

---

## *Los enviados especiales a las Exposiciones Universales del siglo XIX*

JESÚS GUTIÉRREZ BURÓN

Para la evolución de la humanidad, a lo largo de su historia, han tenido una gran trascendencia los viajes, ya fueran debidos a razones de supervivencia como las emigraciones y rutas comerciales cual la de la sal, o estuvieran provocadas por el espíritu investigador de los hombres en busca de nuevos horizontes o simplemente de aventuras, como es el caso de los descubrimientos y colonizaciones. Esta trascendencia ha sido todavía mayor en aquellas actividades del hombre que, como las artísticas, son esencialmente comunicativas, en sus distintas dimensiones de mágica, religiosa, áulica, social, didáctica o, simplemente, hedonista. Actividades que, a veces, como ocurre en el caso del Camino de Santiago, tienen geográfica y culturalmente un desarrollo específico y homogéneo, sólo aplicable o explicable en función de la realización de dicho camino. O dicho de otra forma, sus posibilidades de influencia están delimitadas por el propio camino. Este condicionamiento desaparecía, sin embargo, con el descubrimiento de la imprenta y los nuevos sistemas de estampación, que propiciaron el que la atención se desplazara desde los viajeros a los objetos concretos, lo que unido a sus posibilidades de multiplicación, favoreció su mayor difusión y universalidad.

La segunda mitad del siglo XVIII y la primera del siglo XIX conocieron un nuevo auge de los viajes y de los viajeros, motivado tanto por el afán de recuperación de las raíces culturales y nacionales — en el primer caso los pasos se encaminaban hacia el tronco común, el mundo clásico, y de ahí la universalidad del neoclasicismo, mientras que en el se-

gundo se propició el nacimiento de las distintas historiografías nacionales—, como por la «evasión romántica», en sus versiones temporal, los «revivals», y geográfica, lo «exótico» y lo «pintoresco».

En ese mismo período histórico se produjo también la aparición de otros dos acontecimientos trascendentales que motivan directamente esta comunicación. Me refiero a la afirmación de la teoría del «progreso» como consecuencias de la concepción evolutiva de la humanidad y su eclosión posterior en las Exposiciones Universales, y a la confirmación de la prensa como medio ideal e insustituible para que la teoría del progreso alcanzase su plena universalidad. Exposiciones Universales y prensa que alcanzarán su punto ideal de unión en la segunda mitad del siglo XIX, lo que determinará sus máximas posibilidades de influencia y la justificación de esta comunicación.

Las Exposiciones Universales se entendían como constatación y escaparate del progreso, como punto final de lo ya conseguido, pero también como punto y seguido en la carrera hacia el progreso continuo, el progreso indefinido que se presentaba como máxima aspiración de la humanidad. Algo que está latente en los múltiples artículos, estudios y alegatos que sobre dichas exposiciones se escribieron como el de José de Castro y Serrano con motivo de la de París en 1867: *«La Exposición Universal de 1867 es una síntesis del progreso humano: todo concurre a ella, ella lo representa todo. Y si esta aglomeración de objetos y revelaciones exige para su análisis una omnisciencia de que nosotros nos hallamos muy distantes, ofrece en cambio la ventaja de una*

*reciprocidad de instrucción, un comercio de ideas entre los que por diferentes caminos han de visitarla, que permite a cada uno aprovechar las luces de los demás, no de otra manera que el farol de la ventana propia presta y recibe la magnífica claridad que, en circunstancias dadas, ilumina todo un pueblo»*<sup>1</sup>.

Cosmopolitismo, fruto de la laboriosidad y punto de partida para los contrastes, comparaciones y discusiones que A. Fernández de los Ríos señalaba también como base del progreso y justificación de las mismas exposiciones, con ocasión de la de París de 1878, al definir las como «agrupaciones cosmopolitas, inmensas y gloriosas colmenas en que las abejas del mundo entero presentan los frutos de su inteligencia y su valor»<sup>2</sup>. Por ello las veía también como vehículo para la paz universal: «Una Exposición Internacional es un tratado de paz, un acta de fraternidad firmado por todos los pueblos; el pacto de las industrias asociándose a las artes, de las ciencias promoviendo los descubrimientos, de los productos cambiándose justamente con las ideas, del progreso multiplicando el bienestar; en una palabra, la comunión de las naciones en la armonía que brota del trabajo; lucha si se quiere, pero lucha fecunda de trabajadores que dejan tras de sí no la muerte, sino la vida; soberbia batalla en que no hay más que vencedores. La Exposición de 1878 es la guerra puesta en derrota por la paz, que constituye el verbo del porvenir y ha de ser el nombre de pila del siglo XX»<sup>3</sup>.

Este mismo espíritu de afirmación de la fraternidad y cosmopolitismo de la humanidad, de síntesis de la paz y el trabajo, era aprovechado como reclamo en las ceremonias oficiales de las exposiciones, como las convocatorias, aperturas, entrega de premios<sup>4</sup>, e incluso, como sucede en la de Londres de 1862, quedaría plasmado como lema decorativo del frontispicio del palacio: «*Estos progresos de la raza humana, resultan del trabajo común, objeto principal de los esfuerzos de cada hombre, y en cuya consecución no hacemos más que cumplir la voluntad de Dios grande y bendito*»<sup>5</sup>.

Las exposiciones se identificaban también con la libertad y la democracia, por lo que significativamente se hacía coincidir su nacimiento con la Revolución Francesa —«La Revolución Francesa le redimió (se refiere al hombre en general), abriéndole una nueva vía en que cada paso quedó señalado con una invención o un descubrimiento, y en que la industria, el comercio y las bellas artes salieron de su estancamiento. La Revolución que también quizá, respondiendo a una necesidad, consecuencia de aquel desarrollo, organizó en 1798 la primera Exposición industrial para celebrar la fundación de la primera República...»<sup>6</sup>— y se aprovechaban para celebrar centenarios destacados como la independencia americana (Filadelfia, 1876) o la misma Revolución Francesa (París, 1889)<sup>7</sup>.

(\*) Abreviaturas de periódicos y revistas utilizadas en las notas:

«D.B.»—Diario de Barcelona

«D.E.»—El Diario Español de Madrid

«G.M.»—Gaceta de Madrid

«I.E.A.»—La Ilustración Española y Americana de Madrid

«M.U.»—El Museo Universal de Madrid.

<sup>1</sup> CASTRO Y SERRANO, J.: *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*, Madrid, Librería Durán, 1867, pág. 1.

En términos muy parecidos se había expresado Eugenio Amadis en 1862, cuando iniciaba un estudio sobre la historia de «Las Exposiciones Universales» en esta forma: «El éxito de las exposiciones universales nos ha revelado que son un medio desconocido hasta nuestros días, para estimular a los inventores, a los industriales y a los capitalistas; para depurar el gusto de las clases trabajadoras; para que el trabajo manual llegue hasta el arte y por fin, para servir de término de comparación a todos los progresos venideros» («*Revista de Cataluña*»); (Año I; núm. 2; 1-XI-1862, pág. 71).

<sup>2</sup> FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *La Exposición Universal de 1878. Guía-itinerario para los que la visiten. Descripción razonada para los que no vayan a verla. Recuerdo para los que la hayan visto*, Madrid, English Gras. Edit., 1878, Prólogo.

<sup>3</sup> Ídem págs. 19-20. Posteriormente insistirá en la misión reconciliadora de las exposiciones universales al señalar que su

celebración ha coincidido siempre con el final de algún enfrentamiento bélico o hecho luctuoso.

Otros autores, como Castelar, veían a las exposiciones el medio ideal para la conquista de la propia nacionalidad («La Exposición de Filadelfia». Recogido en *Discursos y Ensayos*. —Selec. Pról. Notas de J. García Mercadall—, Madrid, Aguilar, 1964, pág. 142).

<sup>4</sup> Napoleón, en la entrega de los premios de la Exposición Universal de 1867, comparó a las exposiciones con las olimpiadas griegas, aunque colocándolas a mayor altura por su cosmopolitismo y porque eran manifestación de la inteligencia y del trabajo y no de la fuerza, insistiendo en su didactismo y carga civilizadora y conciliadora. [«Exposición Universal. Distribución de Premios» en *M.U.* (Año XI, núm. 28; 14-VII-1867), págs. 218-219].

<sup>5</sup> Recogido por J. J. MORA, «Exposición Internacional de Londres» en *La América* (Año VI, núm. 6; Madrid, 24-V-1862), pág. 3.

<sup>6</sup> FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *La Exposición Universal de 1878...*, op. cit., pág. 4.

<sup>7</sup> Precisamente este carácter conmemorativo desencadenó una serie de reacciones contrarias que pusieron en peligro su celebración, y que se solventaron con la participación «no oficial» de la prensa conservadora para boicotearla los países monárquicos. Contra las muchas campañas E. Castelar escribiría un famoso editorial. «Las Monarquías Europeas y la Exposición Universal», demostrando lo mucho que toda la humanidad, incluidas



No es extraño, pues, que con todo este cúmulo de significados las Exposiciones Universales se convirtieran en focos de atracción tanto para los expositores como para los visitantes. Baste señalar en el primer caso que sólo en la de París de 1878 los expositores franceses eran 35.000 y los españoles 8.000; y en el segundo, que los visitantes en la de Londres de 1851 fueron 6.000.000, que pasaron a 10.000.000 en la de París de 1867, y llegaron a los 30.000.000 en la de 1900 también en la capital francesa<sup>8</sup>. Se explica así una afirmación de León Lamarca, al iniciar una serie de artículos para «El Siglo Ilustrado» sobre la Exposición Universal de 1867: «*Ha dicho un novelista español contemporáneo, que el siglo XIX es el siglo del vapor, de las luces, de la electricidad y de la farsa. En mi concepto la frase no está completa: ha debido añadir que es el siglo de las ¡Exposiciones!*»<sup>9</sup>.

Pero las exposiciones no estaban destinadas sólo a los visitantes, sino que, como reza un apartado del subtítulo del estudio de la de 1878 por Fernández de los Ríos —«Descripción razonada para los que no vayan verla»—, también se pensaba en los ausentes. Lo que era posible gracias al otro fenómeno característico del siglo XIX, antes apuntado: el desarrollo de la prensa diaria o periódica. Es sobradamente conocida su importancia para la difusión de las ideas del tipo que fueran, —y en el caso concreto del arte se incrementa esta importancia cuando el periódico o revista es ilustrado— en virtud precisamente de su posibilidad de multiplicación y poco costo, con lo que podían llegar a todos los rincones del mundo. De ahí proviene su definición como medio para la democratización

de la cultura, término de mucha aceptación en la época, como hemos visto a propósito de las propias exposiciones<sup>10</sup>.

Se explica así que los propios gobiernos estuvieran interesados en la mayor difusión de los adelantos e innovaciones que ofrecían las exposiciones y, por ello, desplazaban sus «crónicas o comisionados oficiales». En el caso concreto de España estos «cronistas» además de los informes oficiales, colaboraban en el periódico oficial, la «La Gaceta de Madrid», y también en periódicos particulares<sup>11</sup>. Siempre que estos mismos periódicos no tuvieran la capacidad suficiente para desplazar a sus «corresponsales» o «enviados especiales»<sup>12</sup>. Todo ello sumado a las múltiples noticias de agencias, cartas de particulares e informaciones sobre los premios, mantenía viva la actualidad de las exposiciones durante su celebración; continuándola posteriormente con los catálogos oficiales y la publicación de los informes y crónicas, tanto en los comisionados oficiales como de los enviados especiales<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> La democratización del arte, la democratización de la cultura fue empleada también como argumento por Miguel Martínez Ginesta para la defensa de la «cromooleografía» comparándola con la litografía y la imprenta, y salvándola del calificativo de «cursi» —el peor insulto de la época— con que la había descalificado un articulista en «El Liberal» («El Arte bello del cromo» en *La Época*, Año XXXIII, núm. 10.356, Madrid, 3-V-1881). Esta defensa del cromo tiene mayor importancia si tenemos en cuenta que Martínez Ginesta era un defensor acérrimo de la misión sublime del artista, en especial del arquitecto, en unos términos casi ledouxianos, como se ve en su «Estudios sobre el arte y la arquitectura de Madrid» [*Revista de España* (t. XLVIII, núm. 190, Madrid, 1876), págs. 234-271].

<sup>11</sup> Así ocurrió con Ramón ECHEVARRÍA en 1855, que colaboró con «La España» de Madrid, en 1862 con J. CASTRO Y SERRENO, que lo hizo en «El Reino» de Madrid, y en 1867 con la revista satírica «El Cascabel», también de Madrid. En 1876 Luis Alfonso lo hacía con «Las Provincias» de Valencia.

<sup>12</sup> De los enviados especiales de periódicos particulares cabe destacar a A. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS por «La Ilustración» en 1851, a P. A. DE ALARCÓN para «El Occidente» en 1855, J. S. BAZÁN para «La Iberia» en 1862, F. MIQUEL Y BADIA para el «Diario de Barcelona» y «El Diario Español» en 1867, LEÓN LAMARCA para «El Siglo Ilustrado» también en 1867, A. ESCOBAR para «La Época» y «La Ilustración Española y Americana» en 1876 y para la misma revista además de «La Integridad de la Patria» en 1878, E. BLASCO para «El Imparcial» en 1889, y DEMONAX para «La Época», cerrándose con E. PARDO BAZÁN para «El Imparcial», en 1900.

<sup>13</sup> En el caso de estas publicaciones podemos destacar, siguiendo un orden cronológico, a CASTRO Y SERRANO, J.: *España en Londres. Correspondencia sobre la Exposición Universal de 1862*, Madrid, imp. F. Fortanet, 1867.

las monarquías, debía a la Revolución Francesa. Por ello afirmaba con su retoricismo habitual que «cuantos llevamos en nuestra historia una genealogía de siervos, debemos celebrar a la nación que nos revelara la igualdad, e ir a los templos de sus pensadores y de sus héroes, como van los creyentes a los sitios consagrados por el culto que deben a sus redentores todos los redimidos». (*El Globo*, Año XIII, núm. 4, 194, Madrid, 25-IV-1897).

<sup>8</sup> Como detalle complementario de la atracción suscitada por las exposiciones destacaremos el hecho de que Thomas Cook, con motivo de la Exposición Universal de Londres de 1851, organizó una serie de viajes por Inglaterra. Viajes que se extendieron luego a los distintos países del continente e incluso a los EE.UU. y Australia, aprovechando las distintas exposiciones universales. Estos viajes tenían su complemento ideal en las guías de Baedeker.

<sup>9</sup> LAMARCA, L.: «La Exposición Universal», en *El Siglo Futuro* (Año I, núm. 1, Madrid, 19-V-1867), pág. 2.

El estudio de estas publicaciones y colaboraciones nos permiten seguir la mayor o menor actualidad de las exposiciones, así como el pensamiento de los colaboradores e incluso de los propios periódicos, con lo que podemos seguir también el estado y la evolución del ambiente artístico de España en esta época. En el caso de los periódicos, la redacción de «La Ilustración» se extrañaba en 1851 de que ningún medio español, —«empeñados en soporíferas controversias y rivalidades, con su empalagosa reseña de historia política, y de las miserias y discordias internas»—, hubiera prestado la más mínima atención a un acontecimiento que, como prueba de su importancia, concitaba la curiosidad de toda la prensa mundial. Sólo «La España», aprovechando la presencia en Londres del «comisionado oficial», el ingeniero Ramón Echevarría, se había ocupado ocasionalmente de la exposición, aunque únicamente desde el aspecto social, de la ceremonia de la inauguración. En cambio ellos, haciendo honor al título del periódico, atentos sólo «al progreso de las artes y de las letras», procurando «reparar en parte aquel descuido reprehensible», enviarían a Londres a A. Fernández de los Ríos, que informaría puntualmente de las principales novedades y adelantos de la exposición, ayudándose con numerosas ilustraciones<sup>14</sup>. En las exposiciones siguientes, a medida que el progreso se iba haciendo también una realidad en España, los periódicos se ocuparían ya extensamente de las mismas, interesándose por todos los temas.

CASTRO Y SERRANO, J.: *España en París...*, op. cit.

NAVARRO REVERTER, J.: *Del Turia al Danubio. Memorias de la Exposición Universal de Viena*, Valencia, imp. Domenech, 1875.

ALFONSO, L.: *La Exposición del Centenar. Noticias del Certamen Universal de Filadelfia de 1876*, Madrid, Tip. y Est. Perojo, 1878.

FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *La Exposición Universal de 1878*, op. cit.

PARDO BAZÁN, E.: *Cuarenta días en la Exposición* (Tomo XXI de sus *Obras Completas*), Madrid, 1900.

A ellos hay que añadir el libro inédito de la Exposición de Viena de 1873, de José Emilio de los Santos, publicado en parte en la *Revista de Europa* (Tomo VI; Madrid, 1875-1876), págs. 18-24, 121-127 y 201-207.

<sup>14</sup> «La Exposición Universal de Londres» en *La Ilustración* (Año III, núm. 30, Madrid, 26-VIII-1851), pág. 233. Las noticias e ilustraciones sobre la exposición se publicarían regularmente desde este número, continuando incluso en los primeros meses de 1852.

En el caso de los colaboradores y enviados especiales podemos seguir también sus distintos criterios artísticos a través de sus crónicas y artículos. Podemos hacer una primera distinción general entre los periodistas profesionales, los críticos y enviados especiales, y los literatos que actúan como críticos ocasionales al estilo de P. A. de Alarcón y Emilia Pardo Bazán. Los primeros centrarán sus informaciones exclusivamente en el acontecer de las exposiciones, cada uno, claro está, con sus particulares preferencias o especialidades, como Fernández de los Ríos con la arquitectura e ingeniería, Castro y Serrano y J. S. Bazán con la parte industrial, Miquel y Badía con las artes industriales, Luis Alfonso con las bellas artes y en especial la pintura, y Alfredo Escobar con la misión más festiva y divulgativa, como de crónica de sociedad. Aunque, también, todos ellos con la misma profesionalidad, que los llevaba a la previa documentación de los temas a tratar, y con un tinte claramente didáctico y formativo derivado tanto de la misión de la prensa como de la función y razón de ser de las mismas exposiciones.

Los segundos, en cambio, actuarán más como viajeros románticos, prestando más atención a los elementos pintorescos y anecdóticos que a la propia exposición, de forma que sus críticas son más un relato literario de viajes que crónicas de enviados especiales. Así ocurre con Alarcón, que escribe sus artículos en forma de cartas, en un total de seis, de la que sólo una, la quinta, está dedicada íntegramente a la exposición. Las otras tratan del viaje, de los principales monumentos con que se encuentra, o de acontecimientos que nada tienen que ver con la exposición, aunque sean tan artísticos y definitorios de la época como la ópera<sup>15</sup>. En sus juicios está latente la convicción romántica de que «cualquier tiempo pasado fue mejor» y el inicio de su conservadurismo, como se desprende de su concepción de la arquitectura al «pasar» del palacio de la exposición como edificio, salvo algunos detalles

<sup>15</sup> Los artículos en total son seis, que aparecerán en los números 109, 113, 121, 130 (2) y 132 de *El Occidente* de Madrid, correspondientes a los días 17, 22 y 31 de mayo y 12 y 14 de junio de 1855. Pardo Canalis, E., ha hecho una recensión y estudio de los mismos en «El Viaje a París en 1855 de Pedro Antonio de Alarcón», en *Revista de Ideas Estéticas* (Tomo XXVI, núm. 104, Madrid, oct.-dic. 1968), págs. 397-416.

ornamentales y escultóricos, frente a la atención que presta a los edificios históricos tradicionales, o la forma de repudiar la aplicación de los nuevos adelantos como la iluminación a gas en la Catedral de Burdeos: «...¡oh desencanto! muchos tubos para alumbrar la iglesia con gas. ¡Profanación! ¡Escándalo! ¡Blasfemia!»<sup>16</sup>. Pero quizá es todavía más significativo su criterio artístico: «mi balanza, pues, es el gusto, mi regulador el arte abstracto»<sup>17</sup>, sobre todo si lo confrontamos con el de un profesional como Castro y Serrano que esgrime razones de funcionalidad y utilidad para defender el Palacio de Kensington en la Exposición Universal de 1862<sup>18</sup>.

El caso de Doña Emilia Pardo Bazán en la exposición de 1900, con sus crónicas para «El Imparcial», publicadas posteriormente bajo el título de «Cuarenta días en la Exposición»<sup>19</sup>, es también revelador tanto por la categoría de su autora, como por constatar un hecho evidente a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX, el conservadurismo, en cuanto al arte plástico se refiere, de nuestros principales escritores, aunque en su propio campo, como sucede con la ilustradora gallega, fueran incluso rupturistas, ganándose muchas críticas y hasta enemigos por su osadía innovadora. La explicación nos la proporciona la propia escritora, consciente de esta contradicción, precisamente con motivo de otra exposición universal, la de 1889, en una carta a «La Época». «Puedo decirlo a boca llena: no soy sospechosa de patrocinar, en arte, los métodos caducos y los movimientos reaccionarios. En mi esfera propia, en el terreno literario, he abogado siempre, con calor y tesón, por las fórmulas vivas y las corrientes frescas, y he sufrido recia contradicción y sostenido encarnizada lucha por defender en la novela el arte nuevo. Pero las leyes que siguen la evolu-

ción estética literaria no son estrictamente aplicables a las artes plásticas: considérese la escultura, por ejemplo, y dígase si el *modernismo* en ella no da por resultado estatuas de alcorza»<sup>20</sup>.

La difusión de las noticias sobre las exposiciones universales lógicamente tenían una gran repercusión en el ambiente artístico español, tanto por lo que atañe a los propios artistas como a la evolución del gusto de los aficionados, e incluso a las disposiciones administrativas. Baste señalar el hecho de que a una crónica de exposición se debe, en buena parte, la creación de las Exposiciones Nacionales, que tan decisivas resultaron para el desarrollo artístico español de la segunda mitad del siglo XIX y parte del XX. Nos referimos a una crónica de «L'Illustration» de París (21-VIII-1851), en la que, ante la ausencia de representación española en la Exposición de Bellas Artes de Bruselas de ese mismo año, se afirmaba rotundamente «*L'Espagne n'existe plus*». Esta afirmación despertó la conciencia nacionalista del mundo artístico español, provocando una campaña en favor de la reanimación y protección del arte patrio, para recuperar la gloria de los Murillo y Velázquez. José Galofre fue el principal artífice de la misma, en un artículo titulado también «*La España ya no existe*»<sup>21</sup>, orquestándola como un episodio más de su lucha contra la Academia y en favor de la adecuación del arte a las nuevas exigencias impuestas por el mercado, que tenían en las exposiciones su mejor forma de expresión. La campaña sería fructífera porque el 28 de diciembre de 1853 se creaban por Real Decreto las Exposiciones Nacionales, aunque hubiera que esperar a 1856 para la celebración de la primera.

La campaña serviría también para que la Administración, deseosa de borrar la afrenta, se volcase en favorecer la participación en las sucesivas exposiciones, con la esperanza de alcanzar la misma posición preminente de que gozaban las que entonces se consideraban naciones «más avanzadas», Inglaterra, Alemania y Francia, a las que a partir de la Exposición Universal de París de 1889 había

<sup>16</sup> ALARCÓN, P. A.: *El Occidente* (Año I, núm. 109, 17-V-1855).

<sup>17</sup> Ídem (núm. 130, 12-VI-1855).

<sup>18</sup> El criterio artístico de Castro y Serrano está sintetizado en este párrafo: «*Lejos de nosotros la vanidad de entender mucho en cuestiones tan controvertibles y controvertidas como las del buen gusto artístico, especialmente por lo que toca a la arquitectura; mas no se nos niegue el derecho de sentar que si un edificio es tanto más bueno cuanto con más exactitud corresponde al objeto al que se destina, el palacio construido en 1862, no sólo no es malo por fuera, sino que es irreprochable en su interior*» (*España en Londres...*, op. cit., pág. 31).

<sup>19</sup> PARDO BAZÁN, E.: «Cuarenta días en la Exposición», op. cit.

<sup>20</sup> PARDO BAZÁN, E., «Pintura española y jurados franceses» en *La Época* (Año XLI, núm. 13.285, Madrid, 17-VIII-1889).

<sup>21</sup> GALOFRE, J.: «La España ya no existe» en *El Clamor Público* (Año VII, núm. 2.197, Madrid, 4-IX-1851). El artículo fue reproducido íntegra o parcialmente por otros muchos periódicos y revistas de la época.

que añadir a los EE.UU. y a los países nórdicos. La Administración vería premiado su esfuerzo con los resonantes triunfos de Rosales en 1867, Pradilla en 1878, Luis Jiménez Aranda en 1899 y Sorolla en 190, que llevaron a España a la consideración de primera potencia pictórica según la opinión más extendida de la época. Algún crítico, como Luis Alfonso, llegó incluso a comparar el triunfo en la Universal de 1867 con «los alcanzados en la guerra de África»<sup>22</sup>.

Pasando a la consideración de cada arte en concreto, y comenzando por la arquitectura, podemos destacar como impresión general que las críticas de las exposiciones universales son muy útiles tanto para seguir el desarrollo de la arquitectura más avanzada del momento, la arquitectura del hierro y del cristal, y la arquitectura americana, como para constatar una vez más el inmovilismo español. Todo ello teniendo como referencia los pabellones oficiales y los particulares de cada país, pues como decía A. Escobar a propósito de la de París de 1878, en ella debería manifestarse «la arquitectura principal de cada pueblo; símbolo que por lo menos debiera recordar la arquitectura del edificio principal del país, y conjunto de símbolos que formarían como páginas continuadas de un libro de arte»<sup>23</sup>.

Siguiendo un orden cronológico es obligado destacar en primer lugar la impresión favorabilísima que el pabellón de Paxton para la Exposición de Londres de 1851 produjo en A. Fernández de los Ríos, frente al desinterés del «comisionado oficial», el ingeniero Ramón Echevarría. Triste premonición de lo que iba a ser el inmediato futuro de la arquitectura e ingeniería españolas. Fernández de los Ríos, ya desde su primer artículo, destacaba en el «Palacio de Cristal», entre otras aportaciones, sus novedades estructurales y materiales, los elementos standard y la proporcionalidad de todas las medidas, su increíble costo, «poco más de medio penique, equivalente a poco más de un centavo de peso, proporción que no guarda relación ni aún con lo que cuestan en Inglaterra e Irlanda los graneros de los propietarios de fincas rurales», y la polifun-

cionalidad de sus elementos<sup>24</sup>. En síntesis estaba apuntando algunas de las características de la arquitectura contemporánea, que convirtieron al Palacio de Cristal y a su repetición en Sydenham en modelo obligatorio de referencia para los pabellones de las exposiciones sucesivas y para la misma historia de la arquitectura.

En la exposición siguiente, la de París de 1855, se recurría a Paxton como referencia para señalar la mala utilización de los materiales por los ingenieros franceses. «El hierro, que ha venido a resolver tantos y tan grandes problemas de ensamblaje y que ha hecho fáciles las más atrevidas concepciones, ha servido en manos de los arquitectos franceses como el pino o el roble»<sup>25</sup>, como lo probaban las 8.100 toneladas de hierro empleadas para habilitar 27.000 m<sup>2</sup> de exposición, frente a las 9.641 de los 78.459 m<sup>2</sup> del Palacio de Cristal. A él se referiría también como precursor de la arquitectura moderna, contraponiéndolo a los intentos arqueológicos de Napoleón y Guillermo de Prusia a principios de siglo, Castro y Serrano cuando defendía el pabellón de Kensington del capitán de ingeniero Fawker para la Exposición Universal de 1862. Castro resaltaba que en una arquitectura «iniciada no por la meditación de los hombres, sino por la conveniencia y la necesidad», pero, con todo, arquitectura no inferior ni a La Alhambra de Granada ni a la Catedral de París<sup>26</sup>.

Los criterios de Castro y Serrano serían usados posteriormente por Alfredo Escobar para defender el «Main Building» de la Exposición de Filadelfia (1876), con la salvedad interesante de que la con-

<sup>24</sup> FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: «Exposición Universal de Londres. Palacio de Cristal» en *La Ilustración* (Año III, núm. 20, Madrid, 17-V-1851), págs. 156-158.

Respecto al coste podemos indicar que, según una relación de 1867, el «Palacio de Cristal», fue el pabellón más barato, 61 francos por m<sup>2</sup>, frente a los 67,50 del de 1867, los 94 del de 1862 y los 202 del de 1855 [«El Palacio de la Exposición de 1867» en *D.E.* (Año XVI, núm. 4.509, 15-II-1867)]. Por cierto, en este artículo se destacaba la originalidad: ocho galerías ovaladas concéntricas, de una sola planta para procurar, dentro de lo posible, unas mismas condiciones de exposición. Sería reproducido por el *M.U.* (Año XI, núm. 18, 5-V-1867), pág. 138, y (núm. 25, 26-VI-1867), pág. 196. Sus fuentes de inspiración fueron sin duda la arquitectura iluminista y la carcelaria].

<sup>25</sup> «Exposición Universal de París» en *G.M.* (núm. 991, 19-IX-1955), pág. 1.

<sup>26</sup> CASTRO Y SERRANO, J.: *España en Londres...*, op. cit., págs. 32-34.

<sup>22</sup> ALFONSO, L.: «La Exposición de Pinturas» en *La Política* (Año IX, núm. 268, Madrid, 12-XI-1871).

<sup>23</sup> ESCOBAR, A.: «La Exposición Universal de París» en *I.E.A.* (Año XXII, núm. XIII, 8-IV-1878), págs. 22-223.



sidera propia «no de ingenieros, sino de constructores»<sup>27</sup>. «Main Building» al que, en cambio, Luis Alfonso descalificaba artísticamente, ya que en su opinión «no puede, en conciencia, adjudicársele un orden de arquitectura determinada, porque ya de antiguo lo excluye este linaje de construcciones»<sup>28</sup>. Esta postura de Luis Alfonso es una nueva prueba del conservadurismo del mundo artístico español, tanto más destacable cuanto que este crítico tenía un gran predicamento, y, aunque parezca paradójico, supo discernir acertadamente la originalidad y utilidad de la arquitectura del hierro. En efecto, en una serie de artículos para «La Ilustración Española y Americana» de 1890 en que analizaba la situación del arte a finales de siglo, destacaba a la arquitectura del hierro como el estilo característico del siglo XIX, atreviéndose a comparar la Torre Eiffel y la Galería de Máquinas por su originalidad y su sencillez con el mismísimo Partenón; pero al mismo tiempo lamentaba que «¡ay! que no es el arte, sino la ciencia quien recaba para sí esta gloria...»<sup>29</sup>. Este carácter científico le hacía, a sus ojos, inferior a la Catedral de Toledo, por ejemplo. O como también decía, prefería el poder evocador de las tortuosas calles del Havre a la comodidad y amplitud de Filadelfia o Nueva York.

La postura de Luis Alfonso respondía a un sentimiento muy generalizado, como lo había demostrado ya en 1867 F. Miquel y Badía, quien descalificaba al Palacio de la Exposición. «En una palabra el arte no tiene nada que ver con el actual edificio de la Exposición Universal: *si alguien tiene que aprender de él son los constructores nuevos...*», al mismo tiempo que no ahorra las alabanzas al pabellón español de Gándara, justificándole precisamente por su carácter histórico y capacidad evocadora: «... *ha de mover a la curiosidad de los extranjeros y hasta hacerles entrar en vivos deseos de ver por sus propios ojos y de verás lo que sólo han podido apreciar en dibujos o en pálida imitación del Campo de Marte. Ya comprenderá Ud. que fue acertada la elección de aquel*

*estilo para nuestro anexo*»<sup>30</sup>. E igualmente lo demostraría Emilia Pardo Bazán en 1900 cuando saludaba alborozada a la arquitectura modernista como medio para sacudirse las «dos tiranías que la abrumaban: la del estilo oficial y la de la ingeniería y rompiendo las cadenas de hierro de esta última, que en 1889 dominó por medio de la galería de máquinas y la torre Eiffel». Alabando, a continuación, el pabellón español de Urioste, por cierto, bastante cercano al de Gándara, porque «más sencillo corresponde a nuestro período de mayor gloria y de intensa cultura artística y científica: el Renacimiento»<sup>31</sup>.

Estas valoraciones, y en especial la de Pardo Bazán por su fecha, pueden tener una especial importancia para ayudar a comprender alguno de los edificios más característicos del momento, como el Palacio de Comunicaciones de Madrid de Antonio Palacios (1904) —en su discurso de ingreso en la Academia (1926) había destacado los mismos puntos de inspiración—, e incluso la arquitectura regionalista, como un fenómeno más de la búsqueda de la «esencia de España», preconizada por la «Generación del 98». Máxime si tenemos en cuenta que con este pseudorenacimiento se superaba la visión extranjera de una España pintoresca, simbolizada en la influencia árabe que también se había visto plasmada en una exposición, en la de 1878, en el pabellón de Ortiz Villajos, que, en opinión de un periódico inglés era «un conjunto de cinceladas joyas, con adornos que son como páginas de historia y con arcos de los estilos oriental y mozárabe más perfecto: es, en suma, un escogido rincón de la Alhambra»<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> MIQUEL Y BADIA, F.: «Las construcciones del Parque» en *D.E.* (Año XI, núm. 4.582 y 4.586, 27 y 31 de mayo de 1867).

El pabellón español fue reproducido por el *M.U.* (Año XI, núm. 18, 5-V-1867, págs. 138 y 140), con un comentario muy parecido al de Miquel y Badía, insistiendo en su carácter evocador y en su inspiración en el Palacio de Monterrey «con las variaciones oportunas que su uso en la presente exposición exige».

<sup>31</sup> PARDO BAZÁN, E.: «Cuarenta días en la Exposición», op. cit., págs. 35 y 45. A destacar la utilización del término «modernismo» para la arquitectura, vendría a sumarse a la novedad que Oriol Bohigas reclama para la revista «Pel y Ploma» a propósito de la misma exposición (*Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista*, Barcelona, Ed. Lumen, 1973, pág. 86). Aunque conviene aclarar que el significado del término modernismo no es el mismo, como se desprende del hecho de que para Doña Emilia el ejemplo más significativo sea el «Petit Palais» de Girault.

<sup>32</sup> Recogido en la *I.E.A.* como comentario a la reproducción del pabellón en el núm. XXIII, 22-VI-1878, págs. 405 y 406.

<sup>27</sup> ESCOBAR, A.: «Cartas de Filadelfia», en *I.E.A.* (Año XX, núm. XI, 22-III-1876), pág. 199.

<sup>28</sup> ALFONSO, L.: *La Exposición del Centenario...*, op. cit., pág. 41.

<sup>29</sup> ALFONSO, L.: «El Arte al final del siglo. La Arquitectura» en *I.E.A.* (Año XXXIX, núm. XXXII, 30-VIII-1890), pág. 126.

Contrapone la arquitectura del hierro a la arquitectura arqueológica simbolizada en el Munich de Luis Baviera.

Por último, por lo que se refiere a la arquitectura, las referencias a las exposiciones universales nos llevan también al problema de las viviendas sociales, las viviendas dignas, confortables y económicas, que tuvieron también su representación en dichas exposiciones a partir de la de 1862. «El Museo Universal» reproducía alguno de los seis modelos presentados en 1867<sup>33</sup>, mientras que Castro y Serrano contraponía la creciente preocupación que este tema despertaba en Europa, frente a la apatía de España, donde sólo imperaba el interés de los «especuladores». Se quejaba además de que aquí se pasara de las casas hacinadas, mugrientas e insalubres —como las que tantas veces describió Galdós, la de Miquis en «El Doctor Centeno», por ejemplo<sup>34</sup>— a la «pretensión de hacer palacios todo el mundo, aún a riesgo de no tener después sillas en que sentarse»<sup>35</sup>.

Nuevamente sería Fernández de los Ríos el que aportase la solución más oportuna para este problema: elegir el modelo de la casa americana que tanto le impresionara en la Exposición de París de 1878: «una casa construida expresamente para ser desmontada y trasladada... De todos los edificios que se alinean en la calle de las Naciones como para satisfacer todos los gustos, unos clásicos y severos, como la fachada de Grecia y Bélgica, otros agrupación de las riquezas de estilos orientales, como los de España, ninguno son tan dignos de estudio como las confortables casas de los americanos e ingleses, tan aficionados a las cosas prácticas; porque constituyen modelos de habitaciones económicas, cómodas y elegantes»<sup>36</sup>. Fernández de los Ríos veía sin duda en la casa americana la plasmación de las ideas que él había defendido en su proyecto de viviendas de obreros de «El futuro Madrid» (1868), pero que desgraciadamente nunca pasó de la categoría de utopía<sup>37</sup>.

Las referencias a la escultura en la crítica de las exposiciones universales son relativamente escasas, aunque interesantes, porque ponen de manifiesto el hecho de que dentro del conservadurismo general del mundo artístico español, la escultura es el arte más fiel a los principios del clasicismo, el arte más inmovilista, el arte en el que más pesaron las teorías de Lessing, Winckelmann e incluso Hegel. Sólo así se puede explicar que un crítico como Castro y Serrano, tan certero y avanzado al hablar de arquitectura, no se recatase en afirmar tajantemente, con motivo de la Exposición de Londres de 1862, que «la escultura no ha dado un paso ni creemos que pueda darlo»<sup>38</sup>. Explayándose sobre la misma idea, pero con más rotundidad, si cabe, en otra crónica posterior: «A nuestro modo de ver, la escultura es el único arte que se niega a los progresos del mundo, o por mejor decir, es un arte muerto: la escultura nació y vivió el tiempo indispensable para copiar al hombre desnudo, para idealizar la última y más perfecta obra de la creación. El hombre cubierto, esto es, el alma humana desprovista de carne, no pertenece a la escultura más que por razones craneoscópicas; es patrimonio exclusivo de la pintura, que es el arte vivo de la humanidad ... La escultura, pues, dijo hace dos mil años su última palabra ... Por eso pertenecemos a la escuela de los que tienen la escultura por algo inmóvil y tradicional; ni trabajamos ni creemos en su progreso; nos bastan las obras que nos dejó el mundo antiguo para gozar este espectáculo del arte; aplaudimos a los que copian bien, y admiramos a los que interpretan fielmente los grandes modelos, sin aspirar a creaciones que no existen, y vivimos en la íntima persuasión de que a la escultura no le queda más progreso que servir de auxiliar a la industria artística, esto es, dirigir por buen camino las artes de especulación»<sup>39</sup>. Así parece confirmarlo también Pardo Bazán en 1889 cuando, como hemos ya apuntado, se refiere despectivamente a la escultura modernista como a «estatuas de alcorza»<sup>40</sup>. Y Unamuno, que en 1913 ponía el sig-

<sup>33</sup> Reproducidos en el *M.U.* (núm. 31, 3-VIII-1867), págs. 243 y 245.

<sup>34</sup> PÉREZ GALDÓS, B.: *El Doctor Centeno* (1883), Madrid, ed. Hernando, 1975, págs. 242-243.

<sup>35</sup> CASTRO Y SERRANO, J.: *España en París...*, op. cit., págs. 81-82.

<sup>36</sup> FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *España en París...*, op. cit., págs. 95-96.

<sup>37</sup> FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *El futuro Madrid. Paseos mentales por la capital de España, tal cual es y tal cual debe dejarla transformada la Revolución*, Madrid, imp. Biblioteca Universal Económica, 1878. Su preocupación por las viviendas sociales ha sido destacada por Bonet Correa en la introducción a la edición

facsimilar en «Los Libros de la Frontera», Barcelona, 1975, págs. LVIII-LX.

<sup>38</sup> CASTRO Y SERRANO, J.: *España en Londres...*, op. cit.

<sup>39</sup> Ídem.

<sup>40</sup> Ver nota 22.

nificativo título de «La escultura honrada» a un artículo dedicado Nemesio Mogrobejo. Para Unamuno honradez significaba textualmente clasicismo <sup>41</sup>.

Las alusiones a la pintura, como es lógico suponer, dado su predominio manifiesto en el ambiente artístico español, eran, con mucho, las que más espacio ocupaban normalmente en las crónicas de las exposiciones universales. Sin embargo, las prestaremos menos atención en esta comunicación en virtud de dos razones fundamentales: ser más conocidas, y no ofrecer muchas variaciones sobre los juicios vertidos a propósito de las Exposiciones Nacionales, ya que las triunfadoras en éstas eran las que solían acudir a las Universales. Sin embargo, no dejaremos de hacer alguna observación general, como el respaldo que recibe repetidamente la pintura de historia con sus habituales triunfos resaltados por todas las crónicas; la originalidad de A. Fernández de los Ríos destacando la pintura realista alemana e inglesa y el luminismo de Menzel en 1878, justo el año del triunfo de Pradilla con su «Doña Juana la Loca» <sup>42</sup>; el pertinaz ataque al realismo, impresionismo y modernismo, que se veían como «tendencias erróneas y senderos perdidos y escabrosos por donde algún artista quisiera conducir a la pintura» <sup>43</sup>. Pero por encima de todo, destacaremos el hecho de que fuera también una crónica sobre una exposición universal, la de E. Blasco sobre los premios de pintura en la de 1889, la que despertara una gran polémica sobre el modernismo, propiciando el triunfo de la pintura realista y social y el arrinconamiento de la pintura de historia en las últimas exposiciones nacionales del siglo XIX <sup>44</sup>. Curiosamente en este caso la novedad

llegó antes a los artistas que a los críticos, pues todavía en 1897 F. Miquel y Badía concluía un artículo, con el sintomático título de «¿Por dónde va el arte?», lamentando que «el arte, por decirlo de una vez, mira hoy de continuo a la tierra cuando debería alzar la vista al cielo» <sup>45</sup>.

Las referencias a las artes industriales son casi tan escasas como las de la escultura, muestra de la poca atención que despertaban en los expositores nacionales y en nuestros críticos, clara prueba de nuestro atraso en este campo. Y ello a pesar de que ya con motivo de la Exposición de 1855 se defendiera en la «Gaceta» que «la utilidad puede estar unida a la belleza... (y que) ... tal vez sea éste el gran problema que tienen que resolver las artes industriales» <sup>46</sup>. Problema que ciertamente no supieron resolver ni los artistas ni los industriales, pues en la exposición siguiente, la de 1862, Castro y Serrano les acusaba de confundir la exposición con un «bazar» para objetos de lujo, siendo así que «las exposiciones públicas no pueden, no deben prescribir el lujo; pero el lujo no es la base de las exposiciones: la utilidad en relación con la baratura, he aquí su fórmula: la vulgarización de los objetos necesarios, he aquí su legítima tendencia» <sup>47</sup>.

Ciertamente hubo alguna voz que se preocupó por la situación de las artes industriales, como un artículo anónimo de «La Época» en el que se relacionaba el porvenir del arte con el de la industria <sup>48</sup>. Sin embargo, sólo se les prestaría una adecuada atención en Cataluña, donde la confluencia de la política municipal, fueron varias las exposiciones del ramo organizadas por el Ayuntamiento de Barcelona <sup>49</sup>, con la regional, la Diputación de Barce-

<sup>41</sup> UNAMUNO, M.: «La escultura honrada» en *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 1-V-1913. Recogido en *En torno a las artes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, págs. 63-67.

<sup>42</sup> FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *La Exposición Universal de París...*, op. cit., págs. 73, 85 y 88.

<sup>43</sup> DEMONACH (Emilio Augusto Soulere), Crónicas de la Exposición. Bellas Artes. Pintura. España en *La Época* (Año XLI, núm. 13.317, Madrid, 18-IX-1889).

<sup>44</sup> La importancia de esta polémica para la pintura española la he destacado ya en mis comunicaciones al V Congreso del C.E.M.A. en Barcelona (1984), «Picasso y las Exposiciones Nacionales: tradición y ruptura», y al IV Coloquio de Arte Aragonés en Benasque (1985), «Francisco Pradilla: cenit y ocaso de la pintura de historia en España». ACTAS IV COLOQUIO DE ARTE ARAGONÉS, Zaragoza, Diputación de Aragón, 1986,

págs. 485-503. Baste señalar ahora como indicativo que en las exposiciones nacionales de 1890 y 1892 la pintura realista-social se equiparó a la pintura de historia, desplazándola totalmente en 1895 y los siguientes.

<sup>45</sup> MIQUEL Y BADIA, F.: «¿Por dónde va el arte?» en *D.B.* (núm. 187, 6-VII-1897), pág. 7979.

<sup>46</sup> «Exposición Universal de París. Bellas Artes. II» en *G.M.* (núm. 1.034, 3-XI-1855).

<sup>47</sup> CASTRO Y SERRANO, J.: *España en Londres...*, op. cit., pág. 53.

<sup>48</sup> «Del porvenir del arte» en *La Época* (Año XIX, núm. 5.965, Madrid, 22-V-1867).

<sup>49</sup> BOHIGAS TARRAGO, P.: «Apuntes para la historia de las Exposiciones Oficiales de Arte de Barcelona. I (1886-1888) y II (1890-1900)» en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona (A.M.)* (Vol. III, enero 1945), págs. 23-42, y (abril), págs. 52-112.

Estas exposiciones terminaron por ser características del nacionalismo catalán, como ya apuntaba Miquel y Badía a propó-

lona comisionó en 1871 a S. Sempere y Miquel para que estudiase su desarrollo en Inglaterra, Alemania y Francia, y la de instituciones privadas como la de los Ateneos, determinó su auge e importancia hasta convertirse en uno de los elementos más característicos del modernismo. Lograron además que a partir de 1897 se les admitiera en las Exposiciones Nacionales como una sección especial. Pero una vez más volvió a aparecer el conservadurismo del mundo artístico español, pues fueron varios los que protestaron contra esta equiparación, como R. Balsa de la Vega, que lo hizo en 1901<sup>50</sup>, justo cuando las artes decorativas acaba-

ban de ser las grandes triunfadoras de la Exposición Universal de París de 1900.

Como punto final de esta comunicación, quisiera hacer una llamada en favor de todos estos enviados especiales o viajeros provisionales, cuya existencia, si no ignorada, al menos no ha sido recogida expresamente en los programas del Congreso. Quizá sean menos atractivos que los viajeros románticos, pero no menos sugerentes. Por lo apuntado en las páginas anteriores, el estudio de sus crónicas y relatos nos llevaría a una mejor comprensión del arte español en sus diversos ámbitos y manifestaciones.

---

sito de la «Exposición General Catalana» de 1871, en que equiparaba Cataluña a EE.UU., Alemania o Inglaterra [*D.B.* (núm. 314, 10-XI-1871), pág. 11.735], y se vería refrendado internacionalmente por la Exposición Universal de 1888. Se confirmaba así lo defendido por Castelar a propósito de la Exposición de Filadelfia de 1876 (ver nota 3).

<sup>50</sup> Balsa de la Vega, R.: «La próxima exposición de Bellas Artes y de Arte Decorativo» en *I.E.A.* (Año XLV, núm. IV, 30-I-1901).



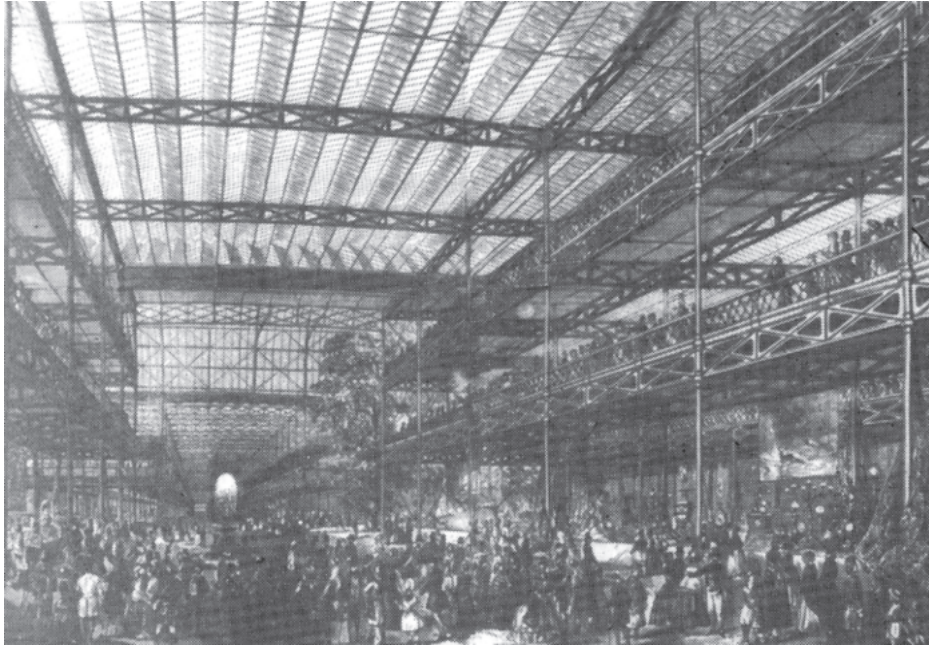


Fig. 1. Interior del Pabellón del Paxton. Exposición Universal de Londres. 1851.

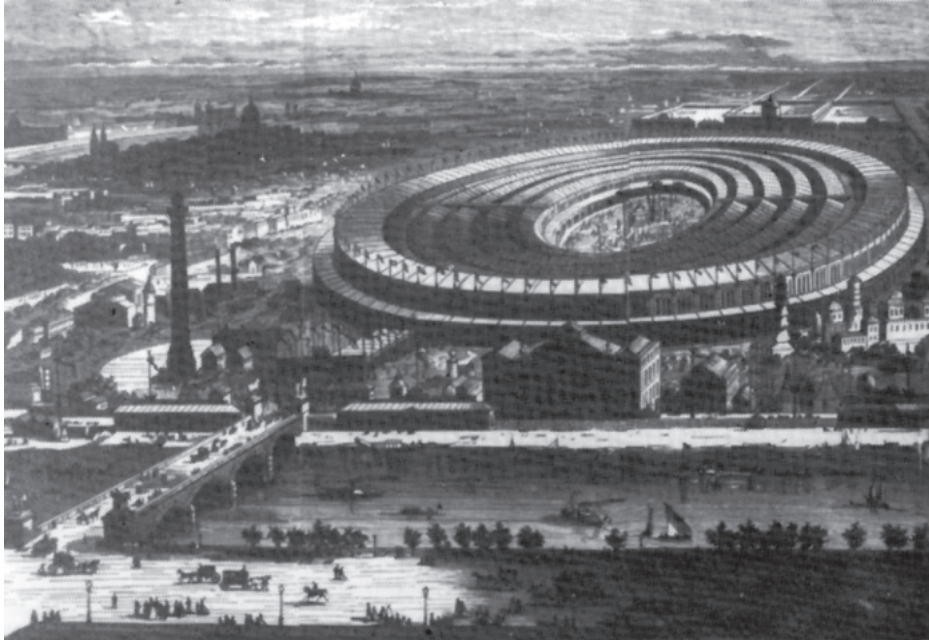


Fig. 2. Palacio de la Exposición Universal de París. 1867.

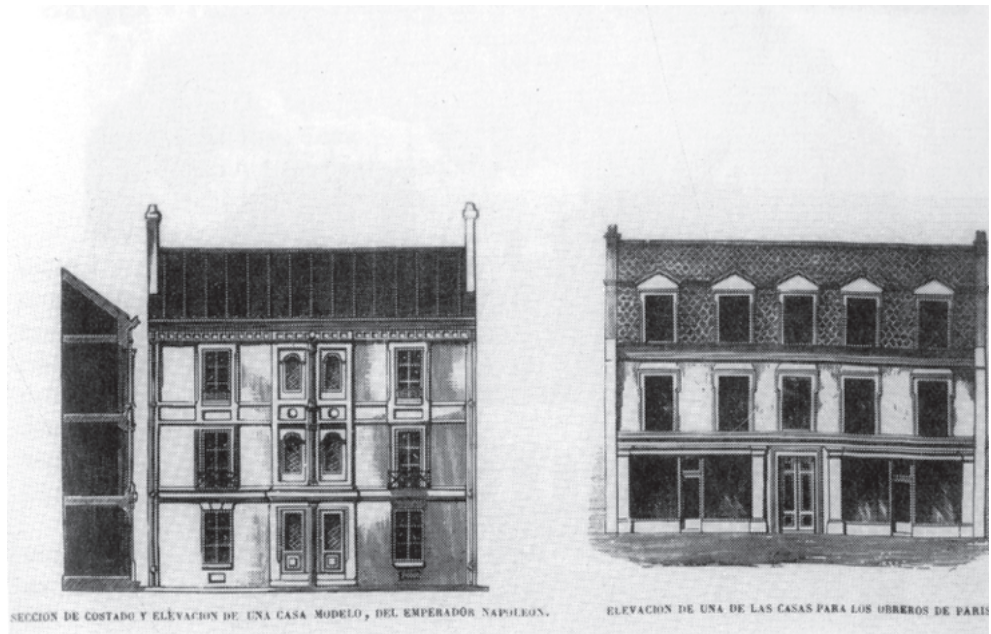


Fig. 3. Vivienda de Obreros. Exposición Universal de París. 1867.



Fig. 4. Casa americana. Exposición Universal de París. 1878.





Fig. 5. Pabellón Español de GÁNDARA. Exposición Universal de París. 1867.



Fig. 6. Pabellón Español de ORTIZ VILLAJOS. Exposición Universal de París. 1878.





---

## *Bélgica y Holanda, fuentes de inspiración de pintores españoles*

PILAR DE MIGUEL EGEA

El viaje, esa vivencia insustituible que representa para todo artista la apertura al exterior y el contacto con corrientes foráneas, fue consolidándose como medio de renovación estilística y temática entre los pintores españoles a lo largo del siglo XIX. Auspiciada su realización tiempo atrás merced a la concesión de algunas pensiones por parte de la Corona, la institucionalización del viaje como estímulo al estudio sólo se produce de un modo efectivo con la actuación, sobre todo, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Lonja de Barcelona, cuyo ejemplo no tardaría en ser seguido por otras instancias locales y provinciales, principalmente Ayuntamientos y Diputaciones.

Francia e Italia son los países que, por orden cronológico, más frecuente visitaron los pintores españoles. Es, en efecto, París el centro artístico al que, de modo casi exclusivo, se dirigen nuestros pensionados por la Corona durante el primer tercio del siglo XIX<sup>1</sup>. Es el caso de José Madrazo, José Aparicio y Juan Antonio de Ribera, que, desplazados a la capital francesa, siguen las enseñanzas de David, dando como consecuencia la traída a España de un estilo pobre e importado —el neoclasicismo— que, cultivado por imperativos de la moda, fue escasamente comprendido entre la sociedad española.

Durante el segundo tercio del siglo XIX sigue siendo París la ciudad que protagoniza la mayor presencia de pintores españoles, se trata esta vez de nuestros primeros románticos, desplazados unos a título particular y otros bajo el patrocinio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es el caso de Federico de Madrazo que, tras frecuentar los talleres de Ingres, logra transmitir a sus retratos románticos la elegancia y brillantez que caracteriza a los del maestro francés<sup>2</sup>. Es el caso, también de Carlos Luis de Ribera, cuyo aprendizaje en el estudio de Delaroche incidiría en la formación de los pintores de historia españoles al desempeñar más tarde, y por espacio de muchos años, la cátedra de «Dibujo del antiguo, maniquí y ropajes» de la Real Academia de San Fernando<sup>3</sup>.

Sin que la atracción por París decaiga a lo largo de todo el siglo XIX, es Roma, sin embargo, la ciudad que durante el último tercio ochocentista se convierte en el polo de mayor atracción para nuestros pintores, hecho propiciado, sin duda, por la creación, en 1873, de la Academia Española de Bellas Artes. Roma se convierte, efectivamente, en punto de reunión de numerosos artistas españoles, tal como lo atestigua Pedro Antonio de Alarcón en uno de sus relatos viajeros<sup>4</sup>, al referirse a sus en-

<sup>2</sup> GONZÁLEZ LÓPEZ, C.: *Federico de Madrazo*, Barcelona, 1981.

<sup>3</sup> DE MIGUEL EGEA, P.: *Carlos Luis de Ribera, pintor romántico madrileño*, Madrid, 1983.

<sup>4</sup> PÉREZ RIOJA, J. A.: *Un café-museo de Roma: «El Greco»*. Revista Goya, núms. 164-165, pág. 120, Madrid, 1981.

<sup>1</sup> Fue Carlos IV, a través del Ministro de Estado Sr. Ceballos, quien proporcionó a esos pintores una ayuda de 12.000 reales para su desplazamiento a París. Archivo de Palacio, caja 885/36.

cuentros con ellos en el café «Greco» de la capital italiana.

La Academia Española de Roma se funda en el apogeo de la pintura de historia y a este género dedica un interés especial. Así, el 5 de agosto de 1983 establece por decreto que, de los doce becados, cuatro sean pintores de historia y el resto paisajistas, escultores, arquitectos y músicos<sup>5</sup>. Por este motivo, los pintores de historia llegaron por hornadas y allí se pintaron los cuadros más importantes y conocidos del género<sup>6</sup>.

Al margen de la importancia artística que Roma encerraba en sí misma, las becas, que en principio eran de tres años, aunque exigían a sus beneficiarios residir en la ciudad al menos doce meses, también les autorizaban a realizar durante los otros dos años viajes aprobados por el director de la Academia<sup>7</sup>. Esta posibilidad, que abría nuevos horizontes geográficos, generalmente dentro de la misma Italia (Milán, Florencia, Venecia o Nápoles), permitió a algunos pintores tomarse un respiro en los temas históricos y acercarse, tímidamente, a temas realistas de carácter costumbrista a través de la observación del ambiente rural italiano<sup>8</sup>.

La hasta aquí referenciada influencia del viaje en el hacer artístico de los pintores españoles durante el siglo XIX no queda limitada a Francia e Italia, sino que se amplía a otros ejemplos, acaso no tan estudiados pero no por ello exentos de significación. Es el caso de aquellos artistas que viajaron a finales del XIX y principios del XX a Bélgica y

Holanda, y de los que pasamos a ocuparnos con más detenimiento.

Algunos pensionados de la Academia de Roma tuvieron ocasión de ampliar su viaje de estudios fuera del territorio italiano, y el conocimiento de lo que en principio sólo constituía una visita a los museos centroeuropeos se tradujo en una revelación artística que marcaría sus obras en lo sucesivo.

Así, el gallego Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960), pensionado en Roma entre 1900 y 1904, viajó, junto con Manuel Benedito, a La Haya y Amsterdam, donde descubrió la pintura de Franz Halls (el gran ausente del Museo del Prado), encontrado en ella la expresión de su propio temperamento. Sotomayor observa y estudia el ambiente neerlandés, visita museos y pinta varios óleos, tales como *Una calle de Brujas* (Museo de Arte Moderno y Contemporáneo, Madrid) y *El baile en el Estaminet* (Colección Durán, Madrid). Son estas vivencias y experiencias las que le acercan paulatinamente a una mejor comprensión de su tierra natal y al cultivo del costumbrismo gallego que caracterizaría a su producción posterior.

Sería justo un año después de agotar la pensión de la Academia de Roma, en 1905, cuando, con motivo de la boda de su hermano, y a través de los recuerdos de Bélgica y Holanda, descubre los valores plásticos de su tierra. «*Entonces fue —escribirá el artista al evocar recuerdos de mocedad— cuando pude apreciar pictóricamente el caudal de belleza que se me presentaba delante de los ojos para explotarlo como si hubiese encontrado una mina, fue entonces cuando me sentí gallego de cuerpo y alma. Pero lo más extraordinario del encuentro, diremos, conmigo mismo, lo constituye la semejanza de mi pueblo con aquellos nórdicos que yo tanto había estudiado. Aquellas Keermeses en Flandes ¿no eran nuestras foliadas? El blanco lechoso de las frentes de nuestras paisanas contrastando con el encendido tono de los pómulos y el barniz ligeramente amarillento de la piel dorada por el sol, ¿no eran gemelos de los modelos de Franz Halls y Rembrandt?*»<sup>9</sup>.

Su inspiración en la pintura norteamericana no se reduciría a la plasmación de una cierta tipología humana gallega y de los atuendos de pañoletas coloreadas, tan afines a las de las aldeanas nórdicas,

<sup>5</sup> BRU ROMO, M.: *La Academia española de Bellas Artes de Roma*, Madrid, 1971.

<sup>6</sup> Entre los lienzos que se pintaron en Roma figuran el «San Sebastián salvado de la cloaca», de Ferrant; «El Naufragio» y «Juana la Loca», de Pradilla; «El juramento del Marqués de la Romana en 1808», de Castellanos; «Los Cristianos en las Catacumbas», de Alejo Vera; «El Último Escrito de Cervantes» y «Viriato», de Oliva; «La Campaña de Huesca», de Casado del Alisal; «Los Gladiadores» y el «San Francisco de Borja», de Moreno Carbonero; «La inundación», de Muñoz Degraín; «La Invasión de los Bárbaros», de checa; «Torquemada ante los Reyes Católicos», de Emilio Sala; «El Compromiso de Caspe», de Viniegra, así como otros muchos de menor importancia.

<sup>7</sup> GALLEGU, J.: *La Pintura de Historia en la Academia española de Bellas Artes de Roma*, Catálogo exposición antológica, Madrid, 1979.

<sup>8</sup> Sirvan de ejemplo de esta incursión en el tema costumbrista los cuadros de un pintor de historia tan importante como Rosales dedicados al tema rural: «Ciocciara», «Nena», «la Passuccia», «Angelo el niño calabrés». (Exposición de la obra de E. Rosales, Madrid, 1973).

<sup>9</sup> Marqués de Lozoya, *Sotomayor*, Madrid, 1968, pág. 39.

sino también a la obtención de un colorido brillante pero discretamente matizado de ocre, a la predilección por la descripción detallada de los interiores domésticos y a la ternura y ennoblecimiento del tema popular.

Por su parte, Manuel Benedito (1875-1963) estuvo en Flandes los veranos de 1902 y 1903, conservándose obras fechadas en estos años, como *Paisaje con molino* (Brujas, 1902), *Beguinage* (Brujas), *Mercado de Brujas* (1903) e *Interior belga* (Brujas, 1903).

Después de un breve viaje a Bretaña, región que también le incitó a pintar, volverá a Holanda en 1909, instalándose durante siete meses en Vloedam, pueblecito de pescadores a orillas del Zuiderzee, dejándonos como testimonio de esta estancia una serie numerosa de cuadros de carácter costumbrista como *Los abuelos Pik*, *Interior holandés*, *Sábado en Volendam*, *Holandesas*, *Idilio en Holanda*, *Viejos holandeses*, *Velas al sol* y una serie de acuarelas sobre el mismo tema<sup>10</sup>.

Es precisamente este acercamiento al costumbrismo nórdico el que, una vez regresado a España, le induce a la búsqueda de nuevas tipologías populares. «Después de reflejar una luz, unas costumbres, un paisaje y una raza tan opuestos a su temperamento —más que latino, levantino— como Bretaña y Holanda, sintió necesidad de representar tipos y ambientes españoles y, al mismo tiempo, de buscar dentro de los recursos extraordinarios de su técnica nuevas orientaciones»<sup>11</sup>.

Tras una breve estancia en Salamanca, en los pueblos de Candelaria y Salvatierra, buscando esa nueva orientación costumbrista (*El sermón*, *El organista de Salvatierra*, *El bautizo*), el españolismo de Benedito se acentúa al recluirse en pueblos andaluces buscando nuevos modelos en 1911 y 1912. Y así como en Bretaña pintó preferentemente la mujer bretona, enérgica y recia, y en Holanda buscó sobre todo tipos masculinos, en Andalucía le atraen los tipos femeninos de mujeres con mantilla, abalorios y mantones de Manila, practicando una pintura brillante y colorista, enaltecedora de cierto tipo de mujer española (*Carmen*, *La Gaviolana*, *Morena y sevillana*). Es en este camino, y con el trans-

curso del tiempo, donde se reconoce a Manuel Benedito como uno de los retratistas de mujeres más acertados del primer cuarto de siglo XX.

Otro pintor pensionado en Roma entre 1902 y 1906, que igualmente viajó a Bélgica y Holanda, es Francisco Lloréns (1873-1948). Fruto de su estancia en aquellas tierras, especialmente en Brujas, es la realización de varias obras (*Estudio de animales*, *Encajera de Flandes* y *Estudio de mujer*), consiguiendo en 1903 una calificación honorífica de la Academia de Roma. Una vez regresado a España, Lloréns se dedicó preferentemente a pintar temas gallegos.

Si el conocimiento e influencia de los Países Bajos en los artistas anteriores podría calificarse como casual, no ocurre lo mismo con otro grupo de pintores, paisajistas todos ellos, cuya formación en Bélgica y Holanda fue intencionalmente indicada o dirigida por el que fuera eminente catedrático de la asignatura de Paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Carlos de Haes.

Debido a su origen belga y a la formación paisajística que recibió en su país natal entre 1850 y 1855 de la mano de J. Quineaux, Haes aconsejará sistemáticamente a sus discípulos la conveniencia de viajar a los Países Bajos, tanto como fórmula para librarse de las ataduras didácticas de la Academia como para buscar una visión nueva del paisaje a través de los pintores norteeuropeos, grandes maestros del paisaje realista.

Los viajes de algunos de sus discípulos serán fugaces. Así, Aureliano de Beruete (1845-1912) viaja en 1889 a Bélgica y Holanda, volviendo de nuevo a Bélgica en 1902, según consta en el epistolario que mantuvo con su amigo Sorolla<sup>12</sup> y lo testimonia su cuadro *Campo de Waterloo* (1902) (Col. Particular, Madrid). Por su parte, Jaime Morera (1854-1927), discípulo predilecto del maestro, se desplaza con él a Holanda los veranos, a partir de 1877, en que termina su pensión en Roma, pintando los inviernos en la Sierra de Guadarrama, y de cuyas estancias deja testimonios a través de los recuerdos y de apuntes de paisajes<sup>13</sup>. También Rafael Monleón

<sup>10</sup> Algunas de estas obras figuraron en las Exposiciones Nacionales de 1910, 1912 y 1915, encontrándose muchas de ellas en la casa-museo, Colección Benedito de Madrid.

<sup>11</sup> FRANCÉS, J.: *Manuel Benedito*, Madrid (s.a.), pág. 10.

<sup>12</sup> MARÍN VALDÉS, F.: *Textos biográficos y críticos en torno a Aureliano de Beruete*. Catálogo exposición Aureliano de Beruete, Madrid, 1983, pág. 88.

<sup>13</sup> MORERA, J.: *En la sierra del Guadarrama*, Madrid, 1927, pág. 18.

debe su dedicación a las marinas, género que tan escaso desarrollo había tenido en España, a su formación en Bélgica, animado por Haes, con Clays. A su vuelta a España presenta en las exposiciones nacionales los títulos *Barcos holandeses en Moerdik*, *Borrasca en el Mar del Norte* (1871), *Canal de Holanda* y *Dársena de Bruselas* (1876).

Si la estancia en Holanda de estos pintores fue de corta duración, otros discípulos de Haes pasaron en los Países Bajos largos períodos de su vida.

El primero de ellos es Agustín Riancho (1841-1929), cuya fuerte vinculación con Haes es corroborada por sus protectores: «*Ahora (1860) está haciendo copias en el mismo estudio del Sr. Haes; por consiguiente creo que esto será muy útil para poder adquirir algunos conocimientos más sólidos en cuanto a la utilización de colores y demás. Después, este verano, cuando dicho Sr. Haes emprenda su viaje de costumbre, podría nuestro Agustín marchar a ese país y copiar del natural algunas de las magníficas vistas que en él se encuentran y formase un estilo propio evitando el amaneramiento. Luego, más tarde, se le podrá mandar a Francia o a Bélgica para perfeccionarse y estudiar las obras de los más distinguidos profesores*»<sup>14</sup>.

Riancho entra, tal como estaba previsto, en el taller de Francisco Lamoriniere en 1862, en Amberes, el cual escribe a uno de sus protectores, Antonio López Dóriga, frases encomiables del artista: «*Puedo garantizarles que si continúa por el camino que ha emprendido, y la firmeza de su carácter me lo hace creer así, subirá sin dificultad al primer rango entre los artistas de su país... Trataré dentro de cinco o seis meses, después de que haya consagrado el verano a estudios serios, hacerle pintar su primer cuadro... La conducta de Riancho es excelente, y hasta ahora todo su tiempo lo dedica al trabajo. Es notorio para mí que tiene conciencia de lo que se hace por él y que su mayor preocupación es la de hacerse digno de los beneficios que ustedes le dispensan*»<sup>15</sup>.

Cumplidos los veintiséis años de edad, Riancho decide separarse de su maestro, con el que ha permanecido cinco años, y valerse por sí mismo. Se traslada a Bruselas en 1867, donde trabaja por su

cuenta, permaneciendo en la capital belga por espacio de dieciséis años. Allí se adscribe al grupo que editaba «*L'art libre*», luego llamado «*L'art Universel*» y «*L'actualité*», acudiendo a las Exposiciones Universales de Amberes, Gante, Lieja y Bruselas.

De esta época se conserva en la colección Ismael Riancho una serie de apuntes de campo. También en el Museo Municipal de Santander queda el testimonio de un abundante número de cuadros de pequeño formato, muchos sin firmar, que rememoran su estancia en Bélgica: *Atardecer en un pueblo belga*, *Sol entre árboles*, *Paisaje belga* y *Junto al camino*, son algunos ejemplos, apreciándose en todos ellos la atracción de Riancho por Corot. Muestra asimismo de su hacer en aquellas tierras es otra serie muy semejante a la anterior, que se guarda en la Casa-Museo de Ontaneda: *Nubarrones*, *La tormenta*, *Nocturno*, *Atardecer* y un largo etcétera.

El reencuentro de Riancho con su tierra norteña se produce en el verano de 1884, reencuentro que apenas acusa su pintura. Riancho se enfrenta, en efecto, con el ambiente húmedo, los verdes jugosos y el cielo plomizo que acaba de dejar en Bélgica, haciendo trabajar a sus pinceles en la elaboración de numerosos paisajes montañoses, sobre todo de la zona de Entrambasmestas, hasta prácticamente el fin de sus días.

Darío de Regoyos (1857-1913) es el segundo discípulo de Haes que prolonga de modo notable su estancia en Bélgica. Cautivado no tanto por las posibilidades que pudiera brindarle la naturaleza de los Países Bajos como por el ambiente de inquietud intelectual y artística que percibe en Bruselas, Regoyos se identifica nada más llegar a esta capital, en 1879, con un movimiento que pugna por defender la libertad de expresión en la pintura.

Esta identificación, alentada por su amistad con Theo Van Ryselberghe, propicia su entrada en el grupo de vanguardia *L'Essor*, siendo el único extranjero que forma parte de sus integrantes, si bien nunca fuera considerado como tal por el resto de sus miembros. Regoyos expone su obra con este grupo durante 1882 y 1883, justo hasta la creación del «Grupo de los XX», que contaría con su concurso en sucesivas exposiciones.

De la mano de este grupo llega precisamente el impresionismo francés a Bélgica, siendo por tanto el momento en que Regoyos se acerca con curiosidad a esta nueva técnica, la cual adopta de una

<sup>14</sup> SIMÓN CABARDA: *Catálogo exposición antológica de Agustín Riancho*, Madrid, 1973, pág. 24.

<sup>15</sup> Idem, nota anterior, pág. 26.



manera fugaz en la línea de los seguidores del divisionismo.

La amistad de Regoyos con artistas e intelectuales belgas proporcionaría dos fecundos viajes a España. El primero de ellos se produce en octubre de 1882, figurando como compañeros del pintor noruego Theo Van Rysselberghe, Maximilien Luce, Octave Maus, Franz Charlet y Constantin Meunier. El grupo, aunque se disgregó al perseguir cada uno de sus integrantes distintas finalidades, se denominó «Los viajeros de España y Marruecos», y dio como fruto, en 1883, una exposición en *L'Essor* de los trabajos realizados en nuestro país, entre los que cabe destacar un grupo numeroso de dibujos de Regoyos<sup>16</sup>.

El segundo de los viajes se realiza en 1888, en que Regoyos viene a España acompañado de Emile Verhaeren, víctima en esos momentos de una crisis moral. De este viaje saldría una serie de artículos titulados «Impresiones de un artista», que el escritor belga envía a la revista *«L'art moderne»*, y que servirán de base para el libro publicado en 1899 por Regoyos con el título «La España negra», en edición ilustrada con veintisiete dibujos y siete grabados en madera realizados por nuestro artista.

Aunque regresa a España de manera definitiva en 1890, Regoyos mantendría un contacto permanente con Bélgica, participando en las exposiciones de la «Libre Estetique» en 1895, 1901, 1908 y 1914, fecha esta última en la que se organizó un homenaje póstumo a su figura, desaparecida un año antes.

Regoyos ha dejado manifestado de manera evidente su deuda con Bélgica a través de una carta dirigida a su amigo Paul Lafond, en la que afirma: «*Mi verdadero profesor fue Quineaux, ya que con él yo he aprendido a pintar tomando la naturaleza como modelo, a captar las vibraciones de la luz y a escoger en plena libertad los temas para pintar*»<sup>17</sup>.

Muestra asimismo testimonial de la influencia belga recibida por Regoyos ha sido la exposición monográfica que, de su obra dispersa en ese país, organizó la Banca Lambert en Bruselas, con motivo de la edición de Europalia de 1985. Obras como *Niños en el jardín* (1881), *Plaza del palacio sobre la nieve* (1882), *Retrato de Emma Bogaerst* (1883), *El mes de mayo en Bruselas* (1884), *El dique de Ostende* (1884) y *La Rune* (1886) son fehaciente prueba de ello.

<sup>16</sup> GARCÍA MIÑOR, E.: *El pintor Darío de Regoyos y su época*, Gijón, 1958, pág. 189.

<sup>17</sup> DARÍO REGOYOS: «Un espagnol en Belgique», Europalia, Bruselas, 1985, pág. 12.



Fig. 1. M. Benedito. Viejos holandeses, 1909.



Fig. 2. Sotomayor. Baile de un Estominet, 1903.



Fig. 3. Sotomayor. Fiesta gallega, 1907.





## Artistas heterodoxos del Siglo XIX: Viajeros de Sodoma

CARLOS REYERO

Para Alfonso S. y María C.

«En el fondo... tan sólo es realmente obscena la gente casta»<sup>1</sup>, escribía Huysmans a finales del siglo pasado. La irresistible pasión que tiene todo el XIX por lo que trasgrede la norma no se concibe sin la existencia de ésta; necesario se hace explicar «la huida» hacia «paraísos» más permisivos en el plano de las costumbres evocando, al mismo tiempo, la imagen de la reina Victoria, aunque esta «huida» no pueda desligarse, desde luego, de un fenómeno general de raíz romántica. Mi propósito es reflexionar —de un modo deliberadamente unilateral— sobre el atractivo heterodoxo que para los viajeros de Sodoma<sup>2</sup> tienen tres lugares en especial, Venecia<sup>3</sup>, Grecia<sup>4</sup> y los países islámicos<sup>5</sup> y sus consecuencias en el campo figurativo. Venecia ha ejercido una seducción secular hasta convertirse, en el siglo XIX, en el tema cultural y artístico más vi-

sitado y amado de toda Europa<sup>6</sup>: *no faltarían adjetivos para justificar esta seducción, pero nada más ilustrativo en nuestro caso —por lo que tiene de estereotipo homosexual— que su belleza, porque ante Venecia «estamos como borrachos de hermosura, y ya no sabemos dónde está el Norte ni el Sur, el Este ni el Oeste»*<sup>7</sup>. El amor griego es, eufemísticamente, el amor homosexual<sup>8</sup> y Grecia —la Grecia clásica— un mito en busca del cual se viaja. Por lo demás, el tema reúne varios estereotipos: como en Venecia, la enfatización de lo bello, a lo que añadir la exaltación de lo masculino y, sobre todo, el ideal de la eterna juventud, convertidos en obsesiones que persiguen a los «restauradores» de ese pasado. El atractivo de los países islámicos es diverso: se imagina —en los relatos más que en la pintura— una sensualidad homoerótica inmersa en una cultura lujuriosa en lo referente a los placeres de los sentidos, con unos valores morales muy distintos a los de Occidente. Pero abundan en especial las imágenes lésbicas dirigidas a un público masculino<sup>9</sup>, al estilo de *El Baño turco de Ingres*, cuya alusión a una cultura extranjera permitió, como se sabe, exponer la pintura en público<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> HUYSMANS, J. K.: *Certains*, París, 1889, pág. 78. (Citado por LITVAK, L.: *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, 1979, pág. 155).

<sup>2</sup> La preposición de tiene, en castellano, la posibilidad, entre otras, de ser utilizada simultánea o alternativamente con el sentido de procedencia (o destino) y con el de pertenencia.

<sup>3</sup> Véase *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*, Milán, 1983.

<sup>4</sup> Véase, en general, TSIGAKOU, F. M.: *Redescubrimiento de Grecia. Viajeros y pintores del Romanticismo*, Barcelona, 1985.

<sup>5</sup> El mundo oriental ha acaparado el mayor número de títulos sobre el tema, especialmente en los últimos tiempos. Véase, sobre todo: JULLIAN, P.: *The Orientalists. European painters of Eastern Scenes*, Oxford, 1977; THORNTON, L.: *Les Orientalistes. Peintres voyageurs, 1828-1908*, París, 1983; Catálogo de la Exposición *The Orientalists: from Delacroix to Matisse. European painters in North Africa and the Near East*, Londres, Royal Academy of Arts, 1984.

<sup>6</sup> CRIVELLATI, D.: En *Venezia...*, *op. cit.*, pág. 7.

<sup>7</sup> GALLEGÓ, J.: *Postales*, Zaragoza, 1979, pág. 110.

<sup>8</sup> Sobre el tema la bibliografía es considerablemente amplia. El clásico es el libro de DOVER, K. J.: *Greek Homosexuality*, Harvard, 1978.

<sup>9</sup> Véase HESS, T. B. y NOCHLIN, L. (ed.), *Woman as sex object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*, Londres, 1970, págs. 9 y sigs.

La relación de artistas viajeros debe necesariamente comenzar con Johann Joachim Winckelmann pues aunque no vivió en el siglo XIX, su nombre ha sido, con todo el derecho, invocado como fundador de la Historia del Arte<sup>11</sup> y por lo tanto su papel en la dialéctica historiográfica de la pasada centuria indispensable. No es descubrir nada decir que se proyectó con entusiasmo en sus ideales estéticos: «*me he dado cuenta que quienes no están atraídos más que por la belleza de las mujeres y no se emocionan, o muy poco, por la belleza de los hombres, raramente tienen un instinto imparcial, vital, innato de la belleza de las obras de arte*»<sup>12</sup>. Winckelmann «soñaba de continuo con el Sur — Italia, Grecia, el Mediterráneo, cuna de la civilización—, anhelando visitarlo»<sup>13</sup>. Pero sólo Roma le permitió conocer el arte griego; su acariciado proyecto de visitar Grecia no era en aquellos momentos fácil: su amigo Riedesel le aconseja partir hasta Sicilia y embarcar desde el Sur de la Península a Grecia; él, en cambio, añora su patria<sup>14</sup> a la vuelta de cuyo viaje sería asesinado en sospechosas circunstancias, en Trieste, en la primavera de 1768. Moribundo, «quiso escribir, pero su mano no podía sujetar la pluma»<sup>15</sup>: el viaje a Grecia fue un viaje frustrado.

El patriarca de los románticos heterodoxos es William Beckford. Nacido millonario y aristócrata es la mente más perversa de la Inglaterra previctoriana. Llega por primera vez a Venecia en góndola, desde Mestre, la tarde del 2 de agosto de 1780 y permanece allí hasta el 4 de septiembre. J. W. Oliver señala que Beckford se encontró una Venecia que «tenía muchos encantos y muchos peligros para un espíritu joven y sensible» y le pre-

senta en San Marcos como si se hallase en alguna mezquita conversando con turcos y orientales<sup>16</sup>. Venecia tiene para Beckford, como más tarde Portugal y España, la fantasía de lo islámico. A Lisboa llega en 1787 con la intención de ir a Jamaica, pero se detiene arrebatado por el carácter portugués y el rito católico, otro de los lugares comunes de estos heterodoxos: «San Antonio para él representaba sensualidad de culto y la manifestación ornamental, caliente, apasionada y sensorial de la vieja liturgia católica. Todo eso le gustaba de veras, y se entregó a ello»<sup>17</sup>. El célebre viaje a Alcobaça y Batalha se emprende en junio de 1794, los gustos del protagonista quedan continuamente patentes: su afán islamizante, su epicureísmo, su delectación en la beldad moceril, su patente deseo de vivir con *intensidad*<sup>18</sup>. El «clásico» de sus libros heterodoxos es *Vathek*. Aunque no es un libro de viajes, traduce de forma inteligible todos sus fantasmas islámicos, convertidos en lugares comunes de la pintura y de la literatura a lo largo del siglo, como el lesbianismo oriental: habla de mujeres «negligentemente acostadas juntas»; el gesto exhibicionista: «hilera de eunucos negros, arrastrando tras ellos largas colas de muselina recamada en oro», o cuando describe a Gulchenrouz diciendo que «su baile era ligero como el de las pelusas que los céfiros hacen danzar en el aire de primavera; y, sobre todo, su pasión por la adolescencia: “Babalouk ama a los niños y tiene siempre bombones y confituras” o más expresamente al escribir: “*Gulchenrouz (...) finalmente cayó como muerto entre los brazos de un anciano y buen genio que adoraba a los niños y se ocupaba por completo de protegerles (...) había arrebatado los cincuenta muchachitos que Vathek tuvo la impiedad de sacrificarle. Educaba a tan interesantes*

<sup>10</sup> SMITH, B.: *Erotic Art of the master: The 18th, 19th and 20th centuries*, Nueva York, s.a., pág. 48. Sobre el aspecto exótico del lesbianismo, véase, sobre todo, FADERMAN, L.: *Surpassing the love of men. Romantic friendship and love between women from the renaissance to the Present*, Londres, 1979, págs. 254 y sigs.

<sup>11</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Presente de la Historia del Arte*, Discurso de apertura del curso 1976-77, Universidad de Valladolid, 1976, pág. 9.

<sup>12</sup> Carta de Winckelmann a Frédéric de Berg, citado por BEURDELEY, C.: *Beau petit ami*, París, 1979, pág. 133.

<sup>13</sup> ROWSE, A. L.: *Homosexuales en la Historia*, Barcelona, 1970, pág. 126.

<sup>14</sup> ORTEGA MEDINA, J. A.: Prólogo al libro de WINCKELMANN, J. J.: *De la belleza en el arte clásico*, México, 1959, págs. 22 y sigs.

<sup>15</sup> PRAZ, M.: *Gusto neoclásico*, Barcelona, 1982, pág. 81.

<sup>16</sup> OLIVER, J. W.: *The life of William Beckford*, Londres, 1932, págs. 42 y sigs. Vuelve a Venecia en junio de 1782 donde tiene una pasión espiritual hacia un joven veneciano que, al recordarla en 1838, la compara con la de David por Jonatán, aunque causó escándalo. (Véase también BEURDELEY, *op. cit.*, pág. 149).

<sup>17</sup> VILLENA, L. A.: Prólogo al libro de BECKFORD, W.: *Excursión a Alcobaça y Batalha*, Barcelona, 1983, pág. 10.

<sup>18</sup> VILLENA: *Op. cit.*, pág. 13. Beckford escribe, por ejemplo: «Mortalmente cansado de permanecer inmóvil y deseoso de hacer una demostración que se saliese un poco de lo corriente, insinué discretamente que me gustaría bailar, y que no veía inconveniente en que uno de los reverendísimos priores me tomase de pareja. Pero no hubo nada que hacer, pues conservaron su dignidad» (pág. 44).

*criaturas en nidos colocados por encima de las nubes, y él mismo habitaba en un nido mayor que todos los demás reunidos (...). Se abandonó sin temor a las caricias de sus amiguitos; todos se reunieron en el nido del venerable Genio y según sus deseos, besaron la lisa frente y los hermosos párpados de su nuevo compañero. Allí, alejado de las preocupaciones terrenales, de la impertinencia de los harenes, de la brutalidad de los eunucos y de la inconstancia de las mujeres, halló su verdadero lugar. Feliz (...) pues el Genio, en vez de colmar a sus pupilos de perecederas riquezas y vanos conocimientos, les gratificaba con el don de la perpetua infancia»<sup>19</sup>.*

Herederos directos o indirectos de la obra beckfordiana son otros románticos ingleses no ajenos a su heterodoxia: Lord Byron, para quien Grecia significa, además de libertad, también amor, hasta el último momento, cuando muere en Misolonghi; William Banks, viajero por España, «donde nació su pasión por coleccionar objetos de arte, cuadros y antigüedades», Grecia, Egipto y Oriente Próximo. En su vida quiso mantener una conducta «discreta», pero su pasión por la belleza va unida —aunque de modo menos satánico que Beckford— a su entusiasmo por lo mediterráneo que le llevó a instalarse en Venecia donde murió en 1855<sup>20</sup>; Eduardo Fitz-Gerald, atraído por el *vif, mâle et flamboyant* marinero Joseph Fletcher, traductor del *Rubaiyat* y viajero infatigable<sup>21</sup>; y, por último, es de obligada referencia el autor de la versión inglesa de las *Arabian Nights*, Richard Burton, cuyos viajes y traducciones constituyen, quizá, el conocimiento más popularizado del mundo islámico en el siglo XIX.

Consideración aparte merece «los otros victorianos»<sup>22</sup> de la segunda mitad del siglo. El interés por Venecia y por Italia, en general, se debe —aunque no es nuevo— a John Ruskin, el más famoso

de los teóricos ingleses del momento, pero la mitificación heterodoxa del Renacimiento italiano y su proyección en artistas y estetas no se hubiera producido sin la labor de Walter Pater que visita por primera vez la Península en 1865<sup>23</sup>. En sus obras —*Studies in the History of the Renaissance*, de 1873, en especial— se convierte a Italia y al Renacimiento en un paraíso divino de la belleza terrenal. Su influencia fue inmensa sobre Óscar Wilde, como se sabe<sup>24</sup>. Este hizo su primer viaje a Italia en 1875, seguido en 1877 de otro que también le llevó a Grecia. Volvería a Florencia con Lord Douglas en 1894, a Argel al año siguiente y a Nápoles en 1897. Unos meses antes de morir en París en 1900 visita todavía Palermo y Roma. Sirvan algunas de sus referencias en *El retrato de Dorian Gray* para evocar su interés por estos lugares. Después de una cita de Emaux et Camées de Gauthier reflexiona el narrador: «¡Qué exquisito era aquello! Al leerlo parecía como si descendiese uno por los verdes canales de la ciudad rosa y perla, sentado en una negra góndola de proa de plata y cortinas flotantes. Aquellas simples líneas parecían recordarle las largas franjas azul turquesa que se sucedían lentamente en el horizonte del Lido. El resplandor repentino de los colores le evocaba las palomas de pechuga de iris y ópalo que revoloteaban en torno al Campanile, combado como un panal de miel, o que se pasean con gracia majestuosa bajo las sombrías y polvorientas arcadas (...). Recordó (...) el maravilloso amor que le hizo cometer tan deliciosas y delirantes locuras». Se traduce toda la retórica lujuriosa de lo oriental y también la admiración sin medida por Grecia: Dorian Gray «encarnaba la gracia y la blanca pureza de la adolescencia y la belleza tal como nos la han conservado los mármoles griegos antiguos»<sup>25</sup>. Del resto de «eminentes victorianos», junto a Pater y Wilde, debe figurar John Symonds. Es el caso más patente de quien viaja a «Italia cada vez que su trabajo y sus apetencias carnales lo precisan»<sup>26</sup>. Sus estudios sobre el Renacimiento habría que conectarlos con su pasión por la belleza masculina juvenil. Contribuyó, en no poca medida seguramente, a esa imagen de Venecia deslumbradora y decadente que sugiere la Perla del Adriático.

<sup>19</sup> BECKFORD, W.: *Vathek (Cuento árabe)*, Barcelona, 1982, págs. 93, 100, 107, 108 y 114-5.

<sup>20</sup> ROWSE: *Op. cit.*, págs. 149-154. También CLAYTON, P. A.: *Redescubrimiento de Egipto*, Barcelona, 1985, pág. 45.

<sup>21</sup> NIN FRÍAS, A.: *Homosexualismo creador*, Madrid, 1933, págs. 332 y sigs.

<sup>22</sup> Sobre el particular véase, especialmente, MARCUS, S.: *The others victorians. A study of sexuality and pornography in Mid-nineteenth century England*, Londres, 1966 y READE, B.: *Sexual heretics: male homosexuality in England literature from 1850 to 1900*, Londres, 1970.

<sup>23</sup> Véase GREENSLATE, F.: *Walter Pater*, Londres, 1905.

<sup>24</sup> FUNKE, P.: *Óscar Wilde*, Madrid, 1972, págs. 28 y sigs.

<sup>25</sup> WILDE, O.: *El retrato de Dorian Gray*, Madrid, 1970, págs. 43 y 152-3.

<sup>26</sup> ROWSE: *Op. cit.*, pág. 188.

Esta relación, que necesariamente no puede ser exhaustiva, tiene que contar con el nombre de Simeon Solomon. La obra de este prerrafaelista «menor» —como tan injustamente sería calificado por un manual— podría figurar, por su temática, como una de las más homoeróticas, si no la que más, de todo el siglo XIX. En 1866 viaja a Italia para encontrarse con los «viejos maestros» —Botticelli y Sodoma, significativamente— y vuelve en 1869; en Roma retrata al joven italiano cuya belleza le impresiona (University College of Wales, Aberystwyth), el mismo que inspiraría su escrito, *A vision of Love Revealed in Sleep*. En 1870, en Roma, se admira del esplendor del Concilio Vaticano I. El fasto católico —otro de los habituales lugares comunes— se convierte en temática de sus obras, como *El misterio de la fe* (Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight). Invitado a visitar Nápoles —lo que no acepta—, escapa con un nuevo *attachment*, Willie... ¡hacia Venecia! <sup>27</sup>.

Como representante del sexo femenino, aunque su obra está más en el siglo XX que en el XIX y su vida sentimental es harto variada, cabe referirse a Dora Carrington, cuya admiración por el Sur de España y por Venecia es bien conocida <sup>28</sup>.

Los viajeros franceses de Sodoma ven el decorado veneciano del amor más envenenado, voluptuoso y fantástico que sus correligionarios ingleses <sup>29</sup>. Menos decadente es, sin duda, la imagen de Marcel Proust. El inefable autor de *A la recherche* viajó poco fuera de las costas del Canal y cercanías de París, salvo, precisamente, a Venecia con su madre en 1900. En *La fugitive* el narrador la imagina oriental y mágica: «Mi góndola iba siguiendo los canales, que, como si la mano misteriosa de un genio me condujera por los recovecos de esta ciudad de Oriente, parecían abrirme camino (...). De noche salía solo, por la ciudad encantada por donde me asomaba a nuevos barrios como un personaje de *Las Mil y una noches* (...). De repente, al final de una de esas callejuelas, parecía como si en esta materia cristali-

zada se hubiese producido una distensión (...). Era uno de esos conjuntos arquitectónicos hacia los cuales suelen dirigirse todas las calles de otras ciudades para conducirlos y designarlos. En cambio, aquí parecía escondido apostado en una encrucijada de cabecillas, como los palacios de los cuentos orientales adonde llevan de noche a un personaje que, tras ser devuelto a su casa antes del alba, jamás podrá hallar esa vivienda mágica y termina creyendo que fue un sueño» <sup>30</sup>.

Frente a la construcción retórica de ese mundo imaginario, una corriente de sinceridad se abre paso desde fines de siglo; al atractivo sexual del fetiche —Flaubert, Proust— se va a oponer otra quimera: la desaparición de la masculinidad y femineidad artificiales. Gauguin, el más audaz de los artistas viajeros, «que no amó nunca más que a mujeres» <sup>31</sup> se siente atraído por el ideal andrógino <sup>32</sup>. Margaret Walters señala que la figura central de su gran alegoría, *¿De dónde venimos?*, es una figura claramente andrógina y su atracción por las mujeres indígenas la explica porque «las proporciones de sus cuerpos hacen que puedan ser confundidos con los de hombres» <sup>33</sup>.

Esta reflexión no aspira a establecer una relación causal entre las tres coordenadas que se ha manejado, la condición de artista, la de viajero y la de homosexual. Puede afirmarse que ninguna es absolutamente sustantiva. Como si de un sistema de fichas perforadas se tratase, no existe una razón imperiosa que vincule esos adjetivos. Y cabe sospechar, en el caso de los mencionados, que las seducciones viajeras tienen algo que ver con sus inclinaciones sexuales reflejadas en sus creaciones artísticas. Por mucho que se repita que las conexiones son fáciles en un plano de ideas vagas, abruma tanta coincidencia: habrá que admitir que si no se ha conseguido entrañar el misterio, al menos ha sido creado.

<sup>30</sup> Seleccionado por GALLEGÓ, J.: «Marcel Proust», *Revista de Ideas Estéticas*, 1976, págs. 266-8.

<sup>31</sup> BEURDELEY: *Op. cit.*, pág. 198. De todas formas, recoge textos como éstos: «Este joven era perfectamente bello y fuimos muy amigos (...). Eramos dos, dos amigos, el completamente joven y yo casi un viejo, de cuerpo y de alma, de vicios de civilización: de ilusiones perdidas. Su cuerpo de animal tenía graciosas formas, marchaba delante de mí sin sexo». (*Ibid.*).

<sup>32</sup> Véase BUSST, A. J. L.: «The Image of the Androgyne in the nineteenth century», dentro del libro de Fletcher, I. (ed.), *Romantic Mithologies*, Londres, 1967, págs. 1-95.

<sup>33</sup> WALTERS, M.: *The nude male. A new perspective*, Nueva York, 1978, pág. 242.

<sup>27</sup> REYNOLDS, S.: *The vision of Simeon Solomon*, Storud, Glos, 1985, págs. 18 y sigs.

<sup>28</sup> Aunque se refiera a un amor heterosexual, en 1922 escribe: «I love Gerald very much, as much as prunes, as roast duck and peas, as Venice, as crown imperials...» (Carrington, *Letters and extracts from her Diaries*, Londres, 1970, pág. 215. Cursivas nuestras).

<sup>29</sup> LITVAK: *Op. cit.*, págs. 88 y sigs. También JULLIAN, P.: *Dreamers of Decadence: Symbolist painters of the 1890s*, Londres, 1971, págs. 273 y sigs.



---

## *Viajes de ida y vuelta y viajes sin vuelta: Artistas provinciales y Artistas metropolitanos. Un ejemplo, el viaje Barcelona París entre 1880 y 1936*

ELISEO TRENC BALLESTER

Esta comunicación que pretende, de forma algo esquemática, diferenciar a los artistas según su itinerario de un centro provincial de arte, Barcelona, a un centro metropolitano, París, en la época a caballo de los siglos XIX y XX<sup>1</sup>, viene en parte fundamentada por la crítica muy lucida, a mi parecer, de Pierre Cabanne a la exposición «Les Noces Catalanes Barcelone-Paris» a la galería parisina Art Curial durante la primavera de 1985<sup>2</sup>.

Pierre Cabanne distingue el papel de Barcelona que ve en esta pareja artística como madre, es decir como elemento creador, abierto y revolucionario. Volveremos sobre esta diferenciación de funciones de las dos ciudades, la verdad es que desde la década de los años 1880, París se ha convertido en el centro de aprendizaje obligado para los artistas jóvenes de toda Europa, desbancando a Roma. Una forma de diferenciar a los distintos artistas que hacen el viaje de París reside en su grado de adopción de las novedades artísticas y en la posibilidad de adopción, de aclimatación de estas mismas noveda-

des por el centro provincial donde vuelven después de su aprendizaje. Entonces aparecen dos casos, o bien el centro provincial acepta las novedades que aporta el artista, y éste se queda en él y acaba por triunfar y configurar el panorama artístico de dicho centro, o bien el centro provincial rechaza las novedades que aporta el artista y éste se reintegra al centro metropolitano artístico y puede llegar a convertirse en una figura central del mismo.

Si examinamos ahora el itinerario artístico de los principales artistas catalanes y españoles que viajan a París de 1880 a 1936 nos encontramos con los dos casos definidos más arriba, claramente diferenciados.

Por una parte existe el grupo de los artistas que efectúan el viaje de ida y vuelta Barcelona, París, Barcelona desde Casas, Rusiñol, Canals, Marià Pidelaserra hasta Sunyer, Clarà, Casanovas, etc...

Estos artistas se integran perfectamente al centro provincial a donde regresan, llegando incluso a dominarlo. Cabe preguntarse la razón de su triunfo. En todos los casos me parece que estos artistas se caracterizan por la adopción de cierta novedad artística que en cierta forma viene a significar una renovación del panorama artístico provincial, el de Barcelona, a pesar de que en el centro metropolitano, París, esta misma novedad sea ya ampliamente superada por otras corrientes artísticas. Se establece así entre el centro provincial y el centro metropolitano un desfase que es precisamente una de las características del arte provincial.

La necesidad de adopción de la novedad por parte de la sociedad y del público culto provinciales,

<sup>1</sup> CLARK, Kenneth: *Moments of vision*, London, John Murray, 1981. Utilizo en esta comunicación los conceptos de arte provincial y de arte metropolitano tales como los define Kenneth Clark en el cuarto capítulo titulado *Provincialism*, págs. 50-62. Sólo quiero puntualizar que la distinción de Kenneth Clark entre provincial y metropolitano se basa sobre criterios sociológicos e históricos de difusión, de producción artística y no sobre criterios puramente estéticos y que el historiador británico tiene la honradez de declarar, por ejemplo, que la pintura inglesa del siglo XVIII y principios del siglo XIX es provincial.

<sup>2</sup> CABANNE, Pierre, *Mariage a l'espagnole*, Le Matin, 13 juin 1985, págs. 26-27.

requisito indispensable para que el artista pueda vivir en el centro provincial tiene una influencia nefasta en la evolución de dicho artista. Si cuando llega de París, muchas veces el artista sorprende a la sociedad de su ciudad, en nuestro caso Barcelona, y pasa incluso por un peligroso revolucionario, ver los casos de Casas y Rusiñol, poco a poco, en esa inconsciente en el mejor de los casos, pero a menudo consciente adaptación al medio, el aspecto novedoso de su arte va desapareciendo, se nota una baja de la calidad, un aburguesamiento de su arte, lo que significa sencillamente que la carga revulsiva que éste podía tener va desapareciendo y que en su lugar aparece, al contrario, una forma de consenso, de unión y de asimilación entre el artista y el público por esencia burgués en el período que nos ocupa.

De este consenso, de esta adopción del artista por el centro provincial deriva, según Kenneth Clark, el rasgo fundamental que define al arte provincial, es decir la sobrevaloración por la crítica y el mercado de arte local de los artistas provinciales y la complacencia, o sea la negación a mirar más allá del círculo artístico local y el rechazo de lo ajeno.

Por otra parte existe el grupo de los artistas que realizan un viaje a París de ida sin vuelta o con una vuelta muy tardía de París desde Picasso, Torres-García, Manolo Hugué, Miró, Dalí, Gargallo y Julio González.

Estos artistas se caracterizan por su adaptación al centro metropolitano en el cual no adoptan como los anteriores una actitud a menudo mimética de aprendizaje sino que superan esta primera etapa de su estancia con una actitud de búsqueda y de experimentación que caracteriza al centro metropolitano del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, París, donde nace la vanguardia artística de nuestro siglo. Al emprender este camino revolucionario, estos artistas se separan, de forma ineluctable, del centro provincial, Barcelona y de una sociedad que no está dispuesta a aceptar un cambio de valores estéticos tan brusco, ya que además todo centro provincial intenta luchar contra el arte metropolitano por esencia imperialista, apoyándose en una tradición localista, regionalista, a menudo realista en su pretensión de retratar una sociedad y sus valores tradicionales. Entonces la vuelta del artista metropolitano se vuelve imposible o muy difícil, el centro provincial rechaza al artista que juzga demasiado revolucionario, le asombran sus

audacias, le entristecen sus escándalos. Algunos de estos artistas no volverán nunca a Barcelona, Picasso, Torres-García, Gargallo, Julio González, otros sólo volverán después de haber ganado una fama internacional que los legitima a los ojos del centro provincial, borrando el recuerdo de una relación conflictiva como en los casos de Joan Miró y de Dalí. En realidad el artista metropolitano reconocido, es decir en el siglo XX, el vanguardista ya clásico puede ir a vivir a donde quiera, volver a su país nativo, su obra siempre sigue difundiéndose a partir de la metrópoli artística, primero París y después Nueva York.

Para completar este panorama de los viajes de artistas de Barcelona a París, cabe ocuparse de casos peculiares que no se enmarcan en los dos grupos definidos. El caso de Nonell es bastante característico. Nonell es un artista de viaje de ida y vuelta que, sin embargo, no logra, en vida, ser aceptado por el centro provincial, Barcelona. Sólo después de su muerte Barcelona reconoce el valor de un artista que no llegó a ser metropolitano pero que rebasa el estatuto medio del arte provincial. En su penetrante artículo ilustrado esencialmente por ejemplos ingleses, Kenneth Clark define como «micropolitanos» a ciertos artistas de fuerte personalidad, individualistas, autosuficientes, que practican un arte de fuerte carga poética, como Blake o Palmer, pero que viven aislados de los centros metropolitanos artísticos de su tiempo, ya que a su vez el arte inglés del siglo XIX es provincial, lo que explica el término de «micropolitano». Me pregunto si esta definición no convendría, dentro del arte catalán a los dos pintores más renovadores de los primeros años del siglo, Nonell y Mir, ambos muy personales. El último además, con su falta de contacto directo con el extranjero, no hace el viaje a París, parece corresponder a esta definición de «micropolitano»<sup>3</sup>.

Otros casos particulares pero que corroboran la tesis que defiende son los de Anglada Camarasa y de Sert. A pesar de lo que podamos pensar hoy, en la primera década de nuestro siglo Anglada es un artista metropolitano, por lo menos por su éxito público y comercial. Esto explica su estancia en

<sup>3</sup> CLARK, Kenneth: *Provincialism*, in *Moments of vision*, London, John Murray, 1981, pág. 57.

París. Las causas de su instalación y retiro en Mallorca son seguramente diversas, pero el resultado, que es lo que me interesa, es que a medida que Anglada pierde, ante el triunfo de la vanguardia, su rango de artista metropolitano en los años 20, lo encontramos en Mallorca, integrado cada vez más al centro artístico y mercado españoles. El caso de Sert es distinto ya que él no vuelve a Cataluña, se trata de un viaje de ida sin vuelta. Yo diría que por la modalidad artística que practica, la pintura decorativa, por el esnobismo de su clientela, un artista como Sert no puede vivir más que en un centro metropolitano, cuyo prestigio se repercute automáticamente en el del artista. Sert, por sus altas relaciones, sus encargos oficiales, su clientela internacional parece paradigmático del artista metropolitano, del centro su arte se difunde por todo el mundo occidental, creo que su ejemplo demuestra que, con un montaje apropiado, un arte provincial puede transformarse en arte metropolitano, por lo menos durante unos años, si el artista provincial logra conocer e introducirse en el sistema rector de la metrópoli.

Otro caso peculiar es el de los artistas catalanes que integran la escuela de París en los años 20 y 30, es decir los Marià Andreu, Manuel Humbert, Pere Creixams, Pere Pruna. Se trata obviamente de artistas provinciales, algunos además volverán a Barcelona, mientras que otros permanecerán en Pa-

rís. En el siglo XX en el que se superponen los movimientos artísticos, creo que no hay que extrañarse que se superpongan en París, el centro metropolitano por antonomasia en aquel entonces, un arte metropolitano que sería la vanguardia, y diferentes modalidades de arte provinciano. Así se podría afinar el análisis de Kenneth Clark, al no hablar de centros como de ciudades, sino de grupos culturales de presión, de redes de información y de comunicación, de difusión y de financiación que configuran la verdadera metrópoli artística de nuestro siglo.

En definitiva el papel de viaje de un centro provincial como Barcelona a un centro metropolitano como París para la formación y la ulterior evolución de un artista contemporáneo me parece fundamental y he querido demostrar en esta comunicación que una distinción tan poco relevante, a primera vista, entre viajes de ida y vuelta y viajes de ida sin vuelta, recubre casi exactamente, con las debidas excepciones analizadas anteriormente, la diferencia entre artistas provincianos y artistas metropolitanos, y para el período estudiado 1880-1936 y el espacio catalán, la diferencia entre el regionalismo y la vanguardia, con el bien entendido que, al contrario de otros regionalismos ibéricos, el regionalismo catalán se puede interpretar como un nacionalismo artístico, sobre todo con el Neuentisme.





---

## *Caminos y monumentos en la Cartografía del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid*

JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ

Los fondos gráficos del archivo de la Real Chancillería de Valladolid han sido recientemente valorados en una publicación realizada por Doña María Soledad Arribas, directora de dicho centro <sup>1</sup>. El propio tribunal exigía pruebas, y de ahí estos planos y mapas. Este material se halla actualmente catalogado, en la Sección de Planos y Dibujos <sup>2</sup>. En las paredes del archivo se muestran desde hace lejano tiempo numerosos mapas, extraídos de los pleitos. Sin duda esta separación del cuerpo documental se realizó hace mucho tiempo; incluso es creíble que muchos mapas se hallaron siempre separados y enrollados, dado su gran tamaño. Esto ha hecho que estos mapas que cuelgan de las paredes carezcan de referencias a los legajos. Es de alabar la pulcritud con que han sido restaurados. Constituyen, aparte de su valor científico, un elemento de adorno notable, pues son verdaderos cuadros.

<sup>1</sup> ARRIBAS GONZÁLEZ, María Soledad: *Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Selección de planos y dibujos*, Valladolid, 1978. Contiene cuarenta y dos piezas, reproducidas en color. Cada obra aparece minuciosamente catalogada, en cuanto a materiales, color, tamaño, describiéndose el contenido de cada diseño y dándose a conocer los autores. Conste el agradecimiento del autor a la directora y personal facultativo del archivo por las facilidades que le han dado en su investigación.

<sup>2</sup> Hay dos inventarios. Uno se refiere al material custodiado en carpetas, que lleva una numeración. Otro inventario corresponde a los mapas colgados; lleva numeración independiente. En las citas que se efectúen a continuación, haremos constar la carpeta y el número al referirnos a los diseños guardados. En cambio sólo daremos a conocer el número al citar los mapas exhibidos.

### CARACTERÍSTICAS

Como proyectados para auxiliar en la información en asuntos litigiosos, contienen los detalles imprescindibles en este orden. Los autores acreditan conocer la zona que describen. En ocasiones se limitan a copiar un plano anterior, seguramente grabado. Es lo que acontece con un mapa de Guipúzcoa, que comprende desde Pasajes al Bidasoa, hecho en 1800 por el pintor Diego Pérez Martínez <sup>3</sup>. Pero en todo caso y sin duda auxiliándose de planos, dan una puntual descripción del territorio, ofreciendo incluso la escala. Eso no obsta para que la libre creación, como obras de arte que al cabo son, permita componer el espacio, elevándolo a la categoría de «pintura».

El tamaño llega a ser considerable, superando los dos metros a lo ancho. Está justificado no sólo para que la descripción resultase más completa, sino para que los elementos fueran visibles a distancia y pudieran ser apreciados por los miembros del jurado. De la exactitud da muestra el hecho de que vayan acompañados de escala, por lo común en pies castellanos. Por la misma razón figuran los puntos cardinales, mediante los letreros de septentrión, levante,

<sup>3</sup> Carpeta 3, número 31. Pintura sobre papel. El autor llegó a ser Director General de la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid. Jesús URREA: «La pintura, la rejería y la platería en Valladolid en el siglo XVII». En *Historia de Valladolid*, del Ateneo, tomo V, *El Siglo XVIII*, pág. 359. La firma del pintor aparece en el mapa y está muy desvaída.

te, mediodía y poniente, encerrados en cartelas. En algún caso la orientación es por los ángulos. No hay norma fija en la colocación de esta orientación. El norte puede estar arriba o abajo del mapa, a la derecha o a la izquierda. Por lo común se mantiene en la vertical y frecuentemente está abajo. El punto de vista es alto, en perspectiva caballera. Esta tendencia a convertir la representación en un cuadro, hace que los montes estén situados en la parte superior, lo que obliga a cambiar la posición del norte. Montes y cielo se sitúan en la parte alta.

Por medio de números y letras se localizan los elementos de paisaje o edificación. Letreros colocados en tiras verticales procuran una completa información <sup>4</sup>.

Los de tamaño pequeño están ejecutados sobre papel. Los del siglo XVI se limitan a formar dibujos, dando preferencia a las líneas de ríos y caminos, elementos esenciales para el objeto de que aquí se trata. Hay muestras de planos en pergamino <sup>5</sup>. El dibujo se auxilia con lavado. En los planos grandes predomina el óleo sobre lienzo. Se explica porque habrían de resultar de mucho uso. Como eran ejecutados por encargo de la Chancillería, eran elaborados en las zonas de litigio. El transporte y el despliegue reiterado para las consultas aconsejaría la pintura al óleo sobre tela.

De una buena cantidad de mapas y planos conocemos a los autores, porque firman las obras, como si fueran piezas de arte. Pero hay que añadir que este requisito sin duda tenía también su carácter jurídico, como prueba testifical. Por eso la firma a veces se acompaña de otras explicaciones, como de que se trataba de personas vecinas de un lugar determinado. Que tienen presunción de artistas aparece manifiesto en determinados casos, como ocurre en una pintura de la comarca de Salas de los Infantes. Su autor Manuel de Landeral, ha colocado su nombre en una tablilla <sup>6</sup>.

Entre otros autores, conocemos a los siguientes. José Santos Calderón (Plano de Bilbao, 1772, carpeta 3, número 35); Juan Antonio y Francisco

Rohan de Santa Cruz (plano de la provincia de Pontevedra, carpeta 6, número 83); pintor Juan Gallardo (mapa de Alesón y Manjarrés, en La Rioja, carpeta 7, número 109); pintor Miguel García (comarca del Río Tuerto, carpeta 10, número 141); Manuel Ignacio de Murna (mapa de Zumárraga, carpeta 11, número 162); Fernando Campo Bulnes (mapa de Arenas y Tielve, en Asturias, carpeta 16, número 232); Miguel Mateo Fandós (mapa de Cifuentes, Guadalajara, carpeta 15, número 205); Martín de Carrera, Joaquín de Urrutia, José Gamón (mapas de San Sebastián, carpeta 19, números 277, 278 y 279); Manuel de la Riva («faciebat», que hace el mapa de la zona del río Tera, carpeta 19, número 282); Francisco Castellanos y Gabriel Álvarez (mapa de Peñafiel, carpeta 20, número 291); el pintor «Muñoz» (mapa de Sieteiglesias, Valladolid, y otros pueblos, número 34); «pintor Quintana, 1803» (mapa de la Junta de Parayas, Cantabria, número 9); «pintor Julián Benito Muñoz, 1825» (mapa de Moraleja y Coca, en Segovia, número 16, que será el Muñoz antes referido).

Algunos fueron artistas de lustre. Ya se ha mencionado al pintor y académico Diego Pérez Martínez. Hay que añadir un mapa de 1784, que lleva las firmas de Sagarvínaga y Álvarez, que corresponderán a los arquitectos Juan de Sagarvínaga y Francisco Álvarez Benavides <sup>7</sup>. Pero la pieza más distinguida es un plano del río Duero, entre las localidades de Alocazarén y Robriza, firmado por José de Churriquera <sup>8</sup>.

#### ELEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN

Los motivos que ocasionan los pleitos son los de posesión de tierras, aprovechamiento de aguas, paso de ganados, molinos, presas y todo género de edificios. Situar debidamente el emplazamiento del objeto disputado obliga a acudir a una autenticidad de la topografía. Por esta razón estos planos

<sup>4</sup> Completísima es la que figura en un plano de Loureiro, Pontevedra, de 1780, que lleva la firma de Domingo Antonio Nieto, Carpeta 3, número 37.

<sup>5</sup> El de Madrid, carpeta 14, número 199.

<sup>6</sup> La firma dice así: «Emanuel a Landeral del (ineavit) et pin(xit) a(nno) d(omini) 1738». Número 49.

<sup>7</sup> Es el plano de la zona de Aniago y Villanueva de Duero, carpeta 12, número 166.

<sup>8</sup> Figura en un pleito entre el deán de la catedral de Ciudad Rodrigo y el convento de Santa Clara de esta población. La bellísima pintura del río está acompañada de numerosos elementos de paisaje. Carpeta 11, número 156.

constituyen ya un testimonio geográfico: son mapas. El valor geográfico se acredita por las referencias a los montes, collados, cordilleras, pasos, ríos, arroyos, bosques y campos de labor. Especial referencia se hace a las comunicaciones, casas y pueblos.

La jurisdicción de la real Audiencia y Chancillería de Valladolid se extendía a los territorios de la mitad norte de la Península. Hay por lo tanto mapas de Navarra y Rioja, Vasconia, Cantabria, Asturias, Galicia, Castilla y León, Extremadura (Cáceres); de Madrid y Toledo. Todo género de paisajes asoma, desde los mesetefños, a los verdes del norte. El Monte de Santa Tecla y el desfiladero de Pancorvo figuran en el repertorio.

### LOS CAMINOS

La presencia de los caminos en estos mapas resulta fundamental, como elemento de referencia a las relaciones humanas implicadas. Por este motivo puede decirse que constituyen una palpable realidad de su existencia y trazado en la fecha en que fueron acometidos los mapas. Se precisa su arranque y terminación, la dirección e importancia. No existe numeración para distinguirlos. Se acude a la fórmula «camino que va de... a...», es decir, las dos localidades inmediatas. Ahora bien, existen caminos más importantes, que se acogen a la denominación de «camino real», incluso suelen representarse con una mayor anchura. Pero no hay referencias al estado de la pavimentación. Por «camino real» se indica una comunicación entre localidades importantes, no meramente inmediatas. Por ejemplo, el «camino real de la Bañeza a Benavente»<sup>9</sup>. También la indicación al tránsito de carruajes revela esta importancia. Así, «Camino real de carretas de Alcalá y Castillo, a Madrid»<sup>10</sup>. El término «*estrada*» se usa en Galicia. Desde el Monte Santa Tecla arrancaba «la estrada real que va hasta Tuy»<sup>11</sup>. También figura la voz «*calzada*» para indicar caminos importantes<sup>12</sup>.

Por el contrario, los términos «*senda*» y «*sendero*» aluden a caminos secundarios<sup>13</sup>. Mejor indica este carácter de vía de modesto porte el «camino peonil» o «camino peón»<sup>14</sup>.

Se sitúan asimismo las «cañadas» en forma de camino<sup>15</sup>. Al surgir un río, el camino continúa enlazado por medio del puente. Pero eran muy frecuentes los pasos de barcas, mediante pago, servicio venido de la Edad Media como se sabe. Embarcadero y barca aparecen en un mapa de la zona de Aniago, en el camino que iba de Villamarciel a Villanueva de Duero<sup>16</sup>. Río tan caudaloso como el Duero no permitía trazar un puente en lugar poco concurrido; de ahí que se impusiera el tránsito mediante barca.

Los mapas permiten llegar a conclusiones respecto a la densidad de caminos. Es un hecho notorio que los caminos eran mucho más abundantes en el llano, sin duda por la facilidad de su trazado. El mapa de Medina del Campo lo acredita<sup>17</sup>. Pero quizá resulte muy expresivo el de Bovadilla del Camino, cercano a Medina del Campo. Ocupa el centro del mapa, comunicándose por caminos en disposición radial con los pueblos comarcados. Con mayor anchura se representa la vía que se dirigía a Medina del Campo. Pero se cuentan hasta once caminos que parten de Bovadilla<sup>18</sup>. Esta nutrida red de caminos en la zona central de Castilla queda reflejada asimismo por la que surcaba los abundantes y tupidos pinares de este territorio<sup>19</sup>.

Hay que consignar asimismo que los mapas recogen la presencia del Camino de Santiago, denominado invariablemente «camino francés». Sin duda sólo servía para el uso original, de tránsito peatonal. Los peregrinos en ruta, con su sombrero

<sup>9</sup> Plano de la zona del Orbigo, número 14 de la publicación de Arribas González.

<sup>10</sup> Mapa de la provincia de Madrid, con el río Henares, carpeta 5, número 68.

<sup>11</sup> Mapa de la zona del Miño, carpeta 6, número 83.

<sup>12</sup> «Calzada de Peñaranda». En un mapa de la zona de Pedrazas, Monflorado, Avililla. Peñaranda de Bracamonte. Número 29.

<sup>13</sup> Senda, sendero y camino real son nombres que figuran en un plano de 1510, de la zona de Castroverde de Campos. Carpeta 10, número 143.

<sup>14</sup> El camino peón indica un atajo. En un mapa de la zona de Bustalvero (Zamora), se distingue entre «el camino de Peranzani a Chano» y el camino peón. Número 36.

<sup>15</sup> «Cañada que llevan los ganados», en el mapa de la zona de Prado del Rey (León). Número 4.

<sup>16</sup> Mapa de la zona de Aniago. Carpeta 12, número 166.

<sup>17</sup> Mapa de Medina del Campo, número 13.

<sup>18</sup> Mapa de Bovadilla del Campo, número 14.

<sup>19</sup> Mapa de Sieteiglesias, Pedro Martín, Pocilgas, etc., en la provincia de Valladolid, número 34.

y bordón, aparecen en un dibujo a tinta, de la zona de Bembibre. El paraje es montañoso y los caminantes están en actitud de subir y bajar por repechos<sup>20</sup>.

En mapa de la zona de Saldaña y cuenca del Carrión se sitúa la zona de peregrinación: «la parba real del Camino de los Franceses para Santiago de Galicia»<sup>21</sup>. No en balde en esta zona se sitúan hospitales, como el de Nuestra Señora la Blanca. El «Camino Francés» aparece en otro mapa de la comarca leonesa de Estébanez, Calzada y San Justo, siendo muy significativa la «fuente de los Romeos» situada en el paraje<sup>22</sup>. En otro plano de la zona de Cardeña se menciona el «camino francés para Burgos»<sup>23</sup>. Y en otro de la Sierra de Pradela, por donde corre el río Valcárcel (León), se representa el «camino francés del Valcárcel», que se aproxima a éste<sup>24</sup>.

#### ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS Y EDIFICIOS

Los mapas dejan clara constancia de lo que hay edificado en cada zona. No es igual si se trata de un territorio grande o pequeño. La capacidad de descripción se acrece en el último caso. Tal figuración se explica por motivos jurídicos. En las testificaciones los elementos arquitectónicos suelen tener motivos argumentales. Pero asimismo el plano viene a ser una agraciada composición panorámica, donde la topografía, los caminos y la arquitectura establezcan un armonioso acorde. Ciertos mapas contienen la más exigente información que hoy diríamos «turística».

Se pueden clasificar en construcciones religiosas y civiles; en elementos de adorno o de utilidad. Las obras públicas ofrecen un abundantísimo repertorio. Por otro lado los edificios se presentan aislados o formando conjuntos. Hay agrupaciones

rurales (caseríos) y pueblos; también, monasterios. Aunque los autores de los mapas son como se ha indicado en la mayoría de los casos artesanos en el más puro sentido de la palabra, no hay duda de que persiguen la mayor escrupulosidad a la hora de representar los objetos.

Por lo que hace a lo religioso, es de ver la presencia del crucero de los encuentros de caminos<sup>25</sup>. Menudean los humilladeros y ermitas. Hay referencia a multitud de iglesias y monasterios. Torres, campanarios y cúpulas acreditan que se están representando edificios auténticos, aunque ciertamente su forma no pueda ser considerada como copia formal. Por ejemplo, en plena campiña se divisa el monasterio leonés de Santa María de Trianos<sup>26</sup>. En otro mapa vemos destacada la famosa iglesia de Santa María de Lebeña. Hay referencia a murallas, como las de Madrid<sup>27</sup>, y figuran los «baluartes» de Ciudad Rodrigo. En cuanto a las obras públicas, conviene recordar las de tipo portuario. Laredo aparece con muelle desplegado en forma de arco<sup>28</sup>. Hay arquitectura fabril. En un mapa de la zona de Bilbao se ubican numerosas «ferrerías»<sup>29</sup>. El aprovechamiento de agua determina su almacenamiento en algibes y arcas. Numerosas arcas aparecen representadas en un mapa de la comarca leonesa de Estébanez y San Justo<sup>30</sup>. Se resalta la presencia de las fuentes. Una gran fuente es el punto de confluencia de varios caminos, en un mapa de la zona de Castroverde y Bolaños<sup>31</sup>. No falta la imagen de la arquitectura popular, como el hórreo<sup>32</sup>. También hay testimonio de la vivienda distinguida, con sus caracteres vernáculos. En las cercanías de San Sebastián se levantaba la casa de los Torres, que presenta una gran fachada, con dos balconadas y remate en forma de piñón<sup>33</sup>.

<sup>25</sup> Mapa de la zona de Limpías. Número 37.

<sup>26</sup> Mapa de Cea y Villamo, carpeta 7, número 94.

<sup>27</sup> Se acompaña de un letrero, que dice «Cerca principal de la muralla», carpeta 14, número 199.

<sup>28</sup> Carpeta 18, número 266.

<sup>29</sup> Carpeta 3, número 35.

<sup>30</sup> Carpeta 11, número 165. El agua descende de las montañas y se recoge en arcas.

<sup>31</sup> Carpeta 11, número 159. Año 1680.

<sup>32</sup> Pleito del capitán Fernando Valdés con Isabel de Santillana. Carpeta 11, número 163.

<sup>33</sup> En el pleito entre José de Berón y Juan Nicolás de Guiluarti, por esta casa de los Torres. Carpeta 19, número 279. El plano está firmado por Joaquín de Urrutia y José de Gamón, en 23 de febrero de 1759.

<sup>20</sup> Se hizo con motivo de un pleito entre las localidades de Pobladora de la Reguera y Algamarinos, territorio de Bembibre. Lo dio a conocer Arribas González, número 29. Carpeta 7, número 97. Está fechado en 1524.

<sup>21</sup> Mapa de la zona del río Carrión, del año 1767. Carpeta 11, número 160.

<sup>22</sup> Mapa de la zona de Estébanez, carpeta 11, número 165. San Justo será el de la Vega.

<sup>23</sup> Mapa de la zona de Cardeña, Castañares, Villafra y Urbaneja. Carpeta 20, número 297.

<sup>24</sup> Mapa de la zona de Trabadelo y sierra Pradela. Número 42.



Hay multitud de ilustraciones referentes a puentes. Para darles imagen más significativa, se representan con el perfil muy curvo. Bellísima composición pictórica ofrece un mapa del Concejo de Berrueza, en la comarca de Espinosa de los Monteros. Se perciben varios puentes, una fábrica y diversas presas. Tres bellos puentes surcan el río Carrión en un mapa de la zona de Velilla (León). Uno aparece incluso con su denominación: «Puente del Buen Puerto»<sup>34</sup>.

No podían estar ausentes los castillos tradicionales. Los castillos de Santa Olalla y Maqueda se aprecian en un plano del siglo XVI de la zona toledana<sup>35</sup>. La romántica imagen de un gran castillo en ruinas se percibe en un mapa del territorio de Hinojosa (Soria)<sup>36</sup>. En Peñafiel hubo dentro de la propia población y al margen del castillo alzado en la cumbre del otero, una fortaleza de la que gracias a este mapa tenemos noticia<sup>37</sup>.

Con todo, las presas y molinos forman el repertorio más nutrido, cosa que se explica por la riqueza que suponían como fuentes de energía. En su forma más modesta, el molino se ubica en un ramal, natural o artificial, que sale de un río. Por su poca anchura, se tiene una facilidad para edificarlo. El agua sale y vuelve al río de procedencia. Puede apreciarse en un plano de la zona de Teverga, Asturias<sup>38</sup>. Los diferentes desniveles se aprovechaban para disponer molinos en cadena, como se aprecia en un mapa del partido de Villaobispo (León). Los molinos se situaban sobre el río Tuerto<sup>39</sup>. El cabildo de Paredes de Nava promovió un pleito por los molinos de la Ribera de Perales, que aparecen re-

presentados en el plano correspondiente<sup>40</sup>. Varios molinos aparecen en un brazo del río Tera, con sus nombres: «Molino de los Vicos», «Molino de García»<sup>41</sup>. Del río Pisuerga vemos nacer una rama para alimentar un molino, en la zona palentina de Mave<sup>42</sup>. En cuanto al uso, es sabido que servían para la molienda del grano, pero asimismo de la aceituna, por lo que se aclara la especialidad cuando es conveniente para el pleito<sup>43</sup>.

Cuando el pleito se centra en los molinos, la pintura llega a reflejar la estructura técnica de los mismos. Por esta razón hay en estos planos un valioso instrumento para el conocimiento de la tecnología. En un mapa de Cifuentes se aprecian las turbinas de los molinos<sup>44</sup>.

En los ríos principales se levantan presas para el movimiento de las «aceñas». En el Río Duero, en el término de Villanueva, se aprecia una gran presa, provista de robustos contrafuertes a contracorriente<sup>45</sup>. Un plano leonés de la zona del Río Orbigo constituye un testimonio impresionante del modo de aprovechar la corriente de agua<sup>46</sup>. A la altura del despoblado con la iglesia de Inojo, el río forma un grupo de islas, lo cual permite la formación de diversas presas, compuertas, pontones, defensas del cauce y puentes.

## POBLACIONES

Si los pleitos afectan al interior de un núcleo urbano, es natural que la representación se limite al plano de la población. Esto es lo que acontece con un asunto penal referido a Calahorra. Las ca-

<sup>34</sup> Mapa de la zona de Velilla de Río Carrión, número 1.

<sup>35</sup> Carpeta 17, número 244.

<sup>36</sup> Mapa de Hinojosa, número 8.

<sup>37</sup> Se aprecian las murallas y junto a ellas aparece un edificio, con un letrero, que dice «torres que dicen alcázar». La llamada «Torre del Reloj», que se conserva, será una de las partes de este alcázar. El plano data de 1713 y consta quienes son sus autores. «En 23 de mayo de 1713 Francisco Castellanos y Gabriel Álvarez, vecinos desta villa de Peñafiel, izieron la pintura questá a la espalda».

Es un mapa bellissimo, en que se ve el ramificado río Duratón, con presas, molinos y cruceros. Carpeta 20, número 291.

<sup>38</sup> Año 1712. Plano firmado por Antonio Fernández de Vallime, con la rúbrica también del notario José Álvarez Prida. Carpeta 11, número 155. Soledad Arribas, *op. cit.*, número 8.

<sup>39</sup> Carpeta 10, número 141.

<sup>40</sup> Excelente plano, con la ubicación de los molinos, en la zona de Perales y Paredes de Nava. Carpeta 10, número 158.

<sup>41</sup> Mapa de la comarca del Tera, carpeta 19, número 282.

<sup>42</sup> Mapa de la zona de Mave. Número 47.

<sup>43</sup> Mapa de la zona de Cañamero, en Cáceres. En él aparecen consignados el «molino de pan y el molino de aceite». Número 48.

<sup>44</sup> Cifuentes, Guadalajara. Pleito por el molino del Conde de Cifuentes. Carpeta 16, número 205.

<sup>45</sup> Plano de la zona de Villanueva de Duero. Carpeta 12, número 166. El plano está firmado por los arquitectos Sagarvínaga y Álvarez Benavides.

<sup>46</sup> Número 38. En primer término se hallan la Bañeza. Soto de la Vega y Requejo de la Vega. Aparecen el río Tuerto y varios arroyos que van al Orbigo; en último término, los montes. Reproducto por Soledad Arribas, número 13.

lles, plazas y edificios están presentes en función de la localización de los hechos del sumario<sup>47</sup>.

Grupos de casas circulares, que tendrán que relacionarse con las célticas, aparecen en un plano del lugar de Fortesende, en Galicia<sup>48</sup>. Casas redondas también se presentan en un plano del territorio de Chano (Zamora)<sup>49</sup>.

Las poblaciones aparecen representadas de diferente forma. Aunque por lo común no son representaciones copiadas, existen elementos claramente identificatorios. Lo más común es que un pueblo se reduzca a la iglesia parroquial y a un grupo de casas, generalmente ordenadas con arreglo a un principio convencional. Basta ver los pueblos de una comarca para observar que el pintor se ha limitado a un patrón. Sirva el ejemplo de Bobadilla del Campo, Valladolid. Todos los pueblos tienen en común el poseer una iglesia con esbelta torre; descuella Medina del Campo, con un número superior de edificios con ellas.

Dueñas aparece como una pintura auténtica, es la torre clasicista de la iglesia de Santa María<sup>50</sup>. En un mapa de Medina del Campo la población ha sido representada en función de su carácter militar, no de asentamiento mercantil<sup>51</sup>. Espinosa de los Monteros presenta en un mapa una cumplida descripción de sus edificios<sup>52</sup>. El aspecto que presenta Talavera de la Reina en una de las pinturas es veraz, pues recoge torres y cúpulas de estilos bien conocidos<sup>53</sup>. Las vistas tienen en determinados casos verdadero alcance urbanístico. Arciniega (Álava) presenta una agrupación en cuadrícula con plaza central<sup>54</sup>. Tudela de Duero (Valladolid) se encie-

rra en un meandro del río casi redondo, lo que hace que la población se adapte a esta forma<sup>55</sup>. En un mapa del territorio de Bilbao, aparece el plano regular de Portugalete<sup>56</sup>.

### MAPAS MÁS CARACTERÍSTICOS

A la hora de buscar la relevancia de estos mapas, por dos circunstancias merecen ser encomiados. Una motivación es la pura belleza formal de la obra, que confiere valor artístico, de auténticas pinturas o cuadros. Otra de las razones es la riqueza informática y la amplitud de los escenarios. Hay que aclarar, ante todo, que por una razón o por otra, el conjunto de estas obras, tal como se muestran en el archivo de la Real Chancillería otorga a éste el carácter de museo de pinturas, bien que en esta variedad.

Por su notoriedad pictórica convendría resaltar las siguientes pinturas. En el Principado de Asturias, Arenas y Tielve se ubican en una gran perspectiva de montaña, dentro del municipio de Cabrales. El circo de montes deja en el centro el puerto de Hera, al que se accede por el camino real<sup>57</sup>. También paisaje de montaña ofrece la sierra de la Peña de Francia (Salamanca). En la cumbre se levanta el santuario, mientras que Miranda del Castañar muestra su cinturón murado. El pintor ha tenido buen cuidado de dejar constancia de la abundancia de bosque<sup>58</sup>. El pintor Manuel de Landeral es autor del mapa de la zona de Salas de los Infantes. Hoyuelos de la Sierra está situado en el centro, mientras que al norte se levanta Vizcaínos. El Valle de Arlanza se dispone en el centro, quedando una gran superficie ocupada por los bosques. Para que nada falte en este magnífico paisaje, la parte superior ofrece cumbres nevadas, en medio del cielo azul<sup>59</sup>. Un concepto todo actual de la pintura ha mostrado el autor del mapa de la zona de Santa Marina, con el convento de Nuestra Señora de la Peña; los campos de labor aparecen distribuidos en masas cromáticas, que recuer-

<sup>47</sup> Hay una plaza principal, en la que se levanta una torre. A esta plaza abocan la «calle mayor» y la «calle grande». En otras calles figuras estos letteros: «*calle por donde marchó el herido*»; «*694 varas desde esta casa hasta la Concepción, donde espiró el herido*». Nos hallamos ante un plano que reconstruye los hechos referidos a un crimen. Carpeta 19, número 284.

<sup>48</sup> Plano del lugar de Fortesende feligresía de Loureda, en Galicia. Carpeta 2, número 28.

<sup>49</sup> Plano de la zona Bustalvero y Peñaparda, Zamora. Número 36.

<sup>50</sup> Mapa número 2.

<sup>51</sup> Mapa número 13.

<sup>52</sup> Espinosa de los Monteros y Cuesta Aedo, con el «camino real que va a Espinosa». Número 43.

<sup>53</sup> Talavera de la Reina, Gamonal, Calera y Chozas. Número 11.

<sup>54</sup> Pliego de Arciniega con Mendieta (Álava). Carpeta 14, número 197.

<sup>55</sup> Mapa de Tudela de Duero (Valladolid), número 27.

<sup>56</sup> Mapa de la zona de Bilbao, número 40.

<sup>57</sup> Carpeta 16, número 232.

<sup>58</sup> Mapa de la Peña de Francia, número 54.

<sup>59</sup> Mapa de la zona de Hoyuelos de la Sierra, número 49.

dan los ensambles utilizados por los maestros postcubistas<sup>60</sup>. Igualmente bellos son los mapas de las zonas llanas. El de Bobadilla del Campo (Valladolid) está ejecutado en tonos ocre, propios del color de la tierra, aunque no faltan las pinceladas verdinegras de los pinos. Los pinares se dejan cruzar por numerosos caminos, que enlazan los pueblos situados al sur del Duero, río que bordea el bellissimo plano de este territorio<sup>61</sup>. La grandeza del llano está patente en un mapa toledano de la zona del río Alberche, con el pueblo de Serranillos; en esta ocasión el pintor ha buscado en la llanura la primavera del verde<sup>62</sup>.

A modo de resumen, habrá que decir que los planos se extienden cronológicamente desde el siglo XVI hasta avanzado el siglo XIX. Y que todas las regiones abarcadas por la jurisdicción de la Chancillería tienen representación gráfica. Los planos del siglo XVI se limitan a dibujos, lo que permite una clara identificación de los motivos. Así los planos de Bembibre, con la representación de los peregrinos caminando<sup>63</sup>; de Barcial y Castroverde de Campos<sup>64</sup>; de Maqueda, con la imagen de los castillos<sup>65</sup>.

El País Vasco posee una buena representación de planos y mapas. Una disputa entre las casas de los Torres, Zulueta y Mundaiz, cerca de San Sebastián, permite que nos asomemos al escenario del río Urumea, tal como se presentaba a mediados del siglo XVIII<sup>66</sup>. En los tres planos coloreados que se conservan se puede apreciar la belleza de los jardines regulares, la «casería» de los Torres y un molino («errotachiquia»). La toponimia próxima a San Sebastián también se ofrece en otro mapa<sup>67</sup>. Caminos, onomástica, ferrerías, molinos hacen del mapa de Bilbao de 1772 un verdadero tesoro<sup>68</sup>. En él se

menciona el «árbol de Descargo», la «posada de Zubiaur», y el «camino real de Aranzazu a Vitoria».

La Rioja y Burgos cuentan con importantes planos. De la costa cántabra es de recordar el de la Merindad de Trasmiera, con pueblos como Liendo, Ampuero, Guriezo, Limpias, y el puerto de Laredo<sup>69</sup>. En cuanto al paisaje de Cantabria, se recoge la zona de Molledo. Bellísimo el panorama de los montes de la comarca de Pola de Gordón, en los confines de Asturias<sup>70</sup>. La vega del río Carrión muestra su avenamiento en una visión que arranca desde Saldaña<sup>71</sup>. Galicia ofrece un bellissimo mapa en el que se representa el río Miño, con el territorio portugués<sup>72</sup>.

La plataforma meseteña arranca de La Rioja. El territorio de Manjarrés muestra la cuenca del río Yalde. Los pueblos de Manjarrés y Alesón se divisan en la planicie; grandes manchas de pinares forman una mancha verde<sup>73</sup>. La zona de Coca y Moraleja transmite la emoción de los llanos segovianos<sup>74</sup>. Traspuestos los picos del Guadarrama, los mapas dejan ver las planicies de la campiña de Madrid y Toledo. Talavera de la Reina ofrece una de las más logradas perspectivas<sup>75</sup>. El mapa de Cañamero (Cáceres) señala el punto más meridional de esta cartografía<sup>76</sup>. El escenario está ambientado por las curvas del río Rucas y un afluente. El litigio es por razones de explotación, que aparece patente por la presencia de olivares con sus dueños, molino de pan, molino de aceite, colmenar y «corral de chiqueros». Se ve una gran rueda movida por el agua en la zona de los molinos. Es una pintura encantadora, en que el artista ha sido fiel a la razón de testimoniar mediante detalles el objetivo del pleito, pero haciéndolo con un gusto que da a la obra el valor de un cuadro «nail».

<sup>60</sup> Mapa de Santa Marina y Rodanillo. Número 23.

<sup>61</sup> Mapa de la zona de Tordesillas, número 26.

<sup>62</sup> Mapa de la zona del Alberche, número 51.

<sup>63</sup> Carpeta 7, número 97.

<sup>64</sup> Carpeta 10, número 143.

<sup>65</sup> Carpeta 17, número 244.

<sup>66</sup> Carpeta 19, números 277, 278 y 279.

<sup>67</sup> Plano de San Sebastián, entre el barrio de Santa Catalina y el de Loyola. Carpeta 12, número 175.

<sup>68</sup> Mapa de Bilbao, carpeta 3, número 35.

<sup>69</sup> Carpeta 18, número 266.

<sup>70</sup> Mapa de la zona de Pola de Gordón, número 28.

<sup>71</sup> Carpeta 11, número 160.

<sup>72</sup> Carpeta 6, número 83.

<sup>73</sup> Carpeta 8, número 109.

<sup>74</sup> Mapas números 16 y 17.

<sup>75</sup> Talavera de la Reina, número 11.

<sup>76</sup> Mapa de Hernán Pérez y Cañamero, número 48.



Fig. 1. Peregrino a Santiago. Plano de 1594, Bembibre.

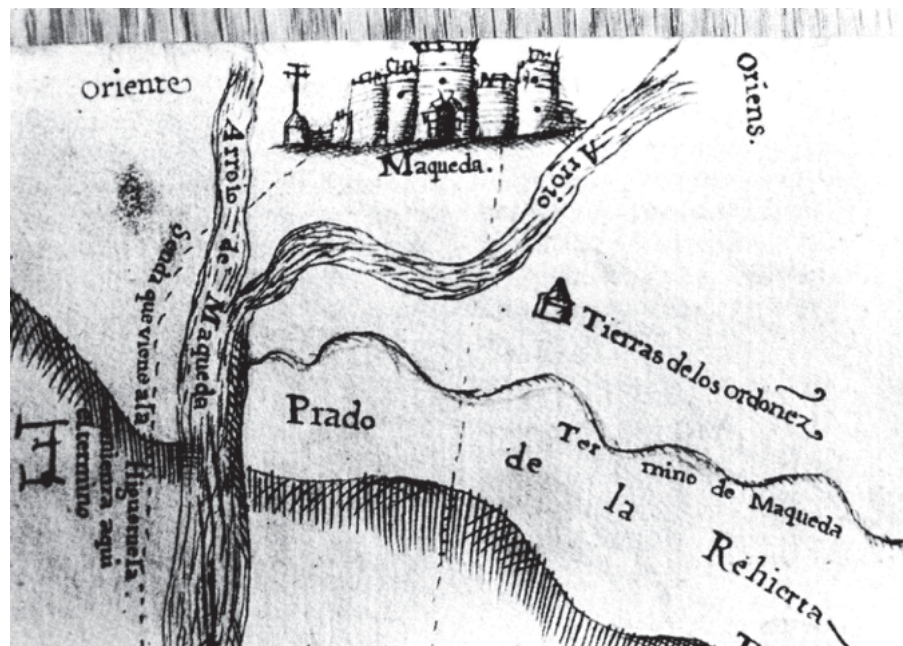


Fig. 2. Castillo de Maqueda. Plano del siglo XVI.



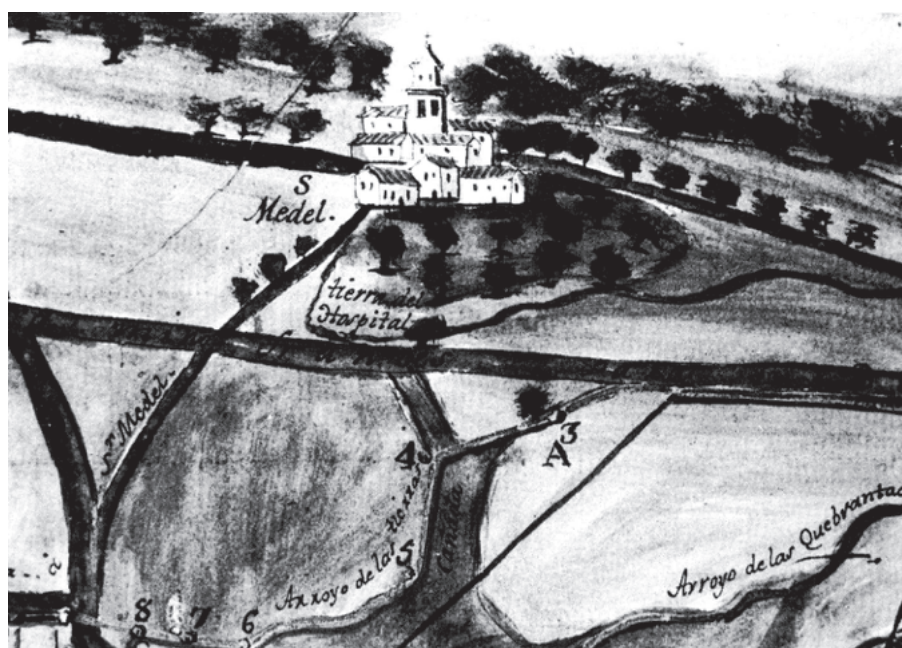


Fig. 3. Plano de la zona de Cerdeña. Camino de Santiago.

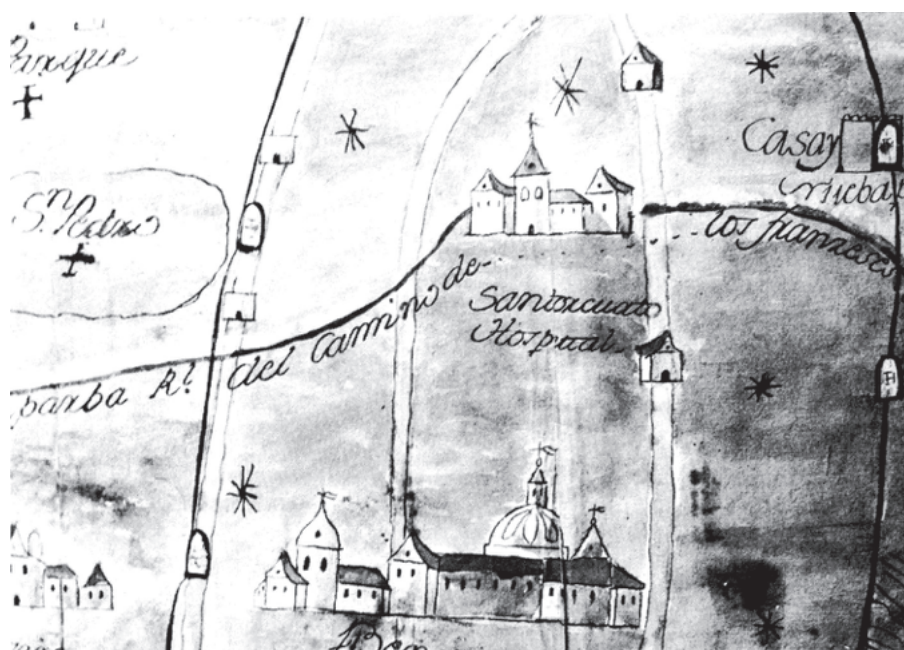


Fig. 4. Plano de la zona de Saldaña. Camino de Santiago.

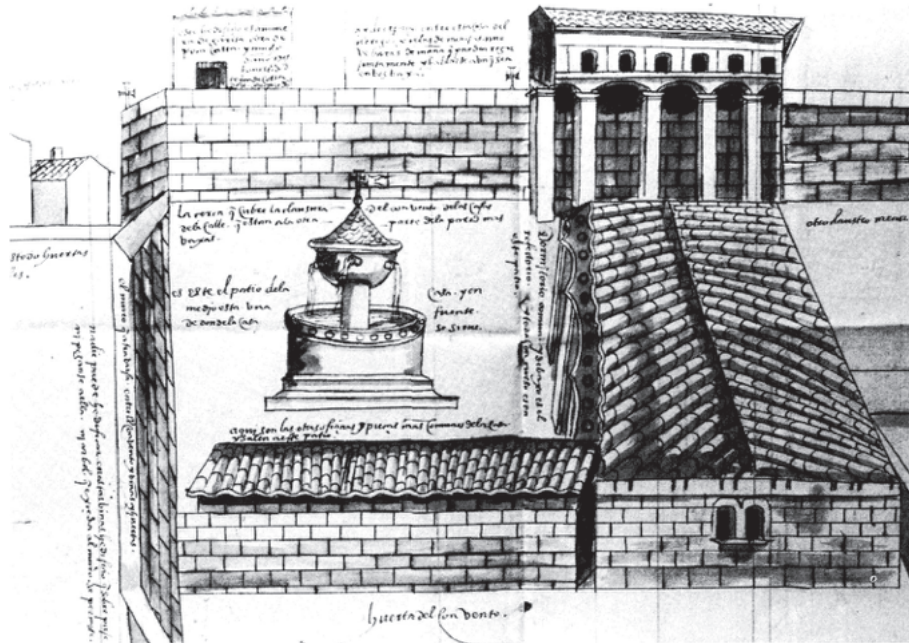


Fig. 5. Convento de Santa Clara en Castrourdiales. Plano siglo XVI.



Fig. 6. Pancorbo. Plano del siglo XVI.





Fig. 7. Caserío de Eizaga, en Zumárraga.

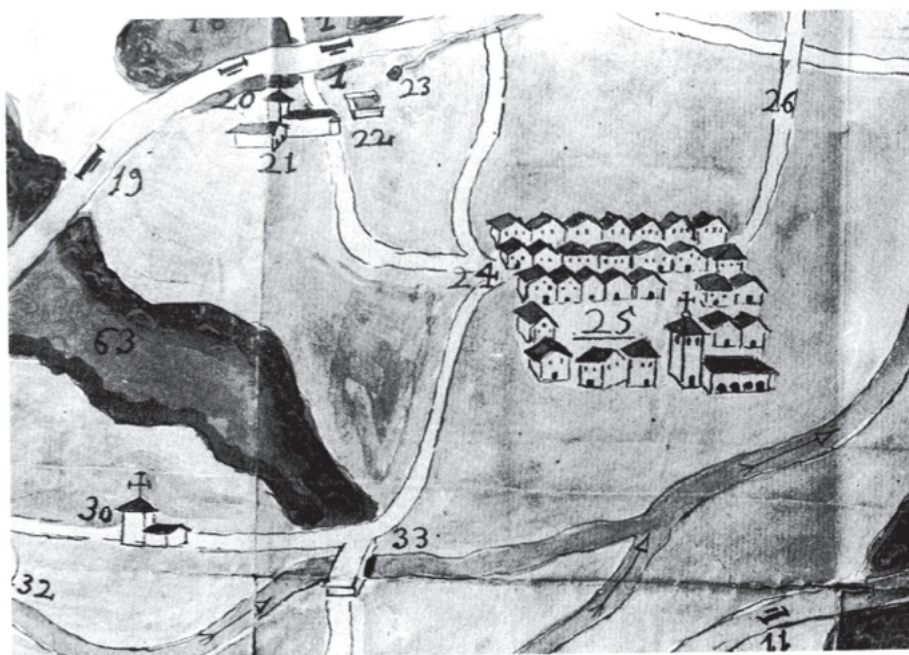


Fig. 8. Zona de Arciniega (Álava).

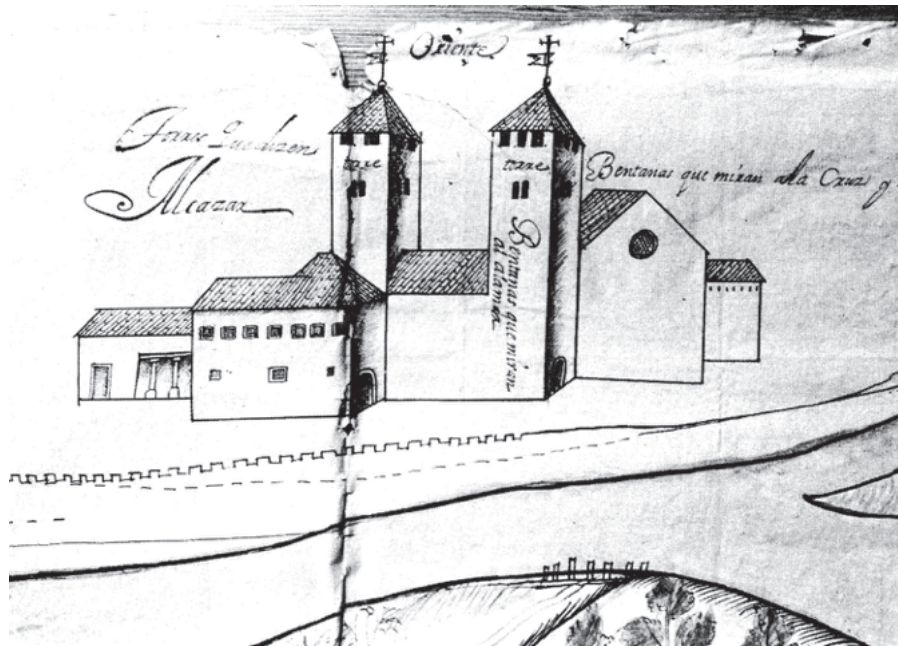


Fig. 9. El Alcázar de Peñafiel.



Fig. 10. Plano de zona del Río Duero, cercana a Ciudad Rodrigo. Firmado por José de Churriguera.







---

## *Aportaciones artísticas en los relatos de los viajeros Hispano-Árabes*

ANA M.<sup>a</sup> GARCÍA PÁRAMO

Aproximadamente en la misma época en que gran número de peregrinos provenientes de los más apartados lugares de Europa comienzan a acudir a la Península Ibérica para visitar el sepulcro del Apóstol Santiago, muchos habitantes de la parte de ella que entonces estaba dominada por el Islam emprenden viaje a Oriente para cumplir con el precepto coránico de peregrinar a La Meca<sup>1</sup>.

La influencia que en la difusión de formas y estilos artísticos tuvieron las peregrinaciones jacobitas es algo de sobra conocido, pero no ocurre lo mismo con la que, en el mismo campo, ejercieron estos viajes de los peregrinos hispanomusulmanes, tema éste poco conocido y sobre el que nos proponemos hacer unas reflexiones y aportar algunos datos.

El móvil primordial de los viajes de los andalusíes a Oriente fue, como ya hemos dicho, el cumplimiento de la obligación que tiene todo musulmán de realizar la peregrinación ritual a La Meca,

al menos una vez en la vida<sup>2</sup>. Pero la motivación religiosa presentaba otra vertiente que sobrepasaba con mucho el simple cumplimiento del precepto, como era el deseo de adquirir una más sólida formación intelectual visitando los grandes centros del saber de Oriente y escuchando a los maestros que impartían sus enseñanzas en ellos.

La cultura medieval es fundamentalmente religiosa, y esto, que puede afirmarse sin reparos para el mundo cristiano, es aún más evidente en el musulmán donde toda ciencia dependía y se iniciaba en la religión que constituía al mismo tiempo su principio y su objetivo. Por otra parte hay que tener en cuenta que el Oriente musulmán nunca perdió la supremacía cultural en su mundo, incluso en los más brillantes días del Califato de Córdoba, y que los habitantes de al-Andalus siempre tuvieron conciencia clara de que pertenecían a una zona periférica del mundo islámico —no sólo geográfica, sino también culturalmente—, por lo que sus mentes más despiertas estuvieron siempre atentas a las novedades que se producían en los centros culturales del imperio *abbasí* o de los diferentes estados que de él se fueron desmembrando. Por encima de enemistades políticas, los omeyas españoles intentaban imitar y emular a sus rivales *‘abbasíes* y procuraban atraer a sus Estados a figu-

Siglas empleadas en las notas

BAH: Boletín de la Academia de la Historia, Madrid.

EI<sup>2</sup>: Encyclopédie de l'Islam, 2.<sup>a</sup> ed., Leyden.

JA: Journal Asiatique, París.

MIDEO: Mélanges de l'Institut Dominicain d'Etudes Orientales, El Cairo.

<sup>1</sup> Las peregrinaciones a La Meca de los hispanomusulmanes empezaron, como era de esperar, poco después de la conquista, pero es a partir del siglo X-XI cuando se hacen más numerosas y cuando comienza a tener influencia constatable en el terreno del arte. Sobre esto véase: Lévi-Provençal, *España Musulmana*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, 1965, págs. 314 y sigs. (*Historia de España*, V, dirigida por Menéndez Pidal).

<sup>2</sup> «Dios ha prescrito a los hombres la peregrinación a la Casa, si disponen de medios» (*Corán*, III, 97; trad. de Julio Cortés, Madrid, 1979).



ras destacadas de la poesía, la historia, el derecho, la música, etc., así como conseguir las más relevantes obras que se escribían más allá de sus fronteras. Estos criterios fueron heredados y mantenidos por los diferentes reinos musulmanes que se sucedieron en nuestra Península tras la caída del Califato, lo que motivó que muchos andalusíes viajasen a Oriente y permaneciesen allí durante largas temporadas estudiando para adquirir una formación con la que alcanzarían fama y prestigio al regresar a su país de origen <sup>3</sup>.

Una de las vías de difusión de la cultura que los hispanomusulmanes adquirían en Oriente la constituyeron las obras que éstos escribieron para relatar sus experiencias y actividades, y que proliferaron a partir del siglo XII. Dichas obras —incluidas en la denominación genérica de *Literatura de Viajes*— tienen una clara vocación literaria y acusan una dependencia de las geográficas, que ya contaban con una larga tradición y poseían características bien establecidas cuando aquélla comenzó a desarrollarse. Esto hace que el principal interés de los autores de tales obras no sea el de ofrecernos descripciones completas, minuciosas y objetivas de los monumentos artísticamente interesantes que tuvieron ocasión de contemplar, pero aun así contienen gran cantidad de material aprovechable en varios campos, entre ellos el artístico, como tendremos ocasión de comprobar.

Una muestra de los capítulos de estas *Relaciones de Viaje* que tratan aspectos artísticos que sea suficientemente amplia como para permitir lograr una visión de conjunto y una apreciación exacta del valor de dichas obras en este campo, es algo que excede con mucho nuestras posibilidades y que jamás podría caber dentro de los límites de una comunicación como ésta. Su objetivo es mucho más modesto y se limita a presentar unos cuantos ejemplos —suficientemente significativos y relevantes a nuestro entender— seleccionados entre las obras que hemos podido consultar, y que servirán para dar una idea del interés de esta *Literatura de Viajes* en el terreno artístico.

En la necesaria labor de selección que hemos tenido que realizar hemos eliminado todo lo que, por

resultar de muy fácil consulta, presentaba un menor interés (como es el caso de la obra de IBN BATTUTA <sup>4</sup>), así como todas aquellas descripciones excesivamente largas que, por razones obvias, no tenían cabida en este trabajo y quedarían desvirtuadas al resumirlas <sup>5</sup>. Los ejemplos que hemos elegido corresponden todos a monumentos de Egipto, aunque absolutamente diferentes unos de otros, y que presentan una particularidad que aumenta su interés: La inexistencia en España de obras semejantes que pudieran ser conocidas por los autores y serviles de término de comparación en sus descripciones <sup>6</sup>.

### EL FARO DE ALEJANDRÍA

La torre construida a mediados del siglo III a. C. en el extremo oriental de la isla de Pharos, frente a Alejandría de Egipto, para servir de orientación a los navíos que se acercaban a aquellas costas fue considerada una de las siete maravillas del Mundo Antiguo. Natural es, por tanto, que las referencias a ella sean numerosas entre los geógrafos y viajeros árabes cuando tratan de la famosa ciudad fundada por Alejandro Magno.

A uno de estos viajeros —el malagueño IBN AL SAYJ AL BALAWI <sup>7</sup>— debemos la más minuciosa y exacta de las descripciones que han llegado a nuestros días, descripción que fue descubierta, traducida y publicada por Asín Palacios, acompañada de un magistral estudio y de una interpretación gráfica de la misma (fig. 1), pero cuya extensión hace imposible su inclusión en este trabajo <sup>8</sup>.

<sup>4</sup> IBN BATTUTA: *A través del Islam*, Madrid, 1981. Ídem, *Voyages d'Ibn Battuta*, París, 1854 (Reimpresión de 1968).

<sup>5</sup> Esto ocurre, por ejemplo, con las descripciones de las grandes mezquitas de La Meca y de Damasco debidas a la pluma de IBN YUBAYR. (Sobre este autor véase *infra* nota 30).

<sup>6</sup> La afirmación tal vez tendría que matizarse para el Faro de Alejandría y para los restos del Serapeum de esa misma ciudad, pero creemos que se ajusta a la realidad en lo fundamental.

<sup>7</sup> Sobre este autor véase: ASÍN PALACIOS: «El Abecedario de Yúsuf Benaxeij el Malagueño», BAH, C (1932), págs. 195-228.

<sup>8</sup> El lector interesado puede verla en: ASÍN PALACIOS: «Una descripción nueva del Faro de Alejandría», *Al-Andalus*, I (1933), págs. 241-292. OTERO, M. L.: «Interpretación gráfica de la descripción de Ibn al-Sayj», *Ibid.* págs. 293 y sigs.

<sup>3</sup> Sobre las motivaciones y consecuencias de estos viajes véase el capítulo a ello dedicado en: Lévi-Provençal, *op. cit.*, en nota 1, *ibid.*



No con tanto detalle pero sí con gran exactitud, ABU HAMID EL GRANADINO<sup>9</sup> nos ofrece una viva descripción del Faro en la que incluye noticias semilegendarias —no por fantásticas menos sugerentes— y un curioso dibujo del edificio de gran ingenuidad y belleza (fig. 2). Todo ello aparece en la obra titulada *Tuhfat al-albab* (*Regalo de los corazones*)<sup>10</sup> y reza así:

«Descripción del Faro de Alejandría que edificó Du-I-Qarnayn<sup>11</sup> —sobre él la paz—. Su altura es superior a 300 codos y está construido en piedra de cantería; es cuadrado en su parte inferior, sobre su parte cuadrada hay un cuerpo octogonal de ladrillo y sobre éste un cuerpo redondo. Todo está edificado en piedra de cantería y cada uno de los sillares pesa más de 200 mannas<sup>12</sup>.

En la parte superior hay un espejo de “hierro de China”<sup>13</sup> de 7 codos de anchura en el que se podía ver todo lo que venía del mar desde cualquiera de los países cristianos. Cuando aparecían enemigos les permitían acercarse a Alejandría y, en el momento en que el sol se inclinaba hacia poniente, hacían que el espejo lo mirase de frente y enfocaban con él a los barcos de forma que los rayos del sol reflejados en el espejo caían sobre ellos y los incendiaban mientras estaban aún en el mar, con lo que todos sus ocupantes perecían. Pagaban un impuesto para evitar ser quemados por aquel espejo. Cuando ‘AMR B. AL-‘AS<sup>14</sup> se dirigió a conquistar Alejandría, los cristianos quisieron engañarle y le enviaron un grupo de sacerdotes “mozárabes” que le dijeron que eran musulmanes y le mostraron un libro en el que se decía que los tesoros de Alejandro estaban en una cámara oculta del Faro. Los árabes los creyeron por su aún escaso conocimiento de la doblez de los cristianos y su ignorancia de la utilidad de aquella torre y de aquel espejo. Pensaron que cuando tomasen los tesoros y el dinero podrían reedificar la torre y el espejo como antes estaba. Derribaron dos tercios del Faro y vieron que no había nada en él; entonces aquellos sacerdotes huyeron y con ello se supo que todo había sido un engaño. Lo volvieron a construir de ladrillo ya que les fue imposible volver a subir aquellas piedras, y, cuando lo hubieron concluido, pusieron encima el espejo tal como antes estaba, pero se había oxidado y ya no reflejaba como antes por lo que resultaba inservible para pro-

vocar incendios. Entonces se arrepintieron de lo que habían hecho y así, este edificio de tan alto valor, no les resultó de utilidad ninguna.

En medio de la parte inferior de lo que edificó Alejandro hay una puerta para servicio del Faro por la que se puede penetrar. Está elevada sobre el suelo una altura de 20 codos y a ella se asciende por unos puentes contruidos con sillares del tamaño que hemos descrito antes. Cuando se entra por la puerta del Faro se encuentra a la derecha otra puerta por la que se penetra en una estancia grande y cuadrada de 20 codos de lado. A ella se puede entrar desde dos de los lados del Faro según describiré con la ayuda de Dios. En ella, a mano derecha, hay otra puerta que da a un pasillo, y en él, a la izquierda, muchas habitaciones en cada una de las cuales penetra la luz desde el interior del Faro.

Hay además otra gran habitación como la primera y otro gran pasillo que da a una tercera estancia y en el que hay muchas salas; luego, a través de otro pasillo, se llega a una cuarta habitación como las precedentes pero con una sola puerta. Por ello, para salir hay que volver a la primera sala y esto hace que muchos que no conocen aquello se pierdan por allí y están a punto de perecer desorientados en aquel laberinto. Yo entré allí muchas veces en el año 511/1117-18.

En la primera sala se inicia el camino que asciende a la parte alta del Faro por medio de una escalera. Cuando se ha rodeado por dos veces el eje de la misma se llega a una sala como la antes descrita, rodeada de habitaciones más pequeñas distribuidas de manera semejante a como antes dijimos para el primer piso.

Es una de las maravillas del mundo. A continuación doy su diseño y el de la subida a su puerta que antes mencioné» (fig. 2).

La leyenda del espejo se repite en la mayoría de los autores árabes, alguno de los cuales afirma que la torre no tenía otro objeto que el de servir de soporte al mismo, como por ejemplo el autor de una crónica hoy perdida y de la que sólo se conserva la traducción que de ella hizo Pierre Vattier en la segunda mitad del siglo XVII:

«Le Phare d’Alexandrie n’auoit aussit esté fait que pour un miroir qui estoit dessus, et qui faisoit voir ceux qui venoient contre eux du pays Romain»<sup>15</sup>.

Pero lo que realmente había en la parte superior del Faro en época musulmana era una pequeña mezquita «famosa por las bendiciones que reciben los que en ella rezan»<sup>16</sup>.

<sup>9</sup> Sobre este autor pueden consultarse: EI<sup>2</sup>, s.v. (art. de Lévi-Provençal). DUBLER: *Abu Hamid el Granadino y su Relación de Viaje por tierras eurasiáticas*, Madrid, 1953, Introducción.

<sup>10</sup> Edición y traducción parcial por: FERRAND, «Le *tuhfat al-albab* de Abu Hamid al-Andalusi al-Garnati», JA, 1925.

<sup>11</sup> *El Bicorné*, nombre con el que se designa a Alejandro Magno en la tradición musulmana y que aparece frecuentemente en el Corán, especialmente en XVIII, 82-99.

<sup>12</sup> Medida de peso equivalente a dos *ratl-s* o libras. El *ratl* equivalía en Egipto durante la Edad Media a 812,5 gramos, lo que hace que el peso de cada sillar superase los 162 kg. Cfr. Hinz, *Islamische Masse und Gewichte*, Leiden, 1955.

<sup>13</sup> Aleación citada con frecuencia por los geógrafos árabes.

<sup>14</sup> Caudillo árabe que conquistó Egipto en tiempos del Califato ‘Utman. Cfr. EI<sup>2</sup>, s.v. (art. de Wensink).

<sup>15</sup> VATTIER: *L’Egypte de Murtadi fils du Gaphiphe*, París, M.DC.LXVI, apud Wiet, *L’Egypte de Murtadi*, París, 1953, pág. 120.

<sup>16</sup> Así lo afirma Ibn Yubayr (*Voyages*, pág. 41). Véase *infra* nota 30.

## LAS PIRÁMIDES DE EGIPTO

Si abundantes son las descripciones del Faro de Alejandría, mucho más lo son las de las Pirámides de Guiza, al Oeste de El Cairo, que por sus impresionantes dimensiones han llamado la atención a geógrafos y viajeros de todas las épocas.

La extrema simplicidad externa de estos monumentos es poco apropiada para detalladas descripciones artísticas, pero ello queda compensado con creces por las noticias sobre la época y sentido de su construcción, la técnica empleada para ello y otros curiosos detalles sobre sus cámaras interiores en lo que se mezclan detalles fantásticos con otros de gran exactitud que forman una pintoresca mezcla de variable interés para lo que aquí nos ocupa. En los ejemplos que damos a continuación quedan reflejados los aspectos que acabamos de enumerar.

El médico, astrólogo y poeta hispanomusulmán ABU-L-SALT DE DENIA<sup>17</sup> nos ha dejado una serie de preciosas descripciones de Egipto, país en el que residió durante muchos años. De su obra titulada *al-Risala al-Misriyya (Epítome Egipcio)*<sup>18</sup> tomamos los siguientes párrafos referentes a las Pirámides de Guiza:

«¿Qué cosa hay más maravillosa y sorprendente —después de las acciones de Dios— que el que se hayan podido edificar estas enormes masas de imponentes piedras, de base cuadrada y apuntada figura? Son cuatro superficies triangulares de lados iguales cada uno de los cuales mide 400 codos; pero además de lo que ya supone esta grandeza hay que decir que son de extrema belleza y armonía en lo que a perfección y maestría en su fábrica se refiere. Debido a su enorme tamaño y solidez estas edificaciones no han sido afectadas por la violencia de los vientos, ni por las más terribles tormentas ni por los temblores de tierra.

La anterior descripción conviene a cada una de las Pirámides que hay frente a Fustat<sup>19</sup>, en la orilla occidental del Nilo, según nosotros mismos pudimos contemplar.

Algunos pretenden que las Pirámides son tumbas de reyes que quisieron distinguirse de los demás soberanos, tras su muerte, de la misma manera que se habían distinguido durante su vida, pensando que con ellas dejarían permanente memoria

al correr del tiempo y al pasar de las edades.

Cuando el califa al-Ma'mun llegó a Misr<sup>20</sup> ordenó horadarlas y para ello abrieron un orificio en una de las dos Pirámides<sup>21</sup> que hay frente a Fustat con mucho esfuerzo y tras un prolongado trabajo. En su interior encontraron un pasadizo estrecho con una escalera que infundía pavor y por la que resultaba difícil ascender. En su parte superior hallaron una cámara de forma cúbica, cada uno de cuyos lados medía 8 codos, y en medio de ella una pila de mármol cubierta con una tapa. Cuando la levantaron no encontraron más que un cadáver momificado que había alcanzado los tiempos presentes sin descomponerse».

Sobre esta misma Pirámide, o, mejor dicho, sobre la cámara interior, el ya mencionado ABU HAMID EL GRANADINO<sup>22</sup> nos da noticias más amplias y precisas<sup>23</sup>:

«Yo he entrado en aquella Pirámide que hizo abrir al-Ma'mun/ (fig. 3) y en su interior hay una cámara de planta cuadrada y de bóveda esférica. En el centro de la misma hay un pozo de 10 codos de profundidad y sección cuadrada por el que puede descender un hombre. En cada una de las cuatro caras del pozo hay una puerta que da a su vez a una sala, y en cada una de ellas se encontraron cuerpos humanos momificados y amortajados con muchas tiras de tela, más de cien cada uno, rasgadas y ennegrecidas por el tiempo.

En la cámara de la Pirámide hay un pasadizo ascendente semejante al canal del molino por el que se lleva el agua a él. No se llega a ver su parte alta ni tiene escalera alguna, y su anchura es de cinco palmos. Dicen que subieron por él en tiempos de al-Ma'mun y encontraron, en la pequeña cámara a la que daba, una figura humana en piedra verde como la malaquita. La llevaron al califa y vieron que estaba hueca como un tintero; la abrieron y encontraron un cuerpo humano con un pectoral de oro adornado con piedras preciosas de varias clases. Sobre el pecho tenía una hoja de espada de incalculable valor y, sobre la cabeza, un rubí del tamaño de un huevo de gallina que refulgía como un ascua. Yo mismo he visto aquella figura de la que sacaron la momia, colocada junto a la puerta del Palacio Real en Misr».

Sobre el sentido de la construcción de las Pirámides circulaban en Egipto diversas versiones, todas ellas legendarias como cabía esperar, pero muy difundidas, una de las cuales hacía de ellas los gra-

<sup>17</sup> Sobre este autor véase: GONZÁLEZ PALENCIA: *Rectificación de la mente*, Madrid, 1915, págs. 13-27. DE PREMARE: «Un andalous an Egypte à la fin du XIe siècle», MIDEO, 8 (1964-66), págs. 179-209. EI<sup>2</sup>, s.v. (art. de Millás Vallicrosa).

<sup>18</sup> Véase el artículo de De Premare citado en la nota anterior.

<sup>19</sup> Fustat es el nombre con el que se conoce el campamento que instaló 'Amr b. al-'As, al caudillo árabe que conquistó Egipto (véase *supra* nota 14) en el lugar que actualmente se conoce como El Cairo Viejo, en la capital egipcia.

<sup>20</sup> Nombre árabe de Egipto, aunque a veces se aplica específicamente a Fustat o a El Cairo.

<sup>21</sup> Los autores árabes suelen referirse a las Pirámides de Guiza como «las dos Pirámides», que son, naturalmente, las de Keops y Kefrén, únicas que se ven a lo largo de todo el camino que conduce a ellas desde El Cairo, cuyo trazado no ha cambiado desde la Edad Media.

<sup>22</sup> Nació en Granada en 1081 y murió en Damasco en 1169 después de viajar por multitud de países. Sobre este autor véase *supra* nota 9.

<sup>23</sup> Utilizamos en lo que sigue a Ferrand, *op. cit.* en nota 10.

neros que José utilizó durante los años de abundancia<sup>24</sup>. La tradición más difundida era, sin embargo, la que pretendía que se trataba de construcciones destinadas a preservar la ciencia humana de su desaparición como consecuencia del Diluvio Universal, y de ella se hace eco ABU-L-SALT DE DENIA cuando dice<sup>25</sup>:

«Entre el pueblo hay quien dice que el primer Hermes —llamado el triple por profecía, poder y ciencia<sup>26</sup>—, al que los hebreos llaman Junuj b. Yarid b. Mahla'il b. Qaynan b. Inus b. Sit b. Adam<sup>27</sup> —sobre él la paz—, que es Idris<sup>28</sup> —sobre él la paz— llegó a la conclusión, observando la posición de los astros, de que sobrevendría un diluvio que anegaría toda la tierra. Dedicó entonces todo su esfuerzo a construir las Pirámides para depositar en ellas las riquezas y los libros de las ciencias, así como lo que estimaba que debía ser conservado tanto de verdades trascendentes como de conocimientos prácticos y, de esa forma, evitar su desaparición».

### LOS TEMPLOS EGIPCIOS

Los escritores árabes designan a todos los edificios egipcios antiguos a los que suponían un carácter sagrado, con el nombre de *birba*<sup>29</sup>, tal como nos dice IBN YUBAYR AL-KINANI<sup>30</sup> en su magnífica

Relación de Viaje en la que narra sus experiencias durante la peregrinación a La Meca que realizó a mediados del siglo XII. A este autor debemos la mejor descripción medieval que poseemos de un templo egipcio, el de Ajmim, ciudad del Alto Egipto hoy desaparecida y que estaba situada en la orilla oriental del Nilo, a unos 500 km. al sur de El Cairo. Quedó completamente destruida en el siglo XIV, no mucho después de que pasara por ella IBN BATTUTA, que también hace una somera descripción de su templo<sup>31</sup>.

La de IBN YUBAYR es de asombrosa precisión y detalle, y sin duda puede ser considerada como modélica entre las de su especie. La damos a continuación íntegra y sin notas aclaratorias, pues pensamos que el lector puede representarse sin ayuda, a través de las sugerentes palabras del autor, las pinturas de escarabajos alados, capiteles hathóricos, dioses con cabeza de animal o las variadas figuras humanas que aparecen en los relieves de tumbas y templos.

«Hay un gran templo en la parte oriental de la citada ciudad /de Ajmim, más allá de sus murallas; su longitud es de 220 codos y su anchura, de 160. Los naturales del país lo llaman birba, que es el nombre que dan a todos sus templos y edificios antiguos.

Está levantando este gran templo sobre cuarenta columnas, además de sus dos muros. El perímetro de cada columna es de 50 palmos y entre una columna y otra hay 30 palmos. Sus capiteles son enormes y muy sólidos, esculpidos en forma extraña, con cuatro caras de original aspecto, como trabajadas por torneros, y adornados con diferentes tonos de violeta y otros colores. Todas las columnas están grabadas de arriba abajo. Sobre el capitel de cada columna y alcanzando a la contigua, hay una gran losa de piedra labrada. La mayor de las que medimos tenía 56 palmos de longitud, 10 de anchura y 8 de grosor.

El techo de este templo está formado en su totalidad por losas de piedra unidas de singular manera y que forman una superficie como de una sola pieza. Todo está cubierto de extrañas pinturas y colores sorprendentes, de tal forma que el que las mira piensa que se trata de un techo de madera decorada. Figuras diversas cubren todas las naves, algunas de las cuales están cubiertas con aves de magnífico dibujo, con

<sup>24</sup> Se refiere al José bíblico, personaje que aparece también en el Corán. Véase *Génesis*, XLI y *Corán*, XII. Que las Pirámides eran graneros edificadas por José es algo que afirma también Pero Tafur, el caballero sevillano que visitó Egipto en el siglo XV:

«Otro día fuimos a ver los graneros de Joseph, que están tres leguas de aquel cabo del río en el desierto, é bien que dizen que ay muchos más adentro, pero allí non paresçen sino tres, dos grandes é uno non tanto, los quales son fechos á manera de un diamante con aquella punta arriba tan aguda; será el altura mucho más que la torre mayor de Sevilla.»

(PERO TAFUR, *Andanças e viajes de...*, Barcelona, 1982, pág. 86.)

<sup>25</sup> ABU-L-SALT DE DENIA: *Al-Risala al-Misriyya*, pág. 27 (*apud* DE PREMARE, *op. cit.* en nota 18).

<sup>26</sup> Interpretación algo libre del sobrenombre de *trimegisto* con el que se conocía a Hermes.

<sup>27</sup> Cfr. *Génesis*, V.

<sup>28</sup> Sobre este personaje, que la tradición musulmana identifica con el Enoch bíblico y con Hermes, véase: EI<sup>2</sup>, s.v. (art. de G. Vajda). *Corán*, trad. de J. Vernet, notas a XVIII, 61 y a XIX, 57.

<sup>29</sup> La palabra proviene del término copto *perpé*, empleado por los antiguos habitantes de Egipto para designar a los templos y, en sentido lato, a todos los monumentos antiguos. Véase: EI<sup>2</sup>, s.v. *barba* (art. de G. Wiet).

<sup>30</sup> Sobre este autor véase: EI<sup>2</sup>, s.v. Ibn Djubayr (art. de Ch. Pellat).

Su *Relación de Viajes* ha sido traducida a varias lenguas europeas, aunque no al español. Las versiones más fácilmente asequibles son: GAUDEFRY-DÉMOMBYNES: *Voyages d'Ibn Jubayr*, trad. par ..., 3 vols., París, 1949-56. BROADHURST: *The Travels of Ibn*

*Jubayr*, transl. by ..., Londres, 1952. SCHIAPARELLI: *Viaggio in Spagna, Sicilia, Siria e Palestina, Mesopotamia, Arabia, Egitto, compiuto nel secolo XII*, Roma, 1906.

<sup>31</sup> Este templo era famoso desde la Antigüedad; estaba dedicado al dios *itfalo* Min y es mencionado por Herodoto en su *Historia* (II, XCI). También Esteban de Bizancio (siglo V d.C.) le cita y dice de la representación del dios que se hallaba en su interior: «*Ideus! cuius pudenda septem digita arrecta erant*».

las alas desplegadas, tan al vivo que el que las contempla piensa que van a echar a volar. Otras están cubiertas de excelentes figuras humanas de magnífico aspecto y admirable forma. Cada una de estas figuras está representada en diferente actitud y así las hay que tienen en su mano un objeto o una figurita, un arma, un pájaro o una copa; otras veces se trata de un individuo que señala a otro con una mano, y otras muchas cosas diferentes que sería largo describir y no acabáramos nunca.

Tanto el exterior como el interior de este gran templo están cubiertos de arriba abajo de figuras diferentes en forma y aspecto, algunas de las cuales son horribles, pues tienen un semblante no humano que hacen sentir pavor a quien las mira y le llenan de admiración y sorpresa. No hay punto en el que no haya un dibujo, o un adorno, o un jeroglífico. Esta extraña decoración llena todo este gran templo y se ha hecho con aparente facilidad en piedra dura lo que ya resultaría difícil en madera blanda. El que lo observa piensa que si todo el tiempo, desde el principio del mundo, se hubiera empleado en su adorno, su labrado y su decoración, aún resultaría insuficiente. ¡Gloria al Creador de todas las maravillas! ¡No hay dios sino Él!

Sobre el techo de este templo hay una azotea pavimentada con las grandes losas de piedra ya descritas; está a una altura enorme, y la imaginación no alcanza a comprender ni la mente a imaginar cómo pudieron ser subidas y colocadas. En el interior de este templo hay salas, oratorios, entradas y salidas, rampas y escalera, pasillos y aberturas donde grupos de personas se pierden y no llegan a encontrarse sino llamándose a voces. El grosor de los muros es de 18 palmos, todo él de piedras unidas en la forma ya descrita. En resumen, este templo es gigantesco y contemplarlo es una de las maravillas del mundo cuya descripción no resulta posible ni puede abarcarse».

### EL SERAPEUM DE ALEJANDRÍA

Del templo que se había edificado en Alejandría al dios tutelar de la ciudad, Serapis, no quedaba más que un ingente montón de ruinas y algunas columnas en pie cuando los árabes conquistaron Egipto. Sin embargo, estas ruinas eran suficientemente impresionantes no sólo como para atraer la atención de geógrafos y viajeros, sino también para dar lugar a la formación de leyendas sobre la construcción de dicho templo que casi unánimemente es atribuida a Salomón, que en la tradición musulmana es un personaje con poderes mágicos para dominar a los genios y hacerles trabajar a su servicio.

Entre las ruinas del Serapeum destacaba una enorme columna que aún se conserva en la actualidad y que se conoce con el nombre de «Columna de Pompeyo»<sup>32</sup>, sobre la que IBN BATTUTA nos

cuenta una curiosa historia<sup>33</sup> que debía ser común en su tiempo porque con casi las mismas palabras la refiere IBN AL-SAYJ<sup>34</sup>. A este autor debemos la siguiente descripción de los restos que él pudo contemplar al sur de Alejandría y que pertenecían al Serapeum de la ciudad.

«Acabada la historia del Faro pasaré a la del gran pilar que se encuentra al sur de la ciudad, en las afueras, a una distancia aproximada de una milla, en un lugar elevado que parece una colina. Dicen que es parte del templo de Sulayman b. Dawud (Salomón hijo de David) —sobre ambos la paz.

Su longitud es de 223 pasos y su anchura, de 100. La rodeaban otras columnas, en número de 100: 15 por el norte, otras tantas por el sur, 35 por el este y una cantidad igual por el oeste. El perímetro de cada una de las columnas es de 17 palmos, y su altura de unos 50; entre cada dos de ellas hay un espacio de 18 palmos. Medimos con una cuerda el perímetro de las columnas, y luego hicimos lo mismo con la distancia entre cada una de ellas y la contigua y encontramos siempre la misma distancia. Las cuatro que ocupan los ángulos están labradas en forma de columnas geminadas, son monolíticas y el perímetro de cada una de ellas es de 30 palmos. Todas están sobre una basa, cuadrangular en la parte inferior y redondeada en la superior, formando un soporte de piedra monocroma idéntica a la de las columnas, que son de color rojo pero no intenso sino más bien amarillento. Sobre la parte superior de las columnas hay un remate de color también rojizo que rodea el perímetro de las mismas, aunque su parte superior es algo más ancha que la inferior.

La parte interior de este templo no tiene techo ni lo ha tenido nunca —pero Dios es más sabio—, salvo en la parte sur, en la que hay una zona cubierta y, en ella, un templete. Las columnas, exceptuando el gran pilar antes mencionado, diría que son como las mayores que existen en nuestro país o más gruesas aún.

Lo más llamativo es que, frente a la fila oriental de las columnas y ya en la parte interior del templo, hay otra gran columna situada a 20 codos de aquella fila. Está colocada sobre una basa formada por un bloque cuadrado de piedra del color ya descrito, de 20 palmos de lado y 16 de altura. Sobre ésta hay otra de igual color y aspecto semejante, sólo que su mitad inferior es cuadrada y la superior redonda como la columna que soporta. Esta segunda basa es de 8 palmos de altura y su fijación está asegurada con plomo; tanto el torneado de la parte redonda como el tallado de la cuadrada son de extremada perfección.

Sobre esto está la enorme columna ya mencionada, cuyo perímetro es de 38 palmos. Su altura se desconoce; sólo sé que los muchachos se acercan a ella y lanzan piedras tratando de llegar a la parte superior y jamás he visto que lo consigan. Sobre ella hay un capitel de piedra de color rojizo, cuya parte superior es alta y tiene forma de cesta, de perfecta talla y filigrana, con unas ramas que se inclinan hacia el suelo y que presentan una figura como de ganchos, de magnífico cincelado y pulido. Aunque es de piedra dura su talla es perfecta. Toda la columna es el colmo de la esbeltez y de la proporción.

<sup>32</sup> En realidad esta columna fue erigida en honor de Diocleciano y a él fue dedicada en el año 296; es de granito rojo y mide 30 metros de altura incluida la basa. Una inscripción en griego da noticia de la fecha y del motivo de su erección.

<sup>33</sup> Véase: IBN BATTUTA: *A través del Islam*, pág. 119.

<sup>34</sup> Véase *supra* notas 7 y 8.



Ignoro el sentido de esa columna aislada en tal lugar pues no hay en las proximidades rastro de ninguna otra, ni sé cómo fue traída ni cómo fue levantada pues en los alrededores de Alejandría no hay montañas. Se dice que los genios la hicieron para Sulayman (Salomón) —sobre él la paz—, o que tal vez sea de la época de Uy y sus compañeros<sup>35</sup> y que es una piedra que se conservará eternamente, pero Dios es más sabio». En el recinto formado por la fila de columnas está la puerta del templo con su sorprendente jamba monolítica de 50 palmos de altura y 7 de ancho; está a la derecha según se entra, y a su izquierda habla otra idéntica. El frente de estas jambas es de cuatro palmos y medio. Junto a la jamba, a la derecha, hay otro pilar de parecidas características y también monolítico, y otro igual a la izquierda. La distancia entre ambos pares de soportes es de 30 palmos medidos a nivel del suelo.

Sobre las dos jambas que quedan en la parte interior del templo hay un dintel monolítico, y había otro sobre las otras dos que dan el espacio abierto, hacia el exterior del templo, pero se desplomó y se rompió en tres pedazos. Su longitud, añadidos los tres trozos, es de 40 palmos, su anchura de 8 y lo mismo mide su frente. De este dintel sobresale un alero y una cornisa en la que se ven volutas, azucenas y excelente ornamentación labrada. En sus extremos, tanto en la parte exterior como en la interior, hay dos grandes volutas decoradas con tan fino labrado que asombra a quien lo contempla; por todo ello este pórtico es el colmo de la belleza de líneas y del bello acabado. Si lo golpeas con la mano o con una piedra se oye un extraño sonido.

Frente a esto y a una distancia de 20 pasos hay otro pilar en pie cuya pareja se cayó hacia el otro lado y se rompió por la mitad; su longitud es de 50 palmos y su anchura de 8, lo mismo que su frente.

Un pequeño muro se ve junto a la puerta, y bajo ésta, una gran cámara cubierta con grandes losas que tiene el aspecto de una habitación grande. En su interior hay un pasaje subterráneo que penetra bajo el templo, pero no sé cuánto mide ni hasta dónde llega. Dicen que todo el templo está construido sobre cámaras y pasadizos, lo que es patente en varios lugares en los que faltan las columnas, pues las arrancaron para hacer de ellas losas y piedras de molino. También se llevaron muchas de sus basas para afianzar las partes ruinosas del Faro del que ya hablamos antes. También dicen que con ellas se completó la calzada<sup>36</sup> y el suelo de la galería que mencionamos<sup>37</sup> en la que está la mezquita, que no tenía pavimento. En ello, dicen, se emplearon basas y podios, que fueron transportados hasta allí y con ellos se cubrieron aquellas partes de la edificación, pero Dios es más sabio.

Cuando vi aquellas maravillas y aquellos monumentos, los encontré sorprendentes y pensé en los pueblos que nos precedieron, como los ‘ad, que, tal como dice Dios —ensalzado sea— en el Corán, fueron «como troncos de palmera huecos»<sup>38</sup>. Entonces me dije: «Tanto el constructor de estas columnas como la más grande de ellas son en verdad bien poca cosa».

<sup>35</sup> Es el Og bíblico, último vástago de la estirpe de los gigantes —*solus quippe Og rex Basan restiterat de stirpe gigantium*, dice la Vulgata—, cuya cama podía verse, según el texto bíblico, en *Rabbat de los hijos de Ammon*, esto es en ‘Amman, la actual capital de Jordania. Cfr. *Deuteronomio*, 3, 11.

<sup>36</sup> Se refiere a la que unía la isla de Pharos con tierra firme y que ha mencionado al describir el Faro. Véase: ASÍN PALACIOS: «Una descripción nueva...», citada en nota 8, págs. 283 y 284.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 288.

<sup>38</sup> Cfr. *Corán*, LXIX, 7. Los ‘ad son un pueblo semilegendario que aparece citado en el Corán en numerosas ocasiones. Sobre él véase: EI<sup>2</sup> s.v.

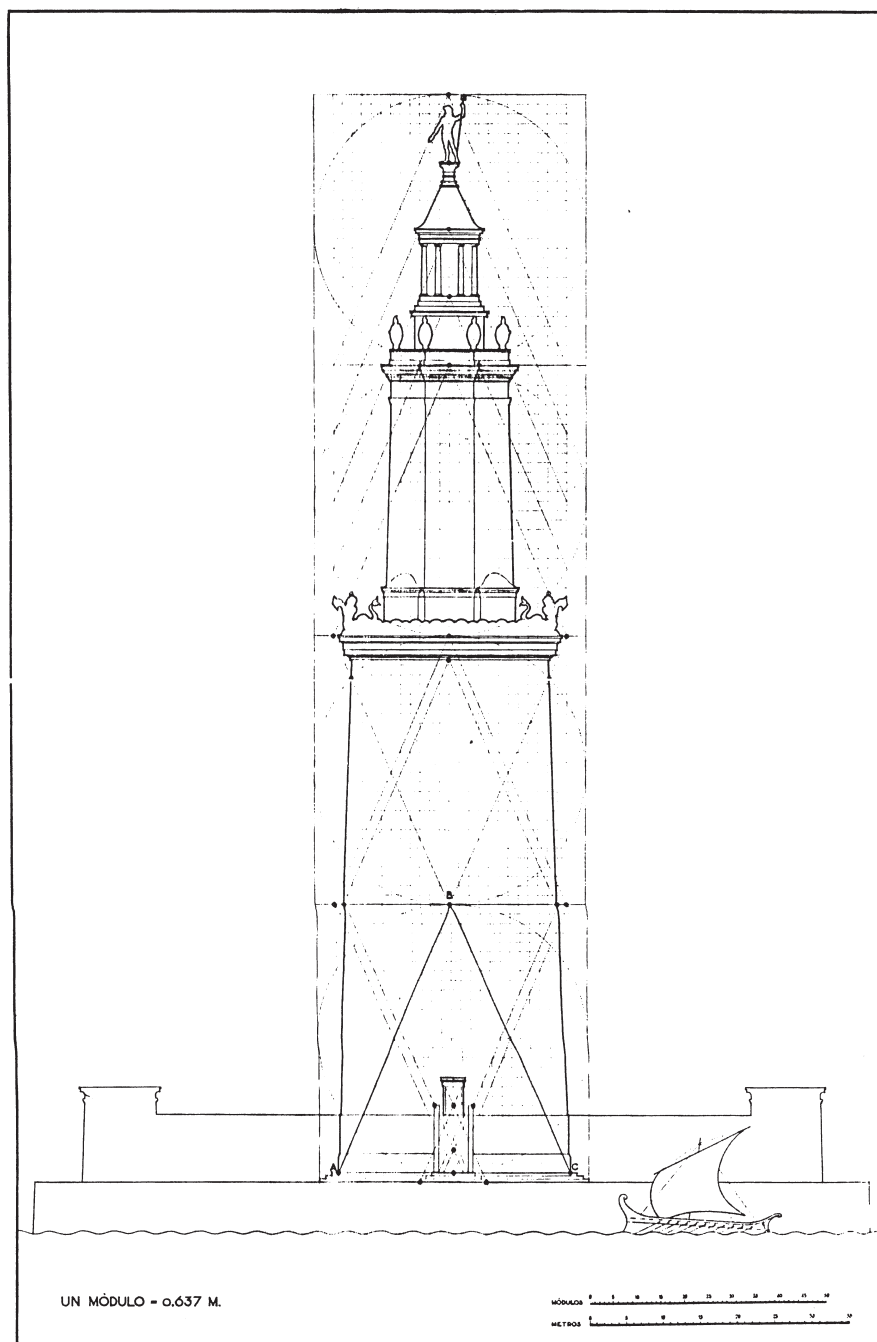


Fig. 1 (A).

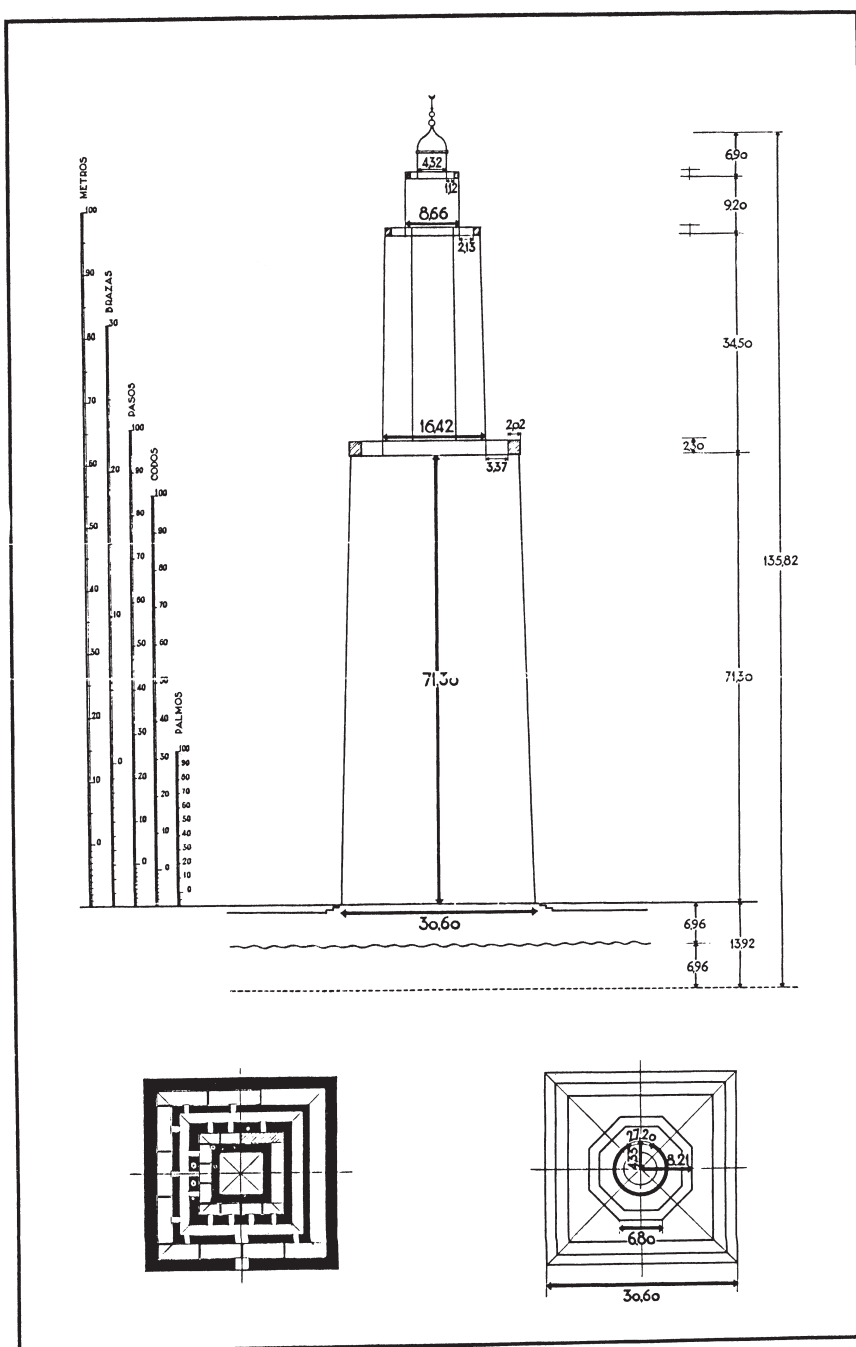


Fig. 1 (B).

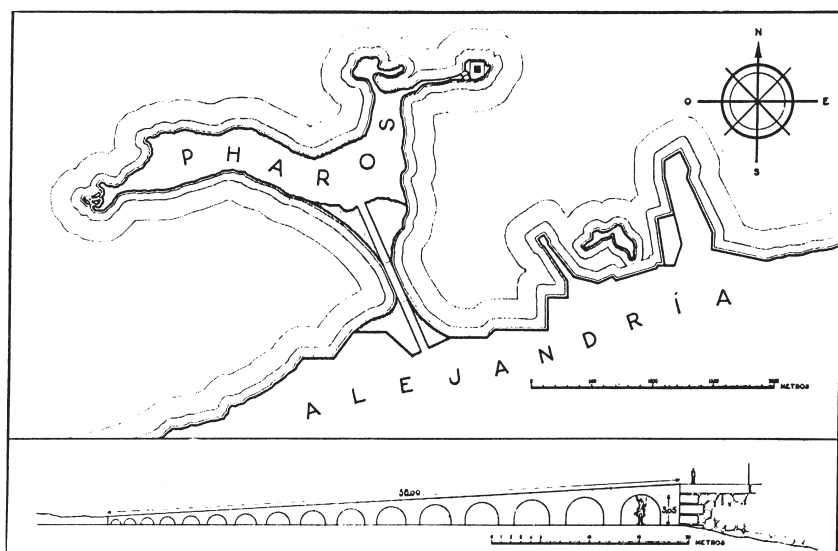
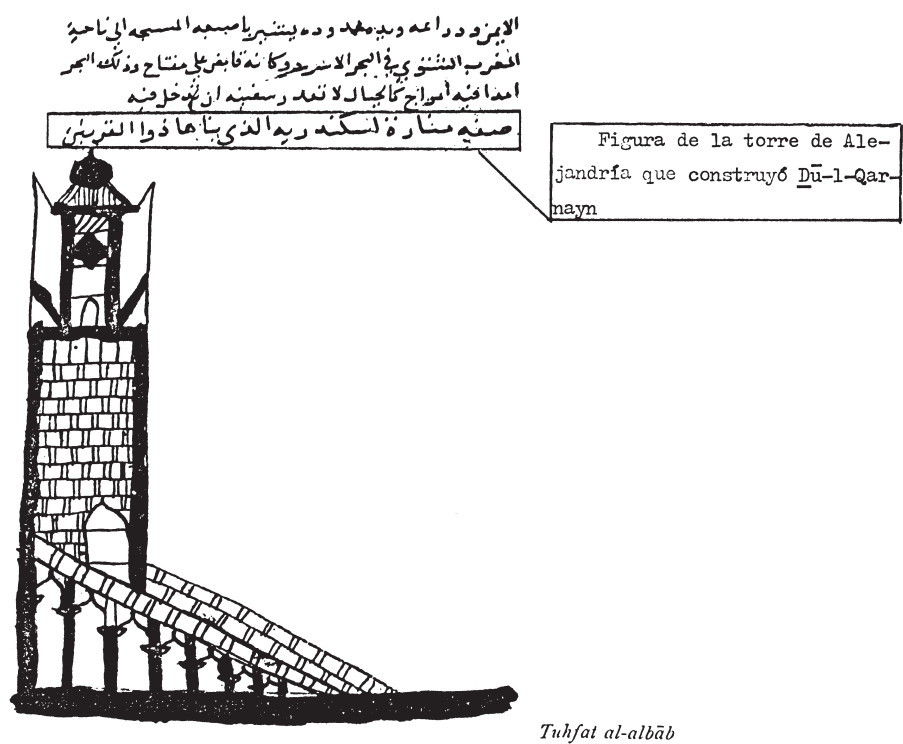


Fig. 2 (Plano de situación del Faro)



Ms 2168, folio 17 recto.

Fig. 2.

Figura de la torre de Alejandría que construyó Du-I-Qarnayn



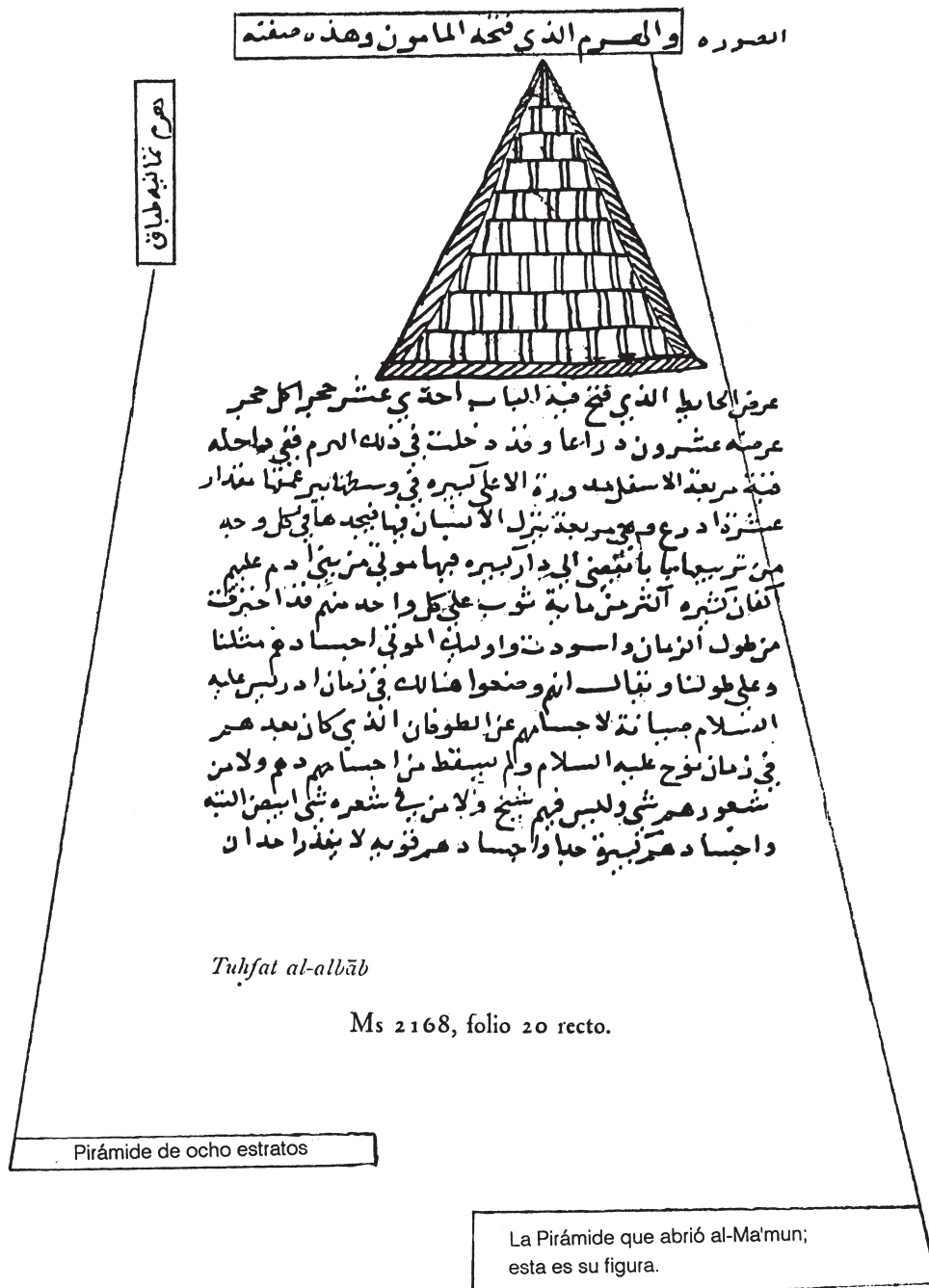


Fig. 3.



---

## *Viajes y vida artística durante el reinado de Carlos III de Navarra (1387-1425)*

JAVIER M. MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ

El viaje, entendido en su sentido amplio de desplazamiento de personas y objetos, constituye uno de los factores determinantes en la formación, desarrollo y difusión de las formas y del quehacer de los artistas. Por tanto, resultan muy variados los modos de influencia de los viajes en la vida artística de un ámbito concreto durante un período determinado. El mundo artístico medieval está plagado de maestros itinerantes, formas viajeras y lejanos vínculos establecidos por los investigadores sin otra prueba que el análisis formal. Sólo a partir de la Baja Edad Media, la conservación de relativamente abundantes noticias documentales permite conocer y valorar con precisión la trascendencia de los desplazamientos en el arte, con resultados interesantes y ampliables, con las debidas reservas, a períodos anteriores. La intención de esta comunicación consiste en aportar diversos datos relativos a viajes de personas y obras, con indudables consecuencias en la vida artística del reino de Navarra en el tránsito del siglo XIV al XV, a partir de las noticias procedentes de los archivos reales (Archivo General de Navarra, Sección de Comptos).

### 1. LOS VIAJES REALES A OTROS REINOS

La promoción de todo tipo de empresas artísticas por parte de los monarcas bajomedievales hace que el estudio de la personalidad y formación de los reyes se revele como factor imprescindible a la hora de emprender cualquier investigación. Más todavía si recordamos que Carlos III el Noble per-

tenece a una dinastía francesa que nunca perdió el interés por sus posesiones ultrapirenaicas y que emparentaba estrechísimamente por lazos de sangre con los Valois, tanto con los monarcas asentados en París, principal foco artístico del momento, como con el resto de la familia real, cuyo papel en el gótico tardío queda claro al mencionar los títulos de duques de Borgoña, Berry o Anjou<sup>1</sup>.

Los viajes efectuados por el monarca manifiestan una indudable trascendencia en lo que respecta a la vida artística por diversos motivos. En ningún caso dichos viajes obedecen a intereses artísticos o culturales, como pudieran haber sido el conocimiento de determinadas realizaciones o la contratación de maestros renombrados. Son razones políticas casi siempre y en algún caso también religiosas las que provocan los desplazamientos. Entre las políticas destacan la reivindicación de sus derechos patrimoniales en Francia, que le condujo por tres veces a París en 1397-1398, 1403-1406 y 1408-1410, y la participación como infante en la política exterior de su padre (viaje a París en 1377, con la retención del infante en la corte francesa hasta 1380; o la colaboración en 1385 dentro de la campaña de Portugal a favor del nuevo rey de Castilla Juan I). En las religiosas, como era de esperar, sobresale la peregrinación a Santiago de

<sup>1</sup> Carlos III era hijo de Carlos II y de Juana (hija a su vez del monarca francés Juan el Bueno) y sobrino carnal de Carlos V, Luis duque de Anjou, Juan duque de Berry y Felipe el Atrevido duque de Borgoña.

Compostela en 1382 y las romerías que llevó a cabo dentro del reino al santuario mariano de Ujué, tan vinculado a la memoria de su padre Carlos II<sup>2</sup>. No queremos decir con esto que el monarca no mostrara interés por la vida artística de las tierras que visitaba. Al contrario, estos viajes le permitieron ponerse en contacto con algunos de los principales focos creadores del momento, sobre todo París, así como encargar y adquirir obras e invitar a reconocidos maestros a desplazarse hasta tierras navarras. No podía ser de otro modo si consideramos que sus itinerarios atravesaron ciudades como París, Avignon, Tours, Montpellier, Burdeos, Bayona, Bourges, Lyon, Reims, Dijon, Barcelona, Zaragoza, Valladolid, Toledo, Segovia, León, etc. Queda por señalar que los desplazamientos por tierras peninsulares tuvieron lugar en su mayor parte durante el reinado de su padre, por lo que las consecuencias artísticas (compras, encargos, etc.) son de menor relevancia, en tanto que se muestran más fructíferas las largas estancias en tierras francesas después de su coronación.

La producción artística en época bajomedieval se integraba perfectamente e incluso constituía un elemento fundamental en la vida de corte; en ningún modo aparecía como una esfera separada del resto de las actividades y ambiente cotidianos. De igual modo, que como huésped entrega Carlos III donativos a juglares, escuderos, sirvientes o acompañantes, concede asimismo 20 francos a los mazoneros y carpinteros del duque de Berry en Bourges y 12 a los mazoneros, maestros de obras y pintores del duque de Borbón en Moulins, durante el regreso de su segundo viaje real a Francia (1406)<sup>3</sup>. Su interés manifiesto por las construcciones no es diferente del que mostró en el mismo trayecto por los camellos del duque en Bourges.

La actuación «artística» del rey en estos desplazamientos se orientaba en tres facetas. Por una parte, la adquisición o encargo de obras de gran cali-

dad en los principales focos artísticos del momento y especialmente en París. Allí residían maestros de primera fila: orfebres, tapiceros, miniaturistas, etc.; y allí existía un mercado de primera fila de obras ya realizadas listas para la venta. De otro modo no podríamos explicar la única obra de miniatura relacionada con el rey Noble que se conserva, las Horas de Carlos III del Museo de Cleveland (U.S.A.), adornadas en veinticinco de sus páginas con las armas Navarra-Evreux. Los estudios de W.D. Wixom y P. M. de Winter concluyen que la decoración fue realizada en París a comienzos del siglo XV y que los colores de los escudos revelan pigmentos diferentes a los usados en el resto del manuscrito, de modo que fueron añadidos en un momento posterior, probablemente tras la adquisición durante su segundo viaje a Francia (1403-1406)<sup>4</sup>. Al fin y al cabo este procedimiento no es extraño, pues conocemos otros ejemplos de manuscritos con escudos en blanco, a la espera de recibir las armas de sus futuros poseedores.

También suponen compra sin previo encargo las adquisiciones de tapices en la capital francesa, como los que compró en 1398 a Nicolás Bataille (el mismo tapicero al que se vincula directamente el Apocalipsis de Angers): cuatro tapices de lizo alto a la manera de Arras, uno con la historia de Salomón y conquistando Bretaña, otro con los Nueve Pares, otro con el Advenimiento de Cristo y otro con la historia de la Virgen y de las Tres Marías con sus maridos<sup>5</sup>. El mismo año compró a Jacques Dourdin, entre otros, un gran tapiz alegórico con imágenes del dios del amor, «Eur» y «Auanture»<sup>6</sup>. Ambos tapiceros eran proveedores habituales de los duques de Anjou y Orleans<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> WIXOM, W. D.: *The Hours of Charles the Noble*, en «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», LII (1965), págs. 50-83; y P. M. DE WINTER: *Art, devotion and satire. The Book of Hours of Charles III the Noble, King of Navarra, at the Cleveland Museum of Art*, en «The Gamit», núm. 2 (1981), págs. 42-59.

<sup>5</sup> CASTRO, J. R.: *Catálogo del Archivo General de Navarra, Sección de Comptos*, vols. I a XVI, Pamplona, 1952 y siguientes, y F. IDOATE, vols. XVII a LII. En adelante citado CAGN, seguido del número de volumen y del número dentro de ese volumen. Los documentos se citarán AGNS (Archivo General de Navarra, Sección Comptos), seguido del número de cajón y número de documento. Así: AGNC, Caja 76, núm. 28, XXII.

<sup>6</sup> AGNC, Caja 76, núm. 33.

<sup>7</sup> THIEME, U. y BECKER, F.: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, 1909 sigs., vol. III, pág. 29 y vol. IX, pág. 518.

<sup>2</sup> Sobre los viajes y la personalidad del monarca es fundamental la obra de J. R. CASTRO: *Carlos III el Noble, rey de Navarra*, Pamplona, 1967. Acerca de las circunstancias políticas de su reinado y del de su padre, la completísima obra de J. M. LACARRA: *Historia política del reino de Navarra*, Pamplona, 1973, vol. III, págs. 49-191. Sobre la peregrinación del rey a Santiago: J. J. JIMENO JURIO: *Itinerario jacobeo del infante Carlos de Navarra (1381-1382)*, en «Príncipe de Viana», XXVI (1965), págs. 239-280.

<sup>3</sup> CASTRO: *Carlos III*, pág. 322.



Al examinar las compras de orfebrería, advertimos que figuran tanto piezas probablemente ya elaboradas junto a otras que hubieron de ser confeccionadas bajo encargo directo. En 1397 el argentero parisino Perrin Frezet entrega diversos trabajos por valor de más de 1.200 francos<sup>8</sup>, muchos de ellos similares a los que podía hacer para cualquier otra persona. En cambio, la gran castaña de oro de unos 400 gr. de peso, adornada con piedras, perlas, un cristal y varias hojitas de oro, que Hance Crest llevó a cabo en París para el monarca, responde a un encargo regio motivado por ser la castaña divisa del rey Noble<sup>9</sup>. No todo eran compras: de vez en cuando encontramos abundantes ventas de vajilla real de oro y plata a mercaderes parisinos para poder hacer frente a los gastos de una estancia demasiado prolongada: durante su primer viaje a Francia vendió más de 260 kgs. en piezas de plata labrada y 7 kgs. en vajilla de oro<sup>10</sup>.

La segunda faceta de mecenazgo artístico consiste en la contratación directa de maestros para trabajar en tierras navarras. Han llegado a nosotros diversos documentos que ilustran este punto. Muy expresivo es un recibo del orfebre Conchet Godefroy, también parisino, quien a la vez que reconoce haber recibido las 42 libras que se le debían por ciertas obras realizadas en Francia, promete «*leuar et tener botiga et forja de mi officio en Pomplona hodo el rey nuestro seynnor querra en su regno*»<sup>11</sup>. Esto sucedía a raíz del segundo viaje a Francia. Ya en el primero había llamado a su servicio a Andreu de Sant-Mazán, tapicero de Arras, quien declara estar junto al rey desde el 17 de febrero de 1398, jornada que el monarca había pasado con certeza en París<sup>12</sup>. Tras el tercer viaje conocemos la llegada al reino de numerosos maestros de todo tipo, entre los que se cuentan Perrin Frezet, argentero<sup>13</sup>, Lucien Bertholomeu y Johan de Noyon, tapiceros<sup>14</sup>, y Johan Lome, el famoso autor del sepulcro

de Carlos III y doña Leonor de la catedral de Pamplona<sup>15</sup>.

El tercer aspecto de la actuación del monarca en sus viajes lo constituye el indudable contacto e interés mostrado por las obras tanto arquitectónicas como ornamentales o suntuarias que tuvo ocasión de conocer. Hemos hecho alusión a donativos para los artífices de obras en curso. Por lo que respecta a orfebrería, tapicería, miniaturas, etc., su empleo común en la vida cortesana garantiza que Carlos III pudo conocer gran parte de las obras señeras del arte contemporáneo. Su visita a las residencias de los miembros de la corte, su asistencia a ceremonias y fiestas le llevaron probablemente a desear poseer palacios y objetos similares en su reino, empresa que inicia a los pocos meses de llegar al trono. La catalogación de sus piezas de plata o sus tapices, las noticias de las decoraciones en sus residencias (el tema de los Nueve Pares o los motivos heráldicos que engalanaban el palacio de Tudela), incluso la construcción de dos torres, una «francesa» y otra «morisca», en el palacio de Tafalla, denotan la existencia de un conocimiento y un gusto por realizaciones contemporáneas de fuera del reino navarro<sup>16</sup>.

## 2. LOS VIAJES COMO CAUSA DE OBRAS ARTÍSTICAS

Los preparativos de los viajes reales ponían en marcha todo un mundo de maestros de muy diversas labores, entre los que no debemos olvidar argenteros, bordadores o carpinteros. El prestigio hacia el exterior y el aparato inevitable de la vida cortesana bajomedieval exigían una vajilla acorde con la categoría del rey, unos ornamentos de capilla transportables, unas vestiduras dignas, etc., calculadas para los varios meses, incluso años, que tardaban en regresar al reino.

<sup>8</sup> CAGN, XXI, 711, 713, 746, 806, 925, 1.008 y 1.059.

<sup>9</sup> CAGN, XXII, 885.

<sup>10</sup> AGNC, Caj. 74, núm. 14; CAGN, XXII, 752 y 983.

<sup>11</sup> AGNC, Caj. 82, núm. 2, II.

<sup>12</sup> El rey lo envió a trabajar a su torre de Pamplona: AGNC, Caj. 72, núm. 21, II. Sobre la estancia en París el 17 de febrero: CASTRO, *Carlos III*, pág. 241.

<sup>13</sup> CAGN, XXVIII, 910.

<sup>14</sup> Llamados por el rey «nuestros tapiceros»: AGNC, Caj. 100, núm. 100, II.

<sup>15</sup> En agosto de 1411 cobra la talla de un bajorrelieve para el palacio de Olite: R. S. JANKE: *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, 1977, pág. 38.

<sup>16</sup> CASTRO: *Carlos III*, págs. 513 y sigs. y F. DE MENDOZA: *Plateros y tapiceros en Navarra a fines del siglo XIV*, en «Revista Internacional de Estudios Vascos», XXIV (1933), págs. 184-197. Sobre el uso de lujosas obras de orfebrería en la vida cortesana contemporánea: ROBIN, F.: *Art, luxe et culture: l'orfèvrerie et ses décors à la cour d'Anjou (1378-1380)*, en «Bulletin Monumental», 141-IV (1983), págs. 337-374.

Sin embargo, otros viajes dentro de Navarra tenían como consecuencia la realización de piezas de orfebrería. Entre todos destaca la romería a Santa María de Ujué en abril de 1394, con motivo del retorno de la reina Leonor a Navarra tras siete años de ausencia. Y destaca porque el cáliz que entonces ofrecieron (hoy en el Museo de Navarra) es la única obra de orfebrería que conservamos de su reinado. La inscripción de la base lo atestigua: «EL REY DON KARLOS ME DIO A SANCTA MARIA DUXUA EN EL AYNNO MIL CCCLXXXIII». Además conocemos su autor (el argentero Ferrando de Sepúlveda, al servicio de los monarcas entre 1385 y 1397) y su precio: 60 florines y 5 sueldos, no el más caro de que tenemos noticia<sup>17</sup>. La costumbre de entregar objetos de plata y ricos paños en las peregrinaciones reales es generalizada y de ella se beneficiaron, además de Ujué, otros santuarios navarros como Roncesvalles, el Puy de Estella o Santa María de Irache<sup>18</sup>.

La llegada al reino de personajes importantes se celebraba con justas, fiestas de toros, banquetes e intercambio de regalos. Las residencias escogidas para su alojamiento recibían en los meses anteriores un remozamiento generalizado. Por señalar algún ejemplo, León de Lusignan, rey de Armenia, obtuvo del monarca navarro 2.000 florines de Aragón dentro de una de sus bellas naves de plata dorada. Otra nave similar, de casi diez kilos de peso con las divisas reales, entregó al patriarca de Alejandría y a los embajadores de Francia en 1396<sup>19</sup>. Por esas fechas el rey Noble andaba empeñado en recuperar sus posesiones francesas, de manera que no dudó en gastar más de 500 libras en acondicionar el castillo mayor de Estella, donde los alojó, y en nombrar a Andreo Dehán, consejero real experimentado en edificaciones (había dirigido las del castillo de Tudela pocos años an-

tes), supervisor de las obras<sup>20</sup>. Medidas similares se tomaban en las diversas localidades del reino con motivo de los frecuentes traslados del monarca y la familia real, quienes a menudo variaban su alojamiento incluso dentro de la misma ciudad: en Estella el rey dispuso diversos gastos tanto en el castillo mayor, como en los otros dos castillos (Belmerches y Zalatabor) y en el convento de Santo Domingo, una de sus residencias favoritas<sup>21</sup>.

### 3. LOS VIAJES DE LOS ARTISTAS

Ya hemos aludido a la contratación de maestros y su posterior envío al reino durante los viajes del monarca. Sin embargo, no es éste el único camino en la venida de artistas a Navarra. En algunos casos, la presencia de figuras destacadas puede ponerse en relación con la vinculación de algún miembro de la familia real con determinados territorios alejados. Es el caso del citado argentero Ferrando de Sepúlveda, originario de una población cuyas rentas pertenecían a la reina doña Leonor<sup>22</sup>. Quizá la sorprendente estancia (1423-1429) del único orfebre italiano que trabajaba para la corte navarra, Luis de Catania (Sicilia), puede explicarse si recordamos que la infanta Blanca había sido reina de Sicilia entre 1402 y 1414<sup>23</sup>.

En otros casos resulta más difícil averiguar el modo como entraron en contacto los maestros con el rey. Quizá responda a un envío regio el trabajo de varios maestros moros valencianos en Olite, por cuyos intereses muestra preocupación el monarca aragonés en 1419<sup>24</sup>. En cambio, desconocemos el medio de contacto con el vidriero Jacob de Utrech, a quien Carlos III había hecho venir de Flandes

<sup>17</sup> Del cáliz de Ujué han tratado diversos autores. Sólo mencionaremos las obras de F. DE MENDOZA: *Los plateros de Carlos el Noble, rey de Navarra*, Pamplona, 1925, págs. 66 y 96; y CASTRO: *Carlos III*, pág. 224. Más bibliografía y estudio de la pieza por M. C. Heredia en el catálogo de la exposición «El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros», Madrid-Pamplona, 1982, pág. 67.

<sup>18</sup> Diversas noticias, por ejemplo: CASTRO: *Carlos III*, pág. 279; una corona de oro para Ujué.

<sup>19</sup> CAGN, XV, 112 y XXI, 742.

<sup>20</sup> CAGN, XXI, 76, 630, 680, 682, 692, 742, 748, 787, 806, 809, 853, 874, 904, 906, 925, 941, 948, 1.020 y 1.022.

<sup>21</sup> Más de 2.000 libras ordenó para las obras en las que tomaron parte algunos de los mejores maestros del reino: CAGN, XXVII, 699; XXX, 787, 807; XXXII, 12, 29, 967; y XXXIV, 17. AGNC, Caj. 114, núm. 3. En 1389 residió 75 días en él.

<sup>22</sup> CASTRO: *Carlos III*, pág. 218.

<sup>23</sup> CASTRO: *Carlos III*, págs. 263-275.

<sup>24</sup> SERRA RAFOLS, E.: *Un documento sobre los trabajos de Carlos el Noble en Olite*. Año 1419, en Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra, 1927, págs. 568-569.

«por su comandamiento e servicio, por usar e servir de mi officio»<sup>25</sup>.

Carecemos de evidencias para pensar que los maestros de artes suntuarias vivían itinerantes, desplazándose por los distintos reinos y grandes ciudades en busca de trabajo. Al contrario, las referencias documentales atestiguan estancias prolongadas en las principales poblaciones. Por otra parte, el análisis de los registros referentes a las grandes obras arquitectónicas (especialmente los palacios de Olite y Tafalla), lleva a concluir que todavía a comienzos del siglo XV existían cuadrillas de mazoneros transeúntes que permanecían semanas o meses en una fábrica para luego desaparecer sin dejar rastro. Es más, los nombres suelen aparecer agrupados por orígenes geográficos: una cuadrilla que trabaja en Olite estaba compuesta por maestros vascos (Martín de Guerecieta, Johan de Zorroza, Johan de San Sebastián, Pedro de Vizcaya, Johan de Egaña, Michelco de Asteasu, Martín de Orozco y Michelco de Astiagua). Lo mismo podríamos decir de los tallistas franceses que ayudaron a Johan Lome en el sepulcro de los reyes o del grupo de pintores de la Corona de Aragón que decoraron el palacio olitense<sup>26</sup>.

Una faceta muy interesante de la documentación estudiada la constituye la evidencia de viajes realizados por los maestros reales bajo encargo regio para conocer obras que en ese momento efectuaban otros monarcas en sus respectivos reinos. No deja lugar a dudas la referencia del viaje llevado a cabo por Lope Barbicano, carpintero moro, maestro de obras del rey en la merindad de la Ribera, acompañado por maestre Enrich de Zaragoza, maestro real en la decoración del palacio de Olite, a Segovia en 1402: «por devisar ciertos obrages que son ailli en los palacios del rey de Castilla»<sup>27</sup>. El mismo Lope Barbicano, el maestro mayor del rey Martín Pérez de Estella y el carpintero Johan de Lerga acudieron a París llamados por el monarca en 1405, mientras Carlos III pasaba su segunda estancia en la capital francesa<sup>28</sup>.

A veces los desplazamientos fuera de Navarra los hacían también por encargo real para trabajar en posesiones regias o al servicio de algún miembro de la familia real. Varios maestros se dirigieron a Cherburgo mientras esta ciudad perteneció a los reyes<sup>29</sup>. Un yesero, Johanin le Normant, llegó a Peñafiel en 1421 para construir chimeneas para la infanta navarra doña Blanca, casada con el futuro Juan II<sup>30</sup>. Años más tarde, el maestro de obras del rey Johan Lome acompañaría al mismo don Juan, por entonces rey de Navarra, a Cuéllar, donde permaneció de 1441 a 1442 con otros diez mazoneros más<sup>31</sup>.

De menor importancia son los traslados de maestros dentro del territorio navarro desde el lugar de residencia hasta las obras de los que tenemos abundantísimos ejemplos. Algunos llegaron incluso a cambiar su residencia, como los alfareros moros que se instalaron con sus familias en Olite, procedentes de Tudela, para trabajar en la construcción del palacio<sup>32</sup>. Lo normal es que se desplazaran cuadrillas enteras mientras duraban las obras, aunque a veces eran las obras las que se realizaban en lugar distinto a su destino: el sepulcro de Carlos III se talló en Olite y fue trasladado a falta de los últimos detalles a Pamplona; las cubiertas de lacería del palacio olitense fueron confeccionados en varios casos en Tudela por un equipo de carpinteros moros bajo la dirección de Lope Barbicano, y todos ellos acudieron al palacio real para su colocación definitiva<sup>33</sup>.

Antes de terminar este apartado, queremos señalar que conocemos desplazamientos de los artistas por iniciativa propia, como el de Gernes Aldellee, maestro de obras del vizcondado de Mortain, quien fue retenido por Carlos II para su

<sup>25</sup> AGNC, Caj. 108, núm. 4, V.

<sup>26</sup> Para las obras de Olite pueden examinarse los Registros de Comptos 206, 261, 262, 268, 272, 283, 312, 331 y 335.

<sup>27</sup> Tardaron 23 días en «ir estar e retornar», AGNC, Reg. 268, fol. 10.

<sup>28</sup> AGNC, Caj. 92, núm. 15, VII.

<sup>29</sup> CASTRO: *Carlos III*, pág. 141, entre otros ejemplos.

<sup>30</sup> CASTRO: *Carlos III*, pág. 411.

<sup>31</sup> JANKE, J.: *Lome*, págs. 125 y 128.

<sup>32</sup> El rey les ayudó a construir un horno para poder trabajar en su oficio: AGNC, Caj. 106, núm. 12, XC.

<sup>33</sup> La cubierta se realizó entre junio y octubre de 1407: AGNC, Reg. 272, fols. 260-290. Otra cubierta de lacería similar: Reg. 272, fols. 118 v.º (1403). Sobre el sepulcro y su traslado: JANKE, J.: *Lome*, págs. 119-150 y JIMENO JURIO, J. M.: *Autores del sepulcro de Carlos III de Navarra*, en «Príncipe de Viana», XXXV (1974), págs. 455-482.

servicio en 1376, cuando atravesaba el reino de vuelta de Santiago de Compostela<sup>34</sup>.

#### 4. LOS VIAJES DE LAS OBRAS

En el apartado relativo a los viajes reales hemos tratado de la adquisición de obras fuera del reino. No obstante, ésta no se reducía a dichos viajes, sino que con cierta frecuencia encontramos encargos de piezas a focos artísticos más o menos lejanos, conforme a necesidades concretas. Lo más frecuente son las compras de joyas en localidades como Zaragoza, Barcelona y Bayona. En 1385 se trajeron de Bayona la corona y las joyas de la infanta Juana para su boda con el duque de Bretaña; en su busca habían partido Pedro de Musidán, sargento de armas, y el argentero Juan<sup>35</sup>. Años antes, Carlos II había hecho traer de Brujas varias coronas, una de ellas de 20.000 libras de precio<sup>36</sup>. Asimismo es corriente la adquisición de vidrieras, puesto que en el reino sólo se realizaban cuando el monarca contrataba a algún maestro extranjero. En 1422 y a través de un burgués mercader de Pamplona llegaron al reino veinte vidrieras historiadas procedentes de Flandes, con destino a ventanales del palacio de Tafalla<sup>37</sup>. La tradición en la compra de vidrieras era antigua: para la decoración de la capilla de San Esteban en la catedral pamplonesa, mandada construir por Carlos II en 1351, el maestro de obra Ochoa de Roncesvalles envió un diseño a Toulouse, donde llevaron a cabo la vidriera. El encargo tuvo lugar en febrero de 1352 y hasta un año después no quedó colocada, labor ésta a cargo del propio vidriero tolosano Peres Hiniera (o Humera) y de su compañero Juan Buergon<sup>38</sup>.

La escasez de documentación distinta de las cuentas reales nos impide precisar el volumen del comercio de obras de arte. En diversas referencias encontramos a mercaderes navarros y extranjeros como proveedores de todo lo necesario para la casa real. En concreto, el comercio de joyas era realmen-

te elevado, por no citar el de ricos paños. Algunos personajes suelen visitar el reino portadores de verdaderas fortunas en diversas piezas: perlas, diamantes, zafiros, que posteriormente eran engastadas por los argenteros reales. Así el italiano Mono de Cassini vendió por 1.100 florines un rubí al rey Noble y Cristóbal de la Mer, genovés residente en París, obtuvo 12.000 florines de Aragón en 1391 por un grueso diamante a pagar en dos plazos de diez y seis meses respectivamente<sup>39</sup>. Resulta mucho más interesante la noticia que nos proporciona un documento de 1387, recién ascendido al trono Carlos III, acerca del pago a un muletero por haber traído de Tudela a Pamplona una gran imagen de la Virgen en alabastro y otra imagen y piezas del mismo material destinadas a formar parte de un retablo<sup>40</sup>.

Para terminar, haremos referencia a los largos recorridos de diversos materiales necesarios para obras. Sin duda los más difíciles de conseguir eran los empleados para elaborar determinadas pinturas, como panes de oro y plata o lapislázuli molido. Zaragoza solía ser la localidad a la que se acudía en estos casos, a causa de su cercanía y del importante foco pictórico en ella asentado. Para las obras de envergadura algún pintor acudía a aprovisionarse de todo lo necesario. En otros casos, lo normal era adquirirlo de los mercaderes de las principales poblaciones del reino (Pamplona, Tudela y Estella fundamentalmente)<sup>41</sup>. Las grandes empresas constructivas precisaban todo tipo de materiales que se obtenían siempre que era posible de las cercanías, pero a veces era necesario traerlos desde considerables distancias: grandes maderas para vigas llegaban de los altos valles pirenaicos o de los pinares castellanos de Soria, transportados en carretas o aprovechando el curso de los ríos; carretas y carretas cargadas con piedras recorrían los caminos entre las canteras y los edificios en obra; braceros y mujeres transportaban agua, cal, arena, etc. Las empresas artísticas provocaban un continuo tra-

<sup>34</sup> AGNC, Caj. 21, núm. 47, I.

<sup>35</sup> CAGN, XV, 1.068 y XVI, 183 y 217.

<sup>36</sup> CAGN, V, 1.198.

<sup>37</sup> CAGN, XXXIV, 789.

<sup>38</sup> AGNC, Reg. 61, fol. 40 rº. La vidriera se trajo en fragmentos a lomo de mula.

<sup>39</sup> CAGN, XVIII, 415 y 463.

<sup>40</sup> CAGN, XVI, 1.129.

<sup>41</sup> En 1389 el pintor Alfonso acudió a Zaragoza a comprar bermellón, «berdet», cola, azul de ultramar, azul de Alemania y ocre. El mismo año y para las mismas obras de Tudela conocemos numerosas compras a mercaderes navarros: AGNC, Reg. 205, fols. 437-439.



siego en el marco de una sociedad mucho más móvil de lo que habitualmente se considera.

\* \* \*

La documentación relativa a la vida artística procedente de los archivos reales de Navarra (Archivo General de Navarra, Sección de Comptos), propor-

ciona multitud de datos que ayudan a precisar conceptos sobre el modo de producción de obras de arte y sobre la vida de los maestros. Los viajes de mecenas, artistas y obras nos han permitido entrever lo que supuso para Navarra este momento del tránsito del siglo XIV al XV que no en vano recibe para algunas disciplinas la denominación de «estilo internacional».



---

## Los viajeros y la imagen de Granada en el Siglo XVI

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN

Aparte de los significados concretos que una obra arquitectónica pueda tener, o las síntesis que, partiendo de documentos, podamos extraer del funcionamiento de la ciudad en el siglo XVI, creemos importante preguntarnos el significante de Granada como ciudad para el hombre del quinientos, y si hubo un intento consciente de crear un modelo determinado.

Para esbozar una aproximación a este planteamiento hemos de remitirnos a dos fuentes fundamentales: las descripciones de viajeros<sup>1</sup> y los grabados. Fuentes indudablemente parciales pero que, junto a otros documentos históricos, permiten bosquejar el significado del concepto «Granada» en la decimosexta centuria.

Como decía Davillier: «... *La rendición de Granada causó en todos los países cristianos una inmensa sensación, igual a la que poco tiempo antes, entre los musulmanes, había causado la toma de Constantinopla. En Roma, la caída de la ciudad mora fue celebrada con una misa solemne, procesiones y fiestas públicas. En Nápoles se representó en esta ocasión una especie de drama o farsa, mezcla alegórica en la que la Fe, la Alegría y el falso profeta de Mahoma eran los principales papeles*»<sup>2</sup>.

Granada suponía el final de una consoladora cruzada europea que desde 1244 intentaba liberar Jerusalén y, a nivel particular de la Península, el final de la «reconquista» donde se aunaban cuestiones de definición imperial y de cristiandad<sup>3</sup>; así como el comienzo de una nueva «conquista», en el caso de América.

La caída de Granada atrajo a numerosos viajeros y curiosos que, junto a una idea consciente de la monarquía española, van a modelar una imagen exportable de la ciudad. Su situación geográfica hace plástica una imagen compuesta por tres núcleos: dos elevados (Alhambra y Albayzín-San Cristóbal), que a veces se definen como ciudades independientes<sup>4</sup>, y la ciudad baja. Esto más el ingrediente de los ríos (Darro y Genil), conforman las piezas, en abstracto, del puzzle ciudadano. Ahora bien, al rellenar estos espacios con arquitecturas comienza lo creativo y la capacidad de potenciación de unos u otros elementos que determinan, en definitiva, el carácter de la ciudad.

De entrada, se plantea su pasado musulmán (que en estos momentos era contemporáneo) a nivel visual, como tarjeta de presentación, potenciándose

<sup>1</sup> La primera lectura razonada de éstos la encontramos en la obra: VIÑES, C.: *Granada en los libros de viajes*, págs. 69-95, Granada, Miguel Sánchez, 1982.

<sup>2</sup> DAVILLIER, C.: *Viaje por España*, págs. 200-203, Madrid, Castilla, 1949.

<sup>3</sup> Para la definición de estos conceptos, véase: GÓMEZ DE LIAÑO, I.: *Los juegos del Sacromonte*, págs. 63-118, Madrid, Ed. Nacional, 1975.

<sup>4</sup> Cfr. MÜNZER, J.: *Relación del viaje...*, pág. 356, en GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Aguilar, 1952. MARINEO SICULO, L.: *Vida y hechos de los Reyes Católicos*, pág. 96, Madrid, Atlas, 1943.

su carácter de ciudad palatina (palacios suntuosos, halo oriental, ...) más que las cuestiones herméticas, por extrañas, de sus prácticas religiosas (aunque los repertorios de mezquitas se hallen presentes)<sup>5</sup>. Al curioso del quinientos le interesa mucho más las historias de harem, queda más deslumbrado por los ricos, extraños e intrincados palacios de la Alhambra que por la Mezquita Mayor que pronto desaparecerá visualmente<sup>6</sup>.

En este sentido es bastante ilustradora la historia que el Conde de Tendilla cuenta a Jerónimo Münzer cuando visita Granada en la temprana fecha de 1494: «En el baño (se refiere al del Palacio de Comares) hay una gran pila de mármol, en la que se bañaban las mujeres del harem; éstas entraban desnudas en la estancia, y el rey, desde otra de al lado, veíalas, sin ser visto de ellas, por una ventana con celosías abierta en la parte alta, y a la que le placía le arrojaba una manzana, que era la señal de que por la noche habría de dormir con ella»<sup>7</sup>.

A su vez, la idea de ciudad palatina no es ajena a la monarquía. Mientras que en la ciudad los minaretes son ocupados por campanas y los mihrab por amplias capillas mayores; en la Alhambra se libran presupuestos importantes para remozar y conservar los palacios nazaríes, respetando sus estructuras originarias. Así, el viajero alemán dice: «*Son muchos los moros que ahora construyen casas y muchos también los que trabajan en las obras de reparación de la Alhambra o de otras reales posesiones...*»<sup>8</sup>.

Comencemos de nuevo el proceso histórico y veamos lo que el egipcio Abd-al-Basit, que visita Granada en años inmediatos a su conquista (entre diciembre de 1465 y febrero de 1466), nos define de la misma. Sus juicios nos interesan, sobre todo, porque conocía bien los países del norte de África y del próximo oriente. De la Alhambra relata: «*En suma: Granada, con su Alhambra, está entre las más grandiosas y bellas ciudades del Islam...*»<sup>9</sup>; adorna

su descripción con numerosos adjetivos: «... *tiene una posición maravillosa, edificios espléndidos, es graciosa, agradable, de posición admirable...*»<sup>10</sup>. Son epítetos bastante genéricos y poco definitorios; más nos interesa la afirmación de: «... *se parece a Damasco de Siria...*»<sup>11</sup>.

Esta similitud con Damasco aparece en otros autores árabes como Albufeda (Ismael Imad-Ab-Din-Al-Ayubí) que escribe en los primeros años del siglo XIV: «... *En Granada hay varios sitios de recreo, y se parece a Damasco, sobrepujando a ésta en que Granada se asienta sobre una eminencia que domina su fértil valle y se haya descubierta por la parte septentrional...*»<sup>12</sup>.

El valor de Granada concretado en los palacios de la Alhambra y la constante comparación con Damasco, serán cuestiones repetidas y, como veremos, manejadas ideológicamente.

Saltemos en el tiempo y situémonos en la Granada ya conquistada. Las primeras representaciones de la misma atenderán, sin apenas definición ideológica, a un intento esquemático donde se perciben las partes del puzzle que indicábamos anteriormente.

La primera figuración, con cierto aire de verosimilitud<sup>13</sup>, la encontramos como fondo de una pintura devocional de la Virgen con el Niño, datada hacia 1500<sup>14</sup>. Se trata de una tabla anónima flamenca (0,54 x 0,78 m.) posiblemente relacionada con el círculo de pintores de la reina Católica. Lo que de ella nos interesa no es el asunto principal, Virgen con Niño acompañada de ángeles músicos, sino el fondo donde se representa una ciudad amurallada. Don Diego Angulo dice: «... *(la ciudad) se recuesta en el valle que forman las dos primeras estribaciones de ésta; un poderoso castillo corona un tercer monte más lejano; las montañas se suceden, el horizonte se va elevando, y en la parte más*

<sup>5</sup> En este sentido tenemos que destacar que lo primero que Münzer visita a su llegada a Granada es la Mezquita. MÜNZER, J.: *op. cit.*, pág. 352.

<sup>6</sup> La desaparición total se produce por la edificación de la Iglesia del Sagrario, ahora bien, a nivel visual, había quedado totalmente relegada ante la mole catedralicia.

<sup>7</sup> MÜNZER, J.: *op. cit.*, pág. 354.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 355.

<sup>9</sup> ABD-AL-BASIT: *El Reino de Granada*, pág. 256, en GARCÍA MERCADAL, J.: *op. cit.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 255.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 255.

<sup>12</sup> Albufeda, *Geografía de España*, pág. 218, en GARCÍA MERCADAL, J.: *op. cit.*

<sup>13</sup> Anterior sería la pintura mural de la Sala de las Batallas de El Escorial, que es una copia hecha en el siglo XVI de un original de época de Juan II.

<sup>14</sup> ANGULO INÍGUEZ, D.: *La ciudad de Granada vista por un pintor flamenco de hacia 1500*, «Al-Andalus» (1940), vol. V, págs. 468-472.



*alta se ven ya los últimos picos cubiertos de nieve...*»<sup>15</sup>. La identificación con Granada, quizá atrevida, se continúa de una minuciosa búsqueda de elementos presentes en la ciudad (puertas, plazas y edificios).

Nosotros nos conformamos con la estructuración urbana. Se divide en dos colinas (Albayzín y Sabika) más la ciudad baja como intersección de ambas. Destacan los palacios de la Alhambra, y en un plano más inmediato un puente (posiblemente sobre el Genil). Esta vista imaginaria de Granada nos muestra esos elementos propios de la ciudad que serán constantes a lo largo del XVI: tres núcleos urbanos, con potenciación visual del conjunto de la Sabika, y la presencia del agua. Elementos tipificados en el resto de representaciones significativas del período, entendamos la ilustración presentada en la obra de Pedro de Medina<sup>16</sup>, las vistas del «Civitates...»<sup>17</sup>, la de Diego de Cuelvis<sup>18</sup> y, por último, el primer plano realista de la ciudad, la Plataforma de A. de Vico<sup>19</sup>.

Estos elementos distintivos son compartidos, aunque con algunas variantes, por los viajeros. Así, Jerónimo Münzer dice: «*Tiene Granada siete colinas con sus correspondientes valles, todo ello poblado; pero la parte mayor de la ciudad es la que cae frente a la Alhambra. Al mediodía de ésta, junto a la falda del monte, arranca el camino de Antequeruela, pueblo edificado hará unos ochenta años por los moros de Antequera, cuando después de que les fue tomada la ciudad por los cristianos, vinieron a refugiarse en Granada. En la cercana llanura álzase una gran montaña, y hacia el Norte el Albaicín, verdadera ciudad fuera de la muralla antigua de Granada, pero con calles tan sumamente estrechas...*»<sup>20</sup>.

O bien la descripción que Andrés Navagiero, embajador de la república de Venecia en la Corte de Carlos V, que en una carta dirigida a M. Bau-

tista Ramusio, fechada el 31 de mayo de 1527 dice: «*El 28 del presente llegué a Granada, vadeando el Genil, que llamaron Singilis los antiguos, el cual nace en Sierra Morena y pasa por los muros de la ciudad, por medio de la cual atraviesa otro riachuelo que se llama el Darro. Granada está situada parte en un monte y parte en llano; la parte montuosa forma tres colinas distintas, una llamada el Albaicín, porque allí habitaron los moros que vinieron de Baeza cuando los cristianos tomaron su tierra; a otra llaman la Alcazaba, y a la tercera la Alhambra, que está más separada de las dos primeras que éstas entre sí, y en el intervalo hay un vallecito poco poblado, por donde pasa el Darro. La Alhambra está ceñida de murallas y es como un castillo separado de la ciudad, a toda la cual domina...*»<sup>21</sup>.

Los elementos estructurales, por tanto, estaban perfectamente definidos; ahora era necesario dotar a Granada de unos contenidos ideológicos concretos.

Históricamente nos encontramos con el momento en que se conforman los estados absolutos, que conllevan un centralismo ajeno a los remozados estados feudales del medievo. Ante el planteamiento de la necesidad de un espacio donde se establezca el monarca, Granada va a reunir una serie de condiciones óptimas y distintivas que la sitúan como la mejor candidata al resto de posibles enclaves.

Como respuesta de política interna, supone (aunque empresa castellana) el símbolo de la unidad española. En su conquista habían intervenido gentes de todos los reinos, y por tanto, aparecía como botín común. Situar la corte en ella era igual que entenderla como corte de todos, cualquier otro lugar remitiría a un reino determinado. Punto de vista que ya los Reyes Católicos habían percibido y asumido con el establecimiento del lugar común de enterramiento en la Capilla Real.

El segundo episodio a tener en cuenta en esta formación del estado, es la coronación imperial de Carlos V. Ésta no hubiera sido posible sin el apoyo de las Cortes celebradas en la Coruña en 1520. El joven emperador adquiriría una serie de lazos necesarios para el libramiento económico que hacía posible su temprana ambición. Entre los compro-

<sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 469.

<sup>16</sup> MEDINA, P.: *Libro de grandezas y cosas memorables de España...*, fol. 142r. Sevilla, Dominico dRobertis, 1548.

<sup>17</sup> BRAUN, G.: *Civitates Orbis Terrarum...*, Colonia, Godefridum Kempensen, 1632.

<sup>18</sup> CUELVIS, D.: *Thesoro Chrográfico...*

<sup>19</sup> Para ampliación de este tema, véase: MORENO GARRIDO, A., GÓMEZ MORENO, J. M. y LÓPEZ GUZMÁN, R.: *La plataforma de Ambrosio de Vico...*, «Arquitectura de Andalucía Oriental» (1984), núm. 2, págs. 6-11.

<sup>20</sup> MÜNZER, J.: *Op. cit.*, págs. 357-358.

<sup>21</sup> NAVAGIERO, A.: *Cartas de micer Andrés Navagiero...*, pág. 886, en GARCÍA MERCADAL, J.: *op. cit.*

misos estaba el de que: «*Carlos ha determinado vivir y morir en este reino, en la cual determinación está y estará mientras viviere*»<sup>22</sup>.

La elección, tras la toma de contacto de 1526, recayó en Granada. La ciudad contaba con una tradición regia digna de un emperador. Los palacios subrayaban la idea, «Visto todo ello, es uno de los lugares mejor trabajados que haya en la Tierra, y, según creo, no hay rey cristiano, cualquiera que sea, que esté tan bien alojado a su gusto»<sup>23</sup>, comentaba Antonio de Lalaing, que nos relata el primer viaje de Felipe el Hermoso a España en 1501. Las comparaciones que los autores árabes habían hecho con Damasco, la mítica capital omeya, y las leves aproximaciones (que aumentarían a fines de siglo) con Jerusalén, verdadero centro del mundo cristiano, eran elementos dignos de tener en cuenta. En definitiva, Granada se convertía en la capital imperial, pero de un emperador cristiano.

Resaltamos lo de cristiano porque así se expuso en las Cortes de 1520 en la Coruña y porque, en definitiva, constituiría el principal eslabón en el fracaso del proyecto imperial. «Este imperio no lo aceptó Carlos para ganar nuevos reinos, pues le sobran los heredados, que son más y mejores que los de ningún rey; aceptó el imperio para cumplir las muy trabajosas obligaciones que implica, para desviar grandes males de la religión cristiana y para acometer la empresa contra los infieles enemigos de nuestra santa fe católica en la cual entiende, con la ayuda de Dios, emplear su real persona»<sup>24</sup>.

Volviendo a Granada, decíamos que ofrecía a la hasta ahora corte trashumante un espacio con prestigio capaz de acoger al monarca y una infraestructura existente, no fácil de conseguir en otro lugar. Realizada la elección, Carlos, como un rey más en la Sabika, construye su propio palacio, como habían hecho Yusuf I, Muhammad III y Muhammad V. Sin agresiones culturales, pero eso sí, con un diseño que nada tenía que ver con el arte del siglo XIV y del mundo islámico, pero que resumiera su política y convirtiera a Granada en símbolo del imperio.

El palacio de Carlos V es una imagen. Las pretensiones divinas latentes en la simbología del círculo interno y las referencias concretas del cuadrado externo, lo convierten en una metáfora neoplatónica donde lo de menos es el espacio habitable. Posiblemente, si el proyecto se hubiese llevado a feliz término, nunca habría funcionado como Casa Real. En él se habrían establecido las cuestiones de protocolo y burocracia; y Carlos habría restringido su vida privada a las cómodas estancias del conjunto de Daraxa.

Es curioso constatar que de este magno proyecto no se hicieran medallas conmemorativas que exportaran la imagen como sucedía con otras edificaciones. De aquí deriva que la figuración más exacta de Granada como ciudad imperial la encontremos marginalmente en las representaciones de Jorge Hoefnagle en el «*Civitates Orbis Terrarum*»<sup>25</sup>.

Se trata de un grupo de tres aguafuertes, realizados entre 1563 y 1565, que nos muestran vistas parciales, pero bastante realistas, de la ciudad desde tres ángulos diferentes. La más importante, suroccidental, refleja estos elementos imperiales desde su cartela. En la parte superior sitúa unos jóvenes sosteniendo estandartes, que completan la leyenda «*Plus Ultra*», coronados por águilas bicéfalas y, en la parte inferior, los emblemas de los Reyes Católicos (yugo y flechas), elementos no ajenos a esta ficción de estado.

En el conjunto urbano se subraya la cúpula de la catedral, señalada con el núm. 12 (panteón imperial), entre el entramado de casas, destacando tan sólo alguna parroquia como San Andrés (núm. 1) como punto de referencia. En cambio, las precisiones en la Sabika son numerosas:

- núm. 5. Generalife
- núm. 6. Santa Elena
- núm. 7. Castillo Mayor (Alcazaba)
- núm. 8. Palacio Real Nuevo
- núm. 9. Palacio Real Viejo

Las otras dos láminas muestran la ciudad desde el Este (camino de Guadix) y desde el sureste. La segunda (pese a las imprecisiones geográficas como es la de situar Sierra Nevada en el lugar correspondiente, aproximadamente, a la sierra de Alfaguara) repite las ideas del primer grabado. Destaca el nú-

<sup>22</sup> MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Idea imperial de Carlos V*, pág. 15, Madrid, Austral, 1971.

<sup>23</sup> LALAING, A.: *Primero y segundo viaje de Felipe el Hermoso...*, pág. 475, en GARCÍA MERCADAL, J.: *op. cit.*

<sup>24</sup> MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Op. cit.*, pág. 15.

<sup>25</sup> BRAWN, G.: *Op. cit.*

cleo catedralicio y en la Alhambra el alzado del palacio de Carlos V sobresaliendo sobre el resto de construcciones palatinas, también especificadas.

Por último, la vista desde el Este que oculta la casi totalidad del Albayzín, aunque su presencia se percibe en la potenciación de la llamada «Cerca de Don Gonzalo», reduce la ciudad baja prácticamente a las significaciones del templo mayor, y se recrea en señalar los edificios de la Sabika, sin olvidar el palacio de Machuca, no visible, en la realidad, desde este punto de vista. Así señala:

- B. Generalife
- D. Palacio Real Nuevo
- E. Palacio Real antiguo
- F. Castillo Mayor (Alcazaba)

Pese a estas interesantes reproducciones, la idea se había frustrado unos años antes. En 1556, Carlos abdica en Felipe II y a su hermano Fernando cede el imperio y territorios austríacos. La idea de la «*univeritas christiana*» no se había conseguido.

Diluida la imagen de Granada como ciudad imperial, Felipe II, plantea un nuevo concepto, ajeno a nuestra ciudad, en clave filoreligiosa que le llevaba a modificar la vida itinerante de su padre por su enclaustramiento sosegado. Madrid se convertía en capital del reino en 1561 y El Escorial, en el entorno próximo, en residencia regia.

La decadencia de Granada se precipita, aunque el papel de Granada no deja de ser importante. En ella se sitúa la Chancillería, cada vez con más fuerza tras el nuevo planteamiento de Estado de Felipe II; la Capitanía General que mantiene su jurisdicción en cuanto a la vigilancia de las costas; y por último, no podemos ignorar el carácter universitario de la ciudad.

En cuanto a las cuestiones generales de la segunda mitad de siglo, precisamos que tras el concilio de Trento el poder eclesiástico se refuerza y potencia. El carácter religioso de la monarquía y las nuevas pretensiones de la iglesia, van a hacer que el matiz litúrgico sea evidente en la definición urbana.

Después del paréntesis que supone el levantamiento de las Alpujarras, la microhistoria local se altera con los descubrimientos de la Torre Turpiana (1588) y de Valparaíso (1595), que permiten enlazar arqueológicamente con la prehistoria cristiana de la ciudad, salvando el período musulmán. Sin entrar en la temática de las falsificaciones y del intento sincrético entroncado con ciertos sectores moriscos, los hallazgos justificaban la presencia, aten-

diendo a dudosos derechos históricos, de los nuevos habitantes, y convertían a Granada en un centro cultural de primer orden: la nueva Jerusalén.

Don Pedro de Castro, arzobispo de Granada, paradigma del burócrata cortesano de la transición del quinientos al seiscientos, será el encargado de poner en marcha los ideales de la corona en el Reino de Granada. Ideas de las que participa plenamente y que se plasmarán, incluso, con la aportación de su propio peculio, en la fundación, dotación y construcción de la Abadía del Sacromonte.

Ahora bien, todos los hallazgos (Torre Turpiana y Sacromonte) necesitarán de una plasmación gráfica para su mejor conocimiento y difusión; es decir, para que puedan cumplir perfectamente la función ideológica que se le otorga. Para ello, inicialmente, se recurrirá al buril de Alberto Fernández<sup>26</sup> que, entre 1595 y 1604, realizará una serie de estampas donde se representan los distintos momentos y las «reliquias» producidas por la ficción arqueológica de Valparaíso; y posteriormente a Francisco Heylan<sup>27</sup>.

En relación con este último hemos de recordar a Justino Antolinez de Burgos, primer abad del Sacromonte. Éste, en su «Historia Eclesiástica» dará cuerpo histórico y literario a esa imagen coherente y exportable que encontramos en la retórica de Valparaíso, convirtiendo a la ciudad en un todo homogéneo; a la vez que recurría al grabador

<sup>26</sup> Alberto Fernández abrirá tres planchas de gran interés para nuestro cometido. En ellas aparecen representaciones parciales del hecho sacromontano, situándolo (como elemento geográfico) y subrayando su importancia en el ritual colectivo.

La primera de las estampas presenta la inscripción: «*Plataforma de la ciudad de Granada hasta el monte Sacro de Valparaíso*». En la cartela donde se enumeran los principales elementos constitutivos de la nueva urbe han desaparecido las referencias palatinas y se potencian los nuevos lugares rituales. Así aparece:

K. R. La subida al Monte después que se descubrió.

S. El Monte.

T. V. X. Las Cavernas.

Las otras dos se centran en el Sacromonte siendo común a todas la desproporción geográfica del nuevo núcleo que, tras los hallazgos, se ha convertido en punto referencial y de primera línea en la práctica religiosa ciudadana.

<sup>27</sup> Tanto para la personalidad del grabador como el estudio y catalogación de las estampas, se puede ver MORENO GARRIDO, A.: *El grabado granadino en el siglo XVII. La calcografía*, «Cuadernos de Arte», núm. 13. Las estampas aparecen catalogadas con los números 9, 10 y 13.

Heylan para realizar las planchas que debían de ilustrar su publicación.

Del conjunto de estampas nos hemos de centrar en tres. La primera representa a «Jesucristo curando a San Cecilio y San Tesifón»<sup>28</sup>, hecho milagroso que, si bien, sucede en Jerusalén, la ciudad que completa el fondo del grabado no es otra que Granada desprovista de sus atributos palaciegos (aunque no de los elementos geográficos) y potenciando en la ciudad baja la mole catedralicia<sup>29</sup>.

En relación con este volumen arquitectónico recurrimos a la segunda representación: se trata de la sección de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada<sup>30</sup>. Si en el intento de definición imperial había funcionado como referencia al panteón imperial, su imagen es redefinida aludiendo a su relación con el Santo Sepulcro de Jerusalén, perfectamente enclavada en la nueva ciudad «Santa».

Por último, la tercera lámina, es la conocida Plataforma de Ambrosio de Vico<sup>31</sup>. La ciudad contrarreformista, conventual, sacra, queda perfectamente establecida en el grabado del antuerpiano, donde las parroquias aparecen como elementos primarios para la definición de la estructura urbana; los conventos como organismos institucionalizadores de la religiosidad y términos simbólicos y rituales eminentes en las remodelaciones urbanas

del siglo XVII<sup>32</sup>; los Hospitales como lugares donde se practica la caridad cristiana (aunque de forma marginal realicen un servicio asistencial); los colegios, elementos de perpetuación cultural de los que el clero no era ajeno, incluso en la Universidad; y por último, las puertas de la ciudad, única concesión al elemento meramente civil.

No es casual, por tanto, la realización de la Plataforma, ya que el ritual contrarreformista se amplía de los restringidos lugares de culto a toda la ciudad, necesitando, en consecuencia, de la imagen de ese espacio apto para todas las manifestaciones públicas del ceremonial que, lejos de ser intimista, se ha convertido en colectivo.

En conclusión, la política del arzobispo Castro consiguió, un siglo después de su conquista, la conformación de una imagen visual de Granada. Ciudad que, tras los intentos infructuosos del emperador Carlos, se preguntaba, mediado el quinientos, cuál era su papel en el marco político de la monarquía. Asistiremos, en el amanecer del seiscientos, a la cristalización de la ciudad contrarreformista, que borraba su pasado «herético», apagando el brillo de los nobles materiales de las construcciones de la Sabika con una pobre arquitectura de ladrillo en la vecina colina del Sacromonte<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> AA.VV.: *La abadía del Sacromonte*, Catálogo núm. 2, pág. 89, Granada, Universidad, 1974.

<sup>29</sup> Esta afirmación es compartida por BONET CORREA, A.: *Entre la superchería y la fe: El Sacromonte de Granada*, «Historia 16», Año VI, núm. 61, pág. 53.

<sup>30</sup> MORENO GARRIDO, A.: *Op. cit.*, catálogo núm. 53.

<sup>31</sup> Cfr. MORENO GARRIDO, A., GÓMEZ-MORENO, J. M. y LÓPEZ GUZMÁN, R.: *La plataforma de Ambrosio de Vico...*, págs. 6-11.

Las condiciones de proyecto se fijaron en 1596, aunque no se imprimiría hasta 1613. La aparición de una figura que engloba el total de la urbe es consecuencia de un cambio de óptica en la significación de ciudad. La definición imperial se basaba en intervenciones puntuales, significativas y de prestigio. La religiosidad populista barroca adquiere carácter de intervención a gran escala, que remodele la traza general de la ciudad.

<sup>32</sup> HENARES CUELLAR, I.: *Granada*, pág. 1.131, Granada, Excma. Diputación, 1981.

<sup>33</sup> Cfr. OROZCO PARDO, J. L.: *Christianópolis: Urbanismo y Contrarreforma en la Granada del Seiscientos*, Granada, Diputación, 1985.



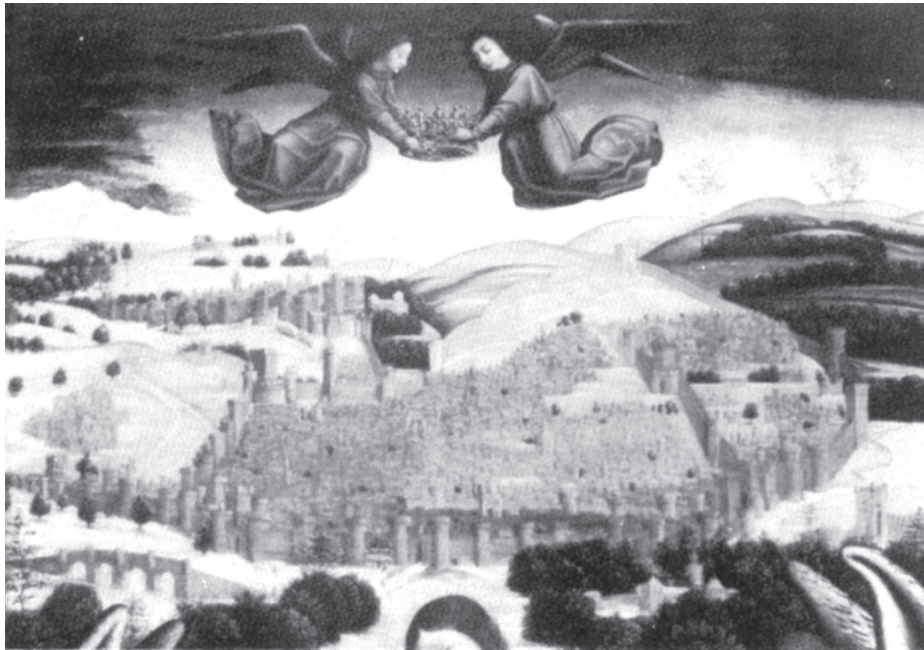


Fig. 1. Fondo de la pintura «Virgen con el Niño acompañados de Ángeles músicos».



Fig. 2. «Civitates Orbis Terrarum». Granada. Vista Suroccidental.



Fig. 3. «Civitates Orbis Terrarum». Granada. Vista desde el Sureste.



Fig. 4. «Civitates Orbis Terrarum». Granada. Vista desde el Este.





Fig. 5. Sección de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada. Grabado de Francisco Heylan.



Fig. 6. Plataforma de Ambrosio de Vico.





---

## *Ronda vista por los viajeros*

AURORA MIRÓ DOMÍNGUEZ

Muchos y diversos son los motivos que han inducido a los hombres a viajar y a expresar por escrito o mediante imágenes sus impresiones de los lugares por donde han ido pasando. Para el profesor Sánchez Cantón son tres las causas que mueven a viajar, la necesidad al viajero, el oficio al viajante, y el gusto al *viajador*, término que prefiere al de *turista*<sup>1</sup>. A algunos de los viajeros que pasaron por Ronda a lo largo de su historia me voy a referir dentro de unos momentos. Alfonso Canales divide a esta clase de viajeros en dos categorías, los clásicos y los románticos, es decir los viajeros que se desplazan por el deseo de aprender y dar fe de lo aprendido, o los que sólo lo hacen para buscarse a sí mismos, a quienes únicamente interesa lo que de sí mismos pueden hallar en otros lugares<sup>2</sup>.

No hay que desdeñar la visión que nos dan los viajeros de los lugares que recorren, pues su visión, al ser completamente opuesta a la que pueda tener el nativo, y por muy subjetiva que sea, contribuye en muchas ocasiones a descubrir y comprender peculiaridades que a veces quedan ocultas o pasan desapercibidas para los naturales, pues la monotonía cotidiana nos empaña la visión de la realidad<sup>3</sup>. Pero no debemos olvidar que la mayor parte de es-

tos viajeros estaban cargados de prejuicios y que muchos pasaban por las ciudades sin detenerse demasiado, por lo que sus visiones son, a veces, muy parciales y superficiales.

Por otra parte, hay ciudades que por su belleza, por algún hecho histórico transcendente, o por alguna causa ignorada parecen guardar un enigma difícil de elucidar que produce la fascinación de numerosos personajes y artistas que intentan desvelarlo a través de la pluma o del dibujo. Ronda es una de estas ciudades misteriosas y míticas, habiendo sido llamada Ciudad de los encantos y Ciudad de destino<sup>4</sup>.

Ronda ha sido una de las ciudades más admiradas desde sus primeros tiempos por la mayor parte de los viajeros que tuvieron la suerte de visitarla. La belleza incomparable del lugar donde se asienta, las impresionantes vistas que ofrece tanto desde su interior como desde el exterior, unidas a la homogeneidad que ha logrado alcanzar en la cons-

<sup>1</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: «El “Viage de España” y el arte español» en *Revista de Occidente*, núm. XXIV, Madrid, junio de 1925, págs. 307 a 330, en concreto la pág. 309.

<sup>2</sup> CANALES, A.: «Viajeros en Málaga», en *Gibralfaro*, núm. 24, 1972, págs. 181 a 206, en especial las págs. 181 y 182.

<sup>3</sup> ALVAR EXQUERRA, M.: «Málaga en los viajeros del siglo XVIII», en *Jábega*, núm. 47, tercer trimestre, 1984, págs. 9 a 19, en concreto, la pág. 9.

<sup>4</sup> *Ronda la ciudad de los encantos*, Madrid, Grafos, s.f./s.a. GONZÁLEZ TROYANO, A.: «Divagaciones sobre la Fiesta en una Ciudad de Destino», en *Feria y Fiestas de Pedro Romero*, Ronda, septiembre de 1980, págs. 49 a 51. El autor se vale del término que Tonybee acuñó para designar a un tipo de ciudades que en una determinada época vivieron un momento artístico sumamente privilegiado; para Ronda ese momento se sitúa a finales del siglo XVIII y principios del XIX, coincidiendo con el apogeo del toro.

trucción en los barrios más antiguos, son algunos de los motivos que contribuyen a ese atractivo.

«Ronda está encaramada, como un nido de águilas en lo alto de una roca»<sup>5</sup>. La ciudad se asienta sobre una mesa a 700 m. de altitud, cuya aparición se debe en gran parte a la acción erosiva del Guadalquivir y otros ríos y arroyos, aislada entre campiñas fluviales. Por el lado norte la meseta está cortada por el famoso Tajo de medio kilómetro de longitud y 100 m. de profundidad, que constituyó hasta el siglo XVIII una barrera infranqueable para la expansión de la ciudad. Al tiempo, la población se encuentra rodeada por un círculo de montañas que forman la Serranía de Ronda, algunas de las cuales llegan a alcanzar los 1.000 m. de altura.

Por su clima templado y su largo verano de noches frescas ha sido considerada desde antiguo como comarca veraniega de sierra<sup>6</sup>, la pureza de su aire tuvo una gran fama, «sus habitantes tienen el aspecto robusto y despejado propio de contrabandistas y toreros»<sup>7</sup>, afirmación que no se halla aislada, pues uno de nuestros refranes dice que «*ni buey de Monda, ni hombre de Ronda*»<sup>8</sup>.

Otro motivo de atracción puede ser su aislamiento a lo largo de los tiempos. Todos los viajeros consideran su acceso muy dificultoso. Carter habla de la carretera de la costa que se introducía en la Serranía y tenía que atravesar «un camino espantoso»<sup>9</sup>. Ponz también alude a la dificultad de

la Serranía «todo es subir y bajar empinadas cuestas», si bien es era motivo de recreo para él, y alude al camino entre El Burgo y Ronda que era «quebradísimo, pero divertido por la variedad de objetos, frondosidad y circunstancias»<sup>10</sup>. Ford compara nuestra ciudad con Granada, pues «ambas son como arañas situadas en medio de una maraña de complicadas comunicaciones con otras ciudades»<sup>11</sup>, estableciendo varias rutas de llegada a Ronda, todas ellas muy accidentadas —atravesan pintorescos desfiladeros—, y peligrosas por los ladrones; su único paso posible era a caballo<sup>12</sup>.

Abundan las citas de viajeros e historiadores musulmanes que nos confirman la importancia que alcanzó la ciudad en esta época. Es ahora cuando Ronda adquiere verdadera significación y se perfilan sus características fundamentales que van a estar presentes hasta nuestros días. Estos escritores celebran en especial su situación inmejorable para la época medieval y su carácter inexpugnable. En todos ellos se observan unas descripciones un tanto idealizadas y poéticas de la ciudad. Cuando Motahid, del partido de los abades de Sevilla, a mediados del siglo XI anexionó Ronda y su distrito a su reino, reforzó aún más la fortificación de la ciudad y en sus versos deja constancia de su fortaleza: «*Mejor fortificada que nunca, eres ahora la mejor alhaja de mi reino, ¡oh Ronda!...*»<sup>13</sup>. El geógrafo Albufeda, en el siglo XIV, dice que Ronda poseía «uno de los castillos más formidables y elevados, que lo coronan las nubes a modo de turbante y como si lo engalanaran con collares dobles de perlas variadas»<sup>14</sup>. Al-Razi, sitúa a Ronda en el término de Écija, en donde había muchas montañas, ciudades y castillos inexpugnables, entre los que sobresalía Ronda que es «*mui fuerte e mui anti-*

<sup>5</sup> Barón Ch. DAVILLIER y G. DORÉ: *Viaje por España*, Madrid, Anjana ediciones, 1982, vol. I, pág. 345. Vicente ESPINEL en su *Vida del escudero Marcos de Obregón* (edición de M. S. Carrasco Urgoiti, Madrid, Clásicos Castalia, 1972, vol. I, pág. 280), nos dice que la ciudad estaba edificada «sobre un risco tan alto que doy fe que haciendo sol en la ciudad, en la profundidad que está dentro de ella misma, entre dos peñas tajadas, estaba lloviendo en unos molinos y batanes...».

<sup>6</sup> «Ronda es la fresca residencia veraniega de la gente rica de Sevilla, Écija y Málaga». La longevidad de Ronda se expresa en un proverbio, «En Ronda los hombres a ochenta son pollones» [R. FORD: *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa* (Granada), Madrid, Turner, 2.ª ed., 1981, pág. 35].

<sup>7</sup> Barón Ch. DAVILLIER y G. DORÉ: *Op. cit.*, pág. 345.

<sup>8</sup> Recogido por Luis MARTÍNEZ KLEISER: *Refranero general ideológico español*, Real Academia Española, Madrid, 1978, con el núm. 27.450.

<sup>9</sup> CARTER, F.: *Viaje de Gibraltar a Málaga*, edición traducida, Málaga, Diputación Provincial, 1981, págs. 114 a 130, en especial la pág. 114.

<sup>10</sup> PONZ, A.: *Viaje de España*, edición de C. M. del Rivero, Madrid, Aguilar, 1947, págs. 1.610 a 1.612. Cito la pág. 1.610.

<sup>11</sup> FORD, R.: *Op. cit.*, pág. 12.

<sup>12</sup> *Ibid.*, págs. 30 a 32.

<sup>13</sup> Apud, DOZY, R.: *Historia de los musulmanes de España*, Madrid, Calpe, 1920, t. IV, pág. 86, o LOZANO GUTIÉRREZ, F.: *Historia de Ronda*, Ronda, Imprenta de «El Liberal Rondeño», 1905, págs. 85 y 86.

<sup>14</sup> *Descripción de España, siglo XIV*, en *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, recopilados por J. García Mercadal, Madrid, Aguilar, 1952, vol. I, pág. 214.

gua»<sup>15</sup>. Más o menos lo mismo nos dice Ibn Al-Jatib, para el cual Ronda es «madre de regiones y castillos, presidio bien guardado sobresaliente por sus hermosos edificios...»<sup>16</sup>. Ibn-Batutah insiste en que Ronda es uno «de los más fortificados lugares entre los musulimes, y de los más hermosa y ventajosamente situados»<sup>17</sup>.

Todas las descripciones tienen, pues, un carácter más literario que objetivo y descriptivo. Nos recalcan la importancia estratégica de Ronda, es decir su función militar, trascendental en el período medieval. Desbarrolles compara a Ronda con Constantina, su hermana africana, las dos están emplazadas sobre una roca rodeada por un río y solamente accesible a través de un paso ascendente defendido por un castillo moro<sup>18</sup> (láms. 1 y 2).

En otro orden de cosas, y como documentación histórica de características similares a las descripciones que venimos viendo, se pueden destacar los relieves historiados de la guerra de Granada, realizados por el maestro Rodrigo Alemán entre 1489 y 1495, para el coro de la Catedral de Toledo. Uno de los tableros representa el asalto y entrega de Ronda en mayo de 1485 (lám. 3), pero no nos aporta nada al conocimiento de la ciudad, solamente una ligera alusión a la topografía en las rocas que aparecen ante la torre de la inscripción y un corte a la derecha de la puerta<sup>19</sup>. Mayor información nos ofrece un grabado fechado en 1549 (lám. 4), que nos muestra una vista de la ciudad desde la parte de Levante. En la parte superior a la izquierda observamos la Ciudad, con la iglesia de Santa María de la Encarnación, el Castillo y la Torre de las Ochavas. A la izquierda los puentes Viejo y de las

Curtidurías que ponen en comunicación la Ciudad y el Mercadillo. Se distingue, también, la Puerta de la Puente, entrada principal a la Ciudad, que se comunicaba con el Puente Viejo, y en la parte inferior, el barrio de las Curtidurías o de San Miguel.

Vicente Espinel, en boca del escudero Marcos de Obregón, hace alguna referencia al aspecto de la ciudad, diciendo que las calles «son todas angostas, y las casas que se heredan de la antigüedad bajas, muy fuera de la costumbre de los romanos y españoles»<sup>20</sup>. Lo que más le llama la atención es la Mina, construcción del tiempo árabe para el aprovisionamiento de agua del río —de especial importancia en tiempos de asedio—, a la cual se bajaba por unos 400 escalones tallados en la roca. Para el escudero era una de las cosas más notables de las muchas que tenía Ronda, y una de las más memorables obras de la antigüedad de España. Esta construcción era lo que más llamaba la atención de los viajeros del XVI y del XVII.

El siglo XVIII fue el gran siglo de los viajeros ingleses, verdaderos descubridores de los encantos de Andalucía y de sus posibilidades industriales<sup>21</sup>. Andalucía les producía una serie de sentimientos contradictorios, por un lado les atraía y les fascinaba, mientras que por otro les irritaba<sup>22</sup>. Los viajeros de esta centuria solían estar bien informados y viajaban con deseos de documentarse aún mejor. Los viajes se elaboraban como algo complementario de los conocimientos adquiridos en universidades y bibliotecas<sup>23</sup>.

El más importante de los viajeros dieciochescos extranjeros quizá sea Francis Carter, al menos es el que nos da una visión pormenorizada de la ciudad y sus alrededores<sup>24</sup>. Después de situarla geográficamente en el punto central de la Serranía, hace un bosquejo histórico, remontando su origen a los cel-

<sup>15</sup> LÉVI-PROVENÇAL, E.: «La Description de l'Espagne d'Ahdmed al Razi», en *Al-Andalus*, XVIII, 1953, págs. 59 a 104, en especial la pág. 99.

<sup>16</sup> LOZANO GUTIÉRREZ, F.: *Op. cit.*, pág. 99.

<sup>17</sup> *A través del Islam*, edición y traducción de S. FANJUL y F. ARBÓS, Madrid, Editora Nacional, 1981, pág. 761. Véase también, *Viaje por Andalucía* (siglo XIV), en *Viajes de Extranjeros*, cit., págs. 228 y 229.

<sup>18</sup> DESBARROLLES, A.: *Les deux artistes en Espagne*, París, Collection Georges Barba, 1865, pág. 173. También J. Sermet compara estas dos ciudades, destacando su función militar (*La España del Sur*, Barcelona, Juventud, 1956, págs. 123 y 124).

<sup>19</sup> CARRIAZO, J. de M.: «Los relieves de la guerra de Granada en el coro de Toledo» en *Homenaje al profesor Carriazo*, t. I, *En la Frontera de Granada*, Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, 1972, págs. 313 y sigs., en especial las págs. 334 y 336.

<sup>20</sup> ESPINEL, V.: *Op. cit.*, págs. 280 y 281.

<sup>21</sup> CANALES, A.: *Art. cit.*, págs. 192 y 193.

<sup>22</sup> CARO BAROJA, J.: «Málaga vista por viajeros ingleses de los siglos XVIII y XIX», en *Gibralfaro*, núm. 14, 1962, págs. 3 a 27, en especial la pág. 5.

<sup>23</sup> GONZÁLEZ TROYANO, A.: «De la Andalucía desvelada por los viajeros», en *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, Ronda, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, septiembre, 1984, págs. 5 a 7, pág. 5. Véase también, F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Art. cit.*, págs. 308 y 309.

<sup>24</sup> CARTER, F.: *Op. cit.*, págs. 114 a 130.

tas, para entrar en la descripción de la ciudad, recreándose en la visión del Tajo.

De las calles dice, como hará Ponz más tarde, que son muy empinadas e incómodas. Divide a la ciudad en tres barrios que no se corresponden con la realidad: el Mercadillo, el del Puente y el de San Miguel. Se olvida, sin embargo, de citar el barrio de la Ciudad que correspondía a la antigua medina musulmana y, por lo tanto, el principal todavía en estos tiempos. El que denomina del Puente es el mismo Mercadillo en su parte más baja y primitiva, situada alrededor de la antigua parroquia de Santa Cecilia —actualmente iglesia del Padre Jesús— a la salida del Puente Viejo —entonces Nuevo—. Antiguamente se denominaba esta zona como barrio de la Puente o de Santa Cecilia. Tampoco menciona el tercer núcleo de importancia de Ronda, el barrio de San Francisco, extramuros y situado hacia el mediodía. El de San Miguel que Carter menciona, no tiene, ni tuvo importancia, ya existía en la época musulmana y era uno de los arrabales de la medina donde, al parecer, se aposentaron la judería y las curtiderías, y, después de la conquista, las mancebías.

Acompaña a la descripción un grabado con la vista de la ciudad, realizado por el mismo Carter en 1771 (lám. 5). El dibujo es muy elemental y no se ajusta en absoluto a la realidad. Destaca como un hito la iglesia mayor en el centro de la composición rodeada de una serie de casas superpuestas unas a otras. En primer plano aparece el Tajo con una gran distorsión de la perspectiva, pues su situación es la contraria. A la izquierda, aparece otra iglesia algo aislada que suponemos será el convento de San Francisco. En cuanto al sistema amurallado sólo aparece una pequeña torre encima de un montículo a la derecha de la ciudad que, quizá, presente el castillo.

Por supuesto, Carter menciona con gran admiración el Puente Nuevo, que a la sazón se estaba construyendo. El viajero inglés hace alusión al primer Puente Nuevo, construido en 1735 por Juan Camacho y José García, de un solo arco, cuyo diámetro era de 150 pies y su altura de 380, bajo él cabrían perfectamente la torre y la Giralda de Sevilla<sup>25</sup>. Dicho puente se derrumbó en 1741. Qui-

zá un grabado de principios del siglo XIX haga referencia a esta obra, aunque las fechas no coincidan (lám. 6)<sup>26</sup>, en el cual aparece un elevado puente en forma de arco rebajado apoyado en las dos rocas y en dos delgados pilares que arrancan directamente del río. Hay que tener en cuenta, no obstante, la carga idealista que suelen tener los grabados de la época romántica. Lo que sí es cierto es que no representa en absoluto el puente que hoy conocemos. En otro grabado fechado en 1775 (lám. 7)<sup>27</sup>, podemos observar la nueva obra del puente a medio hacer y, arriba, los arranques del antiguo que aún se pueden ver en la actualidad.

Uno de los grandes viajeros del siglo fue Antonio Ponz, que también pasó por Ronda y al que llamó la atención, cómo no, el Tajo y el Puente que en ese momento se estaba construyendo y aún «era intransitable»<sup>28</sup>. No vio nada notable en la ciudad ni en sus iglesias, sino «mucho maderaje, mucha talla, doraduras, etc.»; ya se sabe de sus gustos neoclásicos y sus diatribas contra los retablos barrocos.

La Mina sigue siendo citada por estos viajeros, pero va ganando en admiración el Tajo y, sobre todo, la gran obra del Puente Nuevo, donde se aúnan el esfuerzo humano y la naturaleza. Otro admirador del Tajo es Richard Twiss, quien no se atrevía a mirar hacia abajo por su profundidad, y desde abajo las águilas le parecían insectos<sup>29</sup>.

El viajero del siglo XIX es el viajero romántico, al cual le atrae ante todo lo pintoresco y lo típico, al mismo tiempo que se acusa con mayor ímpetu la subjetividad en sus descripciones. Durante este siglo se revaloriza la ruta meridional de España, con una clara preferencia romántica por Andalucía por su exotismo y su multiplicidad<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> Grabado de W. Jacob (1762-1851), *Travels in the South of Spain, in letters written A.D. 1809 and 1810*, London, J. Johnson and Co., 1811, lám. XII (Tomado del catálogo de la exposición *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, cit., pág. 21).

<sup>27</sup> Grabado suelto realizado por M. A. Rooker, delint. et sculpt. Pub. Jan (ilegible), 1775.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, págs. 1.610 a 1.612. Ponz estuvo muy poco tiempo en nuestra ciudad, pues era la feria de mayo y no encontró alojamiento.

<sup>29</sup> TWISS, R.: *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*, London, 1775, pág. 265.

<sup>30</sup> GONZÁLEZ TROYANO, A.: «De la Andalucía», cit., pág. 6.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pág. 117.



Thomas Roscoe considera la visión de Ronda muy pintoresca, rodeada, según él, por un doble recinto de rocas, es una fortificación natural más impresionante que útil o conveniente en tiempos de guerra. También alude al moderno puente de piedra erigido sobre el profundo abismo, el cual desde su prodigiosa elevación despertaba sentimientos de terror en la mente de los espectadores<sup>31</sup>. El texto se acompaña de dos célebres grabados de Ronda realizados por David Roberts. En uno nos presenta una panorámica de la ciudad desde el barrio de San Francisco (lám. 1). La visión se acerca bastante a la realidad. La ciudad aparece asentada sobre la elevada meseta que se divide en dos por el norte, y entre el caserío sobresale la iglesia mayor. La parte del mediodía, que es la más expuesta a las invasiones, se refuerza por medio de fuertes murallas que en algunos lugares se doblan y triplican, y en uno de los extremos de la roca se levanta la poderosa mole del castillo, del cual parte un trozo de muralla que envuelve la albacara para el resguardo del ganado en tiempos de asedio, enlazado a su vez con la Puerta de Almocábar. A la derecha, en un nivel inferior, el barrio del Espíritu Santo con su elevada iglesia, y entre el castillo y la iglesia del Espíritu Santo se percibe la puerta de las imágenes que daba entrada a la medina musulmana y que ha desaparecido en la actualidad. En primer plano figuran las ruinas de una puerta, suponemos que la del Viento, y al fondo está la de los Molinos. A pesar de que se pueden reconocer casi todos los elementos característicos de Ronda, algunos de ellos con bastante objetividad como la iglesia mayor, en su conjunto la imagen está deformada con una tendencia al alargamiento vertical según es usual en la mayor parte de los grabados de Roberts, como bien ha reparado Blanco-White, para quien los dibujos del inglés «como obras de arte son admirados, pero también son *bellezas infieles*»<sup>32</sup>. Hay, además, una carga romántica agudizada por la presencia de esos grises nubarrones que ensombrecen algunas

partes de la composición, dándole cierto sentido dramático.

El otro grabado representa el famoso Tajo en todo su esplendor desde la parte inferior por el lado de poniente (lám. 8). La vista desde abajo resulta aún más impresionante, agudizada por el sentido vertical propio de Roberts. El río bajaba, en aquel tiempo, con abundante agua, formando varias cascadas. En el fondo del Tajo se encontraban varios molinos y batanes, de los cuales hoy sólo quedan ruinas.

Quien nos da una mejor descripción romántica de este espectáculo es Richard Ford: «*La vista desde los molinos moros hacia arriba, al puente suspendido de las nubes, no tiene rival. El arco que abarca el Tajo cuelga de unos seiscientos pies de altura como el del Corán, entre el cielo y el abismo sin fondo. El río, que, negro como la estigia, ha estado largo tiempo luchando, oído, pero no visto, entre las negras sombras de su prisión rocosa, escapa ahora, lanzándose gozosamente hacia la luz y la libertad; las aguas hierven al sol reluciente, y relucen también ellas como el dorado chaparrón de Dánae. El gigantesco elemento salta con brincos de delirio de una roca a otra, hasta que, finalmente, roto, golpeado y fatigado, se disuelve en un suave arroyo que se va, como la felicidad desapercibido, bajando por un verde valle de flores y frutos; es una parábola, y no mala, de la vida del viejo español, que terminaba en el quietismo del monasterio después de una vida pasada en las guerras, las dificultades y las emociones...*»<sup>33</sup>. Considera Ford al Tajo como la característica más marcada de Ronda, para él «*no hay más que una Ronda en todo el mundo y este Tajo y su cascada constituyen su corazón y su alma...*» Compara el Guadalquivir con el Marchán que rodea a Alhama, el Tajo a Toledo y el Huéscar y el Júcar a Cuenca.

Laborde también se asombra del Tajo rondeño: «*cette rivière y coule dans un lit si profond, qu'on ne peut la regarder sans étonnement et sans frayeur; le roc y est comme taillé à pic*»<sup>34</sup>.

Según Desbarrolles, los españoles llamaban a Ronda la Tívoli de Andalucía. Para él el Tajo le da a la ciudad un carácter bastante curioso, pero le

<sup>31</sup> ROSCOE, Th.: *The tourist in Spain. Granada*, London, Robert Jennings and Co., 1835, págs. 131 y 132, nota.

<sup>32</sup> *The life of the Rev. Blanco-White written by himself*, London, John Hamilton Thom., 1845, vol. II, pág. 314 (apud ALBERICH, J.: *Del Támesis al Guadalquivir, antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, Universidad, 1976, págs. 31 y 32).

<sup>33</sup> FORD, R.: *Op. cit.*, pág. 34.

<sup>34</sup> LABORDE, A. de: *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, III ed., París, 1828, págs. 303 y 304.

admira más el Puente Nuevo que considera una de las maravillas de España, construido en forma de acueducto que pone en comunicación la Ciudad con el Mercadillo «*habité par le monde élégant*»<sup>35</sup>.

Asimismo interesan a todos estos viajeros las nuevas obras que se llevan a cabo en Ronda en el nuevo ensanche del Mercadillo. Varios son los que citan la Alameda «llena de rosas, que cuelga sobre el vacilante precipicio. La vista desde esta eminencia sobre el abismo que se abre a los pies de uno y el panorama de las montañas, son de los más bello del mundo entero»<sup>36</sup>. Desbarrolles también ensalza la Alameda, sin olvidar la plaza del Socorro y la Plaza Mayor porticada a la salida del Puente Nuevo<sup>37</sup>.

El otro monumento simbólico de Ronda, junto al Tajo y Puente Nuevo, es la Plaza de Toros. Ford habla de la belleza del edificio y de sus fiestas que son de primer orden<sup>38</sup>. Desbarrolles la considera como la más bella de España sin exceptuar la de Sevilla<sup>39</sup>.

Gustavo Doré y el barón Charles Davillier consideran a Ronda como la ciudad de los toreros, los majos, los bandoleros y los contrabandistas por excelencia. De la Plaza de Toros dicen «que es una de las mejor construidas de Andalucía y digna de una ciudad que siempre ha sido considerada como la tierra clásica de la tauromaquia»<sup>40</sup>.

El único que dice algo de las posadas de Ronda es Richard Ford: Ronda sólo tenía una, la de las Ánimas que data del siglo XVI, y la califica como tolerable, aunque recomienda alojarse en alguna de las casas particulares en el Mercadillo, y cita como mejor la de la Sra. Dolores, cerca de la Plaza de Toros<sup>41</sup>.

Por último, cabe citar a Rainer María Rilke quien estuvo en Ronda desde diciembre de 1912 a febrero de 1913. El poeta austríaco llega a Ronda en el momento de una profunda crisis espiritual y corporal, y desea que su estancia en Ronda le alivie de la angustia que está padeciendo. Rilke ya te-

nía noticias difusas de Ronda, según se desprende de una de sus cartas: «*Lorsque j'arrivai pour la première fois à Ronda, je fus stupéfait de l'avoir déjà vu...*», pero no recuerda con exactitud dónde, al parecer fue un dibujo que vio en Rusia en un diario de viaje de Nicolás Tolstoi<sup>42</sup>. Precisamente España y Rusia ejercieron una profunda influencia en su obra y el poeta establece un simbolismo entre los dos países<sup>43</sup>. En realidad él tenía la intención de quedarse en Toledo, pero a causa del intenso frío continuó su viaje hacia el sur topándose con Ronda, al parecer por recomendación de una familia sevillana. Queda profundamente impresionado de la vista de la ciudad y lo que más le conmueve es el paisaje indescriptible que ofrece, «el incomparable fenómeno de esta ciudad, asentada sobre la mole de dos rocas cortadas a pico y separadas por el tajo estrecho y profundo del río», y su semejanza con Toledo, signo de una revelación<sup>44</sup>.

En otra carta se refiere de nuevo a Ronda: «*Ciudad española de las más antiguas y extrañas... Fue un maravilloso acierto haber dado con Ronda, en la cual se resumen todas las cosas que yo he deseado: una ciudad española atalayada de un modo fantástico y grandioso, un aire intensamente puro que, sobre el amplio valle formado por el río y aprovechado acogedoramente por campos de cultivo, encinas y olivares, sopla de las montañas... y, finalmente, un hotel confortable y familiar, en el que, por el momento, estoy completamente solo*»<sup>45</sup>.

Lo que le deja mayor huella y se compenetra con su estado de ánimo lleno de altibajos es la panorámica que se muestra desde la ciudad: «*es indescriptible, alrededor de todo, un espacioso valle con parcelas de cultivo, encinas y olivares. Y allá, al fondo, como si hubiera recobrado todas sus fuerzas, se alza de nuevo la pura cordillera, sierra tras sierra, hasta formar la más noble lejanía. Por lo que a la ciudad misma se*

<sup>35</sup> DESBARROLLES, A.: *Op. cit.*, pág. 174. Dice también que el nuevo ensanche está habitado por comerciantes con grandes polainas que eran muy reputadas en toda España (pág. 176).

<sup>36</sup> FORD, R.: *Op. cit.*, pág. 36.

<sup>37</sup> DESBARROLLES, A.: *Op. cit.*, pág. 175.

<sup>38</sup> FORD, R.: *Op. cit.*, pág. 36.

<sup>39</sup> DESBARROLLES, A.: *Op. cit.*, pág. 175.

<sup>40</sup> Barón Ch. DAVILLIER y G. DORÉ: *Op. cit.*, págs. 345 y 346.

<sup>41</sup> *Op. cit.*, pág. 33.

<sup>42</sup> FERREIRO ALEMPARTE, J.: *España en Rilke*, Madrid, Taurus, 1966, pág. 136.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pág. 136.

<sup>44</sup> *Ibid.*, págs. 135 y 136. Véase, también, BERMÚDEZ CÁÑETE, F.: «Rilke y Ronda», en *Jábega*, núm. 17, primer trimestre, 1977, págs. 84 a 90, en especial las págs. 88 y 89.

<sup>45</sup> KERENYI, M.: «Rainer María Rilke en Ronda», en *Homenaje a Rilke*, Ronda, Caja de Ahorros de Ronda, 1968, págs. 30 a 34, en concreto la pág. 31. Rilke se alojó en el hotel Reina Victoria, construido en 1906 por el millonario inglés Lord Farrington.

*refiere, en estas circunstancias, nada le podría ser más peculiar que este ascender y descender, abierta aquí y allá de tal modo sobre el abismo que ninguna ventana osa mirar hacia él*<sup>46</sup>, y en otro lugar dice «cuando despierto por las mañanas aparece ante mi ventana abierta la montaña, reposada, tendida en el espacio puro»<sup>47</sup>. La profunda impresión que el paisaje rondeño produce en Rilke se reflejará en uno de sus poemas, «La trilogía española»<sup>48</sup>.

Sin embargo, no le atrae a Rilke ningún monumento en especial, ni siquiera el Puente Nuevo. Según sus palabras, Ronda es «una pequeña ciudad sin monumentos dignos de mención, a no ser el monumento perenne de su existencia, de toda su actitud, de su emplazamiento hacia lo más heroico, en la medida que se puede pensar, encaramada a manos llenas sobre un enorme y peligroso promontorio de rocas, desde donde, hacia todos lados y como para ganar distancia para este espectáculo, se yerguen al fondo las montañas formando un amplio círculo»<sup>49</sup>. Precisamente por esto considera que Ronda reúne mejores condiciones que la monumental Toledo para gozar del reposo tan necesario para su ánimo. A pesar de todo, se fija en los «pequeños palacios, recubiertos con las capas sucesivas de los blanqueos anuales, todos con su portal, enmarcado con una cinta de color, y debajo del balcón, el escudo de armas ornado con un

yelmo que le viene un poco estrecho, pero en los blasones, claro, prolijamente esculpido y rebosante como una granada»<sup>50</sup>.

La Ronda actual todos la conocemos y no merece la pena detenerse en nuevas impresiones. Hemos visto cómo a través de las épocas y los gustos es descrita o representada de diversas maneras, con distinto énfasis en algunos de sus elementos. Que hoy cada cual se quede con lo que más le guste, y allegando lo de todos podremos legar lo que otros nos han hecho llegar.

Y valga para terminar estas pocas hojas la Canción a su patria de Vicente Espinel<sup>51</sup>:

*Desiertos riscos, solitarias breñas*  
Peñascos duros, ásperos collados,  
Aguas montañas, que medís el cielo:  
Agua que de la cumbre te despeñas  
De los montes más rígidos, y helados,  
Que cubre nieve, ni endurece el hielo  
Senoso y verde suelo,  
Cuya profundidad, y anchura apoca  
Esta soberbia y levantada roca,  
Ancha vega profunda,  
Cuyos más altos bultos  
De aquí parecen a la vista ocultos,  
Ruinas sacras, de la antigua Munda  
sobre peñas tajadas,  
Hizo temblar de Roma a las espadas.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pág. 30. FERREIRO ALEMPARTE, J.: *Op. cit.*, pág. 137.

<sup>47</sup> *Ibid.*, págs. 31 y 139, respectivamente.

<sup>48</sup> BERMÚDEZ CAÑETE, F.: *Art. cit.*, pág. 90.

<sup>49</sup> FERREIRO ALEMPARTE, J.: *Op. cit.*, pág. 140.

<sup>50</sup> KERENYI, M.: *Art. cit.*, pág. 30.

<sup>51</sup> *Diversas Rimas*, edición de D. Clotelle Clarke, Nueva York, Hispanic Institute in the United States, 1956, pág. 68.



Fig. 1: *Vista de Ronda*. David Roberts, 1835.



Fig. 2: *Vista de Constantina*. David Roberts, 1838.



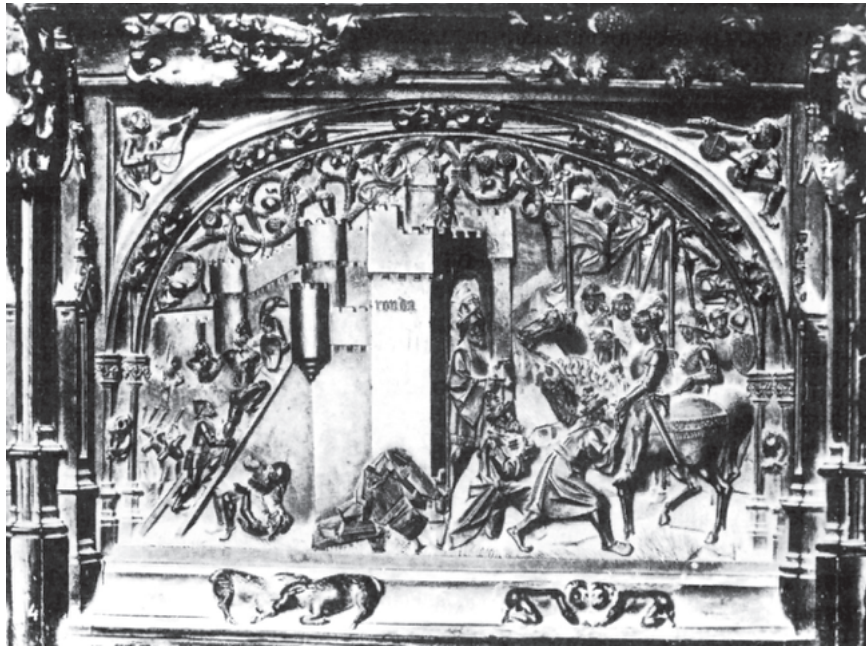


Fig. 3: *Toma de Ronda*. Tablero del coro de la Catedral de Toledo.

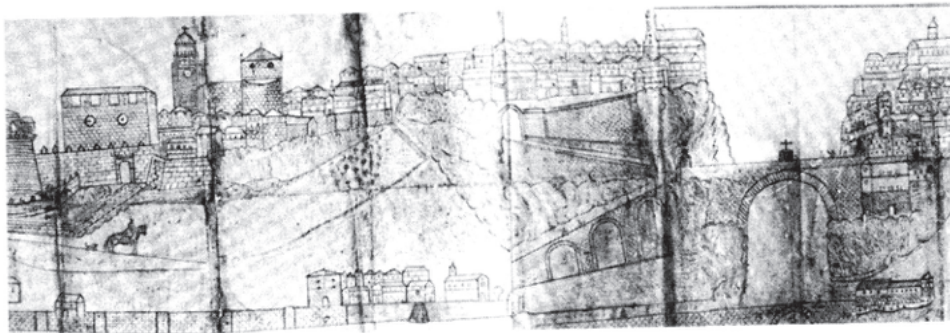


Fig. 4: *Vista de Ronda desde levante*. 1549.

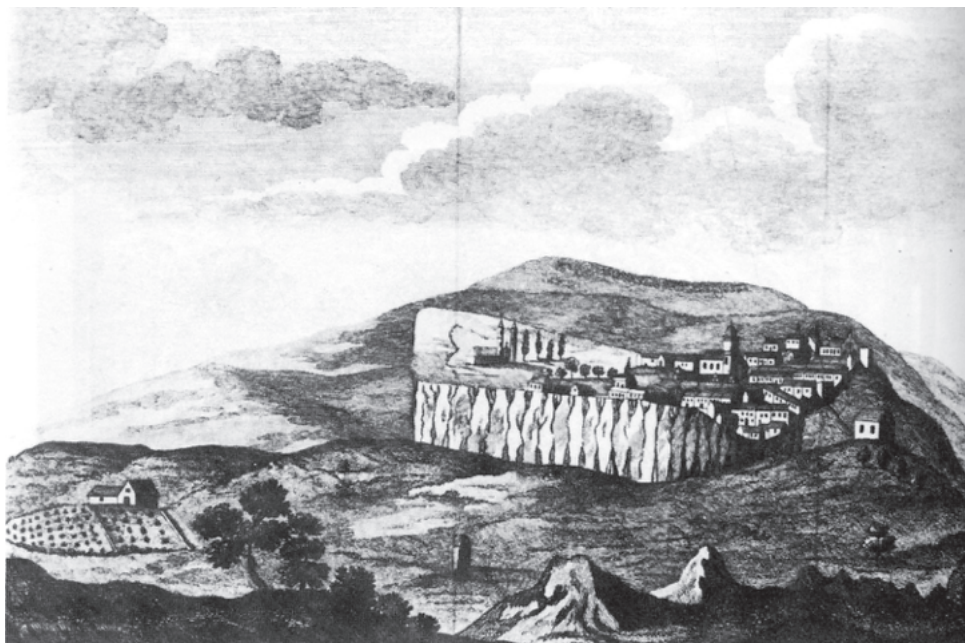


Fig. 5: *Vista de Ronda*. Francis Carter, 1771.

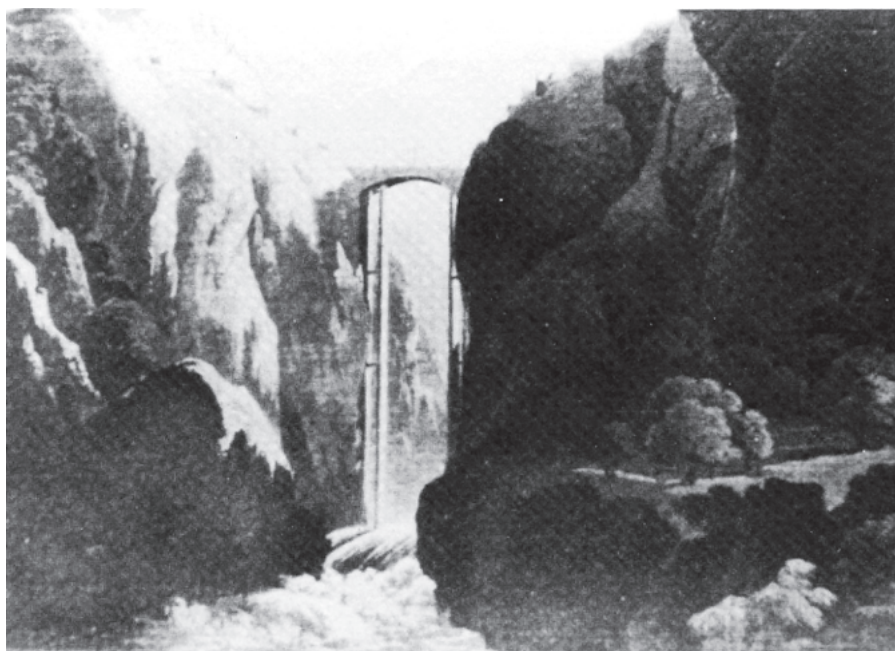


Fig. 6: *Puente Nuevo*. W. Jacob, 1811.



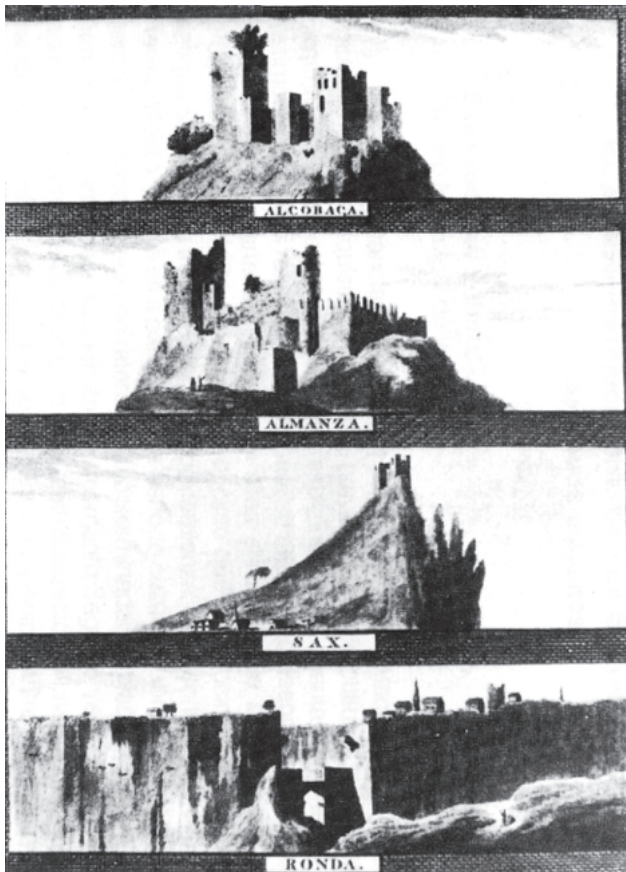


Fig. 7: *Puente Nuevo*. M. A. Rooker, 1775.



Fig. 8: *Puente Nuevo*. David Roberts, 1835.





---

## *El acervo histórico-artístico de Sagunto visto por antiguos viajeros*

SANTIAGO BRU Y VIDAL

Por su resonancia histórica, por su privilegiada situación junto al mar y en una encrucijada de antiquísimos caminos, por ser suma de culturas, en fin, la ciudad de Sagunto es una de las poblaciones españolas que cuenta con mayor número de testimonios escritos relativos a su historia, su arte y su presencia geográfica.

Dejando aparte las numerosas citas clásicas, que abarcan los siglos II a.C. (Polybios) a XII d.C. (Zonaras), puede decirse que el conocimiento que tenemos de la antigua *Saguntum* a través de los viajeros comienza, salvo contadas excepciones, con el Renacimiento, ya que es a partir de este período cultural, sobre todo, cuando empieza la verdadera etapa viajera con referencia a determinadas poblaciones y sus manifestaciones histórico-artísticas. Aunque en ese momento Sagunto ya no es conocido por este nombre<sup>1</sup> sino por el de *Morvedre* (o su castellanización, *Murviedro*<sup>2</sup>, con las múltiples variantes morfológicas con que se presenta el topónimo entre los siglos XIII a XIX)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> BRU Y VIDAL, S.: «Introducción a un estudio toponímico de la comarca saguntina». Separata de la *Crónica de la IX Asamblea de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia* (Octubre 1972), Valencia, 1974.

<sup>2</sup> BRU Y VIDAL, S.: «Como denominaban a Sagunto los contemporáneos del Padre Pellicer», *Programa de fiestas patronales*, Sagunto, 1961. Ídem, «Toponimia maior: Morvedre», *Crónica de la XV Asamblea de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia* (Octubre 1984). Separata. Ídem, «Toponimia maior: Saguntum», *Crónica de la XIV Asamblea de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia* (Octubre 1982), Valencia, 1984. Separata.

<sup>3</sup> BRU Y VIDAL, S.: *Crónica de las fiestas conmemorativas del primer centenario de la restitución del nombre de Sagunto*, Sagunto, 1969.

Aunque éste es un trabajo basado en las notas y descripciones que sobre Sagunto dejaron escritas algunos viajeros, no debemos olvidar que no todos tuvieron los mismos conocimientos culturales básicos, ni idéntica finalidad en sus escritos. De ahí que si en el presente trabajo se observa la presencia de algún especialista o de algún erudito con mayor formación cultural, debe entenderse que no está incluido en función de tal<sup>4</sup>, sino del viajero que se coloca ante el pueblo, el paisaje o las gentes para dejarnos el testimonio de lo que vio. Lo que no obsta para que, al mismo tiempo, nos dé su opinión más o menos acertada, conforme siempre con su bagaje cultural.

De entre los viajeros aquí escogidos, la mayor parte son extranjeros; solamente cuatro valencianos se incluyen en nuestra relación, dos de ellos —empedernidos viajeros, como se sabe— considerados como imprescindibles en toda monografía sobre tierras valencianas —Cavanilles y Ponz— y los otros dos —Muñoz y Castelló— como autores de interesantísimas descripciones del viejo reino valenciano en los siglos XVI y XVIII.

Como es natural, además de las numerosas manifestaciones histórico-artísticas de la población, son las arqueológicas, junto a las puramente históricas, las que gozaron de mayor atención por parte de los viajeros. Y entre éstas destaca, como es lógico, las referencias al famoso *Teatro* que la Romani-

<sup>4</sup> Casos de Occo y Cavanilles, por citar algún ejemplo.

zación legara a la ciudad. Le siguen en progresión decreciente las que se refieren al *Castillo* —o «Castillos» en la E. Media—<sup>5</sup>, Circo, Termas, templos, epigrafía, esculturas, arte numismático, puentes, iglesias, conventos, ermitas, vías públicas, etc. etc.

Las referencias al Teatro romano<sup>6</sup> —y otras muestras artísticas no se reducen a meras citas escritas, sino que entre los s. XVII a XIX algunos de estos «viajeros» —en realidad lo son en su momento, aunque muchos de ellos lleguen a figuras egregias dentro de la bibliografía histórico-artística— nos han dejado las primeras y más valiosas muestras gráficas de este monumento, y de otros, en valiosos grabados.

Y hecha esta somera introducción que estimábamos necesaria, vamos a circunscribirnos al objeto de nuestra comunicación, que no pretende otra cosa que ofrecer un breve resumen de cuándo y cómo vinieron a mi ciudad natal, Sagunto, determinados viajeros que la visitaron, atraídos por su arte y su historia, entre los siglos XV a XIX.

En primer lugar debemos citar a Klaus von Popplaw (o Nicolás Popielovo para los españoles) que en 1485 viajaba por el Reino de Valencia y dejó una simpática descripción de mi tierra, destacando la visión del Castillo y una villa «en proximidad ocupada únicamente por judíos y sarracenos»<sup>7</sup>. «*En este camino —se refiere al que va de Valencia a Morvedre —hay muchos y grandes cipreses, y a la derecha el mar, que penetra una media legua dentro del continente; a la izquierda... altas montañas... y en ambas partes... no ves más que viñas, olivos, naranjos, higueras y árboles en los que se crían los gusanos de seda*»<sup>8</sup>. Y aún añade otras noticias como la que alude a la producción azucarera de los moros, en

los marjales entre Sagunto y Almenara, y otra todavía más curiosa al decir que en el siglo XV «aquellas tierras producían también mucho azafrán», aspecto poco conocido entre las producciones autóctonas.

El alemán Geronimo Münzer —el famoso *Hieronimus Monetarius* de las crónicas de viajes— escribió en latín un *Itinerario*<sup>9</sup> en el que destaca, aparte las referencias históricas y la antigüedad de Sagunto el «generoso vino de Murviedro» —tan citado en documentos medievales y modernos—, lamentando que una población que fue tan grande con los romanos, fuera tan pequeña en los tiempos de Münzer.

Idénticas lamentaciones expresa Antonio de Lalaing, Señor de Montigni que llegó a *Morvedre* en 1502 con el Señor de Moncheau, acompañante de Felipe el Hermoso, para quien Sagunto había sido «dos veces más grande que Valencia, como se aprecia por sus viejos muros».

Juan de Vandenesse<sup>10</sup>, acompañó a Carlos I en numerosos viajes. De sus estancias en *Morvedre* destaca la antigüedad de la población y el Teatro romano y, como buen humanista, resalta las muestras arqueológicas y busca el origen de Sagunto en el latino *Sagunthus*.

En 1526, el italiano Mariangelo Accursio recorría la vieja Hispania recogiendo antigüedades y copiando restos epigráficos. En la Biblioteca Ambrosiana de Milano se halla su *Codex* donde vemos reproducido un sepulcro saguntino de época romana que subsistió hasta el siglo XVIII junto a la iglesia del convento de la Trinidad, y que es citado por numerosos autores<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> BRU Y VIDAL, S.: «Dos milenios de historia. El castillo de Sagunto», *Boletín de Información Municipal*, Ayuntamiento de Valencia, Año XV, núm. 55, págs. 5-25, Valencia, 1967. Ídem, *El castillo de Sagunto, un hito para la historia*, Sagunto, 1974. Ídem, *Noticia histórica del castillo de Sagunto*, Sagunto, 1975.

<sup>6</sup> BRU Y VIDAL, S.: «Historiografía del Teatro Romano de Sagunto», *Arse, Boletín del Centro Arqueológico de Sagunto*, Sagunto, 1960.

<sup>7</sup> Es de suponer que la villa a la que se refiere Popielovo sería Petrés, o tal vez Gilet, ambas muy próximas a Sagunto y con poblamiento morisco. En cuanto a los judíos, solamente se conoce su existencia en el propio *Morvedre*, el barrio que todavía hoy es conocido por «la Judería» o «Judaica».

<sup>8</sup> Todavía quedan en el término municipal algunas de estas alquerías que recuerdan la producción sedera de la región, como la *Alquería dels Cucs* (gusanos) y la de *les Finestres* (ventanas).

<sup>9</sup> *Itinerarium siue peregrinatio per Hispaniam Franciam et Alemaniam*.

<sup>10</sup> Vandenesse fue Interventor del Emperador y escribió el famoso *Diario de los viajes de Carlos V* entre 1514 y 1551. Por este mismo *Diario* sabemos que el Emperador estuvo dos veces en Sagunto —los días 20 y 21-IV-1528 y 3-XII-1542, fecha esta última en la que vinieron a recibirle el Duque de Segorbe y dos *Jurats* de Valencia.

<sup>11</sup> Tras la exclausturación del s. XIX, el monasterio quedó abandonado y su claustro, celdas e iglesia transformados en matadero, cuartel de bomberos y almacenes de cestería y otros fines. Las piedras del sepulcro romano fueron trasladadas al Teatro romano. Hoy se conservan en el Museo Arqueológico, colocadas de forma que imitan su antigua disposición monumental. Cfr. A. CHABRET FRAGA: *Sagunto. Su historia y sus monumentos*, Barcelona, 1888.

En el Archivo del Duque de Osuna se halla un documento bastante extenso redactado entre 1565 y 1572 por el geógrafo valenciano Geroni Munyoc (o Muñoz, en su forma castellana) para el conde de Benavente<sup>12</sup> a quien fue dedicado. Esta descripción es interesantísima, no sólo por las noticias históricas —y Sagunto sobresale en este aspecto— y curiosas que inserta sino por las formas toponomásticas incluidas y sus variantes, sobre todo de la toponimia mayor, en la que aparecen pueblos hoy desaparecidos que han dado nombre a partidas del llano y de la montaña.

El 12 de enero de 1586 llegaba a *Morvedre* Henri Cock, «Notario Apostólico y Arquero de la Guardia Real (de Felipe II)», y autor de una de las más interesantes y extensas descripciones que tenemos sobre el *Morvedre* del siglo XVI<sup>13</sup>, por lo que creemos deber nuestro extendernos un tanto en el relato de este autor. Como es frecuente en las historias que corrían por aquel tiempo, Cock acepta alguna que otra leyenda, aunque no deja de conocer los autores clásicos que escribieron acertadamente sobre la vieja ciudad. Su autor preferido es Bernardino Gómez Miedes, en aquel tiempo obispo de Albaracín que le regaló un manuscrito obra suya<sup>14</sup>.

He aquí algunos de los pasajes del relato de Cock:

«... está situado Sagunto en nuestros tiempos a la falda de una sierra hacia Septentrión, y tiene a raíz de la sierra del río Pallantia<sup>15</sup>... cuyas aguas cuando algunas veces vienen con

furia se echan en la mar, y si no viene grande, por industria de los moradores se saca en acequias que riegan todos sus campos y hacen las mieses mucho más fecundas. No lejos de la villa donde se va para Almenara, está el mojón donde se parten cuatro obispados conviene a saber: el de Valencia, Segorbe, Tortosa, y Mallorca. Hacia el levante tiene el Mar Mediterráneo, que el presente está 3000 pasos de allí y no solía estar en otros tiempos más que mil. Hacia mediodía tiene Valencia, y al Poniente los montes que casi todo el reino y campo de Valencia cercan: ...Diez años después que fuera ganada Valencia... don Jaime echó los moros en los pueblezuelos de su comarca y valles, donde hasta ahora están en su ley y modo de vivir, y repartió el campo a los cristianos viejos que los habían merecido, cuyos hijos y descendientes aún guardan la herencia y posesión hasta estos tiempos.

«Su Iglesia mayor está dedicada a Nuestra Señora y es muy linda, así por su fábrica como por su grandeza, y se hizo el año 1334 de nuevo, como cuenta por una piedra, y está al poniente de la villa, junto al mercado y se sube a ella por algunos escalones desde la parte septentrional.

«En el arrabal y camino real que va a Valencia está la iglesia de San Salvador<sup>16</sup>, anexa a la mayor, pero es más antigua.

«Hay asimismo tres monasterios fuera de los muros, uno de San Francisco y otro de la Trinidad<sup>17</sup>, donde piensan que ha estado el templo de Diana porque quedan allí unas columnas y memorias de los romanos esculpidas en piedras, como sepulturas, con lo que quieren afirmar. El tercer monasterio se llama del pie de la Cruz, y es de monjas de la orden de los Siervos, y van vestidas como los frailes de San Agustín. Está este último al poniente de la villa; los otros dos hacia el Septentrión. Sin éstos, hay dos hospitales: el uno sirve para los enfermos ciudadanos; el otro es de los peregrinos y mendigos.

«En la República tiene la mayor dignidad por el rey, el baile, que administra la justicia. La villa pone cada año cuatro jurados, elegidos del cuerpo de los vecinos la víspera de la Pascua del Espíritu Santo. A éstos siguen en dignidad el almotaçén y otros oficios menores que aquí dejo por contar. Tiene cinco castillos<sup>18</sup> en lo alto de la sierra, a cuya falda está la villa y están todos cercanos en derredor con un cerco de suerte que todos cinco están en un collado y dan una hermosa vista al que los ve de lejos y aunque parezcan ya caídos y arruinados, fueron en otros tiempos tan fuertes (antes que se supiese de la artillería) por su naturaleza y tan bien provistos de torres, que bien osaban esperar una furia de los enemigos. Al presente, si alguna parte se cae, luego se restaura a cuenta de su majestad.

«Los nombres de todos los castillos son éstos: el primero, que está más hacia Levante, se llama en lengua árabe el del Albacar, que en romance quiere decir el más bajo. En éste no hay más que ver una cisterna que cabe más que diez mil cántaros de agua y su cerco. El segundo se dice el castillo de la Saluquia, y tiene dos torres muy antiguas, y en éste se guarda toda la artillería que hay. El tercero que está en medio, se dice de la Magdalena, por la iglesia de la dicha santa que hay

<sup>12</sup> Don Alfonso Pimentel de Herrera, Conde de Benavente, fue Virrey de Valencia durante esta época. El documento es una descripción del Reino valenciano, hecha de manera lógica, en la que aparecen los pueblos descritos no por antigüedad o preeminencia de los mismos, sino conforme a su disposición geográfica.

<sup>13</sup> El trabajo de Cock, en el que se incluye el relato sobre Sagunto, está escrito en castellano y se titula *Anales del año ochenta y cinco en el cual el rey Católico de España, don Felipe, su hijo, fue a Monzón a tener las cortes del Reino de Aragón*.

Vid. BRU Y VIDAL, S.: «En torno a Henri Cock y sus noticias sobre epigrafía saguntina», *Sagunto, Boletín Municipal de Información y Cultura*, Año III, núm. 25, pág. 5, Sagunto, febrero 1962. Ídem, *Sagunto visto por un analista del siglo XVI*, Sagunto, Publicaciones de la Caja de Ahorros y Socorros de Sagunto, 1965.

<sup>14</sup> GÓMEZ MIEDES, a quien se debe una de las más antiguas y más acabadas «historias» sobre Sagunto —incluida en su *Historia del Rey Don Jaime*—, tiene, desde hace un siglo, una calle dedicada en la ciudad saguntina, en memoria y agradecimiento a su meritísima labor.

<sup>15</sup> El nombre atribuido a este río es producto de una falsa interpretación de las referencias geográficas de Ptolomeo. En documentos medievales y modernos aparece indistintamente citado con los nombres de *Riu de Morvedre*, *Río de Bejís*, de *Segorbe*, etc.

<sup>16</sup> BRU Y VIDAL, S.: «Aportació a l'estudi del gòtic valencià: l'església saguntina del Salvador», *Crònica de la XII Asambleja de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia* (Octubre 1978), Valencia, 1980. Separata.

<sup>17</sup> Para ampliación del tema, vid. J. MARTÍNEZ RONDÁN: *El convent de la Trinitat de Morvedre*, Sagunto, 1979.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, nota 5.

en él<sup>19</sup>. En esta iglesia hay un instrumento de guerra, ya deshecho, que solían llamar carnero, y con esto rompían los muros dando golpes en ellos; es cosa muy rara de ver y muy digna en estos nuestros tiempos. En este castillo está asimismo la casa del alcaide y una buena cisterna, de que se sirve cuando le falta agua. El cuarto castillo que está hacia Poniente, es el más alto de todos ellos y el más antiguo, y se llama hasta ahora el castillo de Hércules. En éste hay una grandiosa torre hecha de piedras gruesas, que dicen ser allí fundado por Hércules en lo más alto, y esto parece tener algún rastro de verdad, si bien se miran los maderos incorruptibles que están entretreídos en las paredes de la dicha torre con buena atención. El quinto y último castillo se llama el de la Torre Barravía, por estar en él la dicha torre. La palabra Barravía es arábiga y quiere decir en romance forana. Estaba esta torre en lo último de la sierra, y costó tanto trabajo al rey don Pedro de Portugal de ganarla, que la cercó después y la metió dentro con los otros castillos, porque estaba más que un tiro de ballesta de los otros castillos. Dentro en la dicha torre, hay una cisterna muy honda, que los ciudadanos piensan ser hecha por el mismo rey. A estos cinco castillos corresponden cinco puertas que tiene la villa, de las cuales la más oriental se llama el Portal de la Ferrisa, por razón de la fuerza del hierro; la segunda, yendo de allí a Poniente, se llama la Nueva; la tercera se dice de la Villa la cuarta se dice de las Ranas por la copia que hay de ellas, y los llaman garnotas; la última que más está al Poniente se llama de Teruel, porque por allí, en pasando el río, va el camino allá. Entre las más particulares antigüedades de la villa es el medio teatro que el vulgo llama Los Antigons, en otro tiempo hechos por los romanos; solían en ellos representar sus comedias y espectáculos públicos y correr animales bravos. Está esta obra como media luna a la falda de la sierra entre los castillos y la villa. Hay asimismo un lugar donde corrían los caballos y los enseñaban<sup>20</sup>. En la delantera de la iglesia mayor, que mira al Mediodía, está la cabeza de Aníbal esculpida al vivo. Inscripciones de piedra escribí más que cincuenta con mucha fe<sup>21</sup> las cuales como no han al caso las dejaremos, fuera de esta historia. Una sola inscripción me pareció de añadir, escrita en lengua hebrea...» etc. etc.

En 1596 se editaban las *Inscriptiones veteres in Hispaniae*<sup>22</sup> de Adolf Occo, cuya sólida base científica le llevó a ser un gran viajero en busca de inscripciones latinas en las que Sagunto sobresale en-

tre las poblaciones españolas. Su catálogo epigráfico es materia obligada para quien pretenda conocer la ubicación de muchas de las lápidas saguntinas en el siglo XVI, conservadas hoy en el Museo Arqueológico de la ciudad. Por él conocemos la ampliación de la puerta de la capilla del convento de la Trinidad y el famoso sepulcro que ya citara Accursio.

Aunque Gilles de Faing no aportara grandes novedades en cuanto al conocimiento histórico-artístico del Morvedre de 1599, no podemos dejar de citarlo por cuanto nos da un relato pormenorizado de la visita de Margarita de Austria a la entonces villa, al objeto de desposarla en Valencia con Felipe III, episodio extensamente relatado por el valenciano Felipe de Gauna<sup>23</sup>.

Por el año 1604 visitó Morvedre Bartelemey Joly<sup>24</sup>, consejero de S.M. Católica en Francia, Enrique IV. El relato que hace a su llegada no puede ser más pintoresco. «*Llegamos a Murviedro, antigua ciudad situada sobre una montaña a media legua del mar, habitada como las otras* —Joly llegaba desde Francia—, *de gentes ociosas, paseantes en plaza con la espada al costado*<sup>25</sup>. Esta famosa Sagunto tan renombrada fuerte y poderosa, ciudad en hombres de guerra y riquezas, consiste ahora en quinientos habitantes...» No podía negar Mr. Joly que aquel día no se hallaba excesivamente inspirado, ya que días más tarde volvía a Morvedre y escribía «*Deshechos*

<sup>23</sup> F. DE GAUNA: *Libro copioso muy verdadero del casamiento y bodas de las Magestades del Rey de España don Phelipe con doña Margarita de Austria en su ciudad de Valencia*, ms. en 4.º, Biblioteca de la Universidad de Valencia, Publ. por Acción Bibliográfica Valenciana, Valencia, 1926-27. BRU Y VIDAL, S.: «Margarita de Austria en Sagunto», *Sagunto*, Año I, núm. 3, pág. 5, Sagunto, abril 1960.

<sup>24</sup> El libro de Joly se titula *Viaje hecho por Mr. Bartolomé Joly, Consejero y Limosnero del Rey de España, con el Señor de Boucherat, Abad y General de la Orden de los Cistercienses*. Vid.: BRU Y VIDAL, S.: «Joly en Sagunto y Sagunto en Joly», *Sagunto*, Año III, núm. 32, pág. 6, Sagunto, septiembre 1962.

<sup>25</sup> Es la primera y única alusión que tenemos sobre la «ociosidad» de los saguntinos, cuando la verdad es que los habitantes de la entonces villa no podían ser más pacíficos labradores, y más ocupados como estaban constantemente en salvar las cosechas que las pestes y las desgracias de tipo meteorológico les enviaban de vez en cuando. Cfr. CHABRET: *Op. cit.*, nota 11. BRU Y VIDAL, S.: *La vida saguntina en el siglo XVII (Datos para un estudio social y económico)*. Discurso pronunciado en la solemne apertura del curso 1972-73, del Centro de Cultura Valenciana, Valencia, 1972.

<sup>19</sup> Durante el siglo pasado, la ermita de Santa María Magdalena fue trasladada a la población, donde hoy se halla, en la calle del Castillo.

<sup>20</sup> BRU Y VIDAL, S.: «Breve noticia del circo romano de Sagunto», *VII Congreso Arqueológico Nacional*. Barcelona, 1961. Separata. Ídem, «Datos para el estudio del circo romano de Sagunto», *Archivo de Prehistoria Levantina*, X, Valencia, 1963.

<sup>21</sup> Se conocen unas doscientas setenta. Para ampliación del tema, vid. F. BELTRÁN LLORIS: *Epigrafía latina de Saguntum y su territorium*, Valencia, 1980.

<sup>22</sup> El título completo es *Inscriptiones ueteres in Hispaniae repertae; ab Adolpho Occone Medico Augustano collectae, digestae, et nunc primum in lucem editae: ad Generosum et Illustrem Marcum Fuggerum*.



de aquellos importunos (los “importunos” eran los gabeleros y cobradores del peaje) nos recogimos un poco y descubrimos a la derecha a Nuestra Señora del Puig, de Valencia, el más devoto lugar del reino, a la izquierda el convento de los cordeleros del Espíritu Santo, del que los moros arrebataron todas las almas un año antes, y por el mismo camino que habíamos seguido fuimos en línea recta a Murviedro, distante cuatro leguas de Valencia. Al día siguiente muy de mañana, fuimos a ver las cosas antiguas, que están mucho más alto de la ciudad, a saber: el castillo y el torreón<sup>26</sup>, y al pie un coliseo antiguo, roto y medio enterrado bajo sus ruinas, pero reconocible y hermoso de ver; y cuando estábamos mirando con admiración, dos caballeros honestos de la ciudad, honestos y bastante entendidos, se ofrecieron a favorecer nuestro deseo, haciéndose explicadores de aquellas muchas antiqüedades. Vimos también allí los restos de los acueductos que atravesaban las montañas; jarrones, medallas antiguas que se sacan todos los días de debajo de la tierra, y hermosas inscripciones como ésta que hay sobre la puerta que va a Valencia, en letras romanas: *Senatus et populus Saguntinorum Claudio invicto foelici imperatori caesa. pont. max. trib. pot. p.p. procos.*, y sobre la puerta llamada de Teruel *Saguntus patronis IV*, etc. Plinio y Marcial hablan de poculis saguntinis; urnas y vasos muy finos y excelentes. Murviedro no es hoy más que quinientos habitantes; allí se recogen vinos excelentes y el óleo llamado *acidar*<sup>27</sup>, crece voluntariamente por todo alrededor».

A mediados del siglo XVII Monseigneur de Massini vino desde Roma a Valencia para conocer «los restos de la antigua Saguntum», y aunque no aportó nada nuevo, no queremos dejar de consignar su nombre por la indudable importancia de sus escritos poco conocidos entre los españoles.

Y lo mismo ocurre con A. Jouvin, que en 1672 publicaba en París su libro *Le voyageur de l'Europe*, en cuyo vol. II incluye noticias sobre Valencia en general y sobre Sagunto en particular, entre las que cabe destacar el hecho de sorprenderle la abundan-

cia de viñas en el término saguntino<sup>28</sup>, lo que para él «todo era una gran viña», sobre todo en la partida de Gausa, que conservó hasta hace poco la tradición.

En 1770, el francés Etienne de Silhouette<sup>29</sup> se confesaba atraído por las ruinas de Sagunto y por su paisaje, «una de las vistas más hermosas que hay en Europa».

Y lo mismo le ocurre a un contemporáneo suyo, Jacopo Casanova<sup>30</sup> que en sus famosas *Memorias*, al par que muestra una más que respetable erudición alaba las antiguas construcciones saguntinas y el buen estado de conservación en su tiempo.

En 1772 comenzaba a publicar su primer libro del famoso *Viaje por España*, Antonio Ponz Piquer. Intentar reproducir cuanto dice en su obra este valenciano de Bejís significaría rehacer una comunicación como la presente, que solamente quiere ofrecer un breve muestrario de citas. Sí que creemos vale remarcar que incluye en su obra la famosa Carta latina del deán Martí, traducida al castellano. Como son de destacar sus lamentaciones por el abandono en que se hallaban en su tiempo las gloriosas murallas saguntinas, el teatro, circo, templos, etc. Para un buen entendedor como Ponz no pasó desapercibido el hecho de la especial resonancia y condiciones acústicas del Teatro, lo mismo que el pequeño valle que lo encierra. Lamenta la desaparición del mosaico romano de Baco —que durante años estuvo expuesto al público ignaro<sup>31</sup> que lo

<sup>28</sup> Las citas literarias y documentales sobre el vino de Sagunto (o de Murviedro; o de Morvedre, según la procedencia geográfica del autor de la cita) son abundantes desde el siglo XV al XIX, época en que empezó a decaer el cultivo a causa de la filoxera. Personalmente, hemos conocido aún extensos viñedos.

<sup>29</sup> E. DE SILHUETTE: *Viaje de España, de Portugal y de Italia*, París, Merlin, 1770. Ed. española de J. García Mercadal (*Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. III, siglo XVIII, Madrid, Aguilar, 1962).

<sup>30</sup> Su paso por Sagunto debió ser hacia 1768, aunque las *Memorias* son de época posterior. Cfr. BRU Y VIDAL, S.: «Cuando “il gentile” Casanova visitó Sagunto», *Sagunto*, Año IV, núm. 36, pág. 5, Sagunto, enero 1963.

<sup>31</sup> Este famoso mosaico, muy celebrado en su tiempo por anticuarios y viajeros fue descubierto en 1745 y se conservó en una casita, *in situ*, hasta que fue desapareciendo por la incuria de los propios saguntinos.

Representaba a Baco, montado sobre un felino, con tirso sobre el hombro, grecas, jarrones, etc. Cfr. Miguel Eugenio Muñoz, *Disertación histórica sobre el pavimento que se descubrió el día 19*

<sup>26</sup> Tal vez se refiera Joly a la vetusta «Torre de Hércules», situada en la parte de la ciudadela y destruida en el siglo XIX.

<sup>27</sup> ACÍBAR: *Séver* en la lengua del país.

destruyó— y ofrece noticias sobre las pinturas del monasterio de la Trinidad, habitantes, industria, agricultura, etc.

Juan Francisco Peyron<sup>32</sup> es uno de los viajeros que con mayor extensión habló de Sagunto en su tiempo, sobre todo de los monumentos más notables. Analiza la Carta de Martí y se duele del mal uso que hacen los saguntinos de las piedras del Teatro. Y añade una curiosa noticia: la de haberse vendido parte del sepulcro de la Trinidad para construir el monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia.

Al Barón de Bourgoing<sup>33</sup>, como a Peyron, le atrajo, sobre todo, el Teatro —restaurado ya por Enrique Palos<sup>34</sup>— y el Castillo que visitó en 1783 (escribe en 1796), el paisaje, la industria, sedera y la de aguardientes, así como el Circo.

E. F. Lantier<sup>35</sup>, en una narración novelada, muy al gusto de la época (1784) muestra una gran admiración por el Murviedro que él conociera y no deja de narrar determinadas costumbres, monumentos, producciones, etc. vinos y aguardientes, y el número de habitantes (5.126) en su tiempo, así como la inevitable alusión al Teatro romano, cuya estructura, tallada en parte en la roca, atrajo al viajero. Años después, el inglés Joseph Townsend<sup>36</sup>, aun considerando a *Murviedro* «una ciudad considerable» sólo destacaría su agricultura y la industria vinatera del país.

Entre 1791 y 1792 recorría el país Antonio José Cavanilles, y tres años después daba a la imprenta sus famosas *Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*. Y aunque Cavanilles era sobre

todo un naturalista, no por eso deja de expresar su opinión sobre aspectos culturales de los lugares que visitaba. Del de Sagunto dijo que «*pocos términos se pueden hallar en el Reino mejor cultivados ni con mayor número de utilísimos árboles, aunque por la escasez de aguas no corresponden los frutos al trabajo improbo y a los conocimientos agrarios de los naturales...*».

Antes de acabar el siglo XVIII conocemos una descripción de las tierras valencianas, hecha por José Castelló, en un manuscrito que se halla en la Real Academia de la Historia, procedente de la biblioteca del que fue su Secretario, D. Vicente Castañeda Alcover, cuyo título es *Descripción del Reino de Valencia por corregimientos* y en el que bajo la voz *Murviedro* hace referencia a la etimología del topónimo, destaca los edificios religiosos, situación, producciones, vías antiguas, etc.

El 13 de marzo de 1800 llegaba a *Morvedre* Wilhelm von Humboldt, acompañado de su familia y tres ayudantes. Fruto de esta visita fue un valioso ensayo sobre el «*Teatro romano de Sagunto*»<sup>37</sup>, en el que, además, habla de la población, «*pequeña, pero limpia y bonitamente edificada*», comunicando al lector su admiración por el coliseo saguntino y haciendo grandes elogios de Enrique Palos y los desvelos de este gran saguntino por revalorizar el singular monumento de la Romanización.

Con todo, será el francés Alexandre de Laborde quien más y mejores materiales literarios, gráficos y documentales dejaría sobre el acervo histórico-artístico de Sagunto en su monumental obra *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne par Alexandre de Laborde et une société de gens de lettres et artistes de Madrid* (París, 1806) de la que se hicieron varias ediciones, resúmenes, itinerarios, etc., que hemos estudiado en otro lugar<sup>38</sup>. Más que por el texto, valiosísimo, son los grabados que acompañan a la obra lo que la hace interesantísima por demás para un estudio del Sagunto de aquel tiempo: distribución de calles y edificios principales de la vi-

de abril de 1745, junto al arrabal de San Salvador de la villa de Murviedro, reconocido por..., en los días 11, 12 y 13 de junio del mismo año. Ms. Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

<sup>32</sup> *Nuevo viaje de España hecho en 1772 y 1773...* Ginebra, 1780. Trad. española de J. García Mercadal (1962).

<sup>33</sup> *Un paseo por España durante la Revolución Francesa*.

<sup>34</sup> BRU Y VIDAL, S.: *Biografías saguntinas*. Enrique Palos y Navarro. Notas para una etopeya, Valencia, 1970.

<sup>35</sup> *Viaje por España del Caballero San Gervasio, Oficial francés y los diversos acontecimientos de su viaje por el Señor de Lantier, Antiguo Caballero de San Luís*, París, 1809. Trad. J. García Mercadal (1962).

<sup>36</sup> *Viaje a España hecho en los años 1786 y 1787 conteniendo la descripción de las costumbres y usos de los pueblos de ese país...*, París, 1800. Ed. J. García Mercadal (1962).

<sup>37</sup> Edición española de Espasa-Calpe 1951: (M. DE UNAMUNO y J. GARATE, *Cuatro ensayos sobre España y América*). Cfr. BRU Y VIDAL, S.: «El Teatro romano saguntino visto por Guillermo de Humboldt», *Sagunto*, Año IV, núm. 44, pág. 5, Sagunto, septiembre 1963.

<sup>38</sup> BRU Y VIDAL, S.: *La Valencia pre-romántica d'Alexandre de Laborde*, Valencia, 1969.

lla, monumentos en general, Teatro y Castillo en particular, torres y campanarios hoy desaparecidos, topografía y planimetría, vistas panorámicas de la población, etc. etc., se hallan en el vol. II de aquella ingente obra debida al ingeniero francés y a su

competente equipo de valiosos colaboradores. A los cuales, como a todos cuantos se ocuparon de Sagunto en las épocas más diversas queremos, desde aquí, rendirles nuestro más cálido y sentido homenaje.



Fig. 1. Arciprestal de Santa María. Puerta lado Norte, inscripciones romanas encastradas en la escalera y ábside.



Fig. 3. Portal de la Judería.



Fig. 2. Antiguo portal de las carnicerías y pescadería.

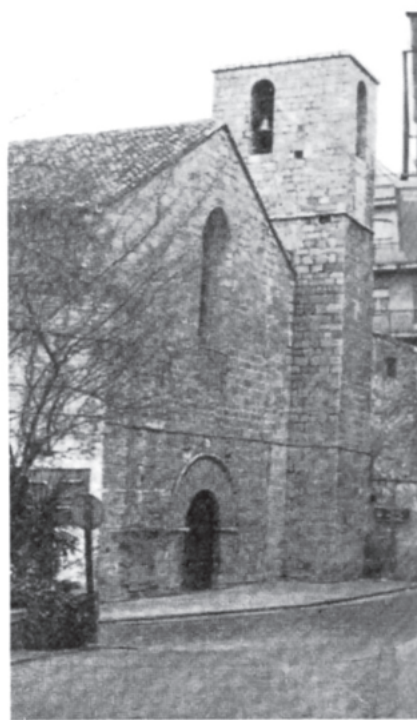


Fig. 4. Iglesia gótica del Salvador, detalle de la puerta de estilo románico de transición.



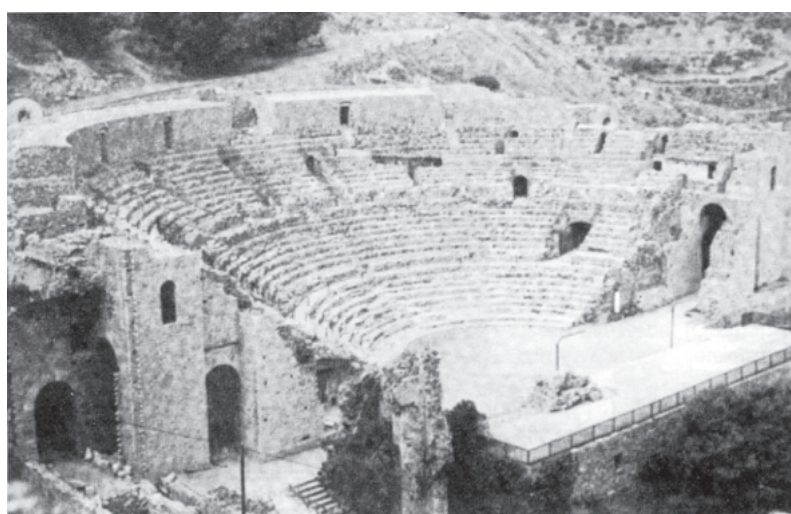
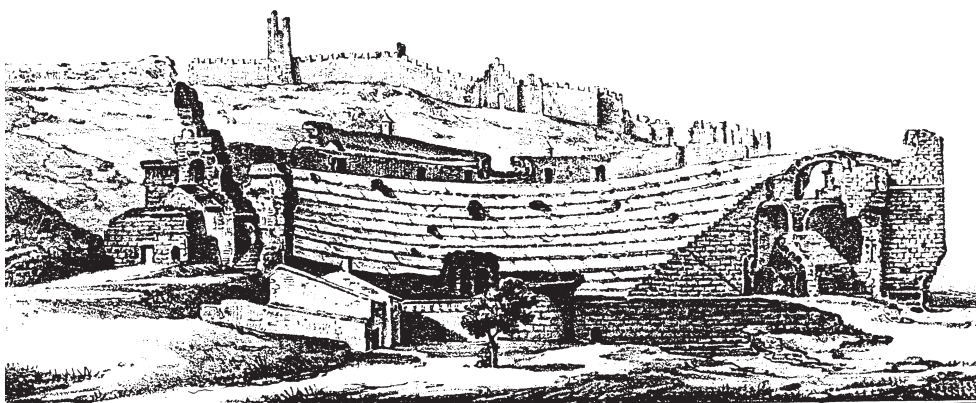


Fig. 5. Vistas del Teatro Romano. La primera, tal como lo vieron los viajeros hasta el siglo XIX. La segunda, estado actual.

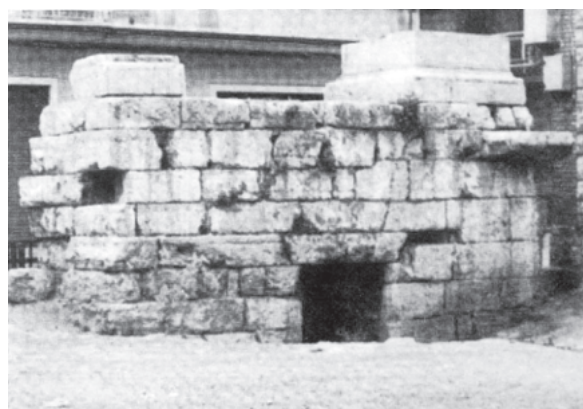


Fig. 6. Restos del Circo Romano de Sagunto. Puerta correspondiente a la parte meridional.



Fig. 7. Mosaico romano descubierto en 1745.

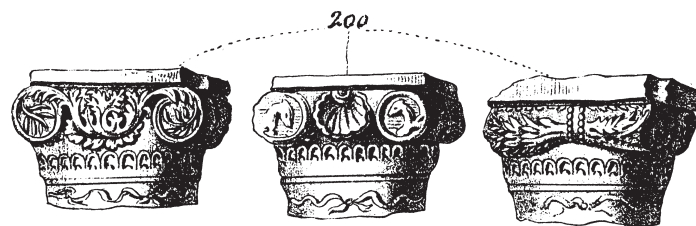


Fig. 8. Capiteles romanos de templos saguntinos

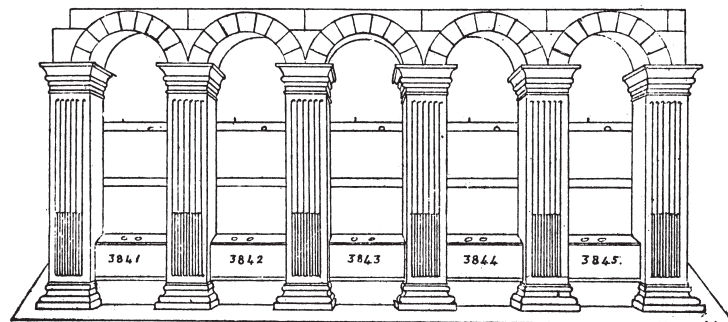


Fig. 9. El famoso sepulcro romano de la Trinidad.



Fig. 10. «Casa del Bisbe» (Obispo), tal como se conservaba hasta comienzos del siglo XX. También conocida por «El Delme» entre los saguntinos.

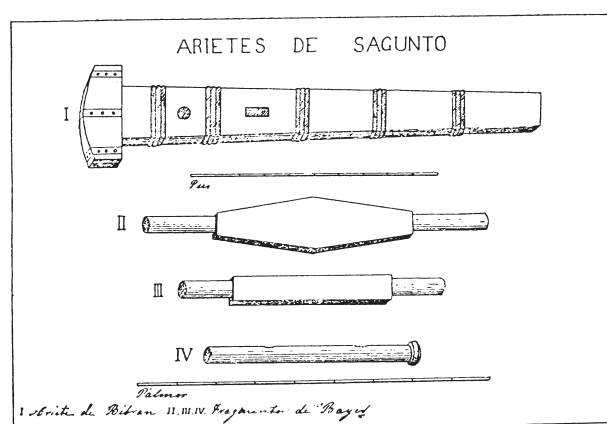


Fig. 12. El famoso «Carnero» o ariete que tantos viajeros afirman haber conocido en la Ermita de Santa María Magdalena, en el Castillo.





---

## *El Retablo Mayor de la Catedral de Astorga en las crónicas de viajes (siglos XVI-XIX)*

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA

### I. INTRODUCCIÓN

Astorga, por su ubicación, ha sido y es lugar de «camino». Si ya en época romana era centro viario de importancia, en la edad media y moderna lo siguió siendo merced a su localización en la ruta jacobea y al trajín de los maragatos, que hicieron paso obligado de sus carromatos la ciudad inmediata a su tierra.

Se puede pues, desde el punto de vista artístico, estudiar con indudable interés lo que su ubicación proporcionó a Astorga. Artistas foráneos que aquí recalcan, como la nómina importante de escultores flamencos que se documentan en el siglo XVI<sup>1</sup>, el conocimiento de corrientes artísticas incorporadas de forma más rápida, la presencia de motivos iconográficos peculiares de la peregrinación, la divulgación de temas iniciados aquí, como la iconografía de la Asunción del retablo mayor catedralicio, que se expandirá a otros lugares (vg. el retablo mayor de la catedral de Burgos), el conocimiento, valoración, y transmisión de datos sobre los monumentos y obras de arte en ellos recogidas, que Astorga debe a los muchos viajeros que a lo largo del tiempo por aquí pasaron y dejaron escritas sus impresiones más o menos detallistas, que son fuente valiosa para comprobar el cambio de gusto estético, la diferente sensibilidad y respuesta ante el es-

tímulo artístico y en muchos casos para fechar, documentar obras existentes y tener noticias de cambios o pérdidas de otras muchas.

Creo que sin duda alguna, Astorga y sus monumentos y gentes deben a los viajeros que por mil motivos diferentes pasaron por ella y consignaron con mayor o menor galanura literaria sus impresiones, bastante de su fama y casi todo el conocimiento que de ella se tenía en los siglos pasados más allá de los siempre estrechos límites de lo regional.

En esta ocasión a través de las crónicas viajeras, constataremos la positiva impresión que produce a lo largo de los siglos el retablo Mayor de la Catedral de Astorga, obra de Gaspar Becerra. Este común juicio sobre esta obra que comparten los «viajeros ilustrados», que son los que escriben, justifica que consideremos la magna fábrica del retablo asturicense, como una obra «clásica», es decir que se tiene por modelo digno de imitación. Plantearnos las causas de estos juicios favorables no siempre es posible, porque quienes los emiten no justifican con razones sus opiniones, y aventurarlas no siempre es posible, conociendo los intrincados caminos del comportamiento humano. Señalemos, y ello es coherente en todos los autores, el manifiesto desdén y claro desprecio que les merece el arte barroco y más el «churrigueresco». La belleza «cult», se identifica con la claridad, la razón, la medida, al menos en el limitado panorama de nuestra comunicación, que se opondría a los gustos «populares» que valoran lo «anticlásico», resultándoles más atractivo la «fogosidad» y la complejidad de

<sup>1</sup> Sobre la aportación de diversos artistas flamencos al arte astorgano, preparo en estos momentos un trabajo.

otros estilos. Aunque en el segundo caso sin desdenar abiertamente las obras clásicas. Comprendo que a estas afirmaciones caben matizaciones y que el problema del «gusto artístico» es lo suficientemente complejo para reducirlo sin más a unas líneas. No es por ello nuestro interés el hacerlo sino constatar en un caso concreto, con testimonios de los siglos XVI al XIX, cual es la respuesta emitida ante una obra de arte y la incidencia que los relatos de estos viajeros han tenido en la «consagración» del prestigio de un artista y de una determinada corriente artística.

## II. EL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE ASTORGA

El 8 de agosto de 1558<sup>2</sup>, contrata Gaspar Becerra, la hechura de un retablo, de grandes proporciones para la Iglesia Catedral de Astorga. Dentro de la corriente romanista ha sido juzgado «como el manifiesto del nuevo estilo»<sup>3</sup> y su influencia grande. Él ha sido suficiente para cimentar el prestigio de Becerra, erigido por la tradición en príncipe de nuestro Renacimiento<sup>4</sup>.

Se trata indudablemente de una obra «clave», expresión en cuanto a su iconografía de las pautas marcadas por Trento<sup>5</sup> buena muestra de la influencia de Miguel Ángel en nuestro Renacimiento en cuanto a las formas y motivo siempre de prestigio para la ciudad maragata. Su magnífica policromía, la llevaron a cabo Gaspar de Hoyos y Gaspar de Palencia entre 1570 y 1573<sup>6</sup>.

Consta de predela, tres cuerpos y cinco calles, coronando la obra el Calvario y otras diez esculturas, que prolongan acertadamente la verticalidad de las calles.

Ya desde un principio se valoró encendidamente la obra de Becerra. Concretamente del año 1568

tenemos un testimonio de interés. Con el fin de que el Obispo Diego Sarmiento de Sotomayor, dé marcha atrás en una providencia tomada contra la publicación de una bula cuya limosna se aplicaba a la fábrica catedralicia, los administradores de la Fábrica, presentarán testigos que declaren sobre el estado lastimoso de la hacienda catedralicia, y al mencionar que por falta de dinero está sin pintar el retablo mayor, encarecerán la necesidad de su policromía y la justificarán con el elogio más encendido de la obra. Así Pedro de Vilches, vecino de la ciudad de unos sesenta años más o menos, que ha conocido a Becerra y le ha tratado dirá que «la dicha santa Iglesia tiene necesidad de pintar o dorar el retablo de la dicha Iglesia Catedral, que hizo Gaspar Becerra, que es pieza muy insigne y de mucho valor». El canónigo Pero Fernández Deza, de 34 años, sobre lo mismo declarará «que es una pieza muy insigne de las principales que hay en España» y que hacen falta 5.000 ducados para su pintura «por ser una pieza muy grande y de mucha estima». El también canónigo García Bermúdez más parco en su testimonio abundará en declararlo «muy insigne». Y Juan de Carrión, vecino de Astorga suponiendo ya difunto a Becerra, afirmará «*que la Iglesia de Astorga tiene un retablo muy insigne e principal fecho de talla que hizo Gaspar Becerra, que aya gloria, el cual sabe tiene mucha necesidad de se pintar*»<sup>7</sup>.

Ésta era la común valoración del retablo, y eso ya antes de su policromía, que indudablemente coopera a dignificarlo. Veamos ahora qué dicen, qué destacan, qué elogian y qué impresión causó a los viajeros que hicieron de Astorga paso y casi siempre posada.

## III. EL RETABLO DE BECERRA EN LAS CRÓNICAS DE VIAJE

Seguiremos un orden cronológico, señalando también los viajeros que no lo mencionan y que curiosamente son casi todos los extranjeros. Y cuál es la razón de este silencio. Proponemos dos, que sus más dilatados «camino», les han «encallecido»

<sup>2</sup> RODRÍGUEZ LÓPEZ, Pedro: *Episcopologio Asturicense*, T. III, Astorga, 1908, pág. 172.

<sup>3</sup> GARCÍA GAINZA, M. C.: *La Escultura romanista en Navarra*, Pamplona, 1969, pág. 18.

<sup>4</sup> GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, pág. 330.

<sup>5</sup> Ver MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Precisiones sobre Gaspar Becerra*, A.E.A., núm. 169, Madrid, 1969, pág. 331.

<sup>6</sup> RODRÍGUEZ DÍEZ, M.: *Historia de Astorga*, Astorga, 1909, pág. 540.

<sup>7</sup> A.D.A., Protocolos de Fco. de Bajo 1568, escrit. 192, fol. 410-419.

la sensibilidad, el retablo «sería uno más, todo lo hermoso que se quiera, pero uno más de los que han visto en las iglesias y catedrales. Podría ser también que por su formación, la sobriedad del mobiliario litúrgico de sus templos, protestantes los más, interesados por otras cosas: costumbres, tipos, arquitectura, defensas militares, no tengan ojos para retablos, coros, capillas...

### 3.1. *Ambrosio de Morales*

Su «Viaje Santo», es fuente importantísima para la historia del arte, aunque lo sea generalmente para obras de orfebrería que engarzan pintorescas reliquias, o sepulcros regios que ese objeto tenía primordialmente su peregrinar por León, Galicia y Asturias. Sin embargo tras documentarnos una obra perdida de Becerra, el busto relicario de Santa Martina escribirá: «y el mismo Artífice dejó hecho el Retablo del Altar Mayor todo de vulto, con la perfección que el sabía dar a lo que labraba». Morales escribe en 1572<sup>8</sup>.

### 3.2. *Bartolomé de Villalba y Estaña*

Poco después de Ambrosio de Morales, en 1577 visitaba Astorga este interesante viajero que recogerá sus impresiones en la obra titulada *El Peregrino curioso y grandezas de España*, que se editará sin embargo en 1886, cuando el romanticismo aviva el gusto por la literatura viajera. Villalba y Estaña admirará la perfección de la obra destacando sobre todo el tamaño de las figuras. Aspecto este, el de la monumentalidad y grandes dimensiones, que ha sido una constante en «la valoración» y fama de edificios y obras por el gusto popular: «...Y sobre todo tienen un altar, que lo vendo y doy por la mejor presea de los de entretalladura de toda España. Hízolo un maestro Vesera (sic), tiene todo el Testamento Viejo y Nuevo con los bultos de la mayor estatura que hay hoy de hombres: cosa, por cierto, que sólo por haberla visto holgara el Peregrino de dar todo el tra-

bajo pasado»<sup>9</sup>. Equivócase al señalar que «tiene todo el Testamento Viejo y Nuevo», pues únicamente se representan temas del Nuevo Testamento relacionados con la Vida de María, lo que evidencia que para Villalba y Estaña el retablo no cumplió la misión «catequética» que sus comitentes desearon y el impacto que le produjo fue primordialmente estético.

### 3.3. *Doménico Laffi y Alfred Jouvin*

En las últimas décadas del siglo XVII un italiano Laffi (1670) y un francés Jouvin (1672) recalán en Astorga, el primero camino de Compostela. En sus relatos evidenciamos ya ese silencio o esa imprecisión que caracteriza a los viajeros extranjeros, al hablar del retablo astorgano y en general sobre la escultura y pintura existente en los lugares que visitan. Laffi habla de «la iglesia antigua, hermosa y adornada con mármoles finísimos, estatuas y figuras»<sup>10</sup>. Mármoles que no existían en Astorga y que será la impresión que le produzcan las carnaciones al pulimento de los personajes del retablo mayor, particularmente las virtudes de la predela, en aquel momento sin los paños de pudor, añadidos en fechas posteriores. No será el único que caiga en semejante error. A Jouvin por su parte de la Catedral no le llamó la atención más que «un campanario y un reloj curiosos»<sup>11</sup>.

### 3.4. *Edward Clarke*

Ya muy avanzado el siglo XVIII, visitan o viajan por Astorga un número importante de viajeros, entre ellos el inglés Clarke, que desde La Coruña, y de paso hacia Madrid, llega a Astorga el 18 de junio de 1760, donde se detiene tres días. Del retablo consignará: «El retablo es magnífico: contiene veinte escenas esculpidas en altorrelieve de mármol, con figuras de tamaño natural. Su tema es la historia de Nuestro Salvador; en lo alto Dios Padre

<sup>8</sup> MORALES, A.: *Viaje de Ambrosio de Morales... a los Reinos de León y Galicia y Principado de Asturias*, Madrid, 1765. (Hay ediciones facsimilares modernas).

<sup>9</sup> Citamos por CASADO LOBATO-CARREIRA VEREZ, *Viajeros por León*, León, 1985, pág. 164.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 165.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 165.

*corona a la bendita Virgen. La gloria está bien representada, pues habiéndose cortado a través del bastidor, y con una lámpara situada por detrás, la luz imita los rayos*»<sup>12</sup>. De nuevo la excelente policromía del Retablo equivoca a quien no está familiarizado con la escultura española en cuanto a su material, lo que merecerá las críticas de Ponz pocos años más tarde. El tamaño de las figuras se destaca y nos proporciona un dato de interés: Esa gloria subrayada mediante efectos lumínicos de transparencia. La verdad es que no nos explicamos bien como se incorporó al retablo este efecto tan propio del gusto barroco, y que por supuesto no ha llegado hasta nosotros.

### 3.5. *Dalrymple, John Adams y Southey*

En los relatos de estos tres viajeros los ingleses William Dalrymple (1774) y Roberto Southey (1795), y el norteamericano John Adams (1780), constatamos el vacío emocional que les causa el retablo y que se evidencia en pasarlo por alto en sus relatos. ¿Entrarían en este silencio prejuicios de tipo religioso, al ser la obra de Becerra un canto de exaltación mariana? El hecho es que Dalrymple se admirará de la torre de la Catedral iluminada con muchos cientos de luminarias y describirá los bailes y el ambiente festivo que encontró a su llegada, Astorga celebraba la fiesta de la Asunción<sup>13</sup>. Adams afirmará que la Catedral «es la más magnífica que había visto hasta entonces en España»<sup>14</sup>, pudiendo incluir en el elogio al retablo, aunque no lo significa. Southey valorará también la catedral pero serán otras cosas las que llaman su atención.

### 3.6. *Ponz*

El «Viaje de España»<sup>15</sup> de D. Antonio Ponz, Secretario de S.M. y de la Real Academia de San Fernando, es un valioso texto para el Historiador

del arte, dada la finalidad del mismo, el interés por los monumentos, sus meticulosas descripciones, la transcripción de inscripciones, y la inclusión en el texto de plantas de edificios y otros grabados de interés artístico. En el tomo Undécimo, Ponz dedica varias páginas a las cosas de Astorga. Recoge de la Catedral, con bastante pormenorización, todo cuanto hay de destacable. Nos ha conservado inscripciones que el tiempo ha borrado. Emite juicios peyorativos sobre el barroquismo de su portada principal y describe con bastante acierto y elogio con calor el retablo de Becerra. Hay que señalar que es el primero que nos ofrece un primer estudio sobre esta obra, que es válido, se acerca a la iconografía, da sus opiniones, recoge los datos históricos más indispensables sobre su arquitectura y pintura y nos informa de un intento desafortunado de limpieza. Más no se podía pedir en aquellas fechas. «Lo más singular es el retablo mayor, obra del insigne Gaspar Becerra y de las mejores de su mano: consta de tres cuerpos con decoración de columnas dóricas, corintias y compuestas, y en los intercolumnios medios-relieves con figuras algo menores que el tamaño natural, colocados en nichos cuadrados, cada uno con su frontispicio...» indicará los temas representados y al señalar que el retablo está presidido por la Asunción de María escribe: «La Asunción de la Virgen con un bello trono de ángeles, que por poco no acabó de afean un impostor que se presentó con el secreto de que limpiaría, y dejaría nuevo este famoso retablo: efectivamente empezó por los Ángeles, que forman el trono de la Virgen, y con sus lavaduras les vino a quitar el bello color de carne, dexándolos blanquecinos. Fue fortuna que no le dexasen continuar». Este acertado criterio de salvaguardar la obra de Becerra de cualquier agresión que la privara de su indiscutible belleza, le hace también observar que en el sagrario «vi introducidas dos figuritas de Santo Domingo y San Vicente Ferrer, que no tienen mérito alguno; y si todavía están allí, harían bien de quitarlas». Insinúa ser la Vigilancia la cuarta virtud del basamento que se une a las tres teologales, y remata con unos párrafos en elogio exultante de la obra: «Son pocas todas las alabanzas que se hagan de tanta, y tan preciosa obra, por su invención, bellas formas, grandiosidad de estilo en todas las figuras, y por otras circunstancias que se necesitan para construir a un hombre verdaderamente grande en su profesión. En tantos objetos como Becerra representó, se acomodaría

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 167.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 168.

<sup>14</sup> GONZÁLEZ LÓPEZ, E.: *El paso por Galicia de dos futuros Presidentes de los Estados Unidos: John Adams y su hijo John Quincy Adams*, Revista núm. 8 y 9, La Coruña, 1972-73, págs. 145 sigs.

<sup>15</sup> PONZ, A.: *Viaje de España*, tomo XI, Madrid, 1787, págs. 261-263.



al gusto, y al uso de entonces. Así como se puede decir que el que no ha visto a Murillo en Sevilla, a Jordán en el Casón del Retiro, y a Velázquez en ese Palacio nuevo, no puede saber adonde llegaron dichos Autores; lo mismo digo, que no puede saber adonde llegó Becerra quien no ha visto el altar de Astorga, donde, además de lo que queda dicho, hizo manifiesto su profundo conocimiento de Anatomía, buena proporción y simetría».

Ponz es buena expresión de una nueva mentalidad, de un nuevo modo de ver las cosas, de valorar el arte, de acceder a él. No en vano pertenece a aquel grupo de Ilustrados que pusieron las bases de la moderna historiografía.

### 3.7. Jovellanos

Pertenece igualmente este genial asturiano al grupo de ilustrados que hicieron de sus viajes motivo de estudio, erudición y acertadas observaciones que luego consignaron en sus apuntes o diarios. Jovellanos en 1792 estuvo en Astorga. En su tercer diario<sup>16</sup> recoge sus interesantes apuntes sobre las cosas de la ciudad. Es muy interesante la lectura de las páginas de los Diarios para el historiador del Arte. Concretándonos a las jornadas de su viaje al Bierzo, a cuya ida y vuelta se detiene en Astorga señalamos las oportunas informaciones sobre diversas inscripciones romanas aparecidas en Astorga, que incluso dibuja, las obras que el ingeniero Carlos Lemaury, hizo en el puerto de Manzanal y en Villafranca, la intervención del arquitecto neoclásico D. Guillermo Casanova en Carracedo y Villafranca del Bierzo, la obra escultórica del académico José Guerra<sup>17</sup> en la Colegiata villafranquina...

Jovellanos que apunta telegráficamente casi sus impresiones y noticias, se muestra igualmente decidido admirador de la obra de Becerra: «A la catedral, escribiré, nueva observación del célebre retablo de Becerra; las columnas entalladas en el todo unas, y otras calzadas en el tercio inferior. Tales son

*también las de un excelente retablo de piedra que hay tras el presbiterio de la Catedral de León, del tiempo de Carlos V»*<sup>18</sup>. Y a su regreso en el archivo contemplará dos «bellos bustos de madera, dorados, que fueron relicarios. El de mujer es de grandísimo mérito, y sin duda será de Becerra», que indudablemente coincide con el de Santa Martina, que ya elogió Morales y que lamentablemente se habrá perdido cuando en la guerra de la Independencia ardió el archivo capitular. Triste sino, el de las obras del maestro que el fuego se las llevó a excepción del retablo.

Retablo que Jovellanos vuelve una vez más a contemplar: «El retablo, de Becerra, gusta cada vez más. Las cuatro medallas del zócalo son dignas de la escuela de Miguel Ángel».

Nos parece oportuno destacar ese término de comparación, esa relación que descubre entre el retablo del trascoro de León y el arte de Miguel Ángel con las virtudes de la predela, es un paso más en la metodología de la historia del arte, aún hoy con provecho utilizada.

### 3.8. Charles Davillier

Ya avanzado el siglo XIX, siglo en el que abundan los viajeros que nos han dejado el testimonio escrito de su peregrinar, concretamente llegan a Astorga procedentes de León el coleccionista e historiador del arte Charles Davillier y el espléndido dibujante Gustavo Doré. Como cabría esperar de quien amaba las bellas artes hace oportunas, aunque breves, observaciones sobre el retablo: «*Admiramos mucho el gran retablo de Gaspar Becerra, obra magnífica y famosa en toda España. Este retablo, cuyas numerosas figuras y caprichosos adornos desafían toda descripción, es la obra maestra del gran escultor español que había ido, como Berruguete a estudiar a Italia con Miguel Ángel. Se dice que el cabildo de la Catedral quedó tan contento del trabajo de Becerra, que le dio para guantes tres mil ducados más del precio convenido, lo que formó un total de treinta mil ducados, suma muy considerable en aquella época*»<sup>19</sup>. Estas noticias se las proporcionarían a Davillier en

<sup>16</sup> G. M. DE JOVELLANOS: *Diarios*, tomo I, Oviedo, 1953, págs. 258 y 272.

<sup>17</sup> Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario Histórico*, T. II, Madrid, 1889, págs. 246-247.

<sup>18</sup> Se referirá sin duda al sepulcro-altar de San Alvito obra de interés debida a Juan de Badajoz.

Astorga, por algún clérigo de la catedral, y como es frecuente en la transmisión oral de noticias agrandando y exagerando la realidad. En concreto el retablo de Becerra se contrató en la cantidad de 3.000 ducados, no en 27.000 como da a entender Davillier, cantidad de todo punto desorbitante. La propina dada por el Cabildo, tampoco se documenta, si bien es voz común y así lo recogía el Historiador de la ciudad, aunque señalando, como Davillier, «que se dice»<sup>20</sup>.

### 3.9. José María Quadrado

Un viajero y un libro bien conocido, cuya lectura indudablemente ha ilustrado a muchas generaciones sobre las bellezas de España es la de José María Quadrado, que en 1855 publicó el tomo correspondiente a Asturias y León<sup>21</sup>. El viajero estuvo en Astorga y le dedicó el Capítulo VII, haciendo un recorrido bastante erudito por los monumentos y la historia de Astorga. Muchas de sus rotundas frases han sido repetidas hasta la saciedad por quienes con posterioridad han hablado de la ciudad. Quadrado tras reconocer que es «la obra que más gloria y nombradía comunica a la Catedral de Astorga, objeto de constante admiración y encarecimiento por espacio de tres siglos, producción maestra del insigne Gaspar Becerra, escultor tal vez el más aventajado de cuantos produjo España en el apogeo de su grandeza» e indicar con exagerada equivocación que además de los veinte mil ducados de contrata, se le dieron tres mil en premio a su buena labor, describe el retablo, significando la iconografía de sus relieves, adjetiva positivamente la escultura, «no cabe en la escultura, en los semblantes, en las actitudes, en los ropajes más expresión, más gentileza, más exquisito trabajo», y pone algún pero a la arquitectura, por considerarla demasiado recargada «pero la arquitectura, de orden compuesto en el cuerpo principal, corintio en el segundo y dórico en el tercero, declina ya precozmente a su degeneración, especial-

mente en las columnas del primer cuerpo cubiertas de ángeles, hojas y colgajos». Quadrado, como hijo de su tiempo, detesta todo cuanto pueda recordar el barroco arquitectónico. Sin embargo concluirá: «lo cual no impide que el conjunto del retablo sea reputado con razón como maravilla».

### 3.10. Deverell y George Edmund Street

Dos viajeros ingleses hacen trayecto por Astorga en la segunda mitad del XIX, F. H. Deverell en 1883 con el principal deseo de conocer a los «maragatos»<sup>22</sup>, y el arquitecto G. E. Street unos años antes, en 1863, que se distinguió como restaurador de edificios medievales, vinculado con los principales artistas del «pre-rafaelismo» y con los ojos abiertos sólo para el arte medieval, románico y principalmente gótico<sup>23</sup>. Y ambos en Astorga no vieron otra cosa que maragatos y arte gótico. Nada más.

### 3.11. Ricardo Becerro de Bengoa

Un último viajero, por no salirnos del siglo XIX, D. Ricardo Becerro de Bengoa, publicará en 1883<sup>24</sup> una crónica de su viaje en ferrocarril con minuciosas noticias y descripciones de los monumentos y curiosidades de las ciudades y lugares que aquel tramo de vía férrea une. Es una obra que indudablemente hay que valorar positivamente y considerar casi como una de las «guías» pioneras, tan importantes en la divulgación de la historia del arte. Respecto al Retablo Mayor Catedralicio se hace eco de la fama que lo envuelve, lo elogia como casi todos y toma del «guía local» la abultada cantidad pagada a Becerra: «*El viajero busca ansioso en la Catedral de Astorga la gran joya, que pronto se ofrece a sus ojos: las admirables esculturas de Gaspar Becerra, que llenan los cinco lados, y tres cuerpos respectivos, del altar mayor. Gran detención y algún tiempo requiere el examen de aquel rico álbum religioso, en el que uno de los más gloriosos artistas del siglo XVI prodigó las envidiables galas de su talento y maestría. En el zócalo o pedestal véanse las cuatro virtudes, dig-*

<sup>19</sup> CASADO LOBATO-CARREIRA VEREZ: *Op. cit.*, pág. 172.

<sup>20</sup> RODRÍGUEZ DÍEZ: *Op. cit.*, pág. 539.

<sup>21</sup> QUADRADO, J. M.: *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Madrid, 1855, citamos por la edición de 1885, págs. 613-614.

<sup>22</sup> CASADO LOBATO-CARREIRA VEREZ: *Op. cit.*, págs. 176-177.

<sup>23</sup> G. E. Street: *La arquitectura gótica en España*, Madrid, 1926, págs. 143-144.

*nas de un cincel ateniense, sobre el tabernáculo se alza el atrevido y magistral grupo de la asunción de la Virgen; en lo alto un Calvario, cuyo Cristo por lo sentido, atribuyen muchos a Berruguete y en los grandes cuadros esculpidos, que ocupan los intercolumnios laterales, dóricos estos en el cuerpo superior, corintios en el medio y compuestos en el bajo, hay doce asuntos de la Vida de Jesús y María, que cautivan la atención por todos conceptos, por la composición, por el trazado y sobre todo por la ejecución; cuya obra total escultórica merece ser visitada por cuantos sientan amor a el arte, y reproducida por la fotografía y dada a conocer entre los inteligentes. Valió esta obra a Becerra, además de la admiración y asombro de sus contemporáneos, treinta y un mil ducados».*

#### IV. CONCLUSIONES

Tras el seguimiento de estos 15 «viajeros» que en el transcurso de tres siglos largos visitaron o pasaron por Astorga y comprobar sus impresiones sobre una obra de arte de objetiva calidad e importancia nos parece oportuno señalar algunos aspectos de interés que justifican estas páginas:

##### 4.1. *Sobre el retablo*

En primer lugar, constatamos que desde el primer momento autor-obra van unidos en la memoria y en el elogio. La paternidad de Becerra sobre el retablo es indiscutida y no se oscureció nunca. Los estudios realizados sobre documentación<sup>24</sup> la han confirmado.

En segundo lugar, destacar que también es constante la valoración positiva de esta obra, incluso hasta podríamos pensar que en algunos casos es desmesurada la lista de elogios. Y a ello indudablemente contribuyen los propios relatos.

Tercero. En general se trata con acierto la historia del retablo, en los casos en los que se realiza,

como Pons que incluso da noticia exacta de sus policromadores a excepción de la cantidad pagada que, sin duda, obtenida la información de una fuente «oral equivocada», se trasmite con error.

Cuarto. El retablo con su indudable categoría ha eclipsado en el conocimiento y valoración otras importantes obras de arte astorgano en casi todos los autores, hasta el siglo XIX.

Quinto. Es indudable que a estas crónicas y a estos viajeros debe el Retablo astorgano, su general conocimiento entre los estudiosos del arte y público en general.

##### 4.2. *Sobre los viajeros*

Sobre los 15 viajeros que estudiamos dos del XVI, 2 del XVII, 6 del XVIII, y 5 del XIX, 6 son españoles y 9 extranjeros. De ellos 8 hablan del Retablo, siendo los 7 que lo pasan por alto extranjeros. ¿Causas de este distinto comportamiento? Insinuamos los distintos gustos, formación, intereses no artísticos del viaje, prejuicios religiosos... Son todos ellos como es lógico personas de cultura, cada una según su época, y de cierta posición social.

##### 4.3. *Sobre los relatos o crónicas*

En general como fuente de sus relatos está la observación personal y la información oral. Ofrecen más que nada «impresiones». Más interesantes por atender a criterios «ilustrados» son los textos de Ponz, Jovellanos y el mismo Quadrado. Se evidencia una común aceptación del arte renacentista-clásico, como la perfección y la belleza consagrada.

Agradecemos a estos «curiosos» personajes que hayan divulgado el arte y también que aunque en pequeños detalles hayan sido y sean fuente de información inédita.

<sup>24</sup> BECERRO DE BENGUA, R.: *De Palencia a La Coruña*, Palencia, 1883, pág. 88.

<sup>25</sup> Los citados libros de Rodríguez López, Rodríguez Díez, Gómez Moreno, que fueron los primeros en publicar la documentación o en utilizarla.





Fig. 1. Astorga. Catedral.  
Tres detalles del Retablo Mayor, obra de Gaspar Becerra.



---

## *Un viaje real: El tránsito de los Infantes de España Doña María Teresa y Don Luis de Borbón, por Alcalá de Henares en el año 1744*

MARÍA DEL CARMEN HEREDIA MORENO

Uno de los fenómenos más curiosos de nuestra Edad Moderna es el de las fiestas públicas que se celebraban en las ciudades españolas con motivo de sucesos importantes, tanto civiles como religiosos<sup>1</sup>. Tales acontecimientos alcanzaron su plenitud en el Barroco, momento en que dichas celebraciones adquirieron una pompa y solemnidad acordes con el espíritu teatral de la época<sup>2</sup>. Solemnemente se solían celebrar las bodas, bautizos exequias de personas reales, así como las canonizaciones o traslados de reliquias. Pero, dentro de este complejísimo capítulo de la fiesta barroca, las entradas reales ocuparon un lugar muy destacado, aprovechándose los desplazamientos de los monarcas o de algún miem-

bro de su familia para organizar costosos y complicados espectáculos de carácter simbólico donde, con fines políticos principalmente, se pretendía sorprender y maravillar al espectador a base de ingenio y de derroche de medios<sup>3</sup>.

En este contexto hemos de situar la visita a Alcalá de Henares efectuada durante los días veinte y veintiuno de diciembre del año 1744 por Don Luis Antonio Jaime de Borbón, Cardenal Arzobispo de Toledo, Arzobispo de Sevilla e Infante de España, y de su hermana María Teresa, Delfina de

<sup>1</sup> A título de ejemplo, además de la ya clásica obra de J. ALENDA Y MIRA: *Relación de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, 1903, citamos algunos artículos recientes que contienen, a su vez, amplia bibliografía sobre el tema: SANZ SERRANO, M. J.: *Estudio iconográfico el túmulo a Felipe II, levantado en la Colegiata de la ciudad de Belmonte*, Ideas Estéticas, 1978, págs. 33-47; CERVERA VERA, L.: *Túmulos Reales diseñados por Francisco de Mora*, Bol. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1976, págs. 29-46; GALLEGO, J.: *Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria*, Goya, 1985, págs. 120 y sigs.; MORENO CUADRO, F.: *Humanismo y arte efímero hispalense: la canonización de San Fernando*, Traza y Baza, 1985, págs. 21-98.

<sup>2</sup> Sobre el espíritu del Barroco pueden consultarse GALLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, sobre todo el cap. IV sobre «Símbolos y alegorías en la vida española: su importancia en ceremonias y fiestas»; BONET CORREA, A.: *La fiesta barroca como práctica del poder*, Diwan, Zaragoza, 1979 y MARAVALL, J. A.: *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1980.

<sup>3</sup> Además de la obra de J. Alenda, ya citada, pueden consultarse los trabajos recientes de LEO CAÑAL, V.: *Recibimiento en Sevilla del rey Fernando el Católico (1508)*, Archivo Hispalense, 1978, págs. 9-23; SANZ SERRANO, M. J.: *Nota sobre una arquitectura temporal construida para el recibimiento de Carlos IV en Sevilla*, Archivo Hispalense, 1978, págs. 151-156 y *Festivas demostraciones de Nimega y Burgos en honor de la reina Doña Ana de Austria*, Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 1983, págs. 375-395; TOVAR MARTÍN, V.: *Los cinco gremios mayores de Madrid, artífices de la «Entrada pública en la capital de España de los reyes Don Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza»*, Octubre de 1746, Madrid, 1986; CHECA CREMADES, F. y Díez del Corral, R.: *Arquitectura, Iconología y Simbolismo Político: La entrada de Margarita de Austria, mujer de Felipe III de España, en Milán en el año 1598*, XXIV Congreso C.I.H.A. Bologna, 1979, págs. 73-78; LÓPEZ TORRIJOS, R.: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, sobre todo el capítulo sobre entradas reales (págs. 148 y sigs.) y *Grabados y dibujos para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans (1680)*, Archivo Español de Arte, 1985, págs. 239-252, y SOUTO, J. L.: *Efímero barroco madrileño: la entrada de María Luisa de Orleans y el monumento de la Plaza de la Villa*, Reales Sitios, 1985, págs. 45-52.

Francia, de diecisiete y dieciocho años de edad respectivamente, hijos ambos de Felipe V y de su segunda esposa Isabel de Farnesio<sup>4</sup>. El título de la Infanta hace referencia a su reciente casamiento con el Delfín de Francia Don Luis de Borbón, hijo de Luis XV y de María Leszczyńska, con el que acababa de contraer matrimonio el dieciocho de diciembre de este año 1744. Por lo tanto, su paso por Alcalá tan sólo un par de días después de su boda fue simplemente una breve escala del largo viaje emprendido hacia el país vecino para reunirse con su marido. Por el contrario, la presencia de su hermano pudo estar motivada por el hecho de ostentar tradicionalmente los arzobispos de Toledo los títulos de Dueño y Señor de Alcalá, como se le denomina expresamente en la documentación<sup>5</sup>, razón ésta que impulsaría al Infante no sólo a acudir a su ciudad sino incluso a adelantar su propia entrada en la misma para, asumiendo las obligaciones de un buen anfitrión, salir a recibir a su hermana a la puerta de su palacio, agasajarla con toda suerte de festejos y, al día siguiente, acompañarla más allá de la Puerta de los Mártires, camino de Guadalajara.

Dichas circunstancias podrían explicarla, al parecer, aparatosidad de estas fiestas, puesto que esta breve parada reúne excepcionalmente en Alcalá a dos miembros de la Casa de Borbón, uno de los cuales acaba de celebrar su boda y el otro, además de ser Infante de España y Príncipe de la Iglesia es, sobre todo, Señor de la villa y, por tanto, ésta le debe particular acato y obediencia y de ahí el especial deseo de agradarle. Al mismo tiempo, el Infante, en su calidad de anfitrión, se ve obligado, a su vez, a hacer los honores a su hermana y a contentar a su pueblo, presentándose ante sus súbditos con la mayor pompa y fastuosidad posibles.

Las fiestas están puntualmente descritas en la *Publicación de las Particulares demostraciones, feste-*

*jos y júbilos y demás cortejos que la ciudad de Alcalá hizo en los días 20 y 21 de diciembre de 1744 a las entradas y salidas de los Serenísimos Infantes de España Doña María Teresa, Delfina de Francia, y Don Luis de Borbón, Cardenal de la Santa Iglesia Romana, Su Dueño y Señor, con lo demás que ocurrió digno de notar en el tiempo que Sus Altezas permanecieron en ella.* Impreso en Alcalá en la viuda de José de Espartosa, impresor de la Universidad<sup>6</sup>. La minuciosa descripción nos permite conocer con detalle la preparación y el desarrollo de los festejos así como la buena disposición de los alcalainos que, a pesar del declive socioeconómico de la localidad, se esfuerzan en ofrecer a sus egregios visitantes un espectáculo digno, transformándola, al menos durante algunas horas, en una explosión de luz y color. Hemos de lamentar, no obstante, como en tantas otras ocasiones, la falta de grabados que nos hubiesen permitido reconstruir de manera visual las arquitecturas efímeras<sup>7</sup> y cuya ausencia debió estar motivada tanto por falta de grabadores en la ciudad cuanto porque la inclusión de este material gráfico hubiese encarecido la publicación más allá de las posibilidades de la imprenta y del público alcalino en estas fechas. Precisamente este año de 1744 María de Briones que, a causa de la muerte de su marido, acababa de hacerse cargo de la imprenta —único establecimiento de este tipo que continuaba funcionando en Alcalá— sólo consiguió imprimir otras dos obras, una sobre el Colegio de Santo Tomás y otra sobre una oración a la Purísima Concepción Inmaculada de María. La crisis se había iniciado años atrás ya que su propio

<sup>4</sup> ALDEA VAQUERO, Q., MARÍN, T. y VIVES GATELL, J.: *Diccionario de historia eclesiástica de España*, Madrid, 1973, vol. I, pág. 274. El Cardenal Infante nació el 25-VII-1727 en Madrid, fue nombrado arzobispo y cardenal de Toledo a los ocho años de edad y arzobispo de Sevilla a los catorce, renunciando a dichos títulos a los veintisiete años para casarse con María Teresa Vallabriga.

<sup>5</sup> Dichos títulos los recoge también TORMO, E.: *Cartillas excursionistas. Alcalá de Henares* Boletín de Sociedad Española de Excursiones, 1917, pág. 143.

<sup>6</sup> Archivo Municipal Alcalá, Leg. 684/2. A partir de ahora, los párrafos entrecomillados del texto se referirán siempre a ese folleto. Sobre fiestas en Alcalá de Henares pueden consultarse los recientes trabajos de CÁMARA MUÑOZ, A.: *El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en Madrid en el Renacimiento*, en el Catálogo de la Exposición «Madrid en el Renacimiento», 1986 y ESTEBAN PENDAS, M.: *Ceremonial de la Universidad de Alcalá de Henares: Festejos Reales en el siglo XVI y XVII*, Tesis de Licenciatura inédita, leída en la Universidad de Alcalá de Henares en septiembre de 1986.

<sup>7</sup> Un amplio repertorio de arquitecturas efímeras recoge BOTTINEAU, Y.: *Architecture éphémère et Baroque Espagnol*, Gazette de Beaux Arts, 1968, págs. 213-230 y Varios, *Arte efímero en el Mundo Hispánico*, Méjico, 1983. Asimismo recoge abundante bibliografía sobre el tema DELGADO CASADO, J.: *Fuentes bibliográficas para el estudio del arte efímero zaragozano*, Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, 1985, págs. 27-38.

marido José de Espartosa, entre 1720 y 1744, había tenido que dedicarse fundamentalmente a la impresión de obras menudas como alegatos, memoriales, sermones o papeles sueltos de escaso interés, entre ellos una súplica que la Iglesia Magistral dirigió al propio Cardenal Infante Don Luis en el año 1740<sup>8</sup>.

La pobreza tipográfica del folleto alcalaino de 1744, además de poner de relieve la situación adversa de su imprenta, contrasta abiertamente con el mucho más lujoso editado en Sevilla en Casa de los Recientes tan sólo dos años atrás para las fiestas celebradas con motivo de la toma de posesión del mismo Infante Don Luis como Arzobispo de la sede hispalense, donde se incluyeron los cuatro grabados de los cuatro carros alegóricos —uno jocoso y tres serios— montados para tal fin<sup>9</sup>.

Por otra parte, el estado de la imprenta complutense no es sino el reflejo de la grave crisis que, a nivel general, venía atravesando Alcalá desde finales del siglo XVII<sup>10</sup>. La decadencia de la Universidad había traído consigo la progresiva despoblación

de la villa con el consiguiente estancamiento de la actividad constructiva que originó, a su vez, el retroceso de determinados tipos de artesanos. Esta crítica situación se trasluce también pocos años más tarde en el Catastro del Marqués de la Ensenada donde sólo se menciona un tallista, un dorador, tres pintores y tres plateros, más un pequeño grupo de carpinteros, canteros, alfareros y albañiles cuyo número total no rebasa los setenta<sup>11</sup>. La mayoría de estos artesanos son hoy prácticamente desconocidos y seguramente trabajaron en circunstancias precarias circunscritos a los límites de la ciudad en obras de escaso interés, malviviendo de unos jornales cortos que oscilaban entre los doce reales que podía llegar a ganar un maestro carpintero y los dos que cobraban sus aprendices<sup>12</sup>. Por todo ello, la visita real del año 1744, que fue precedida de una serie de trabajos de adecentamiento y de preparativos diversos con la consiguiente demanda de mano de obra, aliviaría, al menos durante algunas jornadas, la situación económica de una buena parte del artesanado y de la población laboral alcalaina. En efecto, las partidas libradas a partir del día tres de diciembre por el acondicionamiento de caminos, limpieza de calles y montaje de arquitecturas efímeras, junto con los gastos de música e iluminación de los monumentos más significativos del itinerario previsto desde la Puerta de Madrid hasta el Palacio Arzobispal, sumaron un total de más de diez mil reales costeados por el municipio<sup>13</sup>. A

<sup>8</sup> CATALINA GARCÍA, J.: *Ensayo de una tipografía complutense*, Madrid, 1889, págs. 631 y 465. María de Briones era hermana del impresor, ya difunto, Julián Francisco García de Briones y se mantendrá al frente del negocio familiar hasta el año 1770 en que lo hereda su hija María Claudia Espartosa y Briones. A. BONET CORREA y otros: *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880)*, Madrid, 1980, recoge también varias obras publicadas en esta imprenta alcalaina. De igual forma, se citan varios libros impresos en Alcalá en el Catálogo de la Exposición sobre *El libro de Arte en España*, Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos. Departamento de Arte, Universidad de Granada, XXIII Congreso C.I.H.A., 1973.

<sup>9</sup> CARRETE PARRONDO, J. y otros: Catálogo de la Exposición *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*, Madrid, 1981-82, pág. 107, núm. 374 y Varios: *Utopía y realidad en la arquitectura*. (En el Catálogo General de las Exposiciones sobre Domenico Scarlatti en España). Museo Municipal, Madrid, 1985, págs. 24 y 221, núm. 519. El folleto «Aplauso Real...» contiene cuatro grabados de Agustín Moreno sobre dibujos de Domingo Martínez.

<sup>10</sup> CASTILLO OREJA, M. A.: *Ciudad, funciones y símbolos. Alcalá de Henares, un modelo urbano de la España Moderna*, Alcalá de Henares, 1982, págs. 121-122. Sobre el descenso demográfico que experimenta Alcalá desde fines del s. XVII consúltese J. GARCÍA FERNÁNDEZ: *Alcalá de Henares (Estudio de geografía urbana)*, Estudios Geográficos, 1952, pág. 321. El propio A. PONZ en su *Viaje de España*, cuya primera edición data de 1787, señala que en esta fecha la población no llega a los ochocientos vecinos. (Hemos consultado la edición 3.ª, Madrid, 1972, Tomo I, pág. 332).

<sup>11</sup> Archivo Municipal Alcalá, *Interrogatorio. Libro Seglar y Personal. 1753* (interrogatorio para contribución y censo de población).

<sup>12</sup> *Ibid.* 12 reales era también el jornal de un platero, 10 el de los albañiles, 9 el de los canteros, 8 el de los doradores y tallistas, y 6 el de los alfareros y pintores.

<sup>13</sup> Archivo Municipal. Alcalá, leg. 684/2. Además de los recibos correspondientes, se conserva la relación de gastos en la *Cuenta que damos al ayuntamiento desta ciudad Don Juan Antonio de Berzosa, Caballero del Orden de Catalatrava y Regidor que fui desta villa en el año pasado de 1744 y don Juan Manuel de Iturralde, Procurador General, de lo que importaron los festejos y diferentes prevenciones que... hicimos para el día 21 de diciembre... y para el día 22...* Fechado en Alcalá en 19 de junio de 1746. Las partidas suman un total de 10.268 reales y 31 maravedís y se repartieron de la siguiente manera: 14 rs. al Sr. Merodio por los derechos de registro y traslado de la escritura. 97 rs. y medio a Juan Dorado por 400 sogas y 1 libra de bramante para hachas. 103 rs. y 4 mv. a Matías Fernández por 400 hachas de pez. 76 rs. a Juan de Torrealba para pagar a los que trabajaban en componer los caminos. 93 rs. a Rafael de Vargas por pagar a los que limpiaban la

calle de Santiago. 30 rs. y 12 mvs. al escribano Merodio por el requerimiento que hizo a los dueños de las casas que amenazaban ruina para que las reparasen. 380 rs. a Juan de Torrealba para pagar a los que compusieron los caminos. 60 rs. a cuenta de las hachas de pez. 12 rs. a D. Juan Manuel de Iturralde para pagar a los que quitaban la basura de la Puerta de Madrid. 80 rs. a D. Rafael de Vargas para los que limpiaban la calle de los Coches. 63 rs. a José Román, oficial de albañilería, por los reparos que hizo en la Puerta de Madrid, que tasó José Román, maestro de obras. 30 rs. importe de 300 clavos. 200 rs. a los cocheros y lacayos de Su Alteza por haber quebrado el ganado en el campo el tiempo que pasó por delante del ayuntamiento la Real Persona. 93 rs. a los que sacaron el barro de la plazuela de la Puerta de Madrid. 162 rs. a Miguel de Baças, oficial de carpintero, y demás oficiales que hicieron el arco a la entrada de la calle de los Bodegones. 660 rs. en que se ajustaron clarines y tímboles por cuatro días. 28 rs. a Antonio García por guardar las carrozas. 22 rs. por los instrumentos de música de San Justo. 27 rs. a Juan Rochet por haber llevado a Madrid dos cartas. 30 rs. a José Llanos y Justo Vázquez por tres caballerías para traer los músicos de Madrid. 180 rs. a Manuel González por poner el dosel de la ciudad en la plazuela del palacio. 108 rs. y 32 mvs. a un arriero por 463 sogas que recibió Custodio Pedraza para hacer las hachas con que se iluminó la Puerta de Madrid. 16 rs. a Francisco Goyoaga por pintar de blanco las hachas de palo de la ciudad. 48 rs. 40 mvs. a Eugenio de los Ríos por componer y soldar 78 candilejas de las hachas de palo de la ciudad. 102 rs. a Phelipe Peláez de Castro por resto de hacer las hachas de viento para la iluminación. 78 rs. al impresor por las plantillas de los dos pliegos de papel que se imprimieron relacionando las fiestas. 10 rs. al maestro calderero por componer los peroles de Custodio Pedraza que sirvieron para hacer las hachas de viento. 12 rs. al sastre por los clarines y timbaleros que tuvo en su casa. 43 rs. por el papel que se gastó en la impresión de la relación de los festejos... 3019 rs. 30 mvs. a Antonio Rochel por 383 libras y media de cera que se gastaron en la iluminación de la plazuela de palacio... y de las 6 hachas que se pusieron en las casas del ayuntamiento. 228 rs. a D. Tomás de Villalobos, importe del escudo de armas de Su Alteza que se hizo. 23 rs. 10 mvs. de 21 manos de papel beteta entero y 1 libra de algodón para forrar las hachas de viento a Juan Dorado. 200 rs. a tres porteros y al alguacil de bagamudos. 394 rs. a Juan Torija por 40 arrobas de pez para hachas de contraviento y 26 docenas de boladores que disparó al tiempo de entrar Sus Altezas. 75 rs. y medio a Matías Fernández por los trastos que compró para el cuartel que se previno para los soldados... y de unos clavos que compró el maestro Diego para los hacheros de la plazuela de palacio. 36 rs. a Juan de Herreros por 3 asientos para llevar tres músicos de Madrid. 31 rs. a Miguel Moreno y Miguel Rodríguez por dos cartas a Su Majestad del Sr. Marqués de Scoti el día que la Infanta salió de la ciudad. 7 rs. por 60 clavos para clavar las hachas en la calle de San Juan en las paredes para la iluminación. 78 rs. a Tomas Yselmo? por 10 arrobas y media de pez para las hachas. 448 rs. por 448 arrobas de paja. 1148 rs. 20 mvs. por 14 fanegas de cebada para las caballerías de Sus Altezas. 15 rs. a un propio que trajo una carta del Marqués de Scoti desde Madrid. 8 rs. al soldado que estuvo de guardia... 276 rs. a los tres músicos de Madrid. 133 rs. a Manuel del Río por manutención de los tres músicos y los dos refrescos que se les dio a éstos y a los de San Justo. 12 rs. a Miguel Mateo por una mula que dio a Manuel del Río para pasar a Madrid a buscar a los tres músicos. 8 rs. a Manuel González de Mezqueta por el refresco que dio a los oficiales que trabajaban en el tablado que se hizo en la plazuela de palacio para poner el dosel de la ciudad. 5 rs. que se restaba a Miguel de Bacas del costo del arco que se hizo en la calle de los Coches.

esta cantidad habría que añadir la decoración del Palacio Arzobispal y de la Puerta de los Mártires así como el importe de los fuegos artificiales, espectáculo ya de por sí muy costoso y que requirió también la erección de alguna otra estructura arquitectónica, montado todo ello por expreso deseo y a expensas del Cardenal Infante<sup>14</sup>. Además, contribuyeron al esplendor de estas jornadas con luminarias y cohetes los otros dos poderes fácticos de la villa: la Iglesia a través de la Magistral y la Universidad por medio del Colegio de San Ildefonso, instituciones ambas que debieron gastar también crecidas sumas por estos conceptos.

A título de ejemplo, sólo en la limpieza de la calle de Santiago y de la Puerta de Madrid trabajaron diecinueve peones durante varios días, mientras que otros veintiuno quitaban la basura de la calle de los Coches. Al mismo tiempo, durante dos jornadas laborales el oficial de albañilería José Ramón junto con otros tres peones se ocupaba de reparar la Puerta de Madrid invirtiendo en esta tarea un caiz de yeso y dos fanegas de cal viva por un importante total de setenta y tres reales<sup>15</sup>. Este trabajo le había sido encomendado por el maestro José Román, el mismo que figura más tarde en el Catastro como «maestro de obras de oficio y arquitecto mayor de la dignidad arzobispal» y que en el año 1768 firma una planta de la plaza del mercado alcalaina dispuesta para una corrida de toros<sup>16</sup>. Su apellido coincide con el de una conocida familia de arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII con la que quizá guarde relación de parentesco y a uno de cuyos miembros, Tomás, discípulo de Felipe Sánchez, se debe la traza del teatro levantado para el Auto de Fe celebrado en Madrid en el año 1683 según diseño de José del Olmo<sup>17</sup>. Asimismo, se libraron doscientos veintio-

<sup>14</sup> Ello se deduce del propio folleto de los festejos que concluye diciendo: «la actividad con que el marqués de Scoti, de orden de Su Alteza, ha procurado el más sobresaliente cortejo de la Serenísima Delfina se ha visto por los efectos, pues no perdonando coste así en la satisfacción de fuegos de artificio como en todo lo correspondiente a lo interior del gran palacio, ha tenido Su Alteza Serenísima el Señor Infante el gusto de ver ejecutadas sus reales cuanto magnánimas intenciones».

<sup>15</sup> Vid. nota 13.

<sup>16</sup> CASTILLO OREJA, M. A.: *Op. cit.*, pág. 125.

<sup>17</sup> D. Angulo Iñiguez, Francisco Rizi: *Cuadros de tema profano*, Archivo Español de Arte 1971, pág. 359, TOVAR, V.: *Ar-*



cho reales a Tomás de Villalobos por el «escudo de armas de Su Alteza» que, creemos, debe ser el aparatoso blasón de estilo rococó con hermosa bordura de rocalla que todavía hoy preside la fachada principal del Palacio Arzobispal, en cuyo interior, por cierto, también se habían efectuado recientemente algunas reformas<sup>18</sup>.

Durante su estancia los Infantes recorrieron longitudinalmente la ciudad desde la Puerta de Madrid hasta la de Guadalajara, si bien el apretado programa contenido en su itinerario se desarrolló en dos etapas a lo largo de los días veinte y veintiuno de diciembre. En un primer momento, ambos hermanos, por separado y con un intervalo de tiempo de cuatro horas y media, entraron en Alcalá atravesando la Puerta de Madrid y se dirigieron al Palacio por la actual calle del Cardenal Cisneros —antes denominada de los Mesones, de los Bodegones, de los Carros o de los Coches— hasta la Plaza de los Santos Niños; y desde aquí, torciendo por la calle de San Juan, desembocaron en la Plaza del Palacio frente a la entrada principal del mismo. Este recorrido los introdujo, por tanto, a través del núcleo medieval de la ciudad, si bien el trayecto quebrado en ángulo recto que los Infantes atravesaron en el año 1744 no respondía ya a la primitiva ordenación urbanística de esta zona, puesto que la traza de la calle de San Juan data de tiempos de Cisneros y la de los Coches fue remodelada por el maestro alarife Sebastián de la Plaza en el año 1624<sup>19</sup>. Al día siguiente, para visitar algunas instituciones religiosas y para salir de Alcalá por la Puerta de Guadalajara, los Infantes tuvieron que recorrer la calle Mayor y la de los Libreros por la que, en su día, Cisneros había conectado el centro medieval de la villa con el nuevo recinto universitario. Por tanto, la transformación

que se efectúa en la ciudad con motivo de esta visita mediante diversos ornatos y arquitecturas efímeras se circunscribe a este ámbito del itinerario regio que abarca precisamente las zonas más significativas del núcleo medieval y el universitario, y en cuyo tejido urbano están emplazados los edificios más representativos de la localidad. (Fig. 1).

Dentro del capítulo de las arquitecturas efímeras se montaron tres arcos de triunfo, dos de ellos sobre los propios accesos de la muralla —Puerta de Madrid y de Guadalajara— que habían de servir como entrada y salida de los Infantes<sup>20</sup> y el tercero al comienzo de la entrada de la Calle de los Bodegones. Pese a la escasa información que poseemos sobre estas estructuras, las breves descripciones insertas en el folleto explicativo de los festejos permiten suponer que, dentro de su carácter triunfal, cada una de ellas poseía un significado diferente. De esta forma, el primer arco, erigido sobre la Puerta de Madrid, de donde «salían vallas formando hermosa calle que con arcos y colgaduras hacían una vistosa y suntuosa entrada...», parece que estaba dedicado a dar la bienvenida a ambos Infantes. Por su parte, el arco de la calle de los Bodegones, levantado por el maestro carpintero Miguel de Baças y costeadado por el municipio, según se declara de manera expresa en la documentación<sup>21</sup>, se dedica de forma concreta al Cardenal Infante, Señor de la Villa, cuyas armas coronan el conjunto. El posible contenido simbólico inserto en él a través de su rica ornamentación se nos pierde a causa de una descripción muy superficial que sólo indica que «estaba vestido de estofas de seda. Cubierto desde dos barras de su basis de espejos y pinturas y otras alhajas de buen gusto. Encima de su clave se veía una galería ricamente dispuesta que terminaba su remate con una tarjeta de gran precio que

*quitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, pág. 349 (en su testamento de 4-VII-1709 Felipe Sánchez le deja 2 compases y 4 libros de arquitectura: 2 de Leone Bautista Alberti en romance, capitán Cristóbal de Rojas y los 7 que están en un tomo de Sebastián Serilío), PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: Catálogo de la Exposición *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, Palacio de Villahermosa, 1986, págs. 168-169 y 262-263.

<sup>18</sup> PONZ, A.: *Op. cit.*, págs. 298-299 refiere algunas obras efectuadas con motivo de haber residido algún tiempo en el palacio Felipe V a su vuelta de Nápoles y en alguna otra ocasión.

<sup>19</sup> ROMÁN PASTOR, C.: *Sebastián de la Plaza, Alarife de la villa de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1979, pág. 47.

<sup>20</sup> Esta Puerta de Madrid fue demolida en el año 1788 por el cardenal Lorenzana que la reconstruyó en estilo neoclásico. Respecto de la Puerta de Guadalajara, denominada de los Mártires a partir de 1568 en que entraron por ella las reliquias de los Santos Niños, según refiere A. de Morales, debió demolerse a comienzos del siglo XIX. QUADRADO, J. M. y DE LA FUENTE, F.: *Madrid y su provincia*, Barcelona, 1885 (hemos consultado la edición El Albir, Barcelona, 1977, pág. 344) hacen de ella comentarios poco elogiosos: «era fea, estrecha, mezquina y sin ningún adorno arquitectónico, sólo servía para impedir la circulación del aire y ventilación de la calle».

<sup>21</sup> Hay recibo de 22-XII-1744 y se recoge también en la *Cuenta...* (vid. nota 13).

contenía las armas del Serenísimo Infante Cardenal». El tercer arco, emplazado sobre la Puerta de los Mártires o de Guadalajara, parece se hallaba dedicado a la Infanta siguiendo las directrices dadas por el propio Cardenal y se hallaba revestido de pinturas y adornos... «*propios del soberano impulso del Serenísimo Infante que lo mandó preparar...*»; de donde se deduce también un posible significado simbólico que hoy se nos escapa.

Sin embargo, la zona que sufre una transformación más profunda es la Plazuela del Palacio Arzobispal, cuyo tejido urbano se modifica en un intento de convertirlo en un espacio ideal a través de una arquitectura efímera, posiblemente clasicista, que uniforma planta y alzado<sup>22</sup>. De esta suerte, todo este ámbito queda convertido en un «especioso teatro que a diligencia del Arte y coste parecía propio objeto a llenar todas las complacencias de la vista: *todo era de igual altura y delineada en un perfectísimo cuadro, que se componía de cien arcos de perspectiva, iluminados con quinientas hachas de cera, sus claros (a excepción de cuatro puertas de arquitectura levantadas) estaban cogidos con tapicerías de la mayor recreación y primor...*». Además, para resaltar las connotaciones políticas y representativas de esta ornamentación, frente a la entrada principal el Palacio —sobre la que, como antes dijimos, campeaba una gran cartela con las armas del Infante— se había levantado un mirador «...*en donde la ciudad, bajo un magnífico dosel, tenía puesto el retrato del Serenísimo Infante Cardenal, su Dueño, y a sus pies las armas de la ilustre ciudad, que, para que publicaran su lealtad, ocupaban los extremos clarines y timbales que hacían sonoramente más sobresalientes los festejos*»<sup>23</sup>. Las otras dos plazas que cita la documentación se refieren ya al ámbito del propio palacio, una al espacio abierto delante de su fachada limitado por la verja y la otra al patio

principal del mismo; por tanto, su decoración corrió a cargo del Marqués de Scoti por cuenta del Infante.

Elemento imprescindible para transformar el aspecto de las ciudades durante la celebración de las fiestas fue también la iluminación de caminos, calles y monumentos, así como los fuegos artificiales, luminaria y cohetes. Según se recoge con insistencia a través de la literatura contemporánea, la iluminación, además de resaltar la belleza de los monumentos, tenía por objeto poner de manifiesto la grandeza y el poder de los gobernantes, capaces de vencer la oscuridad de la noche por medio de un ingenio humano. Esta misma idea es extensible a los fuegos artificiales, acentuado aquí el asombro que tales manifestaciones producían en el pueblo en tanto que se trataba de espectáculos de muy breve duración que entrañaban extraordinaria dificultad y alto costo<sup>24</sup>. Por ambos conceptos se pagan elevadas cantidades en Alcalá, según se deduce de las cuentas correspondientes. Baste mencionar, a título de ejemplo, que, además de la fachada del Colegio de San Ildefonso, se iluminó todo el distrito de la Magistral, en cuya torre solamente se encendieron ochocientos faroles; de igual forma se dispusieron quinientas hachas de cera en los arcos fingidos en la plazuela de palacio y otras muchas distribuidas en el interior del mismo, tanto en sus patios como en la parte posterior marcando el perímetro de la huerta donde se celebraron los fuegos artificiales. Igualmente, la carretera de acceso a la ciudad desde una legua de distancia a orillas del río Torote se iluminó con dos mil hachas de contraviento, de manera que, a la caída de la tarde «sólo se pudo creer que era de noche por el mayor lucimiento de las antorchas».

Dejando a un lado los continuos vítores, aclamaciones, repiques de campanas, clarines, timbales y sonatas que acompañaron a la Infanta en su recorrido triunfal hacia el palacio, y las más de cien docenas de cohetes que disparó el Colegio de San Ildefonso en honor de sus visitantes a lo largo de la tarde del veinte de diciembre, el espectáculo de mayor envergadura fue el de los fuegos de artifi-

<sup>22</sup> Sobre las arquitecturas efímeras como medio de transformar idealmente una ciudad consúltese F. CHECA Y DÍEZ DEL CORRAL, *op. cit.*

<sup>23</sup> El 24-XII-1744 recibe Manuel González y Mezqueta 180 rs. como pago a «los carpinteros y peones que pusieron el dosel de la ciudad». Este libramiento había sido precedido por otra partida de 200 rs. enviados por el Sr. Corregidor para «un refresco a los oficiales y peones que trabajamos en la plazuela de palacio a poner el sitio y dosel para el retrato de Su Alteza el Cardenal...»; sin embargo, dichas partidas se reflejan de manera confusa en la Cuenta... (Vid. nota 13).

<sup>24</sup> MARAVALL, J. A.: *Op. cit.*, págs. 496 y sigs. recoge numerosos testimonios literarios que abundan en estas ideas.

cio. En efecto, en estos ingenios que, al parecer, fueron planeados por el propio Infante para agasajar a su hermana pero también como medio de propaganda política, se observa un cierto carácter emblemático alusivo a la grandeza del gobernante virtuoso que no es otra cosa que la persistencia de toda una cultura heredada de siglos anteriores<sup>25</sup>. Aparte de los letreros iluminados donde se ensalzaba la figura de la Infanta aludiendo de forma velada a su reciente matrimonio —por ejemplo, VIVA LA SERENÍSIMA INFANTA DE ESPAÑA DOÑA MARÍA TERESA DE BORBÓN DELFINA DE FRANCIA—, el propio soporte arquitectónico de los fuegos reviste particular interés a este respecto. Para tal fin se levantó un castillete en forma de torre de Babilonia de cuatro cuerpos helicoidales de sólida estructura, rematado con las armas reales y «un sol de extraña grandeza». Tradicionalmente la torre de Babel ha sido considerada símbolo de confusión, orgullo o empresa quimérica, pero también de intento de elevación para buscar protección, defensa o contacto con la divinidad<sup>26</sup>. Por otra parte, el sol, desde el siglo XVII y recogiendo una tradición helenístico-romana, se venía utilizando como símbolo imperial para representar la idea del rey-sol que domina el orbe<sup>27</sup>. Este significado queda aquí particularmente de manifiesto tanto por la presencia de las armas reales iluminadas por el astro cuanto por la propia torre de Babel con sus cuatro cuerpos que aquí, más que subrayar la idea bíblica de confusión, parecen aludir a la diversidad de lenguas de las distintas partes del mundo dominadas por la Casa de Borbón o a los cuatro elementos que componen el cosmos. Se trataría por tanto, en definitiva, de exaltar el poderío de la monarquía reinante que todavía en el año 1744 extendía su dominio por todo el orbe y que, a través de este nuevo enlace matrimonial entre dos de sus miembros de la rama española y francesa, adquiriría ahora nueva fuerza y esplendor. Además, esta estructura arquitectónica es el soporte de los fuegos de artificio y no debemos olvidar

que, en la literatura emblemática, dichos ingenios son símbolo de la grandeza del Príncipe, cuya virtud, aunque de manera transitoria, ha de brillar a la altura de los astros venciendo a la oscuridad para iluminar a su pueblo<sup>28</sup>.

A la vistosidad de las fiestas contribuyeron también en gran medida los suntuosos cortejos organizados con motivo de los diferentes actos civiles y religiosos que tuvieron lugar a lo largo de estas jornadas. Así, por ejemplo, todos los miembros del ayuntamiento de Alcalá se desplazaron en cinco coches hasta la ribera del río Torote para dar la bienvenida al Infante; a la cabeza iba el propio Corregidor precedido de varios ministros a caballo y de los cuatro maceros vestidos de ceremonia portando las mazas de plata del municipio. Por su parte, la comitiva regia estaba compuesta por numerosos miembros de la nobleza entre los que se encontraban, además del marqués de Scoti, ayo del Infante, y del conde de Montijo, mayordomo de la Delfina, sus comareras como la duquesa de Medinaceli, y otros muchos. A ellos se añadieron a la mañana siguiente para rendir homenaje a Sus Altezas destacadas personalidades de la Corte como el Obispo de Rennes, embajadores de Francia y Nápoles, duques de Huéscar y Gálvez, Arcos y Medinaceli, condes de Oñate, de la Gomera y de Salvatierra, deán de Toledo, arzobispo de Santiago, etc. así como las figuras más destacadas entre las autoridades civiles y religiosas de la localidad que hicieron creer con su presencia «que este día España abundaba en Cortes». Concluida la ceremonia se inició un brillante desfile de carrozas que acompañaron a los Infantes por la calle Mayor y la de Libreros para visitar los centros religiosos más significativos y más conectados también con la religiosidad popular. De esta forma se pudo contemplar no sólo la riqueza de la propia comitiva regia sino también el esplendor de los recibimientos dispuestos por las comunidades religiosas y el brillo de los propios relicarios expuestos a la veneración de los ilustres visitantes. En la primera parada Sus

<sup>25</sup> MORENO CUADRO, F.: *La visión emblemática del gobernante virtuoso*, Goya, 1985, págs. 17-26.

<sup>26</sup> Génesis, XI-9, CIRLOT, J. E.: *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, 1969, págs. 196-197 y 458, y POIRIER, R.: *La epopeya de las grandes construcciones. De la torre de Babel a Brasília*, Barcelona, 1980, págs. 6 a 17.

<sup>27</sup> MORENO CUADRO, F.: *Humanismo y arte efímero...*, pág. 29.

<sup>28</sup> SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas políticas* (Hemos consultado la edición preparada por Q. Aldea Vaquero en Editora Nacional, 1976). También J. M. de Zarate, *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, Traza y Baza, 1985. Véase la empresa núm. 15 que lleva por mote DVM LVCEAM PEREAM.

Altezas tuvieron ocasión de admirar en el convento de San Diego la hermosa urna de plata ejecutada en el año 1658 por Andrés de Nápoles Mudarra que contenía los restos del santo<sup>29</sup>, poco después, en la iglesia Magistral, rezaron ante las reliquias de los Santos Niños expuestas en la rica urna que labró Damián Zurreño en el año 1702<sup>30</sup>; y, por último, los Infantes se detuvieron en la iglesia de la Compañía de Jesús, junto al Colegio del Rey, para venerar las Sagradas Formas incorruptas contenidas en una preciosa custodia del siglo XVII en el interior de la capilla que, para darles culto, se ha-

bía levantado el año 1687<sup>31</sup>. A continuación, los Infantes salen por la Puerta de Guadalajara dando por concluida su estancia en la ciudad.

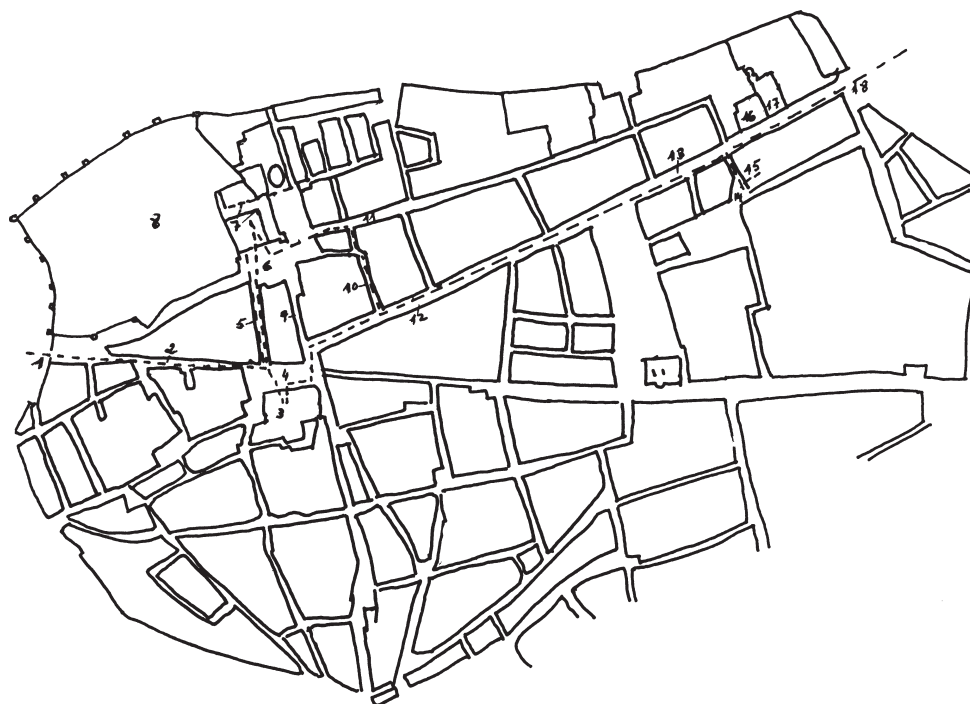
En definitiva, en una visita de apenas veinticuatro horas se desarrollan en Alcalá manifestaciones festivas de muy diversa índole —música, desfiles, fuegos artificiales, recepciones cortesanas, ceremonias religiosas, etc.— donde, a la manera barroca, lo profano se mezcla con lo religioso sin solución de continuidad componiendo un espectáculo pletórico de luz y color que, como afirma Maravall, entra por la vista y el oído pero mueve el sentimiento.

<sup>29</sup> CRUZ VALDOVINOS, J. M.: Cap. de platería en la *Historia de las Artes Aplicadas e industriales en España*, Madrid, 1982, pág. 115. La urna se encuentra hoy en una capilla del lado de la Epístola de la Iglesia Magistral de Alcalá.

<sup>30</sup> Se halla en la cripta de la Magistral y ostenta la leyenda DAMIÁN ZUREÑO FECIT. AÑO DE 1702.

<sup>31</sup> ROMÁN PASTOR, C.: *Guía Monumental de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1981, pág. 115 y ALBA ALARCOS, A.: *Alcalá de Henares*, León, 1979, pág. 16. En tiempos de Carlos III, tras la expulsión de la Compañía de Jesús, pasó a la Iglesia Magistral.





Itinerario día 1.º:

Puerta de Madrid (1), C/ de los Bodegones (2), Plaza de los Santos Niños (4), C/ de San Juan (5) y Plazuela de Palacio (6) y Palacio Arzobispal (7).

Itinerario día 2.º:

Plazuela de Palacio (6), C/ Santiago (11), C/ Nueva (10), C/ Mayor (12), C/ Libreros (13), Plazuela de San Diego (14), convento de San Diego (15), C/ Libreros, C/ Mayor, Plaza de los Santos Niños, Iglesia Magistral (3), C/ de San Juan, Plazuela de Palacio, Palacio Arzobispal. Plazuela de Palacio, C/ San Felipe Neri (9), C/ Mayor, C/ Libreros, Iglesia de la Compañía (17) junto al Colegio del Rey (16) y Puerta de los Mártires o de Guadalajara (18).

Fig. 1. Plano de Alcalá de Henares con los itinerarios recorridos por los Infantes los días 20 y 21 de diciembre de 1744.



---

## *Los viajes como fuente histórico artística: A propósito del itinerario geográfico de Diego Alejandro de Gálvez, de 1755*

GERARDO PÉREZ CALERO

Está fuera de toda duda la relación directa entre el Arte, sea cual fuere su manifestación concreta, arquitectónica, plástica, etc. y el viaje por afán de conocimiento o cualquier otro motivo. La relación entre Arte y camino es recíproca, siendo muchas veces este último fuente de información para el primero y el viajero, como en el caso que nos ocupa, un ávido notario de lo que ve e incluso oye. Este es el caso, precisamente, de Diego Alejandro de Gálvez, erudito clérigo y académico de Buenas Letras, priegueño de nacimiento y sevillano de sentimiento, quien nos narra sus interesantes experiencias vividas a lo largo de siete meses de viajes por España y parte de Europa en su *Itinerario Geográfico, histórico, crítico y litúrgico de la España, Francia, País Baxo y gran parte de Alemania*, manuscrito realizado entre 1755 y 1764 y del que existen tres redacciones<sup>1</sup>.

El éxito de la obra de Gálvez debió ser notorio sobre todo en Sevilla, pues, aunque no vio la luz impreso, el solo hecho de redactarse en tres ocasiones es bien elocuente, además es presumible que sirvió de modelo a otros escritos análogos; así, al que redactó el fraile agustino Enrique Flores en 1766 con el título *Viaje desde Madrid a Baiona de*

*Francia por Osma, Soria, Tarragona y Navarra, volviendo por Calahorra, Logroño, Burgos y Carrión*<sup>2</sup>, trabajo muy semejante al de Gálvez al que sigue en apreciaciones geográficas, históricas y litúrgicas con criterios muy afines aunque con cierta ingenuidad propias de un fraile evidentemente menos mundano que el clérigo cordobés. También como éste, Flores va consignando al margen de vez en cuanto y no con regularidad a modo de itinerario, la distancia en leguas que recorre y la que separa los sitios por donde pasa a los cuales subraya gráficamente. Igualmente anota los días de la semana y el mes, de lo cual se deduce que debió emplear mes y medio en su viaje, pues sus primeras anotaciones corresponden a los días 13 y 14 de junio y las últimas al 28 y 29 del siguiente. Desde el punto de vista histórico artístico el manuscrito de Flores es menos completo que su presunto modelo pero en ocasiones más descriptivo y al que supera por sus ilustraciones dibujadas al margen, ingenuas y torpes algunas de ellas, más interesantes sobre todo en lo arqueológico que ya consigna algunas inscripciones latinas a las que copia con primor y minuciosidad epigráfica.

No entraré en el estudio de cada uno de los capítulos sobre los que se interesa Gálvez: observa-

<sup>1</sup> El ejemplar, reunido en un solo tomo, se conserva en la Biblioteca universitaria de Sevilla (833/109). Ordenado en dos tomos y redactado 9 años después hay otro manuscrito en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (83/4/10 y 11). También existe una copia de esta última versión en la Biblioteca Nacional (sig. 1698).

<sup>2</sup> Se trata de un manuscrito sin numerar de 70 páginas encuadernado en un solo tomo de tamaño en cuarto y de letra muy legible del que se hizo una copia en Sevilla de orden de Fray Pedro Garrido en 1768 que se guarda en la Biblioteca universitaria hispalense (m. 331-38).

ciones litúrgicas, estado social de las tierras por las que pasa, costumbres, apreciaciones litúrgicas, etc.<sup>3</sup> sino en la descripción, comentarios y puntualizaciones que hace *in situ* y *de visu* acerca del urbanismo, la arquitectura y el arte. Por otra parte, sólo trataré en esta ocasión la parte de su itinerario relativa a España, dado que el estudio completo del mismo excedería los límites propios de una comunicación de Congreso de las características del presente.

Ante el análisis de las impresiones estéticas de Gálvez salta a la vista primeramente su entusiasmo por el viajar y la utilidad del mismo para todo tipo de saberes propio de un hombre ilustrado y al mismo tiempo práctico del siglo XVIII, al respecto dice en algún momento: «... *experimenté aquí una de las muchas utilidades que de el viajar resultan a las ciencias, artes y puntualidad de la historia*»<sup>4</sup>. Al mismo tiempo se echa de ver su escasa y superficial formación artística compensada sin duda por su agudo sentido de la observación y comprensible en un clérigo que parece más dado a la erudición antropológica, en un estilo sin embargo sencillo y llano. Precisamente el valor de la observación directa lo pone de manifiesto personalmente y en alguna ocasión; así, al tratar de la localidad de Benavente, al tiempo que ataca la imaginación sin visualización, dice textualmente: «*Mr. Bruzen La Martiére y los autores de que se valió para su obra Diccionario geográfico erró en poner la situación de esta villa sobre el río... Estos yerros se cometen por no formar las cartas sobre el País*»<sup>5</sup>.

Es interesante a nuestro objetivo su agudo sentido crítico, a veces incluso irónico y despectivo para todo aquello que no encuentra en buen estado de conservación, adecentado e incluso limpio, máxime cuando se trata de observaciones urbanísticas o arquitectónicas.

Por lo que atañe al contenido de sus descripciones artísticas abundan sobre todo las relativas al estado de las ciudades, sus murallas, puertas, carreteras, caminos y vías de comunicación, puentes, etc. así como el trazado urbano, sus fuentes públicas,

calles y edificios. A continuación suele pasar al análisis de la arquitectura religiosa interesándose en particular por los templos principales, catedrales en particular, describiendo su organización en planta y a veces en alzado y deteniéndose, cuando lo cree oportuno, en el comentario de alguna dependencia o pieza destacada de los mismos: claustro, capillas, etc.

También atrae la atención del observador los edificios públicos y oficiales, haciendo por lo regular comparaciones con otras construcciones que en ese momento imagina, concretamente con alguna de Sevilla.

La España que aparece ante los ávidos ojos de Diego Alejandro de Gálvez corresponde al sereno reinado de Fernando VI (1745-1759), quien con sus colaboradores Ensenada y Carvajal procuró al país una época tranquila y próspera o que se traduce en cierto bienestar y por lo mismo al estímulo cultural y artístico, propiciado este último por la fundación en 1752 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Época, además, de renovación, sin llegar a la revolución, en la que se sintetizan lo viejo y lo nuevo, la tradición española y la moda foránea<sup>6</sup>. De todo esto se hará eco el erudito viajero andaluz quien lo refleja en sus escritos, acusando al mismo tiempo el tránsito del Barroco al Neoclasicismo cuyo ejemplo más destacado en Arquitectura es Ventura Rodríguez.

La primera localidad que atrae su atención a lo largo del *Itinerario* es Mérida, de ella nos informa a propósito de «la casa de convalecientes que se labra para una Congregación de hermanos legos que nombran de Jesús (juzgo que son del Instituto del venerable Bernardino de Obregón)<sup>7</sup> toda ella que es de finísima piedra blanca se está construyendo con los materiales de columnas, basas, losas que se sacan de los cimientos en el mismo sitio de la nueva fundación». Al mismo tiempo, apunta el autor, sobre los hallazgos arqueológicos descubiertos en

<sup>3</sup> AGUILAR PIÑAL, F.: «De Sevilla a Flandes en el siglo XVIII. D. Diego Alejandro de Gálvez y su itinerario geográfico», *Archivo Hispalense*, núm. 105, Sevilla, 1961, pág. 9.

<sup>4</sup> Ejemplar de la Biblioteca Colombina, tomo 1.º, pág. 20.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 28.

<sup>6</sup> COMELLAS GARCÍA LLERA, J. L.: *Historia de España Moderna y Contemporánea (1474-1965)*, Madrid, 1972, pág. 327.

<sup>7</sup> En efecto, como dice Gálvez, sería la primera fundación emeritense de esta Orden, pues hasta 1724 en que se publica en Madrid la obra *Vida y virtudes del siervo de Dios Bernardino de Obregón*, compuesta por e R.P.M. Luis Bernardino de Obregón (Biblioteca Colombina 26/37), no figura convento alguno en la citada localidad extremeña.



esa zona a propósito de la expresada fundación, conjeturando sobre el particular: *«asegurome un hermano hallaron bajo tierra una gran obra de cuatro órdenes de columnas todo cubierto de hermosas losas y varios restos de canterías, de lo que se infiere serían algunos célebres baños o fuente perenne a que darian aguas los ya referidos acueductos»*.

En la misma Extremadura pero ya en tierras cacereñas, se detiene Gálvez en Alcántara para nombrar primeramente su sistema defensivo por medio de una fortaleza en la que observa cuatro puertas. Al referirse al convento de San Benito de la misma población dice que es *«grande y suntuoso»* y que su iglesia *«no está acabada»*, considerándola de *«84 varas de ancho»*.

Salamanca es centro de especial atención para el erudito viajero, al que considera foco cultural de primera magnitud. Se explaya en sus consideraciones de ciudad universitaria y cuna de saberes. Tras referirse al puente de quince ojos que debe cruzar para penetrar en ella, por una de las puertas de su recinto amurallado (*«buenas murallas»*) dice que *«las calles no son malas, aunque sucias»*, apuntando que *«no se hallan en Europa pueblo de tantos y tan soberbios edificios»*. A la catedral salmantina dedica amplio comentario en tono elogioso: *«Es magnífica, de tres naves, grande, bien solada de mármol y muy primorosa en todo, y nueva. El ancho es angosto para el largo, sus capillas son grandes y bien adornadas. La media naranja es alta, tanto como la torre y de estructura delicada»*<sup>8</sup>. Se está haciendo sacristía y demás oficinas todo correspondiente». En efecto, la visita de Gálvez coincide con la intervención en las obras de esta parte del templo de Manuel de Larra Churriguera y Juan de Sagarvinaga a partir de 1751, informándonos, pues, de que cuatro años después aún se hallaba en proceso constructivo. *«La iglesia vieja —se refiere a la catedral románica— sirve de sagrario»*.

Al hablar de la iglesia de la Compañía de Salamanca, dice, con su característica adjetivación andaluza que es *«de lo más soberbio de Europa»*. Erra al decir que tiene cuatro torres, y nos informa de su estado inacabado a afirmar: *«la reina Doña Margarita dejó a este colegio 8.000 pesos anuales hasta*

*acabar la obra con que la van siguiendo bellamente con tan buena dotación»*.

Capítulo aparte y detenido dedica a la Playa Mayor salmantina. Dice de ella: *«... aunque menor que la de Madrid le excede en materia y primor, es toda de piedra blanca en cuadro: es de tres altos y en cada orden y cuadro tiene 26 balcones. En todo el giro hay repartidos hermosos medallones con los retratos de los reyes de España. Los portales son muy espaciosos y llenos de vivienda»*.

Es interesante el dato que nos suministra acerca del ayuntamiento o Casas capitulares de la ciudad del Tormes; dice: *«se estan haciendo dos torres y un relox para colocar en el medio que le dará el último complemento de hermosura»*. De sus palabras se deduce que se comenzaron aquellas dos, según el proyecto de García de Quiñones, después desaparecidas por demolición de lo ya iniciado.

De Zamora cita Gálvez su puente *«de 16 ojos de piedra»*. Califica a la ciudad de *grande, con 18.000 vecinos, «buenas calles, pero las casas no son cosa particular y toda ella triste lo que causa estar la piedra y materiales sin cal motivo adorno»*.

Acerca de Benavente, en la provincia de Zamora, dice que está *«cercada de muros aunque dentro de éstos hay mucho despoblado»*. Nombra en ella cinco puertas de acceso a la ciudad, cerrándose de noche.

Al pueblo de La Bañeza lo considera *«algo oscuro por ser de piedra sin mezcla sus calles»*. Cita el convento de carmelitas descalzas, en el que hay —dice— una imagen de Nuestra Señora del Carmen *«lo mas singular de toda la religión»*.

En su visita a Astorga llámale la atención primeramente el hallarse *«cercada de murallas»*. Dice poseer *«buenas calles y casas. La del Ayuntamiento en la plaza tiene hermosos frontis con tres torres muy pulidas y en la de enmedio está el relox»*.

Al referirse a la catedral astorgana elogia su fábrica: *«es obra muy perfecta en el arte y primor, es toda de piedra y bien alta»*. Con respecto a su claustro no menciona la reforma que según algunos estudiosos del templo llevó a cabo Gaspar López hacia 1755 limitándose a decir: *«es muy antiguo», de lo cual se infiere, dado su sentido de la observación, que aquella se llevaría a cabo con posterioridad»*<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Evidentemente se refiere al cimborrio que aún tuvo tiempo de contemplar en pie, pues meses después, en el terremoto de noviembre de este mismo año de 1755, fue demolido.

<sup>9</sup> GÓMEZ-MORENO, M.: *Catálogo monumental de la Provincia de León*, Madrid, 1925, pág. 325.

De la localidad de Rabanal<sup>10</sup> se hace eco de su iglesia de San José, «*toda de piedra, con cinco altares y pulidísimos retablos dorados, linda y adornada a la maravilla, la hizo un armero del lugar en el que gastó 14000 pesos*».

La preocupación de Gálvez por el estado de los edificios y su posible reparación en caso de deterioro, aparece a cada paso, dando muchas veces su opinión al respecto. A propósito de Ponferrada dice que su plaza es pequeña, «pero las casas del cabildo son magníficas». Con respecto a su castillo añade que es grande y fuerte, que «bien reparado puede defender al pueblo».

Al referirse a «la suntuosa iglesia abacial ponferradina, evidentemente comete un error ya que ésta se encuentra en la localidad de Villafranca del Bierzo, localidad a la que dedica atención en el manuscrito de la Biblioteca Capitular y Colombina. De su iglesia colegial —a la que compara con el templo sevillano del Salvador— dice que «*es muy grande y bien construido y todo de buena piedra*». Nos informa que «se está finalizando por haberse quemado el antiguo»<sup>11</sup>.

La avidez de conocimientos mediante observaciones directas, proverbial en Gálvez, se acrecienta mucho más al recorrer las tierras de Galicia, región que por su secular aislamiento y ancestrales costumbres la hacían atractiva al visitante. Su llegada a estas tierras coincide con una ferviente actividad constructiva y artística apreciable especialmente tras el impacto dejado por Casas y Novoa (+ 1749) en Santiago de Compostela, la capital indiscutible del barroco gallego.

Al llegar a Lugo se topa con sus fuertes muros en los que cita cinco puertas. Tras mencionar sus calles y plazas «como de Galicia», asegura que «lo mejor que hay en ella es su soberana y magnífica fuente con una hermosa pirámide que tiene en la pla-

za principal del Itmo. sr. D. Cayetano Gil de Taboada, obispo de ella».

Con respecto a la catedral lucense llámale la atención, cual vulgar visitante, turista diríamos hoy, las aras del altar mayor y de la Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes, «de piedra negra *tan especial que no solo no han podido los lapidarios conocerla pero aun se duda si sea compuesta de metales. La grande tiene casquillo de plata con una orla de letras antiguas, no puede leerse nada creo alli dirá la mataria y donador de esta alhaja, ella es como un espejo pero no pasa la luz al lado opuesto*»<sup>12</sup>. No es de extrañar el interés que suscitó en Gálvez estas aras dada su fama y los comentarios hablados y escritos que sobre las mismas se habían hecho<sup>13</sup>.

Santiago de Compostela constituye para el clérigo centro de máximo interés del que no obstante parece salir algo decepcionado a juzgar por el tono de sus comentarios y el escaso entusiasmo que a veces pone en sus palabras, teniendo en cuenta su condición de andaluz que con frecuencia le desborda. El exterior de la ciudad aparece ante sus ojos «*cercado de muros bien que ruinosos en algunas partes*». En efecto, coincide su visita con un momento esplendoroso para la ciudad, la cual sin duda encuentra expansión extramuros, rompiendo su aprisionamiento medieval que hasta entonces se había conservado<sup>14</sup>.

Gálvez describe brevemente la traza urbana de la ciudad: «*sus calles son angostas, oscuras y muy pendientes. Las casas de gentes principal (que es mucha) son bue-*

<sup>10</sup> Es de suponer se trate de Rabanal de Abajo o del Camino, localidad situada en la zona minera del Bierzo, entre Astorga y Ponferrada, no estudiada en el mencionado Catálogo de Gómez-Moreno.

<sup>11</sup> En efecto, la iglesia colegiata de Santa María que fue monasterio dependiente de Cluny y cuyo estado en el siglo XIV era lamentable, se reedificó parcialmente dos siglos después, y al parecer más a fondo en el XVIII. En 1726 trabajaba en esta labor Guillermo Casanova, labrándose entonces bóvedas de crucería y cupulando el crucero (GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, pág. 284).

<sup>12</sup> Durante algún tiempo se creyó que fueron espejos de los incas de los que llamaban gallinazo o piedra iztli y en 1724 se habían remitido a Madrid por orden del obispo Manuel de Santa María y Salazar para que los lapidarios de la corte la reconociesen y decidiesen si eran de vidrio o de alguna piedra preciosa quienes juzgaron que eran de piedra, pero no supieron decir cual, según expresa la inscripción grabada en el engarce de plata que se les puso, a la cual parece referirse Gálvez. Actualmente y desde 1920 estas aras han sido retiradas de sus respectivos altares y guardadas en lugar seguro. (PEINAZO GÓMEZ, N.: *Lugo monumental y artístico*, Lugo, 1970, pág. 141).

<sup>13</sup> Fray Martín Sarmiento dedicó un discurso escrito acerca de las piedras de ara de Lugo, fechado en Madrid en 2 de octubre de 1766, en el que relata su visión en un viaje que efectuó entre Madrid y Pontevedra en mayo de 1745, es decir, casi veinte años antes.

<sup>14</sup> Para el Dr. Núñez Rodríguez el conjunto de murallas y puertas de Santiago va desapareciendo paulatinamente a lo largo de los siglos XVII y XVIII y de manera definitiva en el XX: «El trazado urbano de Santiago de Compostela en la Edad Media», Libro homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz, Sevilla, 1982, tomo I, pág. 179.

*nas. Tiene muy buenas plazas públicas, entre ellas la del campo, la del Obradoiro, la de la Quintana, del mercado y la del Hospital Real. Entre las fuentes sobresale la de las Platerías en la que se eleva mucho el agua».*

Capítulo especial dedica a la catedral compostelana, de la que dice: *«es un edificio sobrado de oficinas y falta de templo»*. ¿Debe interpretarse este comentario en el sentido bíblico de que los mercaderes dominan el templo? En cualquier caso, sin duda, se trata de una queja que Gálvez, con su espontánea narración de lo que ve —tal cual lo escribe— formula en este mismo momento. Por otro lado, y movido por su rechazo de la fábrica medieval catedralicia, como hombre de su siglo, achaca al templo el ser *«ahogado y bajo»*. Tras elogiar la fachada del Obradoiro como *«suntuosa, grande y magnífica de la Europa»*, dice que *«posee una grande varias subidas gradas y de barandaje con bellas estatuas de piedra y bien ancho todo el frontis, acompañan la fachada dos torres elevadas en una sola hay campanas. Hay otra torre al angulo junto a la testera de la iglesia que tiene el reloj; solo hay una pequeña campana de vuelta. Las otras torres no llegan a las campanas de la nuestra»*. Es de suponer que evoque su añorada Giralda.

Con respecto a las dependencias del templo metropolitano cita en su interior 22 capillas, siendo en su opinión las mejoras las de Pilar, la de la Concepción, la del Rey de Francia y la de las Reliquias. Al parecer, debe nombrar como capillas a dependencias que entonces serían tales pero que posteriormente pasaron a tener otro uso, dado que en la actualidad sólo hay 17 de ellas. Con respecto a la penúltima mencionada se ignora su correspondencia actual, o si fue denominación de la época.

La capilla de las Reliquias dice que posee *«5 sepulcros de personas regias»*. Es sabido que éstos estuvieron en la capilla de Santa Catalina durante algún tiempo.

Acerca de la Sala Capitular de la Seo compostelana asegura *«se está acabando y es muy primorosa»*. En efecto, debió ver las obras bastante avanzadas y casi concluyéndose pues en 1751 había comenzado su reconstrucción dando planta Ferro Caaveiro, y tres años después figuran también ejecutando la obra Clemente Fernández Sarela, Francisco de Lens y Alejandro Nogueira<sup>15</sup>.

A continuación, y también en Santiago, cita Gálvez las «Casas arzobispales», considerándolas que *«no valen cosa»*. De ello se infiere que por entonces no se habían hecho las magníficas del Deán y del Cabildo, toda vez que de haber contemplado las construidas por Fernández Sarela presuntamente entre 1747 y 1759<sup>16</sup>, hubiera elogiado a buen seguro sus fábricas y los ricos y varios motivos decorativos de tan buenos ejemplares de casa-palacio, modelos del barroco dieciochesco compostelano con tendencias al rococó.

Tras visitar Padrón, camino de la costa, a la que ve *«cercada de murallas antiguas cuyas puertas cierran de noche»*, llega a Pontevedra, también *«cercada de muros»*, y a la que se llega por un *«magnífico puente de 12 ojos»*. Posee *«hermosas casas y todo bien trazado y con plaza principal en medio hermosa fuente»*.

Orense aparece ante los ojos viajeros del andaluz amurallada desde antiguo, pero con un *«recinto corto»*. Dice de ella que *«es pequeña y sus calles son angostas»*. Su catedral la encuentra *«pequeña»*, sus *«altares aseados y el resto del templo sucio»*, considerando *«suntuosa la capilla del Santo Cristo de Orense»*. Finalmente cita en esta ciudad *«un convento de huérfanas y un hospital a la salida de la misma»*.

A su paso por Castilla, se detiene en la vallisoletana Medina de Rioseco, *«cercada de muros desmantelados, de hermosas calles en las que se ven muchos bellos portales»*<sup>17</sup>. *«Posee muy buenas casas pobladas de caballería y muchos mercaderes»*. Elogia en la villa riosecana sus tres parroquias. La de Santa María, dice, es *«muy grande y hermosa, alta y bien adornada, con dos organos muy buenos y una elevada y bien hecha torre de tres cuerpos y 15 campanas»*<sup>18</sup>.

En la iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco destaca la capilla de los almirantes de Castilla por *«su antiguo adorno y escultura»*. Fi-

<sup>16</sup> ORTEGA ROMERO, M. S.: *Op. cit.*, pág. 360.

<sup>17</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: «Algunas peculiaridades del urbanismo español», Libro homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz, Sevilla, 1982, pág. 464.

<sup>18</sup> Esta torre hacía poco que se había levantado, pues en 1737 hallándose en mal estado se replanteó por el arquitecto y escultor Pedro de Sierra Oviedo, labrándose en piedra. (MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Provincia de Valladolid*, Guía Artística de España, Col. Aries, Barcelona, 1968, pág. 102).

<sup>15</sup> ORTEGA ROMERO, M. S.: *El Barroco*, en *Historia del Arte gallego*, Madrid, 1982, pág. 357.

nalmente, en el convento que llama de San Francisco (Santa Clara) y en su retablo mayor sitúa a «su titular Nuestra Señora de la O es hermosísima».

Durante su recorrido por el corazón de Castilla, se detiene durante varios días en Valladolid. Como va siendo de rigor, en su primera impresión cita a la ciudad como «cercada de antiguas murallas», observa «anchas calles y casas bien altas pero de débil fábrica, tienen mucha rejería y balconaje». La ligereza a la que alude en la arquitectura doméstica puede deberse a la existencia entonces de casas hechas a la morisca o de aspecto mudéjar. Se detiene con placer en la Plaza Mayor: «es hermosa y en perfecto cuadro con tres órdenes de balconadas toda pintada por ser de ladrillo».

Al nombrar la Chancillería vallisoletana, se limita a decir, «no es cosa», comparándola con la Audiencia de Sevilla, a la que considera «mejor».

La catedral de la que fue capital de España: «está la mitad hecha, es obra tosca, —asegura Gálvez— sin primor interior y exterior». ¿Hay que interpretar la primera afirmación como que Alberto Churri-guera aún no había finalizado su labor en la fachada, realizada, según algunos estudiosos del templo herreriano, entre 1729 y 1733?<sup>19</sup> Su segunda observación acerca de la basteza de su fábrica puede atribuirse al rechazo del arte herreriano, opuesto ciertamente a la estética de un andaluz nacido en 1718, imbuido por tanto de un espíritu genuinamente barroco, lo cual se acusa al elogiar la «magnífica portada» de San Pablo de Valladolid.

Al referirse al «palacio real» de esta última ciudad castellana, comenta: «aunque es muy pequeño es muy lindo. Esta muy bien construido y primoroso, es algo bajo por no tener mas que dos altos, sus jardines deliciosos y tiene comunicación por un arco y galería con el convento de San Pablo dominico»<sup>20</sup>.

En Burgos, Gálvez describe su urbanismo en los siguientes términos: «cercada de muros, posee tres hermosos puentes de piedra y por las orillas hermosas calzadas y alamedas, por dentro de la ciudad corren varias acequias. Las calles son irregulares y la plaza

principal no es mala si tuvieran mas solidez sus edificios y mejor aspecto».

La catedral burgalesa, a la que encuentra «adornada con cuatro torres en sus cuatro esquinas, interior y exteriormente es hermosa, no es muy grande, el crucero salado y todas sus capillas tienen grande igualdad y grandemente adornadas».

Gálvez, sin duda bien documentado mediante mapas o cartas geográficas y alguna que otra guía a las que no siempre sigue fielmente, se detiene con especial interés en aquellos pueblos y ciudades cuya fama conoce, para ello no ahorra esfuerzos y, si es necesario, incluso se desvía de los caminos reales con los inconvenientes que ello conlleva derivados de su medio de transporte.

De Logroño, a la que encuentra «cercada de muros contra los que la rodea una hermosa calzada de elevados álamos», dice de su colegiata que «está finalizándola con dos torres de 70 varas de alto con una delicadeza grande».

Ya en tierras navarras se detiene en Tafalla, en donde observa que «son muchos los restos de antiguos edificios que aun restan hoy».

Pamplona aparece ante sus ojos «cercada de fuertes muros con profundos fosos y buenos baluartes y sobre todo la defiende el fuerte castillo o ciudadela cuyos muros y fortificaciones son tan rasos que no se pueden batir».

Acerca del urbanismo de la capital navarra, dice: «calles anchas y largas y tan altas que hay algunas de 7 y de 8 altos (pisos). Las casas del Duque de Alba, la del Baron, la del Conde del Fresno, la de Almen-dariz y otras son tan magnificadas que no las hay en Madrid tan buenas. Entre la ciudadela y la ciudad hay una gran y espesa alameda con una hermosa fuente en medio. La plaza principal es grande y hermosa con varios ordenes de balcones iguales, solo tiene el defecto de faltarle la fachada del sur por estar en ella el convento de religiosas descalzas».

En Cataluña encontrará Gálvez un ambiente próspero motivado por un resurgimiento económico que da lugar a su vez a una intensa actividad constructiva bajo el signo del gusto galo en arquitectura, lo cual se evidencia particularmente en Barcelona, tal como pondrá de relieve el clérigo viajero. Se detiene primeramente en Figueras, ciudad que halla amurallada. «El rey mando hacer en esta villa —dice, sin declarar la procedencia de la información— una gran ciudadela sobre un collado en el sitio donde estaba el convento de capuchinos, tres

<sup>19</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: *Los Churri-guera*, Madrid, 1971, pág. 39.

<sup>20</sup> La opinión del Dr. Martín González con respecto a la unión entre el palacio de Felipe III, vendido por el Duque de Lerma, y la iglesia de San Pablo de Valladolid, es que al parecer se proyectó mediante un paso subterráneo. (*Op. cit.*, nota 18, pág. 465).



*años hace que trabaja en ella bajo la dirección del Director General Don Juan Cermeño maestro andaluz. Convienen todos los ingenieros —puntualiza— que en concluyéndose es la mayor y mas fuerte ciudadela de la Europa». Finalmente asegura que «el rey les fabrica a los capuchinos mejor convento en mas ventajoso sitio e inmediato a la villa por la parte de levante»<sup>21</sup>.*

La llegada del viajero a Barcelona coincide con el momento de expansión urbanística, debida al auge que como ciudad costera propició la Marina de guerra durante el reinado de Fernando VI en la cuarta y quinta década del siglo. Sus comentarios, a veces verdaderas descripciones, se caracterizan por la ponderación y a veces el elogio, no estando exentas en ocasiones de una cierta confusión, tal es el caso cuando compara el tamaño de la capital catalana con el de Córdoba.

Comienza describiendo la Ciudadela<sup>22</sup>: *«cercada de fuertes muros la exterior es la nueva y encierra en sí la vieja, fosos, dos ciudadelas y otros dos fuertes, uno sobre la playa y otro sobre el camino que viene de Gerona. La ciudadela inmediata a la ciudad por el lado de levante es muy grande, fuertes muros y buenos fosos y puentes levadizos, sus ángulos exteriores y en el centro hay otros cuatro ángulos o caballeros<sup>23</sup> cada uno con 26 cañones, dentro tiene buena plaza, iglesia y hermosos cuarteles, esta ciudadela aunque muy fuerte más sirve para tener en obediencia a los vecinos que para la defensa de la plaza».*

A continuación afirma que Barcelona *«es pueblo grande, sus calles no son demasiado anchas pero están empedradas con losetas. Sus casas son magníficas y aseadas».*

Finalmente describe el barrio de la Barceloneta en vías de construcción: *«El Excmo. Sr. Marques de la Mina sin fondo alguno y mucha contradicción mandó echar abajo toda esta Ginebra hizo una estupenda explanada, avanzó mas la playa del mar y punta de la linterna, hizo un hermoso muelle de piedra sobre el puente bien alto y con comodas bajadas de*

*gradas y dispuso un plan en cuadro con 15 linderos de casas de un mismo alto tamaño pinturas iguales en puertas ventanas y balcones, 14 calles principales y anchas tanto estas como tres travessías de los costados todo en perfectísima línea. Hoy solo hay nueve linderos. En el centro hay su plazuela donde se hizo un hermoso templo de San Miguel, ayuda de parroquia de Santa Maria del Mar, en el lado derecho esta la casa del cura y al opuesto una hosteria, puso confiterias, tabernas, tiendas, escuelas, medico, cirujano y boticario y todo cuanto debe tener un pueblo. El numero de casas en finalizándose todo sera de 1232 y se continuara la explanada con una gran alameda y paseo entre esta nueva poblacion que le llaman Barceloneta y el fuerte de San Carlos que está sobre la playa, es la cosa mas pulida que se puede imaginar ver este nuevo pueblo su igualdad, derechas líneas igualdad de colores, y sus casas aunque no son grandes tiene cómodas habitaciones. Bien que Su Excelencia dio orden que los hombres de posible pudiesen tomar interinamente el terreno que gustasen con tal que al exterior saliesen las puertas, ventanas que corresponden a la planta en igualdad»<sup>24</sup>.*

Punto obligado, fuera ya de Cataluña, camino hacia el centro de la Península, es Zaragoza, a la que según Gálvez se accede por «dos grandes puentes, el superior de piedra bien elevado y a la parte inferior el de madera».

Con respecto al urbanismo de la capital aragonesa, observa que *«es ciudad cercada de antiguos muros, edificios muy suntuosos de iglesias, bellas casas y muchos chapiteles que le dan hermosura desde fuera. En la calle de Predicadores (que es larga y ancha) se están labrando casas muy buenas para la Inquisición».* Sin embargo, puntualiza como notas negativas de Zaragoza, el que *«tiene el defecto de*

<sup>21</sup> Se trata, en efecto, de Juan Martín Cermeño (+ 1773), supuesto ingeniero militar gallego y al que Gálvez da una ascendencia andaluza. Vid.: TRIADO, J. R.: *Historia del Art Catalá*, vol. V, págs. 139 y 142, Barcelona, 1984.

<sup>22</sup> Desde 1716 dirigió las obras el ingeniero militar Jorge Verboom.

<sup>23</sup> Es posible que use el término «caballero» con la acepción de «obra de fortificación bastante elevada sobre otras de una plaza». (*Diccionario de la Real Academia Española*, edición de 1970).

<sup>24</sup> Se suele considerar realizado por Pedro Martín Cermeño entre 1753 y 1755 para reemplazar lo destruido en la Ciudadela: «Breve noticia de la fabrica y construcción del nuevo barrio en la playa de Barcelona llamado vulgarmente Barceloneta, lo que era antes, el estado del puerto, la erección del templo, dedicado al Archangel S. Miguel; fiestas que se celebraron en su solemne dedicacion desde el 28 de septiembre hasta 6 de octubre de 1755 y relación de otras obras, de la fabrica y adorno de la ciudad escrita por el P. presentado en Sagrada Theologia Fr. Sebastian Coll, del Real y Militar Orden de Ntra. Sra. de la Merced Redencion de Cautivos Regente de Estudios en el Real Convento de esta Ciudad y Examinador Synodal de los Obrapados de Barcelona, Vique, Solsona y Jaca y la dedica al Excmo. Sr. D. Jaime Miguel de Guzmán, Marques de la Mina y Capitan General de Cataluña. Barcelona. En la Imprenta de Teresa Piferrer viuda en la plaza del Angel».

no tener fuentes, también hacen falta a la ciudad, tan populosa y bella, plazas competentes no tiene ninguna, y el mercado que es una calle ancha sirve para hacer fiestas de toros».

De entre los edificios religiosos cesaraugustanos tuvo la ocasión de asistir al lento proceso de construcción de El Pilar, del que dice: «no está concluso estando principiadas cuatro torres que ellas y las cinco medias naranjas darán una gran hermosura». De su interior añade: «*A la testera de esta iglesia, detrás del altar mayor ocupando el tercio de ella como casi iglesias separadas está la Capilla del Pilar, trabajandose actualmente nuevo altar y especialísimos y magníficos adornos que si se concluyen es su costo un inmenso caudal: forma esta nueva obra cinco medias naranjas pero va todo con gran lentitud*»<sup>25</sup>.

Antes de abandonar Aragón se detiene en Daroca a la que halla «cercada de muros, aunque no está poblado todo lo que éstos giran». *La puerta que esta a la salida* —prosigue en su análisis de esta población— *por el lado de mediodía es la más grande y ancha que vi en otra parte. Siete son las fuentes publicas de esta ciudad, la mejor la que esta enfrente del convento de la Trinidad, tiene 20 caños*.

Ya en tierras de Castilla visita Guadalajara, a propósito de la cual formula en tono crítico un sentido lamento a su estado: «*es pueblo grande, pero le sucede lo que a muchos pueblos de España que arruinadas sus fabricas y cobrados con rigor los millones las han dejado sus habitantes*».

En el declinar de su viaje, es decir a partir de Madrid, se patentiza en Gálvez cierto cansancio, lo que se traduce en prisa por llegar a su punto de partida, al tiempo que acusa brevedad en sus comentarios y pocos deseos de escribir.

Su visita a la capital del Reino es esperada con ilusión, cual se palpa en sus opiniones. Madrid aparece ante los ojos del andaluz como una gran capi-

tal europea, a lo que contribuye, como es sabido, la apertura a la moda extranjerizante que se produce en el ambiente artístico español desde el advenimiento de los Borbones a comienzos del siglo. Gálvez tiene ocasión de conocer *de visu* lo que se ha hecho no mucho antes de su llegada, en concreto las importantes obras públicas llevadas a cabo entre 1715 y 1729 por el corregidor de la Villa, Marqués de Vadillo bajo la dirección de Pedro de Ribera, junto a otras e importantes reformas efectuadas después, desde 1764, por Ventura Rodríguez, reinando ya Carlos III, y de las que sin duda tiene noticias a la hora de redactar el segundo manuscrito. Esto último justifica el que nada más llegar a Madrid diga: «*entramos por la Puerta de Alcalá, donde hay registro de baules*»<sup>26</sup>. Una primera impresión de la Villa le lleva a afirmar: «*Cercan a Madrid unas paredes o tapias que solo sirven para obligar a todos entren y salgan por las cuatro puertas que tiene. Desde fuera es hermoso por la multitud de elevados chapiteles, medias naranjas, linternas y torres que le adornan*».

El urbanismo madrileño le causa la siguiente impresión: «*le adornan bellas calles mi anchas como son las de Alcalá, Carrera de San Gerónimo, Calle Mayor, de Toledo, Red de San Luis, Calle Ancha de San Bernardo y otras; aunque no le faltan bastantes bien estrechas, el defecto grande de Madrid es lo asqueroso y sucio de todas las calles por vertirse en ellas por las ventanas y puertas quantas inmundicias hay, mas el rey Don Carlos III ha remediado tan grande defecto, que desacreditaba la belleza de tan gran pueblo mandando empedrarla tan fuerte y primorosamente que no tendrá igual, y al mismo tiempo formando husillos subterrneos a donde van a parar todas las aguas inmundas con rigorosísimas penas a los que a la calle arroguen aunque sea un papel. Todas las casas son magníficas, discretamente pintadas y de commodas viviendas. La del Duque de Medinaceli es de una extensión prodigiosa. La de el Conde de Oñate y de otros muchos Grandes y Señores son soberbias:*

<sup>25</sup> La constitución de la capilla de la Virgen en la Basílica del Pilar zaragozano se comenzó un año antes de la visita de Gálvez a la ciudad y fue dirigida por Ventura Rodríguez, quien adopta la solución de un baldaquino de gran ligereza sobre un esquema oval en planta sobremontado por una cúpula calada a la que adhiere cuatro casquetes en su base. La obra posee —al decir del Dr. Navascués— un claro sentido escenográfico y litúrgico, basado en gran medida en el juego de las formas abiertas y los efectos de luces. (NAVASCUÉS PALACIO, P.: «Ventura Rodríguez entre el Barroco y el Neoclasicismo», Catálogo de la Exposición: «El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)», Madrid, 1983, pág. 115.

<sup>26</sup> Se considera que la Puerta de Alcalá como tal arquitectura triunfal a la que parece referirse el autor y no a la antigua preexistente, fue construida por Sabatini en 1764, año de redacción del segundo manuscrito estando ya Gálvez en Sevilla. (CHUECA GOITIA, F.: «La Puerta de Alcalá y la Plaza de la Independencia de Madrid», *Revista Academia*, núm. 38, 1974, págs. 75-59. Del mismo autor: «Francisco Sabatini y la Puerta de Alcalá», en *Villa de Madrid*, núm. 60, 1978, págs. 25-31).

*pero la mas singular por su idea es la que ha hecho labrar a la italiana la Duquesa de Atri y la del Marques de la Ensenada. El conjunto de calles y casas de Madrid no debe nada a las mejores ciudades de Europa. Agregase a esto multitud de bellas fuentes publicas que contribuyen a su hermosura*<sup>27</sup>.

Después de referirse a algunos momentos notables de la capital del reino, conventos, etc., cita 16 hospitales de entre los que destaca el General para hombres, el de Pasión para mujeres y el de San Juan de Dios<sup>28</sup>.

Dedica especial atención al Palacio Real en los siguientes términos: «... Se ofrece en primer lugar el R. Palacio que el mismo Sr. Rey D. Phelipe V mandó labrar despues de que las llamas consumieran el antiguo. El Real Palacio nuevo es el quadro mas hermoso y perfecto de toda Europa de grande elevacion (el cuadro de la Real fabrica nueva de Sevilla es mayor): obra de la mayor magnificencia y suntuosidad. Esta situado en lo mas alto de Madrid, por lo que no solo respira ayres mui sanos, sino que sus balcones y ventanas, que miran a la vega, forman una bella vista, el cuadro que forma es perfecto con 4 caras iguales: todo es de piedra blanca mui fina, su elevacion es mucha. En su construccion se han empleado los mas famosos arquitectos y lapidarios de dentro y fuera España; asi ha correspondido todo felizmente a los deseos del Rey. Componese de tres cuerpos, el primero es subterraneo, por tanto no dice con la proporcion y medidas de los dos cuerpos que forman su delicada arquitectura, el palacio que es lo que se ofrece a la vista son dos cuerpos de la mayor hermosura y proporcion separados, separalos una grande y magestuosa corniza sobre la que en delicadas basas se registran los mas famosos heroes de la Nacion representados en corpulentas estatuas, estos son el Cid Ruy Diaz, Conde Fernan Gonzalez, Gran Capitan Gonzalo Fernandez de Cordova, el Duque de Alva, Don Cristoval Colon y otros entre los que estan los famo-

*sos emperadores Motezuma de Mexico y el Inga de el Peru. El segundo cuerpo se halla coronado por famosas estatuas de todos los señores reyes de España desde Ataulfo hasta el Sr. Rey Don Fernando el VI pero S. M. Reynante mando remover esta coronación y colocar en su lugar otra mui vistosa...*»

Después de contemplar el Palacio de Buen Retiro, del que hace elogiosos comentarios, dedica unas líneas a la plaza Mayor, deteniéndose en algunos pormenores y refiriendo en particular su iluminación artificial por medio de lámparas de aceite, «cosa singular».

Una segunda plaza importante de Madrid, para lidiar toros, cita Gálvez como «obra nueva que hizo hacer de orden de el Sr. Rey D. Fernando VI el Excmo. Sr. Marqués de la Ensenada delante de la Puerta de alcalá, es toda de material, redonda y las entradas son por fuera; es lindísima esta Plaza, en ella se hacen las corridas ordinarias de toros, cuyo producto se aplica para la manutención de el Hospital General y de Pasión». En efecto, la citada plaza aparece reseñada con el número 8 en el plano de Madrid de Tomás López corregido por Ventura Rodríguez en 1762, plano que tuvo su modelo originario en el realizado por el mismo López cinco años antes<sup>29</sup>. La visión del coso taurino madrileño le evoca, estando de regreso en Sevilla, el que en esta última construía por entonces Vicente San Martín, obras que se prolongarían por espacio de veinte años; al respecto dice: «La plaza de toros que hace la Rl. Maestranza en Sevilla excede a cuantas se conocen hoy en el Mundo, pues sera el mas grande y famoso Amphiteatro que se conosca por su extension, disposicion y hermosura».

Después de mencionar y elogiar «La Casa de los Consejos o Palacio de la Reyna Madre frente de Nuestra Señora de la Almudena», habla del Puente de Segovia en los siguientes términos: «es este Puente sin duda uno de los más grandes y magníficos de Europa, todo es de piedra, orlados sus pretilos de bellos floreros, cornucopias y piramides: en el medio tiene mas elevación y le hermocean estatuas. El largo de este puente es de 1800 (?) pasos y 22 en ancho: *dicese lo mando construir Phelipe II y que gasto en su fabrica un millon, lo cierto es que*

<sup>27</sup> Sobre las reformas del Madrid de la época: CERVERA VERA, L.: «Francisco Sabatini y sus normas para el saneamiento de Madrid», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XI, 1975, págs. 137-189. El mismo autor: «Ventura Rodríguez, Maestro Mayor de obras de Madrid y de sus fuentes y viajes de agua», *Revista Academia*, núm. 54, 1982, págs. 33-78.

<sup>28</sup> Se refiere, al citar al primero, al Hospital General de Atocha; *vid.*: SAMBRICIO, Carlos: «El Hospital Gral. de Atocha en Madrid, un gran edificio en busca de autor. Las intervenciones de Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Francisco Sabatini», *Arquitectura*, núm. 239, 1982, págs. 44-52.

<sup>29</sup> Papel, 139 x 228. Huella, 109 x 197 mm. Cobre, talla dulce, aguafuerte. Color (2 láminas) iluminadas. Museo Municipal de Madrid, I.N., 1824.

*atendida la magnitud y sobervia de el Puente con la cantidad de agua de el Rio no corresponde lo uno con lo otro y que ha sido esta improporcion motivo de muchas burlas y sátiras».*

Al puente de Toledo dedica Gálvez algunas líneas breves y sintéticas<sup>30</sup>, en las que dice: *«es muy largo, todo de piedra orado sus pretilos de bellos flores y pirámides y el comedio mas elevacion y estatuas».*

Tras hacer mención de Illescas; Consuegra; Puerto Lapiche; Manzanares; Valdepeñas y el Viso del Marqués, en el que cita su «antiguo palacio adornado con exquisitas pinturas», llega a Andalucía en 28 de noviembre.

Después de detenerse en Bailén y Anduxar, a la que halla muy afectada por el terremoto de primero de noviembre, dedica su atención a Córdoba, «una de las mas antiguas ciudades de España y la segunda de Andalucía». Posee —dice— *«fuerte y elevado puente de 16 arcos».* De su urbanismo nos comenta: *«Toda ella se halla cercada de murallas que sostienen gran número de torres, aunque todo lo que incluye el recinto de sus Murallas no esta poblado de casas cuyo lugar ocupan muchos huertos y jardines no por eso dexa de ser numerosa su poblacion. Sus calles son buenas, y sus casas entre las que hay muchas magnificas y en que viven muchos titulos Mayorazgos, Calificada nobleza y varios mercaderes ricos. Los arrabales son de bastante extension...».*

Acerca de la catedral cordobesa, a la que dedica algunas líneas no de mucho valor, menciona su Patio de los naranjos como «bello y grande. Los naranjos estan bien ordenados y a proporcionada distancia tiene 4 fuentes que le causan mas hermosura».

Finalmente, cita en la capital del Califato, «una buena plaza de toros, y el Palacio del Sr. Obispo es de bastante extension y mui alegre».

En la Provincia de Sevilla se detiene el clérigo en Écija, a la que alude como *«bella y antigua poblacion».* Con respecto a sus proporciones dice: *«Es Ecija de un tamaño tal, que a escepcion de pocas, ninguna de las capitales de la Francia se puede comparar con el de esta ciudad mui poblada. Las calles son mui lindas, anchas y bien empedradas: sus casas son buenas. La plaza publica es de las mejores de España: es quadrilonga y en el medio hay una soberbia fuente pero sin agua»*<sup>31</sup>. Tras mencionar el puente por donde se llega viniendo de Córdoba y su «bella imagen de San Cristobal sobre un hermoso y elevado pedestal», alude a la «Capilla de el Baptisterio de la Parroquia de Sta. Bárbara». Del conjunto de edificios públicos cita entre los que merecen la atención «la portada, escalera y media naranja de la Casa de los Marqueses de Peñaflor. Es una obra magnífica y de el mayor costo».

Termina su relato de la ciudad astigitana haciendo referencia a la «fertilidad de los campos, tanto, que basta con decir que muchos años rinde al Diezmo de Pan 60 d. fanegas y al de Azeyte como 40 d. pesos, y en los demas frutos a proporcion».

Concluye el Itinerario de Gálvez deteniéndose, finalmente, en la localidad sevillana de Carmona, a la que califica de «una de las mas antiguas Poblaciones de España y fortisima plaza de Armas en todos los tiempos. Aunque hoy no iguala a lo que fue en lo antiguo, es Ciudad de regular tamaño, con buenas casas habitada de mucha nobleza y grandes Mayorazgos. Sus parroquias son 6 y muchos combentos, Hospitales y Hermitas».

Saliendo de Carmona, se detiene a comer «a la Venta de Pero Domingo, tres legas de camino», y, finalmente, «a la tarde se caminaron otras 3 leguas a dormir a Sevilla».

<sup>31</sup> Hace referencia a la llamada Fuente de las Ninfas atribuida a Hernán Ruiz III y Fernández de Medellín entre 1592 y 1594, que estuvo allí situada desde 1616 en que se decidió trasladar desde su primitivo emplazamiento frente al Cabildo viejo. En 1784 y a instancia de Fray Diego José de Cádiz y un Obispo de la Archidiócesis se destruyeron por indecorosas algunas de sus figuras mitológicas, y, finalmente, al término del siglo XIX desapareció completamente. Hoy se halla en su lugar una reproducción hecha siguiendo libremente un dibujo que se conserva en el Archivo Municipal. (HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A.; COLLANTES DE TERÁN, A.: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, tomo III, pág. 232, Sevilla, 1951).

<sup>30</sup> Ejemplar de la Biblioteca Universitaria, págs. 349 y sigs.



---

## *El tema de las dos catedrales de Lérida, dato viajero y tendencia*

FREDERIC VILA I TORNOS

El dato de viaje, síntesis concreta y temporal, informa sobre la existencia de objetos artísticos y a la vez configura el juicio que se vierte sobre ellos, cumpliendo así el aforismo de que todo es según el color del cristal. Hasta el punto de que tan importante como la noticia positiva que se aporta sobre un elemento, es el testimonio sobre el trasfondo de teoría estética y de enjuiciamiento valorativo de sus protagonistas y observadores.

Y nos parece que un ejemplo de esa virtualidad del viaje, cara a deducir de él el ideario artístico y crítico de la época, es el tratamiento que recibe el tema de las dos catedrales de Lérida según los expedicionarios ilustrados y románticos.

Efectivamente, Lérida tiene dos catedrales. El hecho se debe a que la Seu Vella —conjunto románico y gótico de los siglos XIII al XV, con posteriores intervenciones renacentistas y barrocas— situada en centro de la colina en la que se extiende la ciudad casi se identifica con el castillo y la fortaleza, de modo que la ambigüedad entre sus funciones litúrgicas y estratégicas provoca en ella destrucciones, asedios y progresivo aislamiento amurallado de la trama urbana. En 1707 se llega al clímax de esa persistente erosión con el expolio de las tropas de Felipe V que convierten el templo en cuartel, y provocan un éxodo e itinerancia de la sede, que no finalizará hasta la erección de una Catedral Nueva, promovida por Carlos III, realizada con algunas variaciones según los planos de Cermeño y consagrada en 1781. Así que a fines del siglo XVIII resultarán de todo ello unas ruinas medievales en la cima y un edificio ubicado en la parte

baja, realizado según la estilística clasicista promovida por la dinastía borbónica.

Circunstancia compleja ésta, rica en matices, que estimulará reacciones diversas en quienes la analicen y que aparecerá con especial viveza en las crónicas fugaces de las visitas y las excursiones. Así tendremos cantidad de viajeros y memorialistas que se detendrán en esa duplicidad: Ponz, Amat, Zamora, Laborde, Llaguno, Ceán, Piferrer, Pi y Margall, Madoz, Caveda, Sainz, Villanueva, Cardenera, Street, ..., mencionan una u otra catedral leridana, o las dos, a lo largo de las publicaciones subsiguientes a los itinerarios que tanto proliferan en el setecientos y el ochocientos. Sea con objetivos de crónica erudita y de censo, o con finalidades artísticas, literarias, históricas y religiosas, el resultado es que se va generando un calidoscopio variopinto en el que nos ha parecido oportuno diferenciar dos grandes grupos que precisamente vamos a contraponer, por la disparidad de sus valoraciones. Uno sería el formado por aquellos autores de extracción formativa académica, afines a la estética clasicista. El otro, por los apasionados medievalistas que se les van a enfrentar. Cronológicamente los primeros abarcan los finales del siglo XVIII y primer tercio del XIX, y los segundos la continuación de la centuria. Pero en realidad, en los años cuarenta y cincuenta lo que se produce es la simultaneidad de los dos.

Recorramos pues las principales aportaciones de ambos y veamos la evolución cambiante de sus contenidos.

Empezaremos con la discreta alusión circunstancial del culto aristócrata Rafel Amat que —siempre al acecho de la curiosidad pintoresca—, en su obra finisecular «Excursions per Catalunya i Roselló», menciona la Seu Vella como «fortaleza respetable», comentando su ubicación en el montículo, y su presencia sonora —las campanas!— y visual, y respecto la Catedral Nueva tan sólo deja constancia de que se ha construido recientemente <sup>1</sup>.

Otro tratado al que hay que referirse es «Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración» de Eugenio Llaguno y Amírla, ya anunciado por Jovellanos en 1790, pero no publicado hasta después de su muerte, con adiciones de Juan Agustín Ceán-Bermúdez, en 1832. En esta recopilación erudita no aparece la Seu Vella —tal vez por su condición de pieza militar— y sí en cambio —al abordar la biografía de Cermeño— la Catedral Nueva, aunque sólo de manera rápida, apuntando el orden corintio de sus pilastras, el número de sus naves y el acierto de sus complementos escultóricos <sup>2</sup>.

Asimismo a inicios de siglo, el escritor y militar francés Alexandre Laborde en su «*Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*» contempla, sin que advirtamos sus preferencias valorativas, la imagen de una Lérida bañada por el río Segre y coronada por la ciudadela, entre cuyos baluartes permanecen los restos góticos de la Seu Vella, a la que sólo reconoce mausoleos de poca importancia y de la que —invirtiendo sorprendentemente la causalidad— dice que fue abandonada con motivo de la construcción de la Catedral Nueva. De ésta tampoco destaca más que su escasa preeminencia monumental y su estilística greco-romana «moderna», sin que al parecer le merezca mayor atención <sup>3</sup>.

Sin embargo, el punto de arranque más definitivo de nuestro análisis será la figura del académico Antonio Ponz que por su sobria solidez llega a ser la referencia obligada tanto de los viajeros

clasicistas como de los propugnadores del medievalismo. Ponz, en su «*Viage de España*» de 1788, aborda el tema de las dos catedrales resultando el más claro ejemplo de lo que podríamos denominar el tratamiento «indiferente» <sup>4</sup>. Este tratamiento no supone —como tantas veces se atribuye erróneamente al pensamiento clasicista académico— animadversión respecto al arte gótico, sino contención valorativa. Así, elogia la Seu Vella pues a través de lo que queda de ella «... *bien se conoce la diligencia y esmero del Artífice que la dirigió...*», y deplora la desidia «indecente» en la salvaguarda de los sepulcros y el deterioro general: «... *Me dio lástima ver una obra que se mantenía con mucha integridad cerca de cinco siglos abandonada á su destruccion, y casi del todo desmantelada...*» <sup>5</sup>. Pero junto con ello presenta como una necesidad razonable la separación de la iglesia y la fortaleza, necesidad de la que se deriva el traslado posterior que según él se resuelve convenientemente con la erección de «... *la nueva obra, que ha costado Su real generosidad...*». De manera que con esta explicación justifica el expolio y de paso resalta la magnanimidad de Carlos III que precisamente pensionaba su viaje... Entonces, sin más objeciones, pasa a ocuparse de la Catedral Nueva con una neutralidad que tanto incluye la crítica de su falta de panorámica adecuada y de su pobreza de ornato pictórico —en contra del deseable concurso de las tres bellas artes que «... *han de ir acompañadas para causar mas recreo y variedad...*»—, como la noticia de la autoría de Cermeño y la descripción de exteriores e interior —*especialmente de las esculturas de Adam*—, arrojando un balance global bastante positivo, en que el templo se califica de «suntuoso», en contraste con otras iglesias de la ciudad con las que emplea mayor dureza <sup>6</sup>.

Posteriormente, también a finales de siglo, el alto funcionario judicial Francisco de Zamora emprende una serie de recorridos —al parecer para infor-

<sup>1</sup> AMAT-CORTADA, R.: *Excursions d'En..., per Catalunya i Roselló en l'últim quart del segle XVIIIè*, Centre Excursionista de Catalunya, Barcelona, 1919, pág. 56.

<sup>2</sup> LLAGUNO, E.; CEÁN-BERMÚDEZ, J. A.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. (Tomo IV)*, Imp. Real, Madrid, 1829, pág. 298.

<sup>3</sup> LABORDE, A.: *Viatge pintoresc i històric. El Principat*, Publ. Abadía de Montserrat, Barcelona, 1974, pág. 184 (ed. orig.: *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, París, 1806).

<sup>4</sup> El considerar indiferente el tono de Ponz viene de antiguo, y en la edición de Zamora de 1973 —ver la nota 7— se indica a pie de página —pág. 233— que en el original hay un añadido, al parecer de otra mano, que afirma: «No hubiera dicho tanto Don Antonio Ponz, que narraba esto con mucha indiferencia».

<sup>5</sup> PONZ, A.: *Viage de España. (Tomo XIV)*, Imp. Vda. Ibarra, Madrid, 1788, pág. 194.

<sup>6</sup> *Ibid.*, págs. 197-201.

mar al gobierno sobre la situación socio-económica del país— de los que resulta su «Diario de los viajes hechos en Cataluña», donde se prosigue la misma línea, insistiendo en la posición de la Seu Vella, definitoria del perfil urbano y estrechamente relacionada con la fortificación, y entrando en una descripción de su arquitectura jalonada de alabanzas entusiastas como la «hermosura» del cimborio, el claustro y la capilla de Santa María la Vella, o de sus puertas que «son una cosa maravillosa». La emocionalidad pues va abriéndose paso, y del deterioro del conjunto ya se dice que «causa lástima» y «da dolor»<sup>7</sup>. De todas formas, no entra todavía en el enjuiciamiento de las causas que han motivado su abandono. En cuanto a la Catedral Nueva, de una parte censura su situación, sus pinturas, la falta de orden de sus elementos mobiliarios y escultóricos, pero también elogia su rejería exterior y considera el edificio globalmente como «del todo bueno»<sup>8</sup>.

Más tarde, en los años cuarenta, ese bagaje del paso y primer tercio de siglo será recogido por la erudición de José Caveda, ya en coexistencia con la emocionalidad romántica y en parte dejándose influir por ella —en este sentido es significativo su declarado distanciamiento de Ceán, Llaguno o el mismo Ponz<sup>9</sup>—, pero manteniéndose fiel a los presupuestos clasicistas de cuya estética se define como militante. Así, en su «Ensayo histórico sobre los distintos géneros de arquitectura», se refiere en múltiples ocasiones a la Seu Vella, alabando su «riqueza artística», «esbelteza y gallardía», ...etc.<sup>10</sup>. Pero, a pesar de ello, sus parabienes más comprometidos son hacia la «... segunda restauración de la arquitectura greco-romana...» con que los borbones «... aumentan el esplendor de su reino...»<sup>11</sup>, de modo que Felipe V no es un demoledor sino el propulsor del nuevo orden estético que más tarde permitirá que «... la Península se vea hermo-seada con

*nobles y decorosos edificios...» entre los que se encuentra precisamente la Catedral Nueva*<sup>12</sup>.

También como complemento señalaremos dos intervenciones que, desde una óptica de noticia religiosa y de desarrollo literario, son feudatarias aun en los años cincuenta de los contenidos de este bloque conceptual que contribuyen a difundir. Ambas aparecen en obras de autores, clérigos y académicos: la una es «España sagrada»<sup>13</sup> de Pedro Saínz de la Baranda, y la otra «Viage literario a las iglesias de España»<sup>14</sup> de Jaime de Villanueva, remitiéndose en los dos casos para aspectos de descripción artística al magisterio indiscutido de Ponz.

Ahora bien, ya indicábamos al referirnos a Caveda, que los juicios de los últimos autores tratados se dan en simultaneidad con otros enfoques, porque desde los años treinta la actitud y sensibilidad se desplaza del plano clasicista académico de los ilustrados, hacia presupuestos que con cierta aproximación denominaríamos más románticos. Y este quiebro se manifiesta de manera brillante en una colección que se publicará a partir de 1839, «Recuerdos y bellezas de España», donde la narrativa de Pau Piferrer y los dibujos de Francesc Xavier Parcerisa introducen en los itinerarios unos matices de nostalgia y evocación, y un clima de emotividad, que distancian a estos viajeros de los comentados precedentemente.

En concreto Piferrer, al acercarse a Lérida, examina la Catedral nueva como una cuestión derivada del deterioro de la Seu Vella, cuestión pues reactiva, de contrarréplica, como el envés de la problemática que tratará en una extensa nota<sup>15</sup>, pero no en el texto principal. En ella comenta el traslado del culto —que en absoluto justifica— como fruto de una «... orden tiránica é innecesaria... memoria de su barbarie, impiedad y profunda ignorancia en la historia y en las bellas artes...». Y con esta predisposición examina el nuevo edificio acusando defectos que otros ya habían consignado, pero acentuando la dureza y el rigor: admite que en su interior «...

<sup>7</sup> ZAMORA, F.: *Diario de los viajes hechos en Cataluña*, Ed. Curial, Barcelona, 1973, págs. 232-233.

<sup>8</sup> *Ibid.*, págs. 241-242.

<sup>9</sup> CAVEDA, J.: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Imp. S. Saunague, Madrid, 1848, pág. 191.

<sup>10</sup> *Ibid.*, págs. 158, 185, 186, 190.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 499.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 513.

<sup>13</sup> SAINZ, P.: *España sagrada*. (Tomo XLVII), Imp. R.A. de la Historia, Madrid, 1850.

<sup>14</sup> VILLANUEVA, J.: *Viage literario a las iglesias de España*. (Tomo XVI), Imp. R.A. de la Historia, 1851.

<sup>15</sup> PIFERRER, P.; PARCERISA, F. X.: *Recuerdos y bellezas de España*. (Tomo I), Imp. J. Verdaguer, Barcelona, 1839, págs. 323-324.

las bóvedas aparecen imponentes y magestuosas, y ensanchan el corazón del que las mira...», pero enseñada atenúa la cualidad pues «... tal vez no satisfice aquella elevación suya á los rigurosos observadores de las proporciones...», y en cuanto al exterior «... —es tan hondo el sitio que se escogió, que aparece aquella catedral mezquina en su frontis, si de tal puede calificarse un vestíbulo con tres entradas que la precede...». Pero es en la Seu Vella donde se acusa mayormente la variación en el enjuiciamiento del tema de las dos catedrales, que a partir de aquí superará en mucho las consideraciones, a veces graves pero siempre contenidas, a las que estábamos acostumbrados, pasando a un tono evocador y en ocasiones patético. De esta suerte el sentimiento dominante es la angustia que provoca su estado: «... —el templo desierto, profanado y mutilado en muchas de sus partes llena de amargura el corazón...», pero una angustia que estimula su atención y se lleva a describir con exhaustividad y detalle todos los pormenores del «... —magnífico templo... (y) extrañísimo conjunto que... constituye una de las páginas más interesantes y más escasas de la historia del arte...», y que permitirá a cuantos se decidan a recorrerlo —olvidando por un momento su destrucción— incluso algunas vivencias líricas: «... —raras veces se habrá complacido su alma en más sublime y armonioso espectáculo, pues el arte, la antigüedad y la misma naturaleza, reunense allí para producir un efecto magnífico y grandioso...»<sup>16</sup>.

Ciertamente este talante marcará un modelo que será seguido por una larga serie de publicaciones dedicadas más o menos íntegramente a la cuestión artística. Por ejemplo —aparte de «España. Sus monumentos y arte. Su naturaleza e historia» que aún en 1884 reproduce textualmente los fragmentos correspondientes a Lérida de la inicial obra de Pífferrer<sup>17</sup>— un geógrafo como el político liberal Pascual Madoz, en su «Diccionario» de 1847 reconoce guiarse por «Recuerdos y bellezas» de la que cita párrafos enteros<sup>18</sup>. Y sin una fidelidad tan es-

tricta, pero con el mismo acento, el patricio republicano Francesc Pi y Margall —cuya faceta como tratadista monumental es muy importante—, en «España. Obra pintoresca» de 1842, elude tajante la Catedral Nueva, y se refiere melancólicamente a la Seu Vella deplorando que «... —hoy en día existen solo su cuerpo, su esqueleto... (ya que) cayó la poesía (la escultura) ... (y) con la poesía todo lo que era obra del artista...»<sup>19</sup>.

Es evidente pues que las cosas han variado y el advenimiento borbónico no se concibe ya, al estilo de Caveda, como promotor de la restauración de las artes. Más bien al contrario. Sin ir más lejos, el infatigable expedicionario medievalista Valentín Carderera, en su «Iconografía española» deja constancia en 1885 de una incursión a la Seu Vella leridana —en la que debe tomar sus notas— «... —con sumo peligro y fatiga, en el oscuro recinto...»<sup>20</sup> y generalizando dice en el prólogo que «... —en España, además de nuestra incuria, conspiraron contra tales riquezas las guerras de Felipe V y las que se sucedieron hasta nuestros días...»<sup>21</sup>.

De modo que de la visión neutra, de apología estética del clasicismo y más ampliamente del proyecto socio-cultural ilustrado, se pasa a la emocionalidad en el juicio, a la sensibilidad pro-medievalista y a otorgar al monumento, instrumentalizándolo, una fuerte connotación patriótica<sup>22</sup>, todo ello en pugna declarada con la aquiescencia anterior.

Además este cambio repercutirá en el estudio mismo de la historia del arte, cuando el inventario o la noticia se estructurarán de forma más sistemática. Por ejemplo el arquitecto y restaurador neogotista británico George Edmund Street, publica en 1865 «La arquitectura gótica en España», que llega a ser a fines de siglo manual de uso casi obligado en los círculos afines a la Institución Libre de Enseñanza, y en esta obra se sigue el diagnóstico esbozado en la fase romántica —como algo que ya no se cuestiona—, entendiendo la Catedral

<sup>16</sup> *Ibid.*, págs. 316, 320.

<sup>17</sup> PÍFERRER, P.; PI Y MARGALL, F.: *España. Sus monumentos y arte. Su naturaleza e historia*. (Tomo II), Ed. D. Cortez, Barcelona, 1884, págs. 320-335.

<sup>18</sup> MADOZ, P.: *Diccionario geográfico-histórico-estadístico de España y sus posesiones de ultramar*. (Tomo X), Imp. del Diccionario Geográfico, Madrid, 1847, págs. 239-241.

<sup>19</sup> PI Y MARGALL, F.: *España. Obra pintoresca*, Imp. J. Roger, Barcelona, 1842, ágs. 278-279.

<sup>20</sup> CARDERERA, J.: *Iconografía española*. (Tomo I), Imp. R. Campuzano, Madrid, 1885, hoja X bis.

<sup>21</sup> *Ibid.*, hoja C.

<sup>22</sup> Este tema es desarrollado ampliamente por el autor de la presente comunicación en el artículo: «La instrumentalización del monumento medieval a la Catalunya vuitcentista», in *D'art*, núm. 11, marzo de 1985, págs. 217-229.



Nueva como una realización de un «... —*estilo de lo más soso y «pagano» que pueda imaginarse...*», *consecuencia absurda del «abandono» y «profanación» de la Seu Vella, que era la que en realidad contenía valor y merecía respecto, debiéndose denunciar que «... —nada se haya hecho para enmendar este tremendo yerro; así es que llega al alma ver tan noble y veneranda obra empleada en tan bajos menesteres sin provecho alguno...*»<sup>23</sup>.

Y hasta tal punto la interpretación romántica conseguirá calar en la sensibilidad colectiva, que incluso las investigaciones de los especialistas se verán influidas por ella, debiéndose esperar a 1926 para que aparezca la monografía sobre la Catedral Nueva del arquitecto e historiador César Martinell, y en ella el autor todavía se sentirá obligado a explicar esa atención, justificándola como una necesidad de reivindicación de la magnífica escultura barroca absurdamente olvidada<sup>24</sup>, o como reconocimiento de valores más intrínsecos del templo — «*belleza*», «*harmonía*», «*proporciones*»... —que sólo tímidamente se atreve a proclamar<sup>25</sup>.

Así que la consideración general, que nos permite deducir el escaqueo viajero en el tema de las

dos catedrales, es algo tan elemental como que los excursionistas no miran o describen ingenuamente, sino que lo hacen desde su atalaya conceptual y estética, y por tanto no nos aportan tan sólo sus apuntes, dibujos o notas, sino también las huellas de sus pensamientos y sus juicios, a la vez conformadores y deformantes.

Ceán lanzaba invectivas contra los escritores «... —*falsarios que inundaron de errores nuestra antigua geografía, y ocasionaron los extravíos de muchos que incautamente los siguieron...* y *buscaba con tenacidad el sólido fundamento de «... —los sabios críticos...» que pudieron merecer su confianza*»<sup>26</sup>. Y, sin su simplismo maniqueo, es una alerta constante que siempre debe tener presente el investigador del arte. Pero no tanto como una amenaza, sino mejor como un enriquecimiento. Pues no hay que entender ese condicionante como una fatalidad que dificulta decantar de la ganga el material precioso de una pretendida visión auténtica, sino más bien se debe considerar que el instrumento subjetivo de prospección y su objeto, son dos facetas de la misma compleja realidad artística que se intenta historiar.

<sup>23</sup> STREET, G. E.: *La arquitectura gótica en España*, Ed. S. Calleja, Madrid, 1926, pág. 367 (ed. orig.: Londres, 1865).

<sup>24</sup> MARTINELL, C.: *La Seu Nova de Lleyda*, Ed. E. Castells, Valls, 1926, págs. 11-17.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pág. 40.

<sup>26</sup> CEÁN-BERMÚDEZ, J. A.: *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las Bellas Artes*, Imp. M. de Burgos, Madrid, 1832, pág. XXVII.

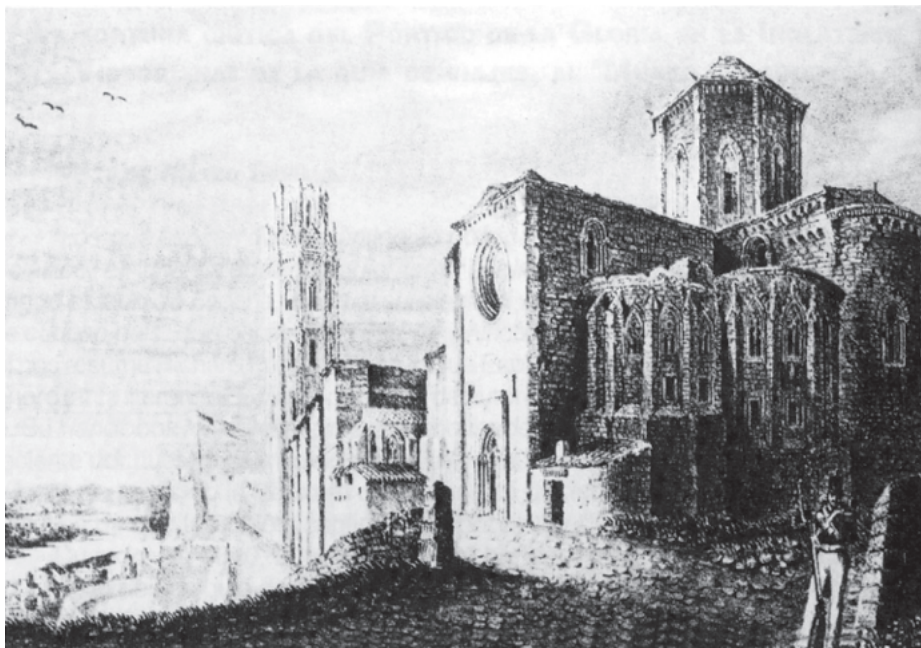


Fig. 1: Vista de Lléida con las dos catedrales en «Voyage pittoresque et historique de l'Espagne» de A. Laborde.



Fig. 2: Vista de la Seu Vella en «Recuerdos y bellezas de España» de P. Piferrer y F. X. Parcerisa.

---

## La fortuna crítica del *Pórtico de la Gloria* en la Inglaterra Victoriana: de la guía de viajes, al «Museo Imaginario»

MATILDE MATEO SEVILLA

«Los que aspiran a lo romántico, lo poético, lo sentimental, lo artístico, lo antiguo, lo clásico, en una palabra cualquier tema sublime y bello, encontrarán en el actual y antiguo estado de España, material suficiente si vagan con lápiz y cuaderno en ristre por ese curioso país, que oscila entre Europa y África, entre la civilización y la barbarie...»<sup>1</sup>. Así nos resume Richard Ford el atractivo que España ofrecía al viajero del siglo XIX, y que generó tanta literatura de viajes por parte de autores, principalmente, ingleses y franceses<sup>2</sup>. Su *Handbook for travellers in Spain and readers at home* responde tanto a un in-

terés creciente por nuestro país como contribuyó a multiplicarlo, lo que lo hace merecedor de un lugar de honor en la literatura decimonónica de tema hispánico<sup>3</sup>. Las numerosas ediciones de que fue objeto confirman su popularidad en Inglaterra.

Cuando, en 1840, el editor inglés John Murray encomendó a Richard Ford la elaboración de una guía de viajes sobre España, su elección no pudo ser más acertada<sup>4</sup>. Ford había residido en Sevilla durante tres largos años (1830-1833)<sup>5</sup>, una estancia bastante más prolongada que la de la mayoría de los autores europeos que escribieron sobre nuestro país en el pasado siglo. Ello le permitió realizar viajes a todos los puntos importantes de la geografía peninsular. Poseía Ford, además, una amplia formación intelectual, de corte humanista, que le llevó a documentarse y a leer con avidez la bibliografía local sobre los lugares que visitaba<sup>6</sup>. El resultado

<sup>1</sup> RICHARD FORD: *Manual para viajeros por España y lectores en casa. Observaciones generales*, Madrid, Turner, 1982, pág. 171.

<sup>2</sup> La Guerra de Independencia facilitó el primer contacto de ingleses y franceses con España. Es Francia la que pone a España de moda en Europa, aunque su popularidad decrece en este país en la segunda mitad del siglo XIX. En Inglaterra, aparte del interés que España ofrecía a la mentalidad romántica, hay que añadir los intereses económicos, principalmente las empresas mineras y el ferrocarril; por otra parte, hay una presencia significativa de exiliados españoles en Londres, que contribuyen a fomentar el interés y el estudio de diversos aspectos de España. Son numerosos los escritores europeos que escriben sobre nuestro país: Chateaubriand, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Merimée, Byron, Borrow, Washington Irving, Rossini, por citar los más conocidos. Véase J. A. MUÑOZ ROJAS et al.: *La imagen romántica de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981; GAYA NUÑO, J. A.: *Arte del siglo XIX*, Madrid, Plus-Ultra, 1966; RAFOLS, J. F.: *El arte romántico en España*, Barcelona, Juventud, 1954; ALBERICH, J.: «El cateto y el milor: notas de sociología amateur», *Gades*, núm. 8, Cádiz, Colegio Universitario de Filosofía y letras de Cádiz, 1981, págs. 11-34.

<sup>3</sup> RICHARD FORD: *A Handbook for travellers in Spain and readers at home*, Londres, John Murray, 1845, 1.<sup>a</sup> ed.

<sup>4</sup> Esta guía se encuadra en una serie de guías de viaje de países europeos que estaba llevando a cabo la editorial de John Murray. Richard Ford ya había publicado un artículo, «Spanish Bull-feasts and Bull-fights» en la *Quarterly Review*, en 1837, que pudo influir en su elección como autor de la guía sobre España. Véase FERNÁNDEZ BORCHARDT, R.: «El tratamiento del tema gallego en autores ingleses y norteamericanos», *C.E.G.*, XXXIII, Santiago de Compostela, 1982, pág. 414.

<sup>5</sup> El motivo de la venida de Ford a España fue la delicada salud de su esposa, que aconsejaba la mudanza a un clima más benigno. (MUÑOZ ROJAS, *op. cit.*, pág. 47).

<sup>6</sup> Ford había realizado estudios universitarios en Oxford (FERNÁNDEZ BORCHARDT, *op. cit.*, págs. 413-414).

fue la guía inglesa —y quizá, europea— más completa que se había escrito hasta entonces sobre España. En ella no se pretende, sin embargo, hacer un estudio exhaustivo del país, sino indicar «solamente lo que vale la pena ver»<sup>7</sup>. Por otra parte, la abundancia de comentarios eruditos sitúan a esta guía en un puesto muy especial dentro de la literatura de viajes decimonónica.

A *Handbook for travellers in Spain* está destinado a un público lector amplio y heterogéneo en el que se incluye al estudioso y amante de las antigüedades y el arte. De hecho se convirtió —hasta la aparición de la clásica obra de Street<sup>8</sup>— en la fuente primordial para el conocimiento de los monumentos españoles en la Inglaterra victoriana, y sus contemporáneos lo consideraron no sólo como una guía, sino como el primer estudio británico sobre arte español<sup>9</sup>. A él recurrirán los eruditos en busca de información, y sus juicios críticos serán aceptados sin vacilación por el simple viajero y el lector medio.

No debemos olvidar que en esta época el arte gótico hace furor en Inglaterra, y son numerosos los estudiosos que le dedican sus esfuerzos<sup>10</sup>. Ford

los tiene en cuenta y les recomienda que visiten España porque «mientras en Alemania, Normandía e Inglaterra han sido bien exploradas, pocos amantes de las antigüedades se han dado cuenta de que España no es inferior a ninguna de estas comarcas en el número y la magnificencia de sus catedrales góticas, que datan de los siglos XII al XV y siguen en su estado original y completo, en toda la simetría y orden en que fueron creadas en un principio. No hubo aquí Reforma, como en Inglaterra, ni Revolución, como en Francia, que las privase de sus adornos o las dedicase a bajos propósitos»<sup>11</sup>; y añade: «El que esté interesado en la arquitectura gótica u ojival, sobre todo relacionada con edificios eclesiásticos, debe visitar las provincias del noroeste, que por ser las primeras que fueron arrancadas a los moros contienen las muestras mas tempranas de este estilo de construcción, del que la Península es una mina de riquezas casi desconocida, comenzando por las obras de los Godos del siglo VIII»<sup>12</sup>. Pero Ford no se limita a elogiar las catedrales españolas en su conjunto, sino que también se detiene en los monumentos que considera dignos de particular atención. Entre ellos se encuentra el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago, hecho que tiene más transcendencia de lo que a primera vista parece.

Hoy en día estamos acostumbrados a que cualquier guía de viajes de España recomiende la visita a dicho monumento, así como a que éste aparezca en los tratados de historia del arte como obra relevante. Nos olvidamos, sin embargo, que las obras de arte experimentan un proceso de valoración y apreciación cambiante a lo largo del tiempo. La guía de Ford tiene la importancia de ser la primera que menciona el Pórtico de la Gloria como obra de arte digna de inspección. Esta advertencia, en una obra de divulgación y en una época en que el público lector se incrementa de día en día, repercute, lógicamente, en una creciente popularidad de nuestro monumento. Por otra parte, si considera-

<sup>7</sup> FORD: *Manual del viajero*, pág. 12.

<sup>8</sup> Véase *infra*.

<sup>9</sup> «From a list of English works treating of Spanish art, it would be absurd to omit *The Handbook for travellers in Spain* and readers at home, by Richard Ford, post Bvo., London, 1845 (...) It would be equally absurd to attempt to say anything new in praise of a book, which, put forth with the humblest of all titles and in the least inviting of forms, immediately became one of the most popular books in our language. A cyclopaedia of learning on all matters pertaining to the Peninsula, the Handbook deserves my gratitude, not only as the most delightful of travelling companions, but as the principal pioneer of my researches in the artistic history of Spain» (W. A. Stirling Maxwell, *Annals of the artists in Spain*, Londres, John Olivier, 1848, prólogo). «No thorough, perceptive appreciations nor scholarly works of reference on Spanish art existed in English until the 1840s Richard Ford's Handbook...» [HILARY MACARTNEY: «The annals of the artists in Spain: Sir William Stirling-Maxwell as an art historian», *Bulletin of the Association of Art Historians* (Edinburgh Conference, Summaries), marzo, 1984, pág. 11].

<sup>10</sup> Nos referimos al *Gothic Revival*, movimiento amplio y complejo, que abarcaba aspectos literarios y referentes a las artes plásticas, con implicaciones de índole religioso y de carácter nacionalista. Inglaterra fue el país pionero de este movimiento, que alcanzó allí su máximo desarrollo e intensidad. Véase CLARK, K.: *The Gothic Revival. An essay in the history of taste*, Londres, John Murray, 1983, 3.<sup>a</sup> ed.; CLOAG, J.: *Victorian Taste, some Social Aspects of Architecture and Industrial Design from 1820-1900*, Londres, David and Charles Reprints, 1972; GROEDECKI, L. et al.: *Le Gothique retrouvé avant Viollet-le-Duc*, París, 1980; EASTLAKE, Ch. L.: *A history of the Gothic Revival*, New York, Leicester

University Press, 1978; ed. orig. Londres, Longmans and Co., 1872; FRANKL, P.: *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1960; ADDISON, A.: *Romanticism and the Gothic Revival*, New York, RICHARD R. Smith, 1938.

<sup>11</sup> FORD: *Manual del viajero*, pág. 213.

<sup>12</sup> *Ibid.*



mos el libro de Ford en su faceta de tratado artístico y fuente de información para el historiador del arte, el papel desempeñado por esta guía en la fortuna crítica del Pórtico es fundamental. Hay que tener en cuenta que sale a la luz en una época en que la historia del arte medieval está empezando a configurarse como tal, y en un país, Inglaterra, que era pionero en lo que respecta a este tipo de estudios<sup>13</sup>.

El *début* del Pórtico de la Gloria en la literatura artística inglesa se debe a la feliz conjunción de dos factores. Por una parte, el hecho de que Ford, debido a su prolongada estancia en España, tuviese la oportunidad de visitar Santiago, en la remota y desconocida Galicia<sup>14</sup>, movido por su infatigable espíritu viajero y, quizá también, atraído por su fama como centro de peregrinación católico —si bien es verdad que, como buen protestante, se muestra escéptico ante este fenómeno—. Por otra parte, el hecho de ser un hombre cultivado y partícipe por tanto del gusto por el arte medieval imperante en la Inglaterra de su época.

*A Handbook for travellers in Spain* fue un libro de enorme aceptación, que se reeditó ocho veces a lo largo del siglo XIX, desde su primera publicación en 1845<sup>15</sup>. Comparando el texto dedicado al Pórtico de la Gloria en la primera edición de 1845 con el de la novena, de 1898, sorprende la gran transformación experimentada por el mismo<sup>16</sup>. No sólo llaman nuestra atención el incremento más que considerable de su extensión y el pasar de una descripción somera a otra completísima, sino también aquellas frases que implican un juicio valorativo sobre esta obra escultórica: de ser «*One of the*

*ancient entrances to the transept (sic) (...) (that) deserves close inspection*» (1845)<sup>17</sup>, se ve elevada a la categoría de «*The chief glory of this church...*» y «*the most important representation of the Last Judgement which is known of the 12th century*» (1898)<sup>18</sup>. Evidentemente, se ha dado un gigantesco paso en la apreciación del Pórtico de la Gloria. Hay que advertir, sin embargo, que el texto de 1898 no es sino el colofón de una progresiva alteración del texto primigenio, cuya evolución presenta unas etapas claramente diferenciadas —en íntima conexión con acontecimientos claves en el proceso de revalorización del Pórtico—, y que son reflejo de la fortuna crítica de esta obra en la Inglaterra victoriana.

El texto permanece prácticamente inalterado en las tres ediciones (1845, 1847 y 1855) que la guía tuvo en vida de Ford, exceptuando la introducción de la denominación de «El Pórtico» para nuestro monumento en la tercera de ellas. El texto correspondiente se limita a una descripción iconográfica muy escueta en la que se identifica La Gloria en el arco central, y el Infierno en el derecho, con una alusión a Mateo como autor del conjunto y a la inscripción del dintel con la fecha. Ford llama la atención sobre los músicos, su indumentaria e instrumentos, así como recomienda una inspección minuciosa de la obra<sup>19</sup>. Richard Ford fallece en

<sup>13</sup> FRANKL: *The Gothic*, pág. 502.

<sup>14</sup> Galicia es una región escasamente visitada por los viajeros europeos. Es de resaltar que fueron precisamente los autores ingleses los que le dedicaron una mayor atención, comenzando por los relatos de militares que estuvieron en esta región durante la Guerra de Independencia, y el libro de BORROW, G.: *The Bible in Spain* (1843). Véase SALVADO LÓPEZ, A.: *A Galicia do XIX a través dos viaxeiros ingleses*; Santiago, Tesis de Licenciatura inédita, 1984; FERNÁNDEZ BORCHARDT, R.: «Contribuciones angloamericanas a la historiografía jacobea», *Atlantis*, Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos, 1983, pág. 413.

<sup>15</sup> Las ediciones de esta guía en el siglo XIX datan de los años: 1845, 1847, 1855, 1869, 1878, 1882, 1888, 1892 y 1898.

<sup>16</sup> Ya FERNÁNDEZ BORCHARDT observa la transformación del texto en la edición de 1878 («El tratamiento del tema gallego», pág. 418).

<sup>17</sup> FORD: *A Handbook for travellers*, 1845, 1.ª ed., pág. 667. La ubicación que Ford nos da del Pórtico parece indicar que identificó la nave mayor, erróneamente, como el transepto del templo. Esto se explica si tenemos en cuenta que, por aquella época, las entradas laterales eran utilizadas como entradas principales, que la presencia del coro obstruía la nave mayor —mientras que el transepto, de excepcional longitud, quedaba libre— y, por último, la existencia de iglesias de cabecera plena en Inglaterra, con las que él estaría familiarizado. Esta confusión no debía ser muy infrecuente, e incluso se cuenta que D. Emilio Castelar, en la visita que realizó a Santiago en 1883, creyó encontrarse en la nave mayor al entrar en la Catedral por el transepto.

<sup>18</sup> FORD: *A Handbook for travellers*, 1889, 9.ª ed., págs. 244-245.

<sup>19</sup> «*One of the ancient entrances to the transept remains, having been encased by a modern facing, and deserves close inspection; it consists of three arches: in the centre is La Gloria, or Paradise, with the Saviour surrounded by angels and saints, with prophets on the pillars. The small arch to the r. is called El Infierno, the Hell, from the appropriated subjects. Observe the musicians, and their costume and instruments. All this was designed and mostly erected by Maestro Mateo, who is named in as inscription, bearing the date era 1226, A. D. 1188*». FORD: *A Handbook for travellers*, 1845, 1.ª ed., pág. 667.

1858, pero su guía seguirá evolucionando, siendo reeditada y revisada con criterios diferentes y manos anónimas.

En el año 1869 John Murray decide reeditar sus dos libros más prestigiosos sobre España: *A Handbook for travellers in Spain*, de Ford (4.<sup>a</sup> ed.), y *Some Account Of Gothic Architecture in Spain*, de G. E. Street (2.<sup>a</sup> ed.)<sup>20</sup>. Si el primero era una guía de viajes con visos de tratado artístico, el segundo en un estudio de historia del arte que incorpora en su estructura —y parcialmente, en su contenido— una guía de viajes<sup>21</sup>. La relación entre ambas obras no se limita a una coincidencia en su fecha de reedición, a su temática hispánica y a su carácter ambivalente de guía de viajes y estudio de historia del arte, como seguidamente veremos.

Sir George Edmund Street, arquitecto y estudioso del arte gótico, había recorrido Inglaterra y los principales países europeos con el propósito de estudiar sus monumentos medievales<sup>22</sup>. No es extraño, pues, que las observaciones expuestas por Ford en su guía, acerca del tesoro escondido que representaban las construcciones medievales españolas para el amante de las antigüedades<sup>23</sup>, hicieran mella en este arquitecto inglés; y que, en los tres viajes que realizó por España<sup>24</sup>, llevase como inseparable compañero y fuente de información el *Handbook for travellers in Spain*<sup>25</sup>, pues como el autor afirma en su guía: «En España, excepción he-

cha de las grandes ciudades, faltan notoriamente bibliotecas, periódicos, cicerones, y, en general, esos recursos que tan útiles suelen ser al viajero en otros países europeos»<sup>26</sup>. Tan favorable fue la impresión que Santiago causó en Street que decidió consagrarle un capítulo en su libro<sup>27</sup>. En él, el Pórtico de la Gloria, «the chief glory of this noble church»<sup>28</sup>, es enjuiciado por primera vez, y dentro de una perspectiva globalizadora, como «one of the greatest glories of Christian Art»<sup>29</sup>, y «una de las obras mas hermosas de su época»<sup>30</sup>, al tiempo que se nos ofrece una interpretación iconográfica nueva del conjunto como un Juicio Final<sup>31</sup>. Street elogia encarecidamente su originalidad, la ejecución bella y delicada, el refinamiento de la ornamentación, y llama la atención sobre la policromía y las actitudes y vitalismo de las figuras. *Gothic Architecture in Spain* presenta otra importante aportación para el conocimiento y divulgación de esta obra escultórica: su primera reproducción gráfica impresa. Se trata de un grabado realizado por el propio Street, al que concede, además, un lugar de honor dentro de su obra: el frontispicio.

Este libro, con la alta estima en que puso al Pórtico de la Gloria, tuvo una gran trascendencia para posteriores estudios. Puede considerarse, de hecho, como la primera obra sobre arte español medieval escrita con cierto rigor científico, avalado por el reconocido prestigio que su autor gozaba en su época, y ya desde su primera publicación, en 1865, se convertirá en obra de referencia obligada para la iniciación en el arte medieval hispánico.

El *Handbook for travellers in Spain* no permanece ajeno a las nuevas aportaciones de Street y, en su edición revisada de 1869, el primitivo párrafo dedicado al Pórtico aparece completamente transformado y notablemente incrementado en su extensión, ocupando incluso un lugar más destacado dentro de la descripción de la basílica compostelana. Se

<sup>20</sup> STREET, G. E.: *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, Londres, John Murray, 1865, 1.<sup>a</sup> ed.

<sup>21</sup> La distribución de los capítulos no obedece a un criterio cronológico o artístico, sino meramente topográfico. El autor también incluye frecuentes comentarios acerca del paisaje, estado de las carreteras, fondas, etc., típicos de las guías de viajes.

<sup>22</sup> Street insistía en que un mejor conocimiento del arte medieval repercutiría en una mayor calidad de la arquitectura neogótica. Su interés por el estudio de monumentos medievales continentales no era muy compartido en su época, siendo atacado por ello. Véase STREET, G. E.: «The study of foreign Gothic Architecture and its influence on English Art», *The Church and the World*, Londres, Longmans, 1866, págs. 397-411.

<sup>23</sup> Véase *supra*.

<sup>24</sup> En 1861, 1862 y 1863. Véase STREET, G. E.: *La Arquitectura Gótica en España*, Madrid, Saturnino Calleja, 1919, pág. 7.

<sup>25</sup> «También me fue de gran utilidad la Guía de España, de Mr. Ford, no sólo por ser única y por el atractivo de su estilo, sino también por presentar la rara ventaja en tales obras de referirse continuamente a las guías y autores locales, haciéndome posible el cotejo inmediato de los libros más adecuados para auxiliar mi tarea». (STREET: *La Arquitectura Gótica*, pág. 12).

<sup>26</sup> FORD: *Manual del viajero*, pág. 13.

<sup>27</sup> «Santiago es una ciudad demasiado importante, y su catedral muy grandiosa e interesante, para relegar su descripción al final de un capítulo». (STREET: *La Arquitectura Gótica*, pág. 153).

<sup>28</sup> STREET: *Some Account of Gothic*, 1869, 2.<sup>a</sup> ed., pág. 153.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> STREET: *La Arquitectura Gótica*, pág. 453.

<sup>31</sup> «The whole scheme is, in fact, a Last Judgment; treated in a very unconventional manner» (STREET: *Some Account of Gothic*, 1869, 2.<sup>a</sup> ed.).

puede afirmar que la fuente utilizada por el anónimo redactor fue el libro de Street: la reproducción de algunas sentencias y su mención en una nota a pie de página disipan cualquier duda al respecto<sup>32</sup>. Lógicamente, el texto de Street ha sido reelaborado en función de su nuevo destino. El autor selecciona las frases más elogiosas y superlativas, y resume la descripción. El aspecto iconográfico es el que más ha sufrido en la adaptación: se omite la interpretación del programa como un Juicio Final y la identificación de algunas figuras, al tiempo que se comete algún que otro pequeño error. Es posible que el artífice de esta redacción hubiese visitado el Pórtico, o al menos tuviese referencias directas en él, como parecen indicar algunas observaciones —ausentes del libro de Street— acerca de su aspecto por aquel entonces: el buen estado de conservación de la arquivolta central y el encalado de algunas partes del conjunto, cuyo efecto considera deplorable.

La influencia de *Gothic Architecture in Spain* en la edición de 1869 del *Handbook for travellers in Spain* alcanzó a numerosos monumentos medievales españoles, cuyas descripciones o referencias fueron a su vez revisadas y reelaboradas de acuerdo con los dictados de Street. Hay, sin embargo, un hecho que demuestra la singular fortuna crítica del Pórtico de la Gloria en esta guía: mientras que los comentarios de otros monumentos permanecerán casi intactos en las ediciones posteriores, no va a ser este el caso del nuestro, cuya imagen aún experimentará una profunda transformación en la quinta edición de 1878.

Efectivamente, en esta edición, la extensión del texto se ha duplicado. El redactor presta gran atención a los aspectos iconográficos, incorporando como hecho sobresaliente la interpretación del programa como un Juicio Final, añadiendo que es el más importante en su género en el siglo XII. La cronología se ha corregido: 1168-1188, en lugar de 1188-1226, como aparecía en la cuarta edición. La descripción abarca ahora todo el frente del Pórtico, incluyendo además la figura arrodillada de

Mateo. Se llama la atención sobre la ejecución del Árbol de Jessé y las figuras de «las regiones infernales», cuyo tratamiento se estima «full of fantasy»; y se añade: «*It must be remembered that this work is anterior by a century to Dante's great poem*»<sup>33</sup>. Con esta referencia a Dante —todo un timbre de gloria en la Inglaterra prerrafaelista— el redactor recoge una comparación entre el Pórtico y la Divina Comedia que perdurará hasta nuestros días, y que parece haber sido propuesta por Neira de Mosquera por primera vez<sup>34</sup>. El extenso comentario de la portada compostelana concluye con una observación sobre la existencia de un vaciado de esta admirable obra en el Museo de South Kensington, realizada por Brucciani, en 1866, a expensas del gobierno inglés.

Es este el momento de retroceder un poco en el tiempo, al año 1865, y fijar nuestra atención en otro viajero inglés que recorría el territorio español con propósitos muy diferentes de los del mero turista ilustrado o del estudioso de antigüedades. Me refiero a John Charles Robinson, Art Referee del Museo de South Kensington, que hacía su segundo viaje por España y Portugal con la misión de adquirir obras de arte para dicho museo. Uno de los proyectos más ambiciosos del Museo de South Kensington era la plasmación del «museo imaginario», los ejemplos más sobresalientes de todos los estilos y países. Esta colección se caracterizaría por su voluntad de internacionalismo, en contraste con el carácter nacional de similares colecciones europeas, y la presencia en ella de ejemplares medievales se vio favorecida por el *Gothic Revival*. Su orientación era eminentemente didáctica: educar el gusto del público, así como proporcionar modelos a los artistas, como compendio potencial de toda clase de historicismos<sup>35</sup>.

Cuando Robinson llega a Santiago y contempla el Pórtico de la Gloria no vacila en considerar que

<sup>33</sup> FORD: *Handbook for travellers*, 1878, 5.ª ed., pág. 243.

<sup>34</sup> «Este pórtico es una traducción en piedra de la magnífica epopeya del Dante» (NEIRA DE MOSQUERA, A.: *Manual del viajero en la Catedral de Santiago*, Madrid, Imprenta y establecimiento de Grabado de D. Baltasar González, 1847, pág. 57).

<sup>35</sup> BAKER, M.: *The Cast Courts*, Londres, Wittley Press, 1983; *First Report of the Department of Practical Art*, Londres, 1853; *Reports of the department of Science and Art*, Londres, 1857, 1864-1874.

<sup>32</sup> «Mr. Street, in his admirable work "*Gothic Architecture in Spain*" has fortunately engraved the pórtico as a whole, and the exquisite detail of its central shaft, thus preserving Master Matthews glorious design in all its original details» (FORD: *Handbook for travellers*, 1869, 4.ª ed., pág. 229).

un vaciado del mismo debería ser incluido en la colección del South Kensington. En los informes que envía a Londres recomienda encarecidamente su realización, y abunda en comentarios sobre la calidad artística del monumento. El entusiasmo que éste despierta en Robinson, experto en escultura renacentista italiana, se evidencia en las afirmaciones de que sus figuras «*recall the period of the full development of art in antiquity or in the 16th century, rather than the style of the 12th century*», y llega a aseverar que el Pórtico «*as a work of art (...) is on a par with the gates of Ghiberti or the ceiling of the Sixtine Chapel by Michel Angelo*», calificándolo como «*the most important monument of sculpture and ornamental detail of its epoch*». Ya en el terreno práctico, argumenta que nuestro Pórtico presenta una serie de facilidades poco comunes para la realización del vaciado: buen estado de conservación, la presencia en Galicia de ingenieros ingleses de la compañía de ferrocarriles, que podrían tramitar el permiso y prestar asistencia técnica en los trabajos, y, sobre todo, el hecho de ser un monumento completo en sí mismo. Por último, insiste en el enorme interés que esta obra despertaría tanto en el público en general como en los estudiantes y profesionales del arte, quienes, de otro modo, no tendrían oportunidad de admirarla, dado que Santiago es una localidad poco accesible y remota<sup>36</sup>.

Los argumentos tan convincentemente esgrimidos por Robinson no resultaron estériles, y en el verano de 1866 se llevó a cabo la realización del vaciado. En un principio, debido a la falta de espacio en los edificios existentes, el Pórtico de la Gloria fue expuesto en estado fragmentario, hasta que, en 1873, se inauguraron las Architectural Courts, y pudo ser exhibido, debidamente montado, en su aspecto original<sup>37</sup>.

Como había previsto Robinson, esta pieza de la colección de vaciados despertó un gran interés, y las revistas especializadas inglesas le dedicaron ar-

tículos e ilustraciones ensalzando su belleza y magnificencia, hasta el punto de declarar que «*the possession of such a cast is a glory to the museum*»<sup>38</sup>. El impacto de este vaciado fue tan grande que alcanzó a guías de viaje tan poco eruditas como el *Bradshaw's Handbook to Spain* que en su edición de 1878 incluye, por vez primera, la recomendación de visitar este monumento<sup>39</sup>.

La presencia del Pórtico de la Gloria en el prestigioso Museo de South Kensington y la publicación, en 1868, de un álbum de fotos de la obra original<sup>40</sup>, divulgaron ampliamente su imagen, conocida, hasta entonces, principalmente por referencias escritas. Por otra parte, proporcionaron un material de trabajo básico para el historiador del arte: una reproducción fidedigna que permitía el estudio del Pórtico sin necesidad de efectuar el largo y engorroso viaje a Santiago.

El hecho de ser el Pórtico de la Gloria la única obra escultórica medieval española que contaba con tantas facilidades para su estudio<sup>41</sup>, unido al preexistente interés por la misma, creado por la guía de Ford y el libro de Street, ayudan a comprender la relativa proliferación de ensayos ingleses, ahondando en sus excelencias formales e iconográficas, que se produjeron a partir de los años finales de la década de 1860<sup>42</sup>. Sus aportaciones continuaron

<sup>38</sup> *The Art Journal*, septiembre, Londres, James S. Virtue, 1873, pág. 276.

<sup>39</sup> *Bradshaw's illustrated hand-book to Spain and Portugal: a complete guide for travellers in the peninsula*, Londres-Manchester, 1865-1900, ed. anual.

<sup>40</sup> Fueron realizadas con ocasión del vaciado del pórtico, por Thurston Thompson, en número casi un centenar. Aunque reproducen también aspectos de la catedral y de otros monumentos santiagueses, en su mayoría corresponden al Pórtico de la Gloria. En 1868, la Arundel Society publicó una parte de ellas en un álbum titulado *The Cathedral of Santiago de Compostelle in Spain, showing especially the sculpture of the Pórtico de la Gloria, by Mestre Mateo. A series of twenty photographs recently taken by the late Mr. Thurston Thompson*, Londres.

<sup>41</sup> El Pórtico de la Gloria era la única obra escultórica medieval española que tenía un vaciado en el Museo de South Kensington, en el siglo XIX. Los otros vaciados que se pueden contemplar hoy en día en el Victoria & Albert Museum —capiteles de Silos, y estatuas columnas de la Catedral de Oviedo—, fueron adquiridos posteriormente, por intercambio con el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid en los años 1926-1927.

<sup>42</sup> Entre ellos destaca H. W. LONSDALE, «West doorway, cathedral of Santiago de Compostela», *The Architect*, 5 junio, Londres, 1869, págs. 294-296.

<sup>36</sup> *Reports*, de J. Ch. Robinson, dirigidos a Henry Cole, director del Museo de South Kensington, con fechas: 21-9-1865, 17-10-1865, 1-11-1865, 4-12-1865, 22-12-1865, 15-5-1866 y 17-5-1866, conservados en la National Art Library, Victoria & Albert Museum, Londres.

<sup>37</sup> BAKER, M.: «A Glory to the Museum. The casting of the Pórtico de la Gloria», *The Victoria & Albert Album*, núm. 1, Leicester-Londres, 1982, págs. 101-108.



siendo recogidas en las ediciones de 1878 y 1882 del *Handbook for travellers in Spain*<sup>43</sup>, verdadero termómetro de la buena fortuna crítica del Pórtico de Mateo en la Inglaterra victoriana.

Si la fortuna europea de otros amplios sectores del arte medieval hispánico ha tenido por cauce la bibliografía francesa o alemana, del Pórtico de la Gloria puede decirse que es, por lo que a una historia general del arte se refiere, «un descubrimiento» de la Inglaterra victoriana; y si esta tradición valorativa no alcanzó continuidad aparente en

nuestro siglo en la propia Gran Bretaña, sí la tuvo al menos, en el mundo anglosajón. La atención con que el medievalismo americano ha distinguido al Pórtico de la Gloria y a la catedral de Santiago en general, desde las obras pioneras de Georgiana G. King, Arthur K. Porter, Kenneth J. Conant y Walter M. Whitehill, hasta los más recientes estudios de Marilyn Stokstad y Michael Ward no se entenderían sin sus raíces en la curiosidad viajera de Ford, en el buen instinto anticuario de Street y en la antológica labor museística de Robinson<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> En la edición de 1882 se conserva el texto de la de 1878, con la inclusión del siguiente comentario: «A peculiarity of this work, as compared with others fine carvings of similar date, is the utter absence of the quaint or grotesque, many of the faces and figures possessing a high type of beauty» (FORD: *Handbook for travellers*, 1882, 6.ª ed., pág. 245).

<sup>44</sup> Véase MORALEJO ÁLVAREZ, S.: «Le porche de la gloire de la cathédrale de Compostelle: problèmes des sources et d'interprétation», *Cahiers de Saint Michel de Cuxá*, 16, 1985, pág. 92, nota 1.

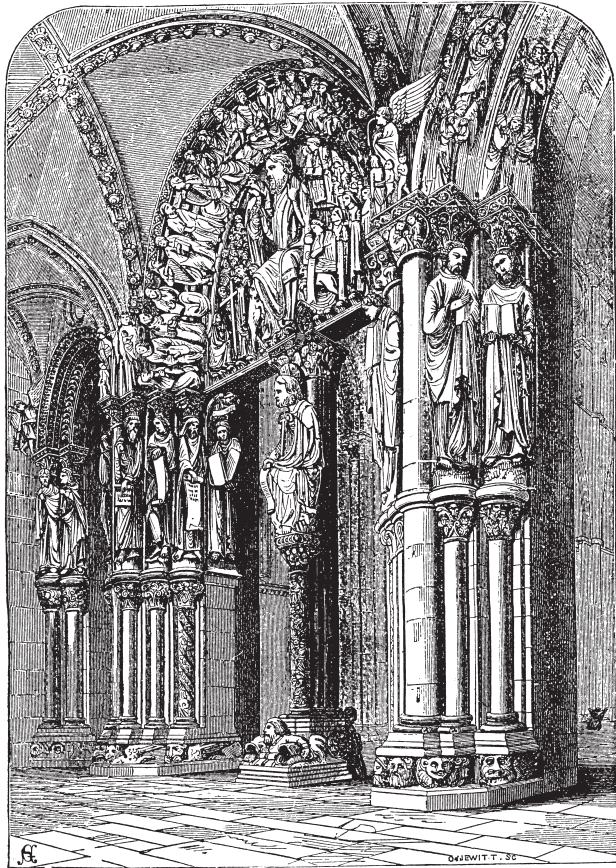


Fig. 1. Frontispicio de *La Arquitectura Gótica en España*, de G. E. Street, realizado por el propio autor.

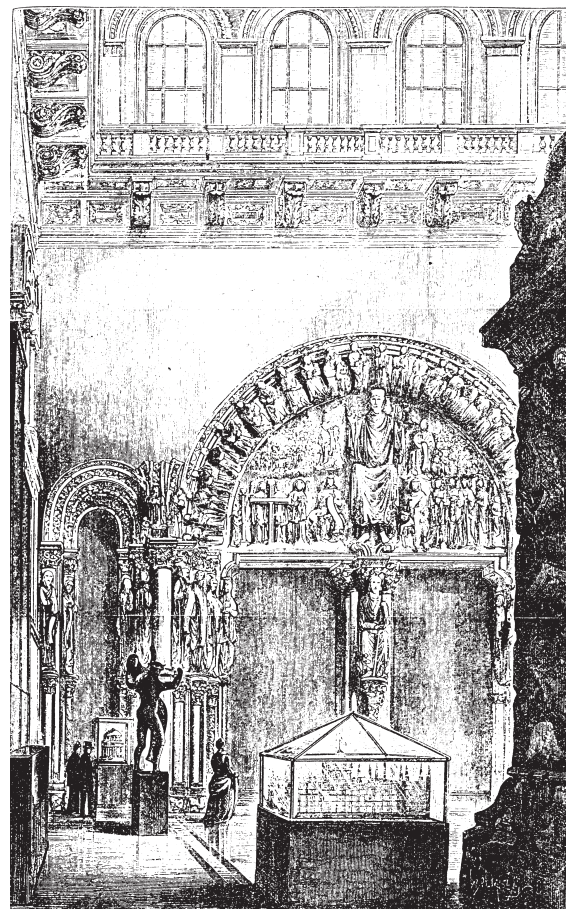


Fig. 2. Vaciado del Pórtico de la Gloria en el South Kensington Museum. Ilustración de *The Builder*, 8, Octubre, 1873, con motivo de la inauguración de las Architectural Courts.

---

## *Paisaje frente a arquitectura. La singularidad de Covadonga como meta para los viajeros del siglo XIX*

M.<sup>a</sup> CRUCES MORALES SARO

La potenciación de la imagen del lugar de Covadonga, durante el siglo XIX, iba a alterar la tradicional decadencia que experimentó a lo largo de toda la Edad Moderna. Es cierto que siempre comparecieron unos referentes específicos que hicieron del santuario, algo más que un solo destino religioso; esencialmente los datos del episodio histórico trascendentalizado y una especial situación geográfica en el núcleo del macizo occidental de los Picos de Europa <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Esta afirmación no entra en contradicción con las afirmaciones de J. GONZÁLEZ SANTOS: *La imagen de Covadonga en los grabados y pinturas del s. XVIII*, «Astura» 3/85, págs. 27 y sigs. sobre una extensión fuera de Asturias de la devoción al lugar, expresado en la creación de las cofradías de Madrid y México, y algunas otras. A lo largo de este trabajo comprobamos que se refrenda esta afirmación de una extensión semántica más allá de lo religioso, que si era patente tradicionalmente, y aparecía explícita desde Ambrosio de Morales, será incontestablemente desbordada en el siglo XIX. Por otro lado, lo que recogen estas «topografías devotas» del XVIII, va a aumentar cualitativamente en el siguiente, cuando Covadonga, evoque también un ámbito topográfico notablemente ampliado. En Ambrosio de Morales, *Viage de ... por orden del Rey D. Phelipe II a los Reynos de León, Galicia y Principado de Asturias*, valora ya la ubicación, y configuración geológica cuando dice: «*La extrañeza de este Santo Lugar no se puede dar a entender bién del todo con palabras... esta peña es la de Covadonga, y aunque es tajada no es derecha, sino algo acostada acia afuera, así que pone miedo mirarla desde un llanito pequeño que tiene al pie, por parecer que se quiere caer sobre los que allí están*», tít. 23, págs. 60 y sigs. ed. de 1765. También aparece ya en el siglo XVI el interés de una topografía «histórica» más amplia, el propio Morales abunda en la descripción de las dos leguas de camino que hay desde Cangas de Onís, con la cuña de la descripción de la iglesia de Abamia, de idénticas connotaciones como veremos más adelante.

El incendio de finales del siglo XVIII y el proyecto de Ventura Rodríguez, esbozan un período transitorio de especial atención por parte de la monarquía ilustrada, que no tendría demasiadas consecuencias.

A partir de la Guerra de la Independencia, se acentúa el conocimiento de Asturias, para muchos extranjeros, a la par que los dos episodios nacionalistas (Covadonga y el dos de Mayo) se ponen en conexión, y así se divulgarán a través de los escritos de viajeros, sobre todo alemanes, muchos de los cuales tuvieron ocasión de conocer este país como consecuencia de campañas militares.

Covadonga en el siglo XIX, va a acumular múltiples significantes, muchos inéditos, con capacidad de presentarla como meta de intereses muy distintos, lo que supondría un desbordamiento de las limitaciones habituales que impulsan al peregrino o al «devoto» en sentido tradicional <sup>2</sup>; junto a éste

<sup>2</sup> El final de la peregrinación, sea estrictamente religiosa o de orientación llamemos «literaria y artística en general», comparte por igual lo sagrado y lo profano. La tumba no es de un mártir, sino de un rey y si bien el escenario histórico aparece bajo la óptica romántica providencialista, con frecuencia se puede soslayar la componente «milagrera» de otros santuarios (Lourdes por ejemplo). Todavía a principios del siglo XX, se trató de hacer una «imagen» de Pelayo, monumental y siguiendo las pautas iconográficas de los «Sagrados Corazones» que tanto proliferaron en centros y collados. Se habló de copiar el de Valladolid y el de Bilbao, en cemento armado e iluminación artificial con la indicación de que Pelayo compartía y aún más otorgaba la fama al santuario: «*Ya en tiempos muy lejanos, cuando se vistió un poco a la moderna Covadonga, se pensó en una estatua a Pelayo; su nom-*



contingente, aparece un nuevo tipo de visitante, los viajeros, cuyo arco de expectativas iba a oscilar desde el interés literario y poético, al artístico y pintoresco, pasando por la connotación política del viaje «patriótico», y alcanzando a los incipientes exploradores y científicos de la geografía, la geología o la topografía.

Como novedad complementaria, se afirma una intencionalidad en los viajes, que no se agota en la visita a la Cueva y edificaciones religiosas del entonces pobre complejo arquitectónico. Mas bien éstas son el final de un itinerario, en el que iglesias, monasterios, toponimia, ríos, puentes y caminos, de alta operatividad semántica, permiten la aprehensión de sucesivos momentos del episodio histórico y son susceptibles de incorporarse a una escenografía paisajística y construida. Así las «dos leguas pequeñas», que al decir de una escenografía paisajística y construida. Así las «dos leguas pequeñas», que al decir de Ambrosio de Morales, separaban Covadonga de Cangas de Onís, participan de una función complementaria, que el alto interés arqueológico de la zona hacía más atractiva aún. La riqueza en vestigios prehistóricos, romanos y medievales, llamaba la atención sobre todo a los viajeros eruditos y arqueólogos. Quadrado inicia en esta zona su viaje de Asturias, y recuerda la notación de Morales sobre la abundancia de lápidas romanas en Corao. Assas, Rada y Delgado, Valentín Carderera, Parcerisa, Frassinelli, Soto Cortés, Ciriaco M. Vigil y tantos otros, inspeccionarán los dólmenes de Santa Cruz, Abamia y Milán, o contribuirán al descubierto de los capiteles de Villanueva.

Pero sobre todo, hay un sentimiento común capaz de aglutinar las distintas aras de una misma actitud romántica, el sentimiento del paisaje; la soledad y aislamiento del sitio <sup>3</sup>, la montaña, apenas

conocida antes de 1850, capaz de desencadenar por sí solo todos los datos estéticos que desde Burke, Addison o Ruskin y Friedrich, eran populares en Europa y España, desde comienzos de siglo.

Las vistas de Covadonga, realizadas por muchos de estos viajeros, testimonian este interés preferencial. Y no sólo las de Villaamil y Parcerisa, sino los más naturalistas grabados de Frassinelli, Cuevas, Fueter, o las primeras fotografías que acompañan a los libros publicados entonces, coinciden en presentar unas vistas generales, donde la naturaleza es protagonista y apenas se ven, minimizadas, las construcciones. Idéntico sentido tiene el porcentaje de vistas generales del monte Auseva, o de los Lagos de Enol, sobre las de la imagen de la Virgen, o la capilla de la Cueva.

Actitud historicista y prioridad del paisaje continuaban siendo los dos factores clave, cuando se discutían los temas relativos a construcciones, sea en el interior de la Cueva, o los proyectos de templos en el exterior. Una persistente corriente de opinión sobre la inadecuación de la idea de Ventura Rodríguez, que como decía Madoz había querido enmendar la obra de la naturaleza, va a ir jerarquizando los datos que todo proyectista del XIX habrá de tener en cuenta. El primero preservar el monte y la Cueva, en el sentido más amplio, después converger con la tradición del «templo colgado», o «milagro» para el interior de la Cueva, por último evocar con elementos neomedievales, y a ser posibles de la arquitectura asturiana del siglo VIII, la supuesta restauración de la monarquía goda, allí simbolizada; incluso aparecerán propuestas de una arquitectura militar, como «guerrero» es el santuario y la virgen, llamada con frecuencia entonces «de las Batallas» <sup>4</sup>.

*bre va unido al sitio en términos tales que sin que la hazaña por él realizada bajo la protección soberana de la Virgen de la Cueva, hubiese pasado el sitio desapercibido, como otros muchos dedicados por el pueblo a festejar a la madre de Dios»* Ricardo ACEBAL: *Del Engrandecimiento de Covadonga*, Revista «Covadonga», noviembre 1924, pág. 248.

Incluso la oscilación del nombre o advocación de la imagen de la Virgen es notoria, en el siglo XIX, aparece como Virgen de las Batallas, Virgen de la Cueva, Ntra. Señora de Covadonga, etc.

<sup>3</sup> «De esta suerte permanece Covadonga, en soledad mas no en olvido cercada de nieves en invierno, de arroyos y cascadas en primavera, en septiembre de festivos grupos y danzas de rome-

ros y en todas las estaciones visitadas, ya de sencillos devotos, ya de animosos viajeros, como cuna de la monarquía española y sepulcro de su ilustre fundador» QUADRADO, J. M.: *Recuerdos y Bellezas de España, Asturias y León*, Madrid, 1855, pág. 29. Incluye como es habitual los hitos clave del itinerario histórico: *Ermita de Santa Cruz de Cangas, Iglesia de Abamia, alusión a las lápidas romanas de Corao y a la colección de la familia Cortés*, etc. Por su parte Parcerisa apuntala con su difusión de los capiteles de Villanueva, algunas soluciones historicistas, de los proyectos para la iglesia de la Cueva, del siglo XIX. También es de notar el aspecto profano de «castillo de Pelayo» de esta solución revival, como se verá más adelante.

<sup>4</sup> Por lo menos contamos con tres propuestas en este sentido, que expondremos más adelante. Tanto en el de Nicolás Castor Caunedo, como en las reformas que sobre aquél, introdujo



Una consecuencia inmediata de esta sensibilidad, queda expuesta a través de los distintos proyectos de intervenciones arquitectónicas que surgen a lo largo del siglo y encuentran una fuerte continuidad en la primera mitad del actual.

Cuando en 1928, las Academias de la Historia y de Bellas Artes, emiten sendos informes sobre el derribo del «camarín» de 1874, retoman la memoria colectiva que plasmaron sus antecesores románticos:

«Problema es éste en verdad, digno de una atención y cuidado especialísimos, por la complejidad de elementos a que se ha de atender, frente a la desnaturalización que la celeberrima cueva y sus alrededores vienen padeciendo, en aras de conveniencias muy respetables, si bien perturbadoras para la emoción estética que la naturaleza ofrece allí, reforzada por tan altas y santas evocaciones, como el recuerdo histórico añade. En empresas de dignificación tales, la grandiosidad es el factor que se suele provocar respondiendo a la sublimidad de los hechos, para que un monumento vivre a compás con ellos. En Covadonga todo el esfuerzo humano encaminado a este fin sería impotente: la obra de Diós, la magnificencia del paisaje, la austeridad de aquellas peñas, la opulencia de su vegetación, el canto del agua que allí brota, no permiten a la actuación humana sino menguar sus valores. Si esta Academia pudiese dictaminar con medio siglo de retraso, iría su voto en favor de la intangibilidad desde varios centenares de metros en torno»<sup>5</sup>.

El «viaje a Covadonga» participó de las referencias habituales del viaje romántico, pero con ciertas peculiaridades. Si para los extranjeros otras regiones ofrecían sobre todo un atractivo folklórico, en nuestro caso tal elemento queda en franca desventaja frente a lo aislado, desconocido, remoto y donde la precariedad de las comunicaciones ofrecían ese otro atractivo del esfuerzo y riesgo en la empresa.

J. Pérez Villamil se mantenía la tradición de un templo colgado, sujeto sólo por una parte a la roca, por medio de un corredor de vigas de hierro y suspendido también de la pared de roca por cadenas, como un puente levadizo. Ambos, con sus variantes ofrecían una fachada de castillo o fortaleza revival. En el mismo sentido, muchos críticos se mostraron disconformes con el proyecto de basílica que se planteó después de 1880 y por ejemplo Aramburu y Zuloaga, en su monografía para la obra monumental de O. Bellmunt y F. Canella sobre Asturias (Gijón 1897), ofrecía también una posible solución a tono con el tema militar, partiendo de las catedrales fortificadas de la Edad Media.

<sup>5</sup> El Informe de la Academia de la Historia sobre el Camarín de la Virgen, «Covadonga», VII, 145, 1928, pág. 314. La Academia de Bellas Artes, pocos meses después se remite al citado y se muestra de acuerdo en todo.

Las dificultades de comunicación y la situación de los caminos son elocuentes, especialmente en cuanto el viajero se aleja del núcleo central de la región, y si esto lo veían así los nativos, podemos imaginar la fama que alcanzaría para los foráneos<sup>6</sup>. Algunos extranjeros que dejaron sus impresiones, aún creían estar en tiempos de Pelayo, en un reducto al margen de la civilización, como el viajero anónimo que fue a Covadonga hacia 1850:

«Hasta el presente nosotros no hemos recorrido mas que el litoral asturiano, y la gran línea fuera de la cuál nuestra civilización moderna no ha llegado aún. La antigua, la valiente Asturias, aún persiste en otras partes... Para visitar el reino de Pelayo, hay que dejar las calles y marchar hacia Ontero (sic), que atravesar el Deva, que volver a Covadonga, solo rincón donde los moros no han podido dominar, y que dar gracias a Carlos III, por haberse olvidado de inscribir a Asturias en su carta geográfica de las Españas»<sup>7</sup>.

Esa búsqueda de lo lejano se trasluce en la imagen de algunos pintores, como recuerda Martín Rico: «Entonces creíamos los jóvenes, que cuanto mas lejos se iba y mas alto se subía, eran mejores los paisajes»<sup>8</sup>. Otro viajero extranjero también puede resumir de forma elocuente el tono habitual con que se servía la idea genérica, como A. Holinsky:

«Aislada de Europa por un mar tempestuoso, aislada de España por una media luna de montañas, aislada en su propio seno, por decirlo así, por la ausencia de esos centros de civilización que llamamos ciudades, la Provincia de Asturias es completamente salvaje»<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Los corresponsales de Madoz, daban una información ajustada sobre las comunidades del concejo de Cangas de Onís: «Caminos, los hay de herradura y bastante difíciles para la comunicación de unos a otros ayuntamientos», incluso los dos caminos reales que se cruzaban en la villa de Cangas (el de Oviedo a Santander y el de León a Rivadesella)...: «pero aunque estos caminos con carreteros, en varios puntos y especialmente por el centro del partido, cuando cruzan las montañas son de herradura y de penoso tránsito», también anota que no hay diligencias por ellos y se constata que no se pudo llegar en carro a Covadonga hasta 1858 cuando se arregló una carretera llamada de la Reina, para el traslado de Isabel II y esposo en 1858. Madoz 1845-1850, Asturias, Ed. Facsímil a cargo de F. Quirós Linares. Voz Cangas de Onís, pág. 106 (Valladolid, 1985).

<sup>7</sup> Anónimo, *Un viaje por Asturias hace un siglo*, BIDEA XXI, 50-65. Se trata de un manuscrito procedente de la biblioteca de Canella, en mal castellano y con errores geográficos y de toponimia.

<sup>8</sup> MARTÍN RICO: *Recuerdos de mi Vida*, Madrid, I, Ibérica, s.f., pág. 23.

<sup>9</sup> *Coup d'Oeil sur les Asturies, notes extraites d'un voyage en Espagne*, París, 1843, Trad. Esp. por el Marqués de Aledo, Madrid, 1956.

En ello coinciden alemanes como Rigel, Hackländer y Lorinser que visitan Asturias en la primera mitad del siglo XIX, haciendo además alusiones a la pureza de la raza goda y el capítulo nacionalista, de mayor atractivo para los germanos:

«... se denominan a sí mismos “ilustres”, campean por encima de la nobleza... y ello porque desde las grutas de Covadonga, Pelayo volvió a instaurar el trono hispano»<sup>10</sup>.

Una gran parte del proceso; *esfuerzo*, asumido por todo viajero a partir de la situación y aislamiento; llegada con la respuesta inmediata del *asombro* presente en las descripciones y evocaciones; las connotaciones de una experiencia estética ligada a la *grandeza*, *magnificencia*, *vastedad*, *verticalidad*, *precipicios*, *cascadas*, más elementos secundarios de *cueva-tumba*, *oscuridad*, *lobreguez*, o superficies ásperas y quebradas de las cumbres rocosas, es la constatación de los datos de lo sublime tal y como Burke lo expresara<sup>11</sup>.

Por otra parte, la confirmación de una estética romántica del paisaje aplicada constantemente en las memorias escritas, y que incluye un amplio arco de temas; desencadenante de la experiencia sagrada, y de asociaciones poéticas; el paisaje y la montaña adquieren el verdadero protagonismo. La pobreza de la arquitectura se compensa por la dimensión de las hazañas:

«Llegué de noche a la Riera, y continué mi viaje hacia el santuario... La luz de la luna aumenta el asombro que allí presenta la naturaleza y el ruido del torrente acompaña la ima-

ginación, o por mejor decir, la exalta a meditar sobre los hombres y sucesos que allí figuraron.

Todo pasó, y solo quedan rocas y elevadas hayas... En ellas se me presentó un objeto de comparación que hace resaltar la fragilidad de los hombres y su soledad descuidada y agreste, revela la ingratitud con que se pagan los sacrificios mas grandes»<sup>12</sup>.

De alguna manera la limitación y modestia de las construcciones de Covadonga, se asocian a las propias condiciones de la arquitectura prerrománica. Carderera se preguntaba por las condiciones en que Pelayo y sus sucesores habían tenido que edificar en un país «reducido y montuoso» y conviene en que éstas serían «modestas y pobres, sin proporciones ni adornos y quizás destituidas la mayor parte, hasta de la necesaria solidez. Así sería la iglesia de Santa Olalla de Pamia, cerca de Covadonga»<sup>13</sup>.

La dimensión de «recorrido y desplazamiento», a través de varios lugares significativos, va a determinar que no se trate sólo de construir o renovar la capilla de la Cueva, o proyectar una Basílica. A menudo en cada proyecto entra una intención más global de sumar hitos; reconstruir la Capilla de Santa Cruz, colocar monolitos en los campos de la «Jura» o de «Re-Pelayo», estatuas a Pelayo, incluso

<sup>10</sup> En *Erinnerungen aus Spanien* (1808-1814). Manheim, 1838, cit. por Mario Bueno, *Asturias vista por viajeros alemanes del siglo XIX*, «Nueva Conciencia», XI, 114-115.

<sup>11</sup> Cfr. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, 1757. Trad. J. de la Dehesa, Valencia, 1985. Este texto que tanto influiría en el romanticismo junto con los escritos de Addison, será retomada en el *Sturn und Drang*, y se generaliza como la actitud ante la naturaleza de muchos pintores y poetas. Burke alude a la dificultad «otra fuente de la grandeza es la dificultad. Cuando parece que una obra no ha podido hacerse sin inmensa fuerza y trabajo» (Sec. XII par II) ...revela el asombro, como la pasión fundamental de lo sublime cuyos efectos inferiores son la reverencia, admiración y respeto (Sec. I, Part. II), también las condiciones objetuales de lo observado, planos inclinados, superficies ásperas, abismos... y la privación... oscuridad, muerte, silencio... temas que una y otra vez vuelven a la memoria de los viajeros en presencia de la temática sepulcral de la cueva-tumba. También cfr. C. G. CARUS y C. D. FRIEDRICH: *De la Peinture de Paysage dans l'Allemagne Romantique*, París, 1983.

<sup>12</sup> ESCANDÓN, J.: *Descripción de Covadonga*, en G. SOLÍS: *Memorias Asturianas*, Oviedo, 1878. Relata el estado de la cueva en 1863, sin mencionar ninguna nueva construcción, a pesar del cuadro de Villamil, anterior a 1857 con templete o capilla, con arcos de herradura, que se ha venido interpretando como la construcción del Camarín de Frassinelli. No es posible, si las fechas de la muerte de Villamil (1857) impiden que éste pudiese pintar algo que se edificó a partir de 1873.

<sup>13</sup> Y continúa «que ya no existe, pero se conserva la que edificó su hijo D. Favila en Cangas... «*Bellas Artes*», «*El Artista*». Cit. por Henares Cuellar, I.: en *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Madrid, 1982, pág. 123. Esta actitud revival, asociativa de la actualización del interés y primeras investigaciones sobre el Prerrománico Asturiano forma parte también de este itinerario idealizado, que se extiende desde Cangas a Covadonga, pues si bien las fundaciones de iglesias como Santa Cruz de Cangas, Abamia, Villanueva y Covadonga se atribuyen a reyes de la monarquía asturiana, sus edificios son todos ellos muy posteriores, y curiosamente no hay en este entorno ninguna iglesia prerrománica en pie. Jovellanos al definir la arquitectura asturiana como de escaso nivel artístico, y Caveda al seguir estas ideas, parecían conducir a un tipo de experiencia de la arquitectura, sólo como pretexto de la evocación histórica, y nunca por sí misma. Con Parcerisa y su *carta sobre Santa María de Naranco*, el aprecio de Santa María de Naranco, incluye el disfrute de la estructura, proporción, y ornamentación, como componentes del edificio prerrománico.

carreteras de subida a los Lagos, que en última instancia es el paso siguiente a la visita de la Cueva. Todas las fases de la batalla, huida de los moros, persecución de Pelayo, Jura, proclamación, enterramiento... eran a modo de estacones de un *vía-cruis para unos patriótico* —como decía Assas «Pelayo ha sustituido a Rómulo»— para otros romancesco, o artístico.

Los dólmenes, de las dos iglesias, Santa Cruz y Abamia, más los elementos de arqueología prehistórica y romana de la zona, permitían cerrar idealmente el círculo: herederos del valor de los cántabros y astures y la guerra contra Roma; la Guerra de la Independencia, con el batallón de Covadonga como una nueva Waterloo<sup>14</sup> y con frecuencia en el momento de la Revolución del 68 y más tarde en la República, esta componente integrista y tradicionalista, recobra operatividad, en sentido conservador y monárquico. El relato de Caunedo, que hizo el «Album del Viaje por Asturias», para que sirviese de guía a Isabel II en 1858, es muy expresivo en este sentido<sup>15</sup>. Además Caunedo aportaría su propio proyecto, que ya ha-

bía elaborado desde antes de 1840 y presentado en la Academia con un tratamiento favorable por parte de Inclán Valdés en 1843. Ahora en 1858 lo presentará de manera oficial a los Reyes, por medio de Rada y Delgado, cronista oficial del viaje.

#### PROYECTO DE N. CASTOR CAUNEDO

De las propuestas para construir, en Covadonga o su entorno —con un sentido amplio— se conservan algunas descripciones, aunque pocas trasposiciones gráficas.

Antes de 1850, contamos con el proyecto de Caunedo, ya citado y el que describe Madoz, como reformado por Pérez Villamil, que posiblemente fue sólo algún retoque sobre el anterior.

Todos los viajeros incidían en el aspecto pobre y miserable de la capilla de la Cueva, elevada en 1820, que refieren como un «cajón» situado al fondo de la Cueva, en el lugar que ocupaba la capilla mayor o ábside del antiguo templo colgado. Ello, más el estado de abandono de las demás construcciones antiguas, mantuvo siempre entre los viajeros la idea de que era necesario «embellecer» de alguna manera el lugar.

Caunedo proponía, según el plano que recoge Rada y Delgado<sup>16</sup>, reponer el «templo del milagro», más ambicioso en dimensiones y utilizando los medios técnicos de la industria moderna. Las cláusulas principales pretenden; 1.º, respetar en todo la cueva «que nada debe perder de su original rusticidad», añadir un corredor de hierro colgado por medio de cadenas como un puente levadizo, para formar el suelo de la iglesia interior, que quedaría «colgada»; 2.º atención especial a las tumbas de Pelayo y Alfonso I, con rejas y lápidas; 3.º reponer la simbólica espada que estaba en la Armería Real; 4.º cerrar la boca de la Cueva por el corredor de hierro «y éste representará la fachada del castillo o palacio bizantino de Pelayo, cuya forma encontró por acaso el que suscribe reproducida en un capitel del antiquísimo monasterio de Villanueva»; 5.º conmemorar con tres sencillas co-

<sup>14</sup> Hevia, comparaba las persecuciones de los árabes contra los cristianos, a las consecuencias de la desamortización: «*lo mismo en el siglo XIX, los templos que no fueron incendiados, se convirtieron en teatros, caballerizas y plazas de toros...*».

De alguna manera que promueve una identificación de Covadonga con la Restauración. Y una negativa a admitir los enfoques de una historia más crítica, que también a mediados del siglo, comenzaba a plantear serias dudas sobre el relato. D. Hevia, *Don Pelayo* en GONZÁLEZ SOLÍS, P.: *Memorias Asturianas*, op. cit., págs. 214 y sigs.

<sup>15</sup> En el relato de Caunedo, surge con detalle el recorrido desde Cangas a Covadonga: «*el breve espacio de dos leguas que separa Cangas de Onís de aquél venerado lugar. El camino frecuentado por peregrinos, impulsados por la devoción o el amor a nuestras grandes tradiciones, corre en un principio a orillas de Bueña y del Rinazo, y luego el Deva que los absorbe. Por uno y otro costado se alzan verdes colinas, que insensiblemente crecen hasta convertirse en soberbios montes... Recorrida la mitad de la distancia, se encuentra el lugar de Soto... a muy pocos pasos está el Campo de la Jura... el valle o cañada que recorre el Deva, se va estrechando mas y mas; pero muy cerca de Covadonga forma una pequeña explanada, llamada el campo de Repelayo... De pronto se fijan los ojos con asombro en el sagrado lugar en que está escrita la mas bella página de nuestra historia... allí está el famoso Auseva, hoy monte de la virgen, el desmesurado gigante... allí la renombrada Cueva-longa, la cuna de la libertad española el primer alcazar y la casa-solar de los reyes de España, que custodia la orgullosa tumba del heroe cuyo lugar señala entre las sombras de la noche un faro siempre luciente. Todo en Covadonga es rústico, pero grandioso y romancesco...*», *Album de un Viaje por Asturias*, Oviedo, 1858.

<sup>16</sup> *Viaje de SSMM y AARR por Castilla, León y Asturias y Galicia verificado en el verano de 1858*, Madrid, 1869. El plano se reproduce en la pág. 495.

lumnas, el *campo de Repelayo*, el *campo de la Jura* y el *Solar del Cueto* (tradición de la casa de campo de Pelayo); 6.º encargo a un artista de gran mérito un cuadro sobre la batalla de Covadonga; 7.º la Restauración de la ermita de Santa Cruz.

#### PROYECTO DE J. PÉREZ VILLAMIL

Madoz, no da el nombre del autor del proyecto, sobre el que se basa la propuesta de Pérez Villamil<sup>17</sup>. Se ha solido hablar de este proyecto, como algo con entidad propia, así lo hace todavía en nuestra época Luis Menéndez Pidal, pero si seguimos literalmente la fuente, se puede concluir que el proyecto de Villamil, no es más que una reforma o retoque sobre el de Caunedo. Ahora la fachada-telón medievalizante que tapaba la Cueva en toda su longitud, debía ser de piedra y no de hierro, junto con una «ornamentación global» de todos los edificios antiguos del santuario, mesón, colegiata...: «dicho señor Villamil, formó y dibujó un proyecto de ornato, cuya idea cardinal es conservar las líneas de los edificios, añadiéndoles todos los adornos de la arquitectura del siglo VIII; además sobre el gran pedestal de Rodríguez, colocó un templete abierto y calado, en cuyo centro iba una estatua colosal de Pelayo».

<sup>17</sup> «Un entusiasta por este santuario propuso al señor Pérez Villamil, la idea de fundir en los altos hornos de Trubia y Mieres un gran corredor de hierro, mas volado aún que el actual de madera, y cuyo frente debía representar la fachada de un monasterio o castillo bizantino. Así como antes del incendio, podría haber en la misma cueva un templo regular: *si el apoyo de los 2 extremos no era bastante firmeza, se podrían añadir fuertes cadenas fijas en la peña, sosteniendo la capilla a manera de un puente colgante. No despreció el Sr. Villamil, el fantástico proyecto, pero exigía que la parte exterior fuese de piedra, ya para preservar el hierro de la oxidación, ya que para que apareciera mas completa la ilusión de castillo. Ciertamente que sería digno de la industria moderna realizar o esceder acaso, el antiguo milagro de Covadonga*». MADOZ (1845-1850), *Asturias, op. cit.*, págs. 146-147.

Madoz no da el nombre, y en este momento surge una duda sobre la identidad del Pérez Villamil. Aún dando por sentado que lo más probable es que se trate del mismo pintor y académico, puesto que en fecha cercana a la admitida para el proyecto de Caunedo, 1843, realizó Villamil su viaje a Asturias, puede haber una confusión con Juan Pérez Villamil, de origen asturiano, muerto en 1838 y que había realizado varios concejos para el diccionario «histórico-geográfico» de Asturias. Aún así pensamos que se trata de Jenaro Pérez Villamil. Nadie de los que después han mencionado tal proyecto, hasta Menéndez Pidal, han aclarado el tema.

#### DIBUJO DE JENARO PÉREZ VILLAMIL PARA EL CAMARÍN

El cuadro que se conserva actualmente en el Museo de Oviedo, denominado en su catálogo «La Cueva de Covadonga durante las obras del Camarín de Frassinelli» (hacia 1850), parece más lógico interpretarlo, como una propuesta, todo lo ideal que se quiera del propio pintor, del que además hay noticias de otros muchos dibujos sobre el mismo motivo.

Todos los testimonios de viajeros, hasta 1870, ignoran en sus descripciones de la cueva, algo que tendría que haberles llamado la atención si en efecto allí ya existiera la construcción imaginada por Villamil. Los testimonios más fiables, nunca adelantan la fecha de 1873-74 para las fechas de los trabajos del Camarín de Frassinelli, y el pintor gallego vendría por última vez a Asturias hacia 1852 o 1853<sup>18</sup>, pues muere en el 57. Con estos datos, proponemos la interpretación del cuadro como un proyecto más en la serie de las propuestas del XIX.

Pérez Villamil, coloca, al final de la cueva, esto es el mismo lugar que ocupaba la capilla o «humilladero» anterior, una construcción en madera, con citas de arquitectura islámica, como arcos de herradura. Un neoárabe, muy del gusto del romanticismo del medio siglo, y más aún del particular del pintor. Pero que dentro de la sucesión de revivales ofrece otra vertiente de la interpretación del Santuario, que fue a menudo, la capacidad de sintetizar imágenes exóticas, basadas en los «moros», vencidos por Pelayo. Cerca, en Soto de Cangas se mantienen leyendas del moro y la cautiva y todo ello pudo sugerir a Villamil, este gran

<sup>18</sup> Están documentados los viajes de 1846 (*Viaje artístico a Asturias pasando por Valladolid y León*), la larga excursión artística por el norte de España en verano de 1850, cuando realizó la mayor parte de los dibujos y óleos que se citan, sobre Covadonga, y volvió en 1851 y 1852 (momento del que procede el cuadro sobre la Inauguración del Ferrocarril de Langreo. A través de los dibujos de su estudio, sus discípulos y amigos obtuvieron una imagen muy difundida, y bastante fantaseada de la zona. El viajero anónimo que hemos citado (cfr. nota 7) afirmaba conocer Asturias y Covadonga, ya antes de venir, por medio del estudio de Villamil: «Yo la he visto en Madrid, entre los dibujos de M. (monsieur o mister?) Villa-Amil. La he distinguido en varios museos que éste pintor nacional ha dotado con sus creaciones. En tres horas pasadas con Villa-Amil, viví mas con Pelayo, que han vivido sus contemporáneos de Castilla...».



contrasentido histórico, del templete orientalizante en la Cueva. En el cuadro, se conservan todavía los entramados de las vigas del suelo, como se describe años más tarde.

### EL PROYECTO DE SANZ Y FORÉS Y FRASSINELLI

Finalmente en 1873 se llevaron a la práctica las primeras obras, como consecuencia del derrumbamiento de parte de la colegiata por una roca desprendida del monte. Ya no quedaban más que ruinas y el obispo Sanz y Forés, emprenderá una larga campaña de construcciones<sup>19</sup>, que abordan como primer paso un nuevo Camarín o capilla de la Cueva, una capilla en el exterior, llamada «del Campo» y que después continuará por reconstrucciones y sobre todo el ambicioso plan de una catedral. Entre las directrices del obispo y sus colaboradores, sobre todo el famoso «Alemán de Corao» Roberto Frassinelli Burnitz, ejecutor de las ideas y los planos de todas ellas, figuraban la mayor parte de los temas de esa interpretación de Covadonga forjada en pleno romanticismo. La solución de camarín, buscó un compromiso entre la tradición de un pequeño recinto, de madera y con aspecto y decoración revival prerrománica, y el convencimiento del mejor efecto que se lograba al dejar abierta la cueva, dando prioridad a la configuración de la roca<sup>20</sup>. Tanto el camarín, como la basílica fueron

polémicos desde su nacimiento, por razones que se escapan a nuestro inmediato interés. Pero ello iba a continuar propiciando nuevas soluciones, que —derribo por medio— sustituyesen al camarín. Desde 1923 se suceden proyectos y sugerencias como respuesta a las consultas del cabildo. Algunos optan por aplicar la industria moderna, y cerrar la cueva con una gran vidriera de colores<sup>21</sup>, capaz de correrse; muchos prefieren derribar casi todas las edificaciones y volver al estado natural<sup>22</sup>; no faltan nuevos historicismos que conecten con los repertorios regionalistas de los años 20. Así la construcción del Hotel Favila por García Lomas. Al fin, la nueva reconstrucción de Covadonga en los años 40, es justo decir que aportó muy poco de positivo al juzgarla frente a los proyectos del XIX.

Nuevos condicionantes entran en juego, en la atención que se presta al santuario; el viaje turístico sobre todo propició un amplio despliegue, que

---

simbología de la monarquía asturiana, por su inspiración en el frente de Santa M.<sup>a</sup> de Naranco, en cuyo diseño intervino activamente Frassinelli, atraído sin ninguna duda por los dibujos de Parcerisa y los algo posteriores de los «Monumentos Arquitectónicos de España», en los que él mismo participó, y un interior profusamente dorado y pintado el techo y los arcos, con cielo tachonado de estrellas y cabezas de angelotes. El dorado, se encargó al pintor valenciano Gasch, que había venido a reparar y repintar el retablo mayor de la Catedral de Oviedo, en 1874-75.

En este «Camarín» que se derribó a comienzos de la década de los treinta, rompía la tradición del «templo colgado», pero incorporaba aspectos simbólicos de gran eficacia, como eran el tema militar en el remate almedado, el compendio historicista en el repertorio prerrománico, el respeto y aceptación de la inferioridad del arte frente a la naturaleza.

<sup>21</sup> Así figuraba en la propuesta enviada a la revista *Covadonga*, por J. Llavonera (núm. 49, julio 1924, págs. 33-35).

El proyecto de Enrique F. Miranda que era entonces profesor de la Escuela de Minas de Madrid, suponía volver al «templo colgado, ampliando la superficie de la cueva, rebajando el nivel de su suelo y dejando paredes de roca, a imitación de Lourdes».

*Para cerramiento «una gran vidriera artística con pinturas de colores representando escenas de la reconquista... ha de estar construida de manera que sea posible abrir, girando sobre goznes o cirriendo sobre resbaladores, algunos de los cuadros...».*

<sup>22</sup> Especialmente el derribo de la colegiata, es algo en que coinciden arquitectos asturianos, de fuera y todos los que asoman a las páginas de la revista que conduce la polémica. Julio Rayón (*Covadonga* 1, agosto 1924), propone derribar no sólo la colegiata, sino también los hoteles y el negocio hostelero, el camarín, de Frassinelli no desentona y se admite con un cambio de lugar. Parecida es la solución de Ricardo Acebal, que «arrasa» idealmente los edificios que estorban la vista de la Cueva. En cambio se pueden mantener según él, las tallas de madera del camarín, o bien reducirlo o guardarlo en el museo.

<sup>19</sup> El detalle de todas las realizaciones y proyectos de la etapa de Sanz y Forés, se recogen en el libro de MENÉNDEZ MORI, P.: *El Excmo. Sr. Cardenal Sanz y Forés*, Oviedo, 1928. El camarín y la capilla del Campo se hicieron en 1874, ya en 1873 había anunciado el obispo su intención de construir un «templo monumental», construye además la escalera de acceso a la cueva, restaura la colegiata de San Fernando, ampliando su iglesia, la nueva sillería de coro, y órgano, la construcción de la Hospedería, el ensanche de la carretera de la Riera a Covadonga, y especialmente, el encargo a Frassinelli del proyecto de catedral.

<sup>20</sup> «Estará toda encerrada dentro de la cueva, sin que pierda nada de su imponente vista, la aspereza de que se halla dotada por la naturaleza, que es el principal objeto que se ha tenido presente, en esta obra, sacrificándolo todo a la conservación de la idea dominante en tan histórico sitio, en el que la ocultación de la menor de las cosas notables, que contiene, sería de efecto lastimoso, por no ser posible sustituirla con ninguna obra de arte», *Boletín Eclesiástico de la Diócesis*, 1, mayo 1874. Esto implicaba un pequeño habitáculo, de seis metros y medio de largo y tres cuerpos, con un pequeño ábside semicircular donde estaba el altar. Pretendía también sintetizar el efecto «militar», con exterior almenado,

sin llegar al grado de comercialización de otros puntos, iba a romper y a liquidar los efectos del viaje en el siglo anterior.

Posiblemente de todas las tendencias revisadas, se ha mantenido la opción de ruta de montaña, como la más eficaz. En tiempos de Máximo de la Vega, a fines de siglo, la carretera a los Lagos hizo

realizar para la masa de viajeros, lo que antes fuera privilegio de pocos y esforzados excursionistas, como cuando Schulz dibujaba el mapa geológico de Asturias, o el conde de Saint Saud, iniciaba el ascenso a las primeras cumbres. En todos sus libros Covadonga era punto inicial, un comienzo de la excursión, más que el final o término del viaje.



Fig. 1. Covadonga hacia 1850.



Fig. 2. Vista de Covadonga. S. XVIII.

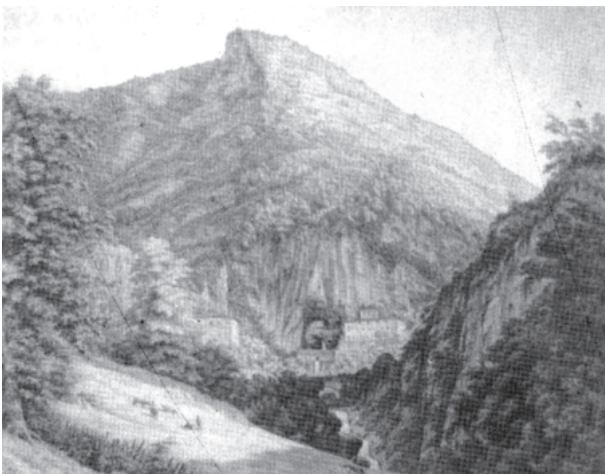


Fig. 3. Frassinelli: Dibujo 1884.

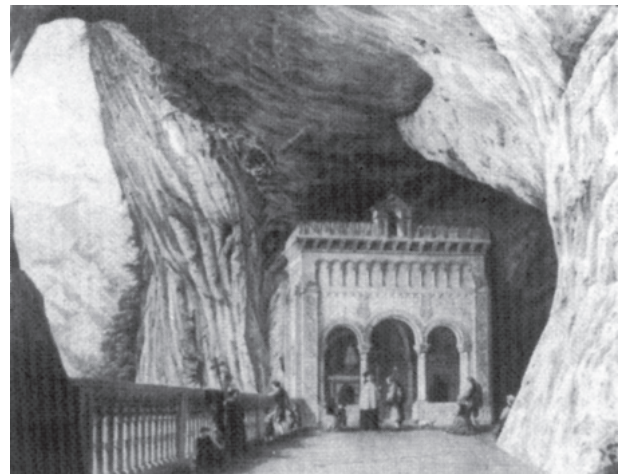


Fig. 4. Frassinelli: Grabado 1884.





---

## *Los caminos españoles: sus autores y promotores en el siglo XVIII*

JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA

### PROBLEMÁTICA DE LOS ESTUDIOS HISTÓRICOS SOBRE LOS CAMINOS

La primera cuestión, que deberíamos aclarar, es la de que desde la Antigüedad los caminos han formado parte de un campo profesional más amplio, que es el de las obras públicas. Sólo recientemente y como consecuencia de la necesidad de la especialización, introducida por la Revolución Industrial, comenzaron a diferenciarse actuaciones espaciales, que hasta entonces habían estado no sólo relacionadas sino ejecutadas por los mismos profesionales. La historia de los caminos por lo tanto discurre de forma paralela a la de las obras públicas hasta finales del s. XVIII y es bastante difícil, si no imposible, separar en compartimentos estancos actividades tales como los caminos, puentes, puertos, canales, acueductos, riegos, etc., que estaban y aún hoy siguen estando relacionadas en muchos aspectos.

Una de las circunstancias, que aglutina las diferentes parcelas de actuación de las obras públicas y que me ha llevado desde hace varios años a ocuparme de su estudio, preocupación, que felizmente parece coincidir con el tema monográfico escogido por este VI Congreso Español de Historia del Arte, ha sido la de que, a pesar de su influencia positiva sobre la población española, demostrada en diferentes períodos, pero especialmente durante el siglo XVIII, en la actualidad representan uno de los aspectos menos conocido e investigado de la Sociedad Barroca Española. Posiblemente esta circunstancia está motivada por el hecho de que pesa sobre ellas el lastre

o prejuicio, que lleva a la infravaloración artística de una obra en proporción a su mayor funcionalidad. Esta arbitrariedad ha inducido a abandonar a su suerte e incluso a destruir y arrasar muchos de los ejemplos más importantes de nuestro patrimonio arquitectónico y urbanístico. De nada han servido algunos ejemplos preclaros como el de los parisinos, quienes no han tenido inconveniente en escoger a la funcional y fría torre Eiffel como emblema representativo de su ciudad en vez de otros monumentos de gran belleza artística y antigüedad como la catedral de Notre Dame. Quizá este disentiimiento entre nosotros se deba a que, mientras que la «Historia del Arte» tuvo entrada con esa denominación en la universidad española en 1914 (la primera cátedra europea de Historia del Arte funcionó en Berlín desde 1844), la «Historia de la Ingeniería», como tal disciplina, sólo se ha ido formalizando a partir de los años cuarenta, el presente siglo.

Sin duda esta diferenciación entre arte e ingeniería la hemos heredado de la época de la Revolución Industrial, cuando comienzan a separarse los conceptos de ciencia y arte, que hasta entonces habían permanecido unidos. A este estado de cosas contribuyó la enseñanza por separado, que ya desde el s. XVIII se daba a los «artistas arquitectos», en la Real Academia de San Fernando de Madrid y en las posteriormente creadas en provincias, y a los «técnicos ingenieros», primero en las academias militares y más tarde en las escuelas de ingenieros civiles ya en el s. XIX.

La investigación histórica sobre las obras públicas también se ha visto perjudicada por este menos-

precio. La primera obra en este sentido no apareció hasta 1899, cuando el ingeniero de caminos Pablo Alzola y Minondo publicó su *Historia de las obras públicas en España*, que ha sido reeditada por Turner en 1979 con un prólogo del profesor Antonio Bonet Correa. Este mismo profesor, verdadero pionero de estos estudios entre los historiadores del arte, en la presentación de la obra *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880)*, señala la escasez de textos referentes al apartado de ingeniería u obras públicas. Como el mismo indica esta bibliografía tan exigua está basada principalmente en folletos e impresos volanderos, memorias e informes sobre las obras públicas y a veces incluso únicamente boletines de propaganda publicados para el fomento de una obra o proyecto, para la suscripción de bonos o la compra de un terreno por la sociedad de construcción de un nuevo barrio, una urbanización o un ensanche. A estos trabajos habría que sumar los artículos aparecidos en la *Revista de Obras Públicas*, cuyo primer número se editó en Madrid en 1853.

El interés inicial, que pudo suscitar el libro de Alzola, se apagaría durante la primera mitad del s. XX. Hemos de esperar a 1950, para que aparezcan nuevos estudios históricos al calor de la creación de la disciplina de Historia de la Ingeniería en la Escuela de Caminos, Canales y Puertos. Así en ese mismo año de 1950 Carlos Fernández Casado publicó su *Breve historia de la ingeniería española*, y justo un año después aparecería *Los caminos en la Historia de España* de Gonzalo Menéndez Pidal. En los últimos años el panorama se ha ido animando con la edición de los siguientes títulos: *Puentes y sus constructores* de David. B. Steinman y Sara Ruth Watson, 1979; *Ciencia y tecnología en la España Ilustrada* de Antonio Rumeu de Armas, 1980; *El conde de Guadalhorce, su época y su labor* de Carmen Martín Gaité, 1983; *La polémica ingenieros-arquitectos en España, s. XIX* de Antonio Bonet Correa y otros, 1985; *Los veintidós libros de los ingenios y de las máquinas* de Juanelo Turriano, con prólogo de José Antonio García Diego; y las monografías dedicadas a Ildefonso Cerdá, Eduardo Torroja, Arturo Soria, etc.<sup>1</sup>.

La proximidad del V Centenario del Descubrimiento de América está motivando igualmente el aumento de los estudios, que se ocupan de las obras públicas tanto en España como en Hispanoamérica. En este campo únicamente quisiera destacar la creación por el MOPU del CEHOPU, Comisión de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, que además de la publicación de una serie de títulos en los últimos años acaba de preparar una magnífica exposición sobre *Puertos y fortificaciones en América y Filipinas*, inaugurada en Madrid inicialmente en 1985, pero que tiene carácter itinerante. Asimismo esta comisión organizó en 1984 un seminario sobre el mismo tema, que seguramente sirvió de preparación a la referida exposición.

#### LOS CAMINOS Y LAS OBRAS PÚBLICAS EN EL SIGLO XVIII

En la España del s. XVIII el término «obras públicas» era muy extenso, ya que abarcaba las actuaciones de los arquitectos y especialmente las de los ingenieros militares, profesión que entonces incluía también a la ingeniería civil. Se trataba de un campo amplísimo, fuera del cual apenas si se hallaban algunas pocas actuaciones, como la arquitectura civil y la religiosa. Su éxito y expansión en el s. XVIII europeo se debió a que eran consideradas como la base de cualquier desarrollo económico y explotación del territorio nacional. Según Quesnay y Mirabeau el Viejo<sup>2</sup> «la ciudad... debe ser mantenida dentro de límites rígidos; lo que debe ser reformado es el territorio en cuanto sector impulsor de la economía». El campo deberá ser liberado de todas las trabas feudales, y reorganizado especialmente según nuevas directrices de comunicación, al tiempo que todas las instituciones deberán ser descentralizadas de la capital, en un proceso que acabará por convertir también a la ciudad en un lugar natural». A tenor de esta teoría las ciudades no deberían ser transformadas, salvo para la construcción de una alameda o una plaza real, o a lo sumo para dotarla de los nuevos adelantos introducidos por la ciencia y la técnica: alumbrado públi-

<sup>1</sup> FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, José Antonio: «La CEHOPU. Necesidad de los estudios históricos de las obras públicas», en *Puertos y fortificaciones en América y Filipinas, Actas del Seminario*, 1984, CEHOPU, Madrid, págs. 23-27.

<sup>2</sup> FRANCASTEL Pierre y otros: *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, Akal, 1980, pág. 135.

co, aceras, pavimentado o empedrado, red de alcantarillado, fuentes públicas, mejores comunicaciones y en general todas las cuestiones, que se incluyen dentro del equipamiento urbano. Por el contrario deberían ser mejorados o contruidos los caminos entre las ciudades, los canales y riegos, los puentes, acueductos, puertos, etc. Aunque casi todos ellos sufrieron mejoras en el s. XVIII, no cabe duda de que los Borbones y sus ministros ilustrados prestaron una especial atención al desarrollo de las comunicaciones.

Hemos de remontarnos a la época romana o hispanomusulmana para poder encontrar un parecido auge en la creación de caminos. Desde entonces nada se había hecho: «hasta el s. XVIII la gente simplemente andaba, y los caminos se hacían así, andando»<sup>3</sup>. Esto no significaba que la gente no hablara del lamentable estado de los caminos, pero «sólo se construían templos, conventos y también palacios»<sup>4</sup>. A pesar de este lastimoso aspecto y de su abandonado estado las autoridades solían cobrar muy caro su uso, mediante los controles fiscales, los portazgos, las aduanas, etc. W. Bowles y Sir John Talbot Dillon en *Los viajeros impertinentes* dicen que «en el puerto del rey... se abona un singular peaje por monos, negros, guitarras (a menos que se vayan tocando) y mujeres casadas, si no las acompañan sus maridos o presentan un certificado». No sólo se hacía notar la mala situación de los caminos, sino también la de los mesones y posadas, en las que los viajeros habían de descansar. Fernández de Mesa<sup>5</sup> decía que la posada «debe estar situada fuera de la ciudad, en una de sus entradas, que no debe estar en una calle estrecha, que debe tener agua corriente, los dormitorios con aireación, jardines y torres con un fanal para guía, veletas para señalar el aire, etc.». Pero si estas características no se daban en las localizadas en las proximidades de las ciudades, mucho más lamentable era el aspecto, de las que se hallaban a gran distancia de ellas

y en lugares abruptos y aislados. Otro tanto se decía de la calidad de los alimentos, que en ellas se dispensaba. Algunos viajeros-escritores recomendaban el transporte y autoabastecimiento por parte de los pasajeros. Un grave problema era el de la inseguridad, ya que abundaban los salteadores de caminos.

Toda esta importante actividad en el ramo de los caminos se vio acompañada de una serie de estudios y publicaciones, en los que se exponían los proyectos de creación y mejoras tanto de los caminos nacionales o reales como de los locales. Fue el rey Fernando VI, quien encargó al economista Bernardo Ward un estudio del estado y de las posibles mejoras de los caminos, el cual luego sería editado con el título de *Proyecto económico*<sup>6</sup>. En el apartado destinado a las comunicaciones por tierra aconsejaba la construcción de seis grandes caminos radiales: desde Madrid a La Coruña, Badajoz, Cádiz, Alicante y dos a la frontera con Francia. A éstos habría que sumar los enlaces secundarios con las ciudades más importantes. Su costo habría de ser sufragado mayoritariamente por el estado, por lo que sus autores serían arquitectos o ingenieros militares.

Esta obra inicial sería completada con la obra de Tomás Manuel Fernández de Mesa, *Tratado legal y político de caminos públicos y posadas. Dividido en dos partes. La una en que se habla de los caminos y la otra de las posadas*. Valencia, 1755 y 1766. Este libro venía a llenar un gran vacío en esta materia, pues realizaba una completa clasificación de los diferentes tipos de caminos: cabdales, caudales o capitales eran los caminos reales de primer orden; venían a continuación los vecinales, carreteros, herradura, estradas y finalmente los caminos cosarios, utilizados por las recuas de los arrieros. En 1761 Pedro Rodríguez de Campomanes publicaría su *Itinerario de las carreras de postas de dentro y fuera del Reino*<sup>7</sup>. Consta de un prólogo, en el que se expone la legislación histórica sobre el ramo, tratando con posterioridad de las carreras de postas

<sup>3</sup> TIZÓN Héctor: *La España Borbónica*, Madrid, Altalena, 1978, pág. 163.

<sup>4</sup> *Vid.* TIZÓN: *Op. cit.*, pág. 163.

<sup>5</sup> FERNÁNDEZ DE MESA, Tomás Manuel: *Tratado legal y político de caminos públicos y posadas. Dividido en dos partes. La una en que se habla de los caminos y la otra de las posadas*, Valencia, 1755 y 1766. Tomado de Antonio Bonet Correa, «Utopía y realidad en la arquitectura», en *Domenico Scarlatti en España*, Exposición-Catálogo, Ministerio de Cultura, Madrid, pág. 67.

<sup>6</sup> RUMEU DE ARMAS, Antonio: *Ciencia y tecnología en la España Ilustrada. La escuela de caminos y canales*, Madrid, Ediciones Turner, 1980, págs. 246-247.

<sup>7</sup> ALZOLA Y MINONDO, Pablo: *Historia de las obras públicas en España*, Madrid, Turner, 1979, págs. 296-297.

en España y señalando los caminos rectos y transversales por orden alfabético, los correos establecidos en el resto de Europa, así como las distancias entre las ciudades más importantes. Al respecto habría que decir que el primer servicio regular de diligencias entre Madrid y los Sitios Reales se fundó en 1769 bajo los auspicios del conde de Floridablanca, haciéndose otro tanto entre Madrid y Cádiz hacia 1788<sup>8</sup>. Ese mismo año se editó la *Guía de caminos*, que más o menos repetía la de 1767 y en la que se incluía un mapa de España y una lista de los caminos de rueda y herradura, que partían de Madrid.

### LOS AUTORES

Podemos definir la situación profesional de la arquitectura y la ingeniería españolas en el siglo XVIII por lo menos de confusa y bastante atrasada con respecto a Francia, que era entonces el país más avanzado en este tema en Europa. Esta circunstancia se debió a una cierta dicotomía existente entre la España arcaica, heredada de los Austrias, y aquella otra, que de la mano de los Borbones y sus ministros europeístas pugnaba por desarrollarse científica, económica y demográficamente. Esta bipolarización se apreciaba en casi todos los estamentos y organismos del estado, y lógicamente alcanzó también a los técnicos, que actuaban sobre el espacio urbano y rural. Por un lado nos encontramos con la decadencia de la organización gremial. A lo largo del s. XVIII esta institución, que agrupaba a la mayoría de los artesanos y profesionales españoles, continúa su decadencia, persistiendo en el proceso iniciado dos siglos antes. Pero el gremio, como organismo regulador de la producción y del trabajo y como escuela de aprendizaje, seguía teniendo un peso importante en el s. XVIII, ya que existía una gran cantidad de ellos. Sin embargo su influencia con los Borbones fue menor, concluyéndose esta decadencia con su supresión por la Asamblea Constituyente en 1791<sup>9</sup>.

Por otro lado y junto a los profesionales formados en los gremios nos encontramos con que en España y desde el Renacimiento existieron maestros constructores independientes, que no pertenecían a ningún gremio y que se habían formado directamente en el trabajo. Habían ascendido de categoría a base de experiencia y años, comenzando normalmente como picapedreros o albañiles, si aspiraban a convertirse en maestros, hasta alcanzar el puesto de aparejadores o supervisores. Sus funciones entonces eran las de calcular gastos y organizar a los obreros. Por último eran nombrados maestros de obras, con lo que llegaban a trazar y a dirigir edificios. Existía no obstante un puesto de responsabilidad superior. Era el de maestro mayor, nombramiento, que se otorgaba sólo a aquellos, que contaban con una gran reputación y que se hallaban al frente de fábricas importantes: catedrales, palacios, etc. Junto a estos «arquitectos», formados en la práctica diaria de la profesión durante el Antiguo Régimen, también se dio la figura del cortesano y/o aficionado, caso por ejemplo de Juan de Herrera en España o Alberti en Italia<sup>10</sup>.

Esta situación cambiaría bastante con los Borbones, cuya política centralizadora tendría consecuencias en el campo arquitectónico mediante la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inaugurada oficialmente en 1752. Con esta institución se buscaba «conseguir el medio más eficaz y pertinente para controlar e influir en el campo de las artes...»<sup>11</sup>. De esta forma el arte comenzó a dejar de ser regulado por los gremios y se convirtió en una cuestión de Estado. Desde 1764 las capillas y las catedrales tenían la obligación de contar con un técnico titulado por la Academia de San Fernando<sup>12</sup>.

Esta orden real, que conllevaba la progresiva fiscalización de la arquitectura por parte de la Academia y de los arquitectos allí formados, no fue muy bien contemplada por los ingenieros, quienes

<sup>10</sup> SPIRO KOSTOF: *El arquitecto: historia de una profesión*, Madrid, Edit. Cátedra, 1984, págs. 131-132.

<sup>11</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *Las academias artísticas en España*, en *Las Academias de Arte* de Nicolaus Pevsner, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 221.

<sup>12</sup> BONET CORREA, Antonio y otros: *La polémica ingenieros-arquitectos en España. S. XIX*, Madrid, Edit. Turner, 1985, pág. 11.

<sup>8</sup> Vid. ALZOLA: *Op. cit.*, pág. 299.

<sup>9</sup> RUMEU DE ARMAS, Antonio: *Historia de la previsión social en España*, Madrid, Turner, 1979, págs. 296-297.



veían cómo una nueva institución, también de creación estatal, pugnaba, y de hecho estaba consiguiéndolo, por ocupar un espacio profesional, que hasta entonces les estaba reservado a ellos por su instrucción igualmente en academias oficiales. Hasta esos momentos no parecía haber habido una separación clara y nítida entre las competencias de los arquitectos y de los ingenieros con claro perjuicio para los primeros. Por lo tanto también es el momento, en que se inician las disputas entre unos y otros. Se trataba de un litigio, que iba acompasado a la progresiva e inicial separación entre el arte y la ciencia, y la posterior pérdida de importancia e influencia de la primera con respecto de la segunda. Por eso los ingenieros, seguros de que tenían ganada la batalla y de que el tiempo acabaría por darles la razón, reaccionaron con una aguda crítica hacia la falta de formación técnica, que los arquitectos recibían en la Academia de San Fernando. Las opiniones mayoritarias de los ingenieros en la segunda mitad del s. XVIII serían magistralmente expuestas y publicadas en 1803 por Agustín de Betancourt, creador de la figura del ingeniero civil en España<sup>13</sup>: «*en la Academia de San Fernando de Madrid, y en las demás del reino que se intitulan de las Bellas Artes, no se enseña más que el ornato de la arquitectura. Los arquitectos se forman copiando unas cuantas columnas, y agregándose a la casa de alguno de la profesión donde suele ver y oír cuatro cosas de rutina, y con esa educación y estos principios es examinado por otros que tienen los mismos, queda aprobado y se le da la patente para cometer cuantos desaciertos le ocurran en edificios, puentes, caminos y canales*».

No cabe duda de que detrás de estas reclamaciones corporativistas existía una gran verdad, puesto que en España los ingenieros contaban con una larga tradición en las obras públicas y con una importante formación científica, que les había dado un gran prestigio y un gran peso específico dentro de la sociedad. Su amplio campo de actuación había sido ya señalado en 1674 por el ingeniero mi-

litar Andrés Dávila y Heredia<sup>14</sup>: «*toca la geometría y medición... puentes de madera o piedra, o levadizos, murallas, puertas principales... guiar las aguas y apartar los rios, comprendiendo todas las máquinas militares como políticas... Igualmente comprendía la arquitectura política... arte tan grande que abraza parte de las matemáticas y privativamente toca las fábricas de los templos, palacios y casas...*»<sup>15</sup>.

El prestigio por lo tanto del cuerpo nacional de ingenieros militares llegó a ser importante. Su historia moderna se inició durante la época de Felipe II, quien, siguiendo una recomendación de Juan de Herrera, como consecuencia de la carencia de personal profesional especializado en las matemáticas, fortificaciones e ingeniería civil y militar, mandó abrir en 1582 la «Academia de matemáticas y arquitectura civil y militar»<sup>16</sup>, en la que Juan Cedillo Díaz dictaba la cátedra de matemáticas y Cristóbal de Rojas la de fortificaciones. Aunque Rojas tuvo una formación autodidacta, mucho debió a Juan de Herrera, con quien trabajó en la obra del Escorial, e igualmente al ingeniero Tiburcio Spanoqui, el cual llegó a ser considerado como superintendente general de ingenieros y fue el encargado de planificar la defensa continental de América, que ejecutarían en buena parte los integrantes de la familia Antonelli<sup>17</sup>. La Academia de Rojas, desaparecida por falta de alumnos, tendría su continuación en «La Escuela de

<sup>14</sup> DÁVILA Y HEREDIA, Andrés: *Arte de medir tierras, excepciones de los agrimensores, ordenanzas para las ciudades, villas y lugares de España*, Valencia, 1674. Tomado de Ramón Gutiérrez, «La organización de los cuerpos de ingenieros de la corona y su acción en las obras públicas americanas», en *Puertos y fortificaciones en América y Filipinas, Actas del Seminario*, 1984, CEHOPU, Madrid, págs. 48-49.

<sup>15</sup> A pesar del amplio espacio profesional, que tenían los ingenieros militares, en la práctica la situación era distinta o al menos no era igual para todos ellos. Como muy bien indica el profesor Bonet Correa en su obra sobre *La polémica ingenieros-arquitectos en España. S. XIX*, señalada con anterioridad, la aparición de la pólvora con fines militares había motivado una mayor especialización, separándose cada vez más las actuaciones de los arquitectos de las de los ingenieros militares, quienes hacen acto de presencia en la escena europea durante el Renacimiento.

<sup>16</sup> DE ROJAS, Cristóbal: *Tres tratados sobre fortificación y milicia*, Edición facsímil de la obra original de 1598, editado por el CEHOPU, Madrid, 1985, Estudio preliminar de Ramón Gutiérrez, págs. 10 á 12.

<sup>17</sup> DE MARIATEGUI, Eduardo: *El capitán Cristóbal de Rojas. Ingeniero militar del siglo XVI*, Edición facsímil del original de 1880, CEHOPU, Madrid, 1985.

<sup>13</sup> DE BETANCOURT, Agustín: «Noticia del estado actual de los caminos y canales de España, causas de sus atrasos y defectos y medio de remediarlo en adelante. Año 1803», *Revista de Obras Públicas* núm. 6, tomo XVII, 1869, pág. 68.

Palas», promovida hacia 1630 en Madrid por el Marqués de Leganés<sup>18</sup> y en diversas academias surgidas en Castilla y Andalucía (Sevilla y Cádiz), así como en la «Academia de Matemáticas» española de Milán, y en la «Academia Real y Militar del Ejército de los países Bajos» en 1675. Si en las anteriores se mantiene la herencia de la fortificación italiana del Renacimiento, en esta última, fundada por el insigne ingeniero militar español Sebastián Fernández Medrano<sup>19</sup>, aparecen técnicas propias, que incorporan las novedades introducidas por la ingeniería civil y militar francesa.

Efectivamente, al auge de la ingeniería italiana y a su influencia sobre la española sucede a fines del s. XVII y en todo el s. XVIII la ascendencia francesa. Este valimiento se da desde Vauban tanto en el campo militar como en el civil. Así algunas instituciones e iniciativas tomadas en el país vecino fueron casi literalmente traducidas al poco tiempo en España. Esto es lo que sucedió por ejemplo con la creación en París el 1 de Febrero de 1716 del «Corp des Ponts et Chaussées», que supervisaría todos los proyectos de carreteras, puentes y canales de la Francia central. Otra de las consecuencias de esta iniciativa sería la separación entre los campos específicos de la arquitectura y de la ingeniería, que conduciría a la creación de la Escuela de Puentes y Caminos en 1747. Fue la primera en su género en todo el mundo y anticipó la separación entre ingenieros militares y civiles, que se daría ya a fines del s. XVIII<sup>20</sup>. A las anteriores fundaciones siguieron en 1748 la de la Ecole Royale du Genie de Mezieres y en 1794 la de la Ecole des Travaux Publicques, que al año siguiente se convirtió en la Ecole Polytechnique<sup>21</sup>. La consecuencia de esta política estatal no sólo fue la creación de un cuerpo especializado en las obras públicas, los ingenieros civiles, sino también y sobre todo el que Francia contara al final del «Ancien Regime» con 50.000 kilómetros de caminos en perfecto estado<sup>22</sup>.

La España de los Borbones va a seguir también, en cuanto a la organización del Cuerpo de Ingenieros Militares primero, y civiles más tarde, el modelo francés. Así en 1710 Jorge Próspero de Verboom, discípulo predilecto de Fernández Medrano, fundó la «Real y Militar Academia de Barcelona». Fue en esta institución, donde adquirieron los conocimientos necesarios los ingenieros militares españoles, de los que la Corona se va a servir para llevar a cabo su amplia política de equipamiento territorial en todo el Estado Español, tanto peninsular como de ultramar<sup>23</sup>.

La primitiva organización del Real Cuerpo de Ingenieros se vería completada con la legislación necesaria, que vendría a reservarles y a asegurarles un cada vez más amplio campo de actuación. En 1718 se dictaron las «Instrucciones y Ordenanzas para el Real Cuerpo de Ingenieros», en donde se señalaba su especificidad profesional y su forma de actuar. En ellas se obligaba a los ingenieros a conocer y a hacer descripciones del país, los caminos, los ríos, las ciudades, los puertos, las plazas fuertes, las costas, etc. A la hora de levantar los planos de las ciudades debían recoger toda su superficie con las calles, plazas y edificios, señalando los más destacados: iglesias, conventos, palacios, etc.<sup>24</sup>.

Esta gran variedad de competencias del único cuerpo técnico, capacitado legalmente durante toda la primera mitad del s. XVIII para cualquier tipo de actuación espacial, motivaría el que, siguiendo los modelos franceses, se fueran subdividiendo sus competencias. En 1744 se separó el Cuerpo de Aca-

<sup>18</sup> ZAPATERO, J. M.: «La escuela de fortificación hispanoamericana», en *Puertos y fortificaciones en América y Filipinas*, CEHOPU, Madrid, 1985, pág. 66.

<sup>19</sup> Vid. ZAPATERO: *Op. cit.*, pág. 67.

<sup>20</sup> STEINMAN, David B. y WATSON, Sara Ruth: *Puentes y sus constructores*, Madrid, Turner, 1978, págs. 111-112.

<sup>21</sup> Vid. FRANCASTEL: *Op. cit.*, pág. 138.

<sup>22</sup> SICA, Paolo: *Historia del urbanismo. El siglo XVIII*, Madrid, I.E.A.L., 1982, pág. 62.

<sup>23</sup> ZAPATERO, J. M.: *La fortificación abaluartada en América*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1978, págs. 225-230.

<sup>24</sup> Vid. GUTIÉRREZ, Ramón: «La organización...»: *Op. cit.*, pág. 50. Una de las principales tesis de este artículo es la del amplio campo profesional del ingeniero militar durante el siglo XVIII. Aunque apenas tuvieron cabida en el arte cortesano, salvo excepciones notables (Sabatini tuvo una brillante carrera dentro del cuerpo de ingenieros militares, según nos informa Fernando Chueca en su obra *Madrid, ciudad con vocación de capital*, Santiago de Compostela, 1974, pág. 182) en provincias y en la América Hispánica les estaban casi exclusivamente reservadas las obras reales en una época, en la que el estado llevó a cabo una gran cantidad de iniciativas en el campo de los equipamientos. Su prestigio por lo tanto fue grande, por lo que también recibieron otra clase de encargos. Al respecto únicamente quisiera señalar los casos bien explícitos de dos ingenieros militares, que intervinieron ampliamente en el s. XVIII en América: Díaz Navarro y Trevejos.

demias de la «Dirección y Comandancia del Ramo de Caminos, Puentes, Edificios de Arquitectura Civil y Canales de Riego y Navegación», la cual fue inicialmente dirigida por Francisco Sabatini <sup>25</sup>.

Para evitar el conflicto de competencias con los arquitectos, surgido sobre todo a raíz de la creación de la Academia de San Fernando, se publicó en 1774 una real orden, en la que se decía que «*por lo que toca a la Arquitectura Civil sin perjuicio del establecimiento y privilegio de mi Real Academia de San Fernando, ni de que para las obras que no sean del Ramo de la Guerra y que se costeen con cantidades de mi Real Hacienda, del público, de comunidades o particulares, sea preciso recurrir a los ingenieros de esta Dirección...*», si bien el rey declaraba más adelante su voluntad de «*...no coartar a nadie la libertad de que se valga cada uno del arquitecto que sea mas de su satisfaccion como esta legitimamente aprobado...*». A partir de esta Real Orden el Real Cuerpo de Ingenieros se ocuparía de las siguientes labores: obras militares en plazas y campaña y geografía; edificios civiles y caminos; hidráulica; academia. Es decir que prácticamente estaban capacitados para la realización de cualquier obra pública en la España del s. XVIII. Esta circunstancia les llevaría, como dice el profesor Bonet Correa <sup>26</sup>, a formar «el colectivo profesional más avanzado de su tiempo. Su labor e influencia en la arquitectura y ciencia española e hispanoamericana y filipina fue enorme. Sin ellos no se comprendería el paso del Barroco castizo a una arquitectura cosmopolita... Gracias a sus conocimientos florecieron en la España de Felipe V, Fernando VI y Carlos III el urbanismo y la construcción de las obras públicas...».

Pero si el proceso de especialización fue en gran medida la principal causa del auge de los ingenieros militares desde comienzos del s. XVIII, a finales de esta centuria ilustrada surgirá un nuevo profesional, el ingeniero civil, el cual va a encargarse desde entonces del tema de las obras públicas. Fue

Agustín de Betancourt, quien junto con su colaborador Juan de Peñalver redactó en París en 1791 su *Memoria sobre los medios de facilitar el comercio interior* <sup>27</sup>, donde se recogía el primer esbozo para la creación de una escuela de caminos y canales, que sería el germen de los ingenieros civiles. En esta memoria aparecía la figura del Intendente General de Caminos y Canales, jefe supremo del cuerpo, así como las de los inspectores del Cuerpo Técnico, dirigido por una Junta de Caminos y Obras Hidráulicas, que a su vez estaba presidida por el Intendente General de Caminos y Canales. Esta Junta sería la encargada de «los proyectos de las obras reales correspondientes a estos ramos que se hayan de hacer, y también convendría que se confiasen a su examen todas las demás que se hubiesen de executar en el reyno, e informada la Junta del grado de utilidad de lo que se proponía daría su dictamen fundado e informaría al Ministerio de los asuntos que le hubiese encargado».

Lógicamente, para la realización de esta memoria, Betancourt se había documentado profundamente en el modelo francés, al que sin duda también correspondían las cualidades, que el ingeniero ideal debía reunir <sup>28</sup>: «*Haber hecho un estudio sólido de la geometría y trigonometría, con sus aplicaciones a práctica; medir distancias y alturas; nivelar un terreno; calcular con facilidad y exactitud los desmontes y terraplenes; delinear y lavar un plano, para poder representar un proyecto con claridad; conocer los materiales que corresponden a cada clase de obras, y la resistencia de las piedras, por principios ciertos; saber los varios métodos de fundar en el agua, en un terreno de arena, de tierra o peña; para aplicarlos según las circunstancias; estar instruido de las diferentes especies de puentes que se han imaginado...*». Si exceptuamos las cuestiones estrictamente castrenses, se trataba de los mismos cometidos, que estuvieron desarrollando durante todo el siglo XVIII los ingenieros militares.

Gracias a la propuesta de Agustín de Betancourt en 1799 se creó el «Cuerpo Facultativo de la Inspección General de Caminos y Canales», nombre con el que se mantendría hasta 1803, cuando fue sustituido ya por el de «ingenieros de caminos y

<sup>25</sup> Vid. GUTIÉRREZ: *Op. cit.*, pág. 51.

<sup>26</sup> Vid. BONET CORREA: *La polémica...*, *op. cit.*, págs. 16-17. Véase también mi comunicación presentada al *Curso de Barroco en Andalucía*, Cabra, agosto de 1985: «Las obras públicas agentes del cambio estético en la Málaga del Siglo XVIII» (en prensa), o también mi artículo de la Revista *Jábega*, Diputación Provincial de Málaga, 1985, número extraordinario, 50, «Historia de las obras públicas en Málaga en el siglo XVIII».

<sup>27</sup> Vid. RUMEU DE ARMAS: *Ciencia...* *op. cit.*, pág. 56-59.

<sup>28</sup> Vid. RUMEU DE ARMAS: *Ciencia...* *op. cit.*, pág. 60.

canales, indicándose con este nombre una carrera de honor y de personas facultativas que dedican sus tareas al servicio del rey y del público en un ramo tan importante a la prosperidad del Estado»<sup>29</sup>.

### LOS PROMOTORES

Los referidos cuerpos profesionales, ingenieros, arquitectos y maestros de obras, estaban necesitados lógicamente de su incorporación al servicio de alguno de los poderes existentes en el s. XVIII, para poder llevar a cabo su actividad en el campo de las obras públicas. En la España del Antiguo Régimen los tres grandes poderes fácticos eran la corona, la iglesia y los municipios. A su vez estos últimos estaban gobernados por la nobleza. Según dice Domínguez Ortiz<sup>30</sup> «El papel de la nobleza en la vida local fue relevante, sin relación con su número, y tuvo más brillo en las ciudades de la mitad sur de España, donde su escaso número se compensaba con la abundancia de fortuna y títulos; a través de las ciudades, la nobleza dominó en las cortes, y de esta forma se aseguró una discreta influencia en el gobierno del Estado». Su poder, no obstante, se había debilitado, como consecuencia de la crisis económica, que había sacudido a la España del s. XVII<sup>31</sup>. Aunque estos tres poderes podían actuar conjuntamente, normalmente se mostraban celosos de sus respectivas parcelas de influencia e independencia, por lo que asimismo solían contar con técnicos propios: arquitectos de reales obras e ingenieros militares, quienes por su condición de funcionarios ocupaban frecuentemente el anterior cargo, para las obras promovidas por la corona; arquitectos de obras y aparejadores para los obispados, y alarifes públicos para los municipios<sup>32</sup>. Aunque las obras públicas fueron principalmente realizadas por los arquitectos de reales obras y los alarifes públicos (arquitectos o maes-

tros de obras), en alguna ocasión los obispos promovieron igualmente su ejecución. Así sucedió, por ejemplo, en Málaga con el Acueducto de San Telmo, que fue en gran medida sufragado por el obispo Molina Lario y ejecutado por su arquitecto José Martín de Aldehuela.

Sin embargo el gran promotor de las obras públicas durante el siglo XVIII en España fue la Corona. Después de las crisis de la centuria precedente los Borbones se preocuparon de mejorar los servicios y equipamientos nacionales. La renovación se inició desde el primer monarca de la nueva dinastía, Felipe V, quien dio un gran impulso a las obras públicas. A él se debe la Instrucción de Intendentes, publicada el 4 de julio de 1718<sup>33</sup>, por la que se ordenaba que se informara al Consejo sobre el estado de los caminos y de los reparos urgentes para el tránsito de carruajes, indicándose aquellos que deberían ser ampliados o empedrados, así como de las reformas tendentes a hacer más cortas las distancias.

Muchas de las iniciativas emprendidas durante el reinado de Felipe V serían finalizadas por sus sucesores. Fernando VI encargó un estudio del estado y mejora de los caminos al economista Bernardo Ward, quien aconsejó la construcción de seis caminos, que con sentido radial habían de partir de la capital del reino<sup>34</sup>. Una segunda ordenanza de intendentes sería publicada por este mismo rey el 8 de Octubre de 1749, por la que se establecía que en cada provincia un ingeniero se encargase del levantamiento del mapa geográfico, del estudio de la geografía y del presupuesto de las principales obras de utilidad: acequias, puentes, caminos, puer-  
tos, fábricas, molinos, batanes, etc.

El definitivo impulso a la finalización y al emprendimiento de estas y otras obras se llevaría a cabo durante el reinado de Carlos III, cuando «la oleada renovadora» invadió a España, abarcando a todos los ámbitos de la vida nacional. A partir del reinado de este monarca se empieza a tener fe en el «imperio de la razón» y en «las ciencias útiles, como instrumento para la mejora material y moral del hombre»<sup>35</sup>. Así y por Real Decreto de 10 de junio de 1761 Carlos III ordenó «que se comen-

<sup>29</sup> Vid. RUMEU DE ARMAS: *Ciencia... op. cit.*, págs. 258-267.

<sup>30</sup> DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *La sociedad española del siglo XVII*, vol. I, Madrid, 1963, pág. 267.

<sup>31</sup> MARAVALL, José Antonio: *La cultura del Barroco*, Madrid, Ariel, 1980, págs. 69-80.

<sup>32</sup> MORALES FOLGUERA, José Miguel: «Alarifes públicos y fontaneros mayores de Málaga en el siglo XVIII», *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, nos. 4-5, 1984, págs. 280-284.

<sup>33</sup> Vid. ALZOLA: *Op. cit.*, pág. 273.

<sup>34</sup> Vid. RUMEU DE ARMAS: *Ciencia... op. cit.*, págs. 246-247.

<sup>35</sup> BITAR LETAYF, Marcelo: *Economistas españoles del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1968, pág. 12.



zaran con la brevedad y economía posibles los caminos de Andalucía, Cataluña, Galicia y Valencia, consignándose 250.000 reales mensuales para los tres primeros y costeándose el último con el sobrante del 8 por 100 valenciano». Como era frecuente en el siglo XVIII, este dinero se obtenía de arbitrios múltiples y directos para cada necesidad, entre los que destacaban el de la sal; el del vino y li-

cores en Castilla la Vieja, Rioja, Jerez, Puerto de Santa María y Chinchón; adehesamientos en las provincias de Córdoba y Jaén; censos impuestos; sobrante de la venta de correo; mostrencos y bienes vacantes; pósitos; sobrantes de propios; arbitrios sobre terrenos en Galicia y Asturias; y por último ayudas, donaciones y préstamos de prelados eclesiásticos o personas acaudaladas.



---

# *Arquitectura militar y vías de comunicación: Caminos de Córdoba a Toledo en los siglos IX-XIII y sus sistemas defensivos*

AMADOR RUIBAL RODRÍGUEZ

## I. INTRODUCCIÓN

Camino y civilización son términos inseparables, como lo son asimismo civilización y cultura, pero toda civilización ha necesitado siempre proteger sus vías de comunicación. Por ello la arquitectura militar ha estado históricamente unida de modo indisoluble a las rutas y especialmente en los tiempos inseguros del medievo. En España en la época de dominio musulmán, de tan frecuente actividad bélica, la protección de los caminos será una necesidad constante.

## II. LOS CAMINOS DE CÓRDOBA A TOLEDO EN LA ESPAÑA ISLÁMICA (SIGLOS VIII-XII)

Córdoba fue la ciudad escogida por los musulmanes como centro del poder político en los tiempos del Emirato Independiente y del califato español.

Toledo era la antigua capital de la España Visigoda, con abundante población autóctona, entre la que existía un fuerte componente mozárabe, que añoraba los días de esplendor pasado. Además siguió siendo la ciudad más importante en el centro de la península, de quien dependía buena parte del esfuerzo guerrero frente al norte cristiano.

Por todo ello era una necesidad la existencia de un sistema de comunicaciones que permitiera un enlace rápido y seguro entre estas dos ciudades y asimismo era preciso defenderlo. Ello motivó la construcción de una red de fortalezas en torno a

estas vías, que cumplieron además otras funciones como servir de lugares de etapa y abastecer a los viajeros. Algunos de estos caminos y su protección tenían origen romano. Los principales fueron:

### A. *El camino de Toledo a Córdoba por el milagro*

Representa la distancia más corta entre estas dos ciudades. Sabemos que fue utilizado frecuentemente por los musulmanes para atacar Toledo.

Su punto inicial, en Córdoba, lo tenía en Bab Tulaytula o puerta de Toledo dirigiéndose desde allí a Armillat, pasando por el puente de los Pedroches.

Armillat, a 25 Km de Córdoba, sería el primer lugar de etapa y se encontraba en la zona actualmente anegada por el embalse de Guadalmellato, cuya vaguada aprovechaba para dirigirse a lo más abrupto de Sierra Morena hasta el castillo de Almogavar posible segunda estación. Desde allí seguía el camino por Fahs al-Ballut a cruzar el Guadalmez, hacia sierra Madrona, la cual se cruzaría por puerto Mochuelo.

Continuaba a la Sierra de la Solana, por el antiguo Fahs al-Kudya, y tras cruzar el Tirteafuera, se llegaba a otro lugar de etapa: Abenojar, desde donde se penetra en el Fahs al-Fayy llegando al Guadiana y a continuación a la sierra de Navala-grulla por el puerto del Recuero.

Por el luego llamado «Camino de la Plata» se cruzaría la sierra de Navalaencina, para seguir por la cañada de la obra hasta Vecedilla donde se va-

dearí el Bullaque, continuando hasta pasar ante la Torre de Abraham y luego remontando el río Milagro hasta el castillo y puerto de su nombre.

Por Ventas con Peña Aguilera, Cuerva, Layos y Argés se llegaría a Toledo. Este camino es recogido en la obra de Istarj: «*Kitab al-Masalik Wal-Hamalik*» redactada hacia el 921 <sup>1</sup>.

Las crónicas cristianas recogen frecuentes referencias a la utilización de esta vía. Los Anales Toledanos I nos dicen: «*Vino fillo del rey de Córdoba con Algaraves, é con Aloces é con Andaluces, é muchos peones adaragados, é pasaron Tajo, é corrieron é prisieron... día de Mercorres en XVIII dias de September era MCCLI*» <sup>2</sup>.

Ximénez de Rada nos dice que había construido el Castillo del milagro «*In via publica per quam Toletum arabes gravius infestabant*» <sup>3</sup>.

Llama la atención que casi todas las referencias cristianas pertenecen al siglo XIII, lo que viene justificado con el hecho de que en el siglo XII el esfuerzo bélico se concentró en la zona de Calatrava la Vieja, por lo que a partir de la ocupación de esta plaza las incursiones musulmanas contra Toledo no pudieron utilizar otra vía que la del puerto de Alhover <sup>4</sup>.

También debemos tener en cuenta que la vertiente norte de Sierra Morena, por esta zona, hasta los Montes de Toledo fue considerada peligrosa pues las incursiones cristianas buscaban el control de este camino desde el siglo XI, siendo un hecho su dominio a partir del 1147, como lo demuestra el Edrisi que nos cuenta el estado de lucha constante de los habitantes de Gafiq con los cristianos en tiempos de Alfonso VII, cuando los castellanos

se adueñan de Maestanza, Pedroche y Santa Eufemia.

Con la recuperación almohade este camino volvería a ser transitado por los musulmanes hasta principios del siglo XIII y consta que el mismo Emir lo recorrió en el año 1096 <sup>5</sup>.

### B. *El camino de Córdoba a Toledo por Calatrava*

La primera mención de esta ruta es su reparación por al-Rahman al-Fihri en el año 747, poco después de la invasión musulmana <sup>6</sup>.

El Edrisi recoge este camino como el más concurrido entre Toledo y Córdoba, en su época, siendo la ciudad de Calatrava el punto más importante por controlar el paso del Guadiana y las tierras llanas manchegas. En el siglo XII esta ruta se convierte en el gran camino militar que canaliza los esfuerzos de los castellanos y de los invasores africanos.

Partía esta vía de Córdoba llegando al Vacar. Del Vacar a Gafiq y de aquí a Yibal Afur. El castillo de Vioque cerca del Guadalmez marca el ingreso de este camino en la provincia de Ciudad Real y desde él, tras alcanzar el castillo de Manzaire, se desviaba hacia el este en dirección a Caracuel y se llegaba a Calatrava.

De Calatrava se dirigía a Malagón y, ya en los Montes de Toledo, a Guadalerzas, desde aquí por los Yébenes se llegaba a Toledo, donde se entraba por el puente de Alcántara <sup>7</sup>.

Como se puede observar los dos caminos se cruzan en la zona comprendida entre Caracollera y Abenojar por lo que no es de desestimar que pudiese haber sido utilizada la ruta por Armillat-Almogabar-Mochuelo para seguir luego la vía de Calatrava. Sin embargo debe tenerse en cuenta que

<sup>1</sup> ALEMANY, J.: *La geografía de la península ibérica en los escritores árabes*, pág. 16. AL\_Bakri, *Kitab al Masalik Wa\_I\_Mamalik*. Traducción francesa de Mac Guckin de Slave, Alger, 1913 (Revisada París, 1965).

<sup>2</sup> Los toledanos persiguieron a los musulmanes hasta la torre de Abraham, pasado el puerto de Alhover, donde los alcanzaron. P. FLÓREZ en *Hispania sagrada: Anales Toledanos I*, tomo XXIII, pág. 398.

<sup>3</sup> Las referencias al castillo del Milagro las encontramos no sólo en la obra de D. Rodrigo sino también en muchos documentos contemporáneos, como la escritura de donación de Milagro por Enrique I. D. R. XIMÉNEZ DE RADA, *De rebus Hispaniae*, Edic. Lorenzana, tomo III, pág. 191.

<sup>4</sup> IDRISI: *Description de l'Afrique et de l'Espagne*. No se refiere a este camino como el habitual, sino al de Calatrava que era mucho más seguro entonces.

<sup>5</sup> Este camino es considerado el más lógico por D. Félix Hernández que lo ha estudiado ampliamente en «Camino de Córdoba a Toledo en época musulmana», *Al Andalus* núm. XXIV y XXXII.

<sup>6</sup> BLÁZQUEZ y DELGADO AGUILERA: *Historia de la provincia de Ciudad Real*, Ávila, 1898, nos ofrece numerosos datos sobre estas épocas.

<sup>7</sup> CORCHADO SORIANO, M.: *El camino de Toledo a Córdoba*, Jaén, 1969, se ocupa ampliamente de esta vía.



esta parte de la ruta cruza el corazón de Sierra Morena, zona siempre abundante en bandidos y por lo tanto peligrosa.

### C. *Otros caminos*

Deben mencionarse aquí el camino que discurría, al oeste, por Talavera y el que pasaba, más al este, por el Muradal, pero ambos, aunque podía por ellos llegarse a Toledo, se utilizaban más para ir de Córdoba a Zamora y Zaragoza respectivamente.

### III. LOS CAMINOS CRISTIANOS EN EL SIGLO XIII

El camino cristiano más utilizado discurrirá por la ruta de Toledo, Guadalerzas, Calatrava la Vieja, Caracuel, de donde se dirigirá a Almodovar y por el puerto de Niefla a Horcajo y al valle de Alcudia, alcanzando el río Guadalmez, siguiendo el Camino Real de la Plata. De aquí a Conquista, Adamuz y Córdoba. En tiempos de Alfonso X, con la fundación de Villa Real, se desviará de la abandonada Calatrava, dejándola a un lado, para pasar por la nueva Puebla.

Otras rutas secundarias existieron en esta época, con el camino del Milagro, que será peligroso por la abundancia de bandidos en zona tan montañosa.

La presencia de asentamientos tanto islámicos como cristianos en puntos no lejanos a estas dos rutas hacen suponer la existencia de ramales alternativos que permitieran el enlace entre ambos caminos como por ejemplo los enclaves de Porzuna, Piedrabuena, Benavente o Alarcos. También hay que señalar los nuevos caminos abiertos por los cristianos tras su dominio de la Mancha, como la vía que por Almagro y Calatrava la Nueva, siguiendo el Ojailen y el Jándula se dirigía a Andalucía<sup>8</sup>.

Tampoco podemos olvidar el frecuentado paso por Baños de la Encina, las Navas y Castro Ferral, tan utilizado por los cristianos desde la gran bata-

lla de las Navas, como lo había sido antes por los musulmanes en sus incursiones hacia el norte y los caminos que por Manzanares, la Solana y Montiel se dirigen a Levante por Fuenllana o a Jaén por Eznavexore y Montizón<sup>9</sup>.

### IV. LA PROTECCIÓN DE LAS RUTAS

La necesidad de asegurar las comunicaciones y controlar estos territorios frente a las constantes rebeliones bereberes y a los deseos de independencia toledanos obligó a los emires y califas de Córdoba a establecer, a lo largo de estas vías, una serie de fortalezas que garantizasen la seguridad de los viajeros y el abastecimiento de las tropas que se dirigían hacia el norte. Así nacen enclaves fortificados como Baños de la Encina y Santa Eufemia, en la vertiente sur de Sierra Morena, Castro Ferral y Mochuelo en pleno paso montañoso, Almodovar, Salvatierra y Eznavexore en la vertiente norte. El mismo papel cumplirán Guadalerzas, Malagón Viejo y las fortalezas de Alhove y Torre Abraham en los Montes de Toledo.

Sin embargo no bastaba con el control de la zona montañosa, pues eran necesarios lugares de etapa intermedios que permitieran el dominio de las llanuras y de los principales enclaves económicos, y así nacieron Almadén y Caracuel, que eran antiguos asentamientos romanos, y Qalat Rabat, Piedrabuena y Alarcos. Especial importancia tuvo Qalat Rabat pues fue el centro administrativo y de gobierno de la Mancha y plaza fuerte frente a la rebelde Toledo.

Con la llegada de los cristianos, en los siglos XI-XII, a esta zona la red de fortalezas pasará a jugar un papel militar de primer orden cuando la frontera se sitúa primero en los Montes de Toledo y luego en Sierra Morena. Esta función bélica será realizada por los almorávides y almohades.

Con la ocupación cristiana, en el siglo XII, de estos enclaves su papel de protección de las rutas se mantiene, al servicio ahora de los nuevos dueños, y su función bélica se invierte al ser utilizados

<sup>8</sup> RUIBAL, Amador: *Calatrava la Vieja: Estudio de una fortaleza medieval*, Instituto de Estudios Manchegos (C.S.I.C.), Ciudad Real, 1984, págs. 29-31.

<sup>9</sup> RUIBAL, Amador: «Tres enclaves islámicos de la Alta Andalucía» en el volumen *Homenaje al Profesor D. Manuel Garzón Pareja*, Ayuntamiento de Granada, 1985, págs. 285-293.

contra sus creadores. En una primera etapa pues los cristianos se limitaron a utilizar las fortalezas musulmanas, aunque reparándolas cuanto fue preciso y adaptándolas a las nuevas necesidades.

## V. LA ARQUITECTURA MILITAR EN TORNO A ESTAS VÍAS: CASTILLOS Y CIUDADES

En los tiempos de las invasiones musulmanas, s. VIII, subsistían algunas de las antiguas ciudades, de época romana, que se crearon en las tierras existentes entre Córdoba y Toledo. De ellas podrían destacarse Oreto, Carcubium y Sísapo. La primera desapareció poco después, cuando con motivo de la reconstrucción de Qalat Rabah, en el 853, se obligó a su población a trasladarse a este nuevo enclave <sup>10</sup>.

La segunda se transformó en el Karakay musulmán, que los cristianos denominaron «Caracol» y más tarde Caracuel <sup>11</sup>.

Sísapo parece que también fue transformada por los musulmanes, aunque su emplazamiento no se puede precisar hoy, para unos es Capilla, para otros Chillón, Almadén e incluso Almadenejos.

Así pues nada resta en cuanto a urbanismo de épocas anteriores en esta zona, e incluso las ciudades islámicas que sustituyeron a Carcubium y Sísapo tampoco se conservan.

La principal muestra urbana existente, aunque muy arruinada, es la Qalat Rabah islámica, ciudad fortaleza del siglo IX. De ella sólo queda su cinturón defensivo y su fortaleza, ambos muy dañados. En ambos nos encontramos con un tipo de fortificación que recuerda los modelos orientales especialmente bizantinos. Ello no es de extrañar dada la temprana fecha de su fundación pues lo mismo podría decirse de la alcazaba de Mérida <sup>12</sup>.

Sí conservamos, por el contrario, muestras de fortificación islámica en diversos castillos de esta zona además del ya citado de Qalat Rabah, como

en Castro Ferral, Salvatierra, Eznavexore, Baños de la Encina, Caracuel o Miraflores. Estos restos presentan las siguientes características:

1.º Como material constructivo se utiliza el encofrado de hormigón, la tabiya musulmana, recubierta o no de mampostería. Así sucede en todas las fortalezas citadas.

2.º Predomina el trazado regular, de influencia bizantina, con torres pequeñas y de escaso saliente, que dominan tramos de cortina de escasa longitud. Así sucede en Baños, Eznavexore, Qal'at Rabah, Caracuel, Guadalerzas y parcialmente en Salvatierra.

3.º Las puertas conservadas son de entrada recta y de grandes dimensiones como en Baños de la Encina y Qalat Rabah.

4.º Aparecen elementos defensivos típicamente islámicos y de fecha muy primitiva como son las torres albarranas de Caracuel y Qal'at Rabah y las corachas de esta última anteriores al siglo XI.

5.º Se utilizan los sillares en las partes nobles de los edificios, puertas y torres que las defienden en Qalat Rabah, y puertas de Baños de la Encina. Se usan también sillares-sillarejo en la cimentación, en todo el recinto en Qalat Rabah y en puntos aislados, donde hay afloramientos rocosos, como en Eznavexore y Baños de la Encina.

Todas estas características serán aplicables a las construcciones de los siglos IX-X en estas vías y los núms. 1 y 5 a las construcciones musulmanas más tardías, probablemente de la época taifa, como Miraflores o Salvatierra. En ellas encontramos una menor preocupación por la regularidad de la planta que es sustituida por una adaptación a las características del terreno muy notable, como sucede en Miraflores (Piedrabuena).

Posteriormente, en los siglos XII-XIII, muchas de estas fortalezas serán transformadas por los cristianos al ocuparlas, como en Caracuel donde refuerzan los muros aumentando su grosor, al recubrirlos con una capa de mampostería y recubren también su torre albarrana convirtiéndola en pentagonal. De esta época datarían la ventana, cubierta con arco de medio punto de sillares rojizos de Salvatierra, con sus habitaciones y pasillos cubiertos con bóveda de cañón. Del siglo XIII sería el arco apuntado de ladrillo, que conservamos en el tercer nivel de la torre albarrana pentagonal de Caracuel.

Sin embargo la construcción cristiana más importante de principios del siglo XIII es el Sacro Con-

<sup>10</sup> LEVY PROVENÇAL: *Historia de la España islámica*, tomo IV de la H.<sup>a</sup> de España de Menéndez Pidal, Madrid, Espasa Calpe. Continúa siendo de imprescindible consulta.

<sup>11</sup> RUIBAL, Amador: «El castillo de Caracuel», en *Al-Qantara*, núm. IV, Madrid (C.S.I.C.), 1983.

<sup>12</sup> RUIBAL, Amador: *Calatrava la Vieja: Estudio de una fortaleza medieval*, Inst. de Estudios Manchegos (C.S.I.C.), Ciudad Real, 1984.

vento-Castillo de Calatrava la Nueva, realizado frente a Salvatierra como Casa Madre de la Orden, y guarda de una ruta cristiana hacia Córdoba, ya usada en tiempos islámicos. Esta importante fortaleza nos muestra una adaptación de sus defensas al terreno y la utilización de arcos de medio punto y bóvedas de cañón junto a arcos apuntados.

En general la arquitectura militar cristiana de la zona muestra las tendencias claramente conservadoras de la arquitectura militar, que mantiene la bóveda de cañón y el arco de medio punto a lo largo de todo el siglo XIII, aunque en algunos casos utilice la bóveda de aristas, como en Caracuel, la bóveda de cañón apuntado, como en Terrinches, o el arco apuntado, como en Alhambra, Montizón o Calatrava la Nueva. Sin embargo en la arquitectura no militar se utilizan, en las mismas fortalezas, técnicas arquitectónicas más avanzadas como se aprecia en el Sacro Convento de Calatrava la Nueva.

También los cristianos prefieren el encofrado de hormigón, el muro de cal y canto, aunque recubierto de mampostería-sillarejo u ocasionalmente de sillares como se aprecia en las obras de Calatrava la Nueva, Caracuel, Montizón, Montiel, Salvatierra o Baños de la Encina.

Finalmente habría que hacer referencia a las fortificaciones cristianas de los siglos XIII-XIV que obedecen a motivos de índole económica, como son fomentar la repoblación y controlar las llanuras o marcar las fronteras evitando la expansión de las órdenes rivales. Así tendríamos fortalezas como Bolaños, Daimiel, Malagón, Manzanares o la misma fundación de Villa Real por Alfonso X el Sabio.

Nos encontramos aquí con una arquitectura militar dedicada fundamentalmente a proteger a los vecinos de los nuevos pueblos, situados frecuentemente en las antiguas o nuevas vías de comunicación. Son por lo general fortalezas de reducidas dimensiones, a veces tan sólo torres, y de materiales no excesivamente fuertes, como tapial o cal y canto, que no podrían soportar un asedio militar en toda regla, pero útiles contra los bandidos o en enfrentamientos vecinales esporádicos. El caso de Villa Real es especial por tratarse de una fundación real y por sus grandes dimensiones <sup>13</sup>.

## VI. LAS PRINCIPALES FORTALEZAS

Podríamos pues distinguir, en torno a estas vías, en un primer momento fortalezas islámicas y fortalezas cristianas, pero el hecho de haber sido utilizadas, en la mayor parte de los casos, por ambas civilizaciones nos obliga a completar la clasificación distinguiendo entre:

1.º Fortificaciones musulmanas o cuyos vestigios son principalmente islámicos (siglos VIII-XII).

2.º Fortificaciones originariamente musulmanas que tras ser utilizadas por los cristianos han sufrido modificaciones importantes en los s. XII-XIII.

3.º Fortificaciones construidas de nueva planta por los cristianos buscando fundamentalmente el control militar del territorio y el dominio o mayor seguridad de las vías de comunicación (siglos XII-XIII).

4.º Fortificaciones construidas por los cristianos en los siglos XIII-XIV para asentamientos poblacionales en torno a estas rutas, una vez pacificado el territorio tras la batalla de las Navas.

A continuación expondré las principales fortalezas de cada grupo, cuyos vestigios conservamos, y sus características.

1.º *Fortificaciones musulmanas (s. VIII-XII)*. Entre las muchas que hubo podemos citar las fortalezas de Alhóver, Malagón, Mochuelo, Vioque, Guadalerzas y Calatrava la Vieja. De las tres primeras nada queda pese a su estratégico emplazamiento. Sólo las tres últimas subsisten, aunque en mal estado, pudiendo mostrarnos vestigios arquitectónicos cuyos restos son puramente musulmanes, sin apenas modificaciones cristianas.

En el caso de Guadalerzas, en los Montes de Toledo, me refiero a la primitiva fortaleza islámica, cuyos escasos vestigios se encuentran junto a la carretera que une Toledo con Ciudad Real por los Yébenes, a no mucha distancia del castillo cristiano del mismo nombre. Son restos informes de tapial de una fortaleza sencilla de forma cuadrangular con torres en los ángulos, de las que una era más grande que las demás <sup>14</sup>.

<sup>13</sup> SÁNCHEZ LILLO, Jorge: *El recinto amurallado de Ciudad Real*, Ayuntamiento de Ciudad Real, 1986.

<sup>14</sup> REFUERCE, M.; RUIBAL, A.; JIMÉNEZ, J. y MATEO-SAGASTA, A.: *Castillos de Castilla-La Mancha*, págs. 105-106, Ed. Polar, Madrid, 1983.

En cuanto a Vioque, junto al Guadalmez en Sierra Morena, subsisten escasos restos de la cimentación, con una altura de más de dos metros, que nos presenta muros de sillares irregulares del tipo empleado en Eznavexore y Baños de la Encina para la mejor adaptación de los muros al suelo rocoso natural. La planta fue un rectángulo de 28 x 12 metros, con una única torre de 2 m de saliente y 4 m de frente.

Por lo que se refiere a Calatrava la Vieja, la ciudad musulmana mayor de la zona, centro político-administrativo de la Cora de Oreto, nos presenta un recinto básicamente musulmán, pues las escasas modificaciones cristianas introducidas en ella se refieren a la estructura interna de habitación y no al recinto militar. Aquí nos encontramos con 3 torres albarranas y 2 corachas, elementos típicos de la arquitectura militar musulmana, además de un gran recinto ovalado con torres de escaso saliente, espaciadas regularmente y realizadas en mampostería-sillarejo. Todo el conjunto obedece a características semejantes a las que guían los recintos de Gormaz, Vacar o Mérida. Fue construido en el año 853 y sufrió escasas modificaciones posteriores<sup>15</sup>.

2.º *Fortificaciones musulmanas modificadas por los cristianos.* Se destacan fortificaciones tales como Torre Abraham o Santa Eufemia, en el camino por el puerto de Alhover, y Alarcos, Caracuel o Almodóvar en el camino por Calatrava. Uniendo ambas rutas tendríamos la fortaleza de Miraflores.

Todas ellas fueron muy modificadas por los cristianos hasta el punto de que algunas de ellas no nos presentan prácticamente vestigio alguno musulmán como es el caso de Torre de Abraham que es totalmente de nueva factura, subsistiendo tan sólo de ella tres lados de la torre central, que es de cal y canto, y vestigios de antemuro. Nada nos queda de Almodóvar, desaparecido por destrucción reciente. De Alarcos conservamos algunos lienzos de cortinas de casi tres metros de espesor y vestigios de cimentación del castillo propiamente dicho, hoy en excavación.

Mayores vestigios tenemos en Caracuel, en Ciudad Real, y Santa Eufemia, en Córdoba. Ambos son castillos de planta bastante regular con una gran

torre albarrana, con cámara interna, en el frente más susceptible de ser atacado. En Caracuel los restos islámicos son mucho más visibles pues se aprecian los muros originales recubiertos por los refuerzos cristianos<sup>16</sup>.

Mejor conservado está el castillo de Miraflores que mantiene su perímetro completo, con escasas modificaciones cristianas concentradas principalmente en la puerta de entrada y dependencias internas. Su planta es irregular pues se adapta al terreno. Tiene una sola torre y sus muros, construidos con sillarejo y hormigón, presentan frecuentes quiebros. El sillarejo se usa para mejor cimentación y adaptación al basamento rocoso natural y sobre él se coloca el encofrado. La parte interna de la puerta forma una casamata, que albergaba el rastrillo, con dos niveles, uno inferior con bóveda de cañón y sobre él una cámara que estuvo cubierta de madera donde se situaba la polea y el torno. Esta construcción sería cristiana del siglo XIII, como el gran aljibe interior, cubierto con bóveda de cañón apuntado, y algunas cámaras con muro de mampostería entre hiladas de ladrillo.

3.º *Fortificaciones cristianas construidas en los siglos XII-XIII con finalidad básicamente militar en torno a estas rutas.*

Destacaré especialmente tres construcciones: El castillo-hospital de Guadalerzas, levantado en el siglo XII, el Sacro Convento-Castillo de Calatrava la Nueva y la puebla del Milagro, ambos del siglo XIII.

El castillo-hospital de Guadalerzas, levantado por los calatravos en los Montes de Toledo entre los Yébenes y Malagón es una torre de cuatro niveles, muy modificada por construcciones posteriores. Su estructura básica mostraba una planta rectangular de casi 25 m de longitud por 10 m de anchura, con entrada al segundo nivel que era la primera planta habitable, pues el cuerpo inferior sólo albergaba los aljibes y almacenes con acceso tan sólo desde el piso superior. Sobre la entrada se alzaba otro piso habitación y encima un cuarto nivel formado por la terraza defensiva con su camino de ronda, parapeto y almenas. El piso inferior, donde estaban los aljibes, tenía muros de 2,5 m de grosor y se cubría con bóveda de cañón. Los dos pisos-habitación tenían techos de madera a modo

<sup>15</sup> RUIBAL, Amador: *Calatrava la Vieja: Estudio de una fortaleza medieval*, Inst. de Estudios Manchegos (C.S.I.C.), Ciudad Real, 1984.

<sup>16</sup> RUIBAL, Amador: «Caracuel» en la revista *Castillos de España*, núm. 20 (2.ª época), págs. 49 a 67. (A.E.A.C.).



de plataformas reforzados por dos arcos apuntados de ladrillo. Todo el conjunto recibió un antemuro en el siglo XIV-XV con matacán sobre la puerta y torres redondas en los ángulos. Las modificaciones más importantes las sufrió al ser convertido en colegio de doncellas nobles en el barroco.

El Sacro Convento-Castillo de Calatrava la Nueva, del siglo XII, ha sido estudiado en múltiples ocasiones. Destacaré aquí su gran recinto, de varios km de longitud y su enorme acumulación de defensas escalonadas, barbacanas, antemuro, puebla, recinto conventual y finalmente el castillo propiamente dicho, constituyendo uno de los conjuntos más importantes de España. Cerraba junto al cercano Salvatierra un paso de Sierra Morena<sup>17</sup>.

En cuanto a la puebla del Milagro, construida por Ximénez de Rada en el paso de Alhóver, a principios del siglo XIII, es un ejemplo de fortificación cristiana construida con urgencia, por necesidades militares, y abandonada poco tiempo después. Conservamos gran parte de la cerca de la puebla, sin torres, hecha con tierra, cal y lascas de pizarra, sobre cimientos de sillarejo, sacados del foso excavado ante ella. Quedan vestigios también del castillo, rectangular, con cortinas de cal y canto y hondo foso excavado en la roca<sup>18</sup>.

4.º *Fortalezas cristianas para asegurar el poblamiento. S. XIII-XIV.* En torno a los caminos aparecen estas construcciones cuando estas tierras se vuelven seguras tras las Navas. La falta de seguridad, por los golfines, explica que fueran escasas en la zona del camino de Alhóver a Almadén y por el

contrario numerosas en la ruta de Guadalerzas, Calatrava la Vieja, Caracuel y sobre todo al este de la misma.

Destacan los castillos de Piedrabuena, Bolaños, Benavente, Herrera, Manzanares, Malagón y tantos otros de análogas características: Sencillos, rectangulares, de materiales pobres y con una gran torre, pretenden fundamentalmente dar seguridad a los vecinos frente a las bandas armadas y fomentar la repoblación de la zona.

## VII. CONCLUSIÓN

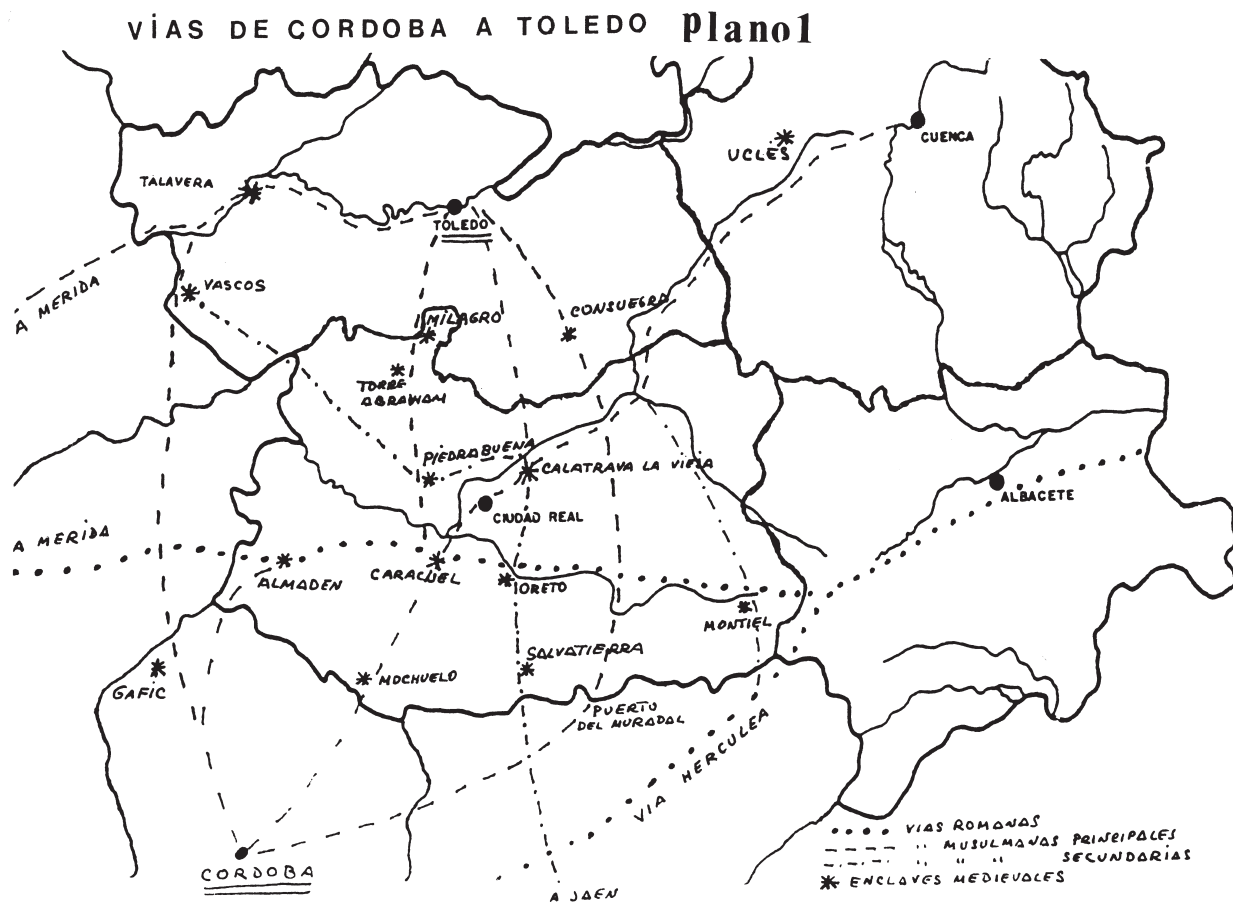
La protección de las vías de comunicación fue preocupación constante en los tiempos medievales para cristianos y musulmanes. Por ello se situaban, a intervalos máximos de una jornada de camino y en puntos claves como los pasos de montaña o los vados de los ríos, fortalezas que sirvieran para seguridad de los viandantes y cuyas guarniciones garantizaran el control de la vía.

Estos enclaves fortificados respondían frecuentemente a una voluntad política centralizada, como los gobernantes musulmanes de Córdoba, pero también a poderes locales decididos a aprovechar el rendimiento económico que representa el camino.

Los caminos, primero musulmanes y después cristianos, que comunicaban Córdoba y Toledo por el corazón de la península, y los vestigios de sus defensas son una fuente importante para conocer mejor la vida del hombre en el medioevo.

<sup>17</sup> COTTA Y MÁRQUEZ DE PRADO, F.: *Descripción del sacro convento castillo de Calatrava la Nueva*.

<sup>18</sup> TERRASSE, Michel: «Don Rodrigo Ximenez de Rada et la fortification toledane aux lendemains de las Navas de Tolosa», *Al Andalus*, núm. XLII.



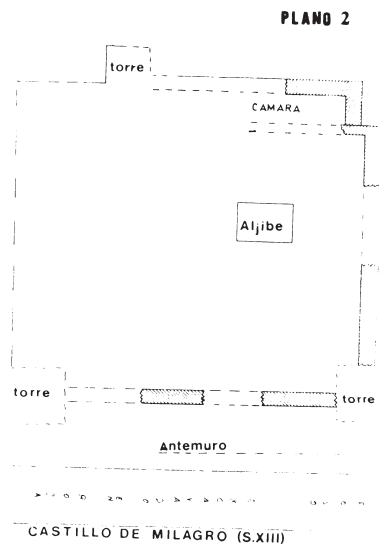
1. Plano núm. 1: *Vías entre Córdoba y Toledo*

—— Caminos musulmanes utilizados luego por los cristianos (vías principales)

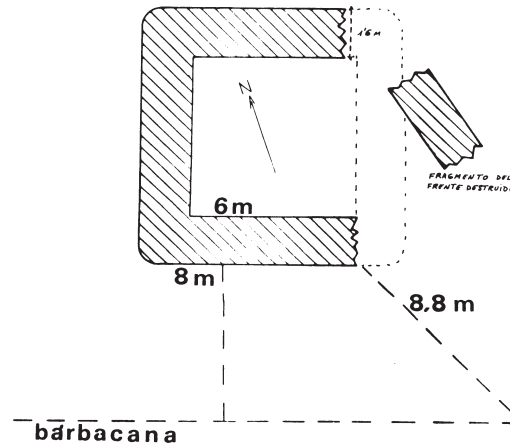
..... Caminos musulmanes secundarios

..... Vías romanas que continuaron en uso en el medioevo

\*\*\*\*\* Principales enclaves musulmanes y cristianos en estas vías.



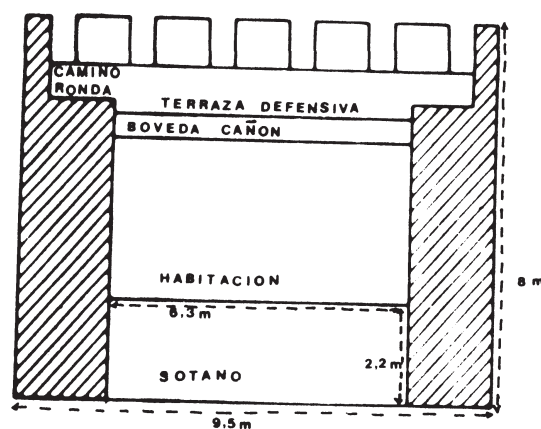
**TORRE DE ABRAHAM (planta) Plano 3**



2. Plano núm. 2: *Planta del Castillo de Milagro* construido por D. Rodrigo Ximénez de Rada en 1213-1215 en los montes de Toledo. Es un ejemplar típico de castillo cristiano de planta regular, muy sencillo. Protegía una puebla amurallada a su vez que pretendía controlar el puerto de Alhóver, donde hubo anteriormente un poblado islámico fortificado. Destaca su foso por estar excavado en la roca, con una profundidad de 5 m y una anchura de 6 m.

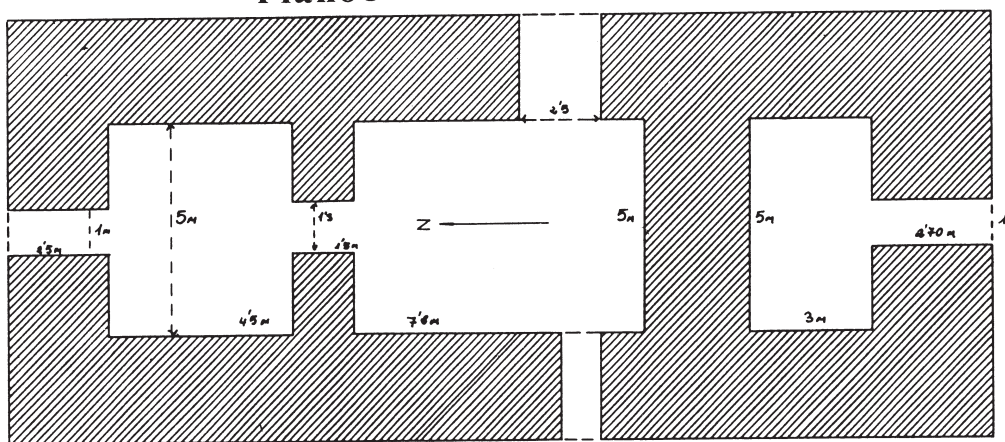
3. Plano núm. 3: *Torre de Abraham-Planta*. Conserva tres de sus frentes, pues la zona de la entrada se hundió después de la guerra civil, arrastrando la bóveda de cañón que cubría su primer piso. Es cristiana del siglo XIII. Sustituyó a una torre musulmana mucho más antigua. Debió ser reedificada algo después que el castillo de Milagro. Tuvo barbacana a modo de antemuro, hoy arruinada.

#### n.4 TORRE DE ABRAHAM (alzado)



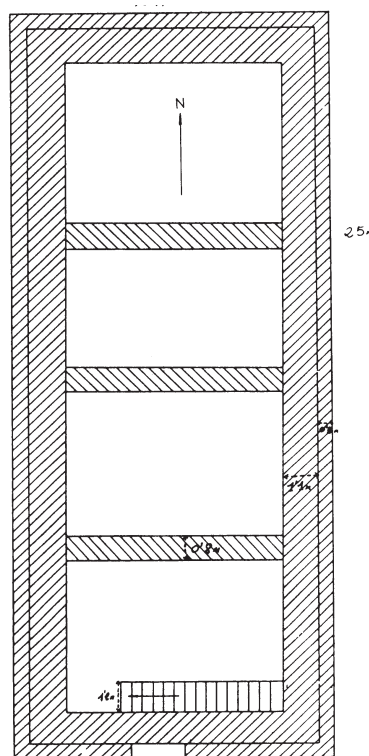
4. Plano núm. 4: *Torre de Abraham-Alzado*. Se conserva en altura hasta parte del parapeto sobre el camino de ronda. Subsisten incluso las atarjeas. Esta torre está situada en las primeras estribaciones de los Montes de Toledo en Ciudad Real.

## Plano 5



GUADALERZAS

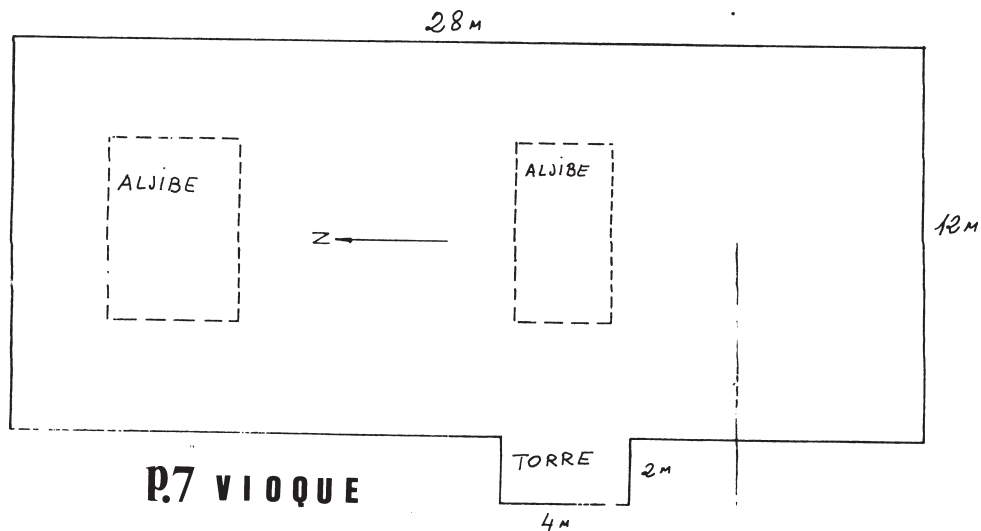
5. Plano núm. 5: *Planta del cuerpo inferior de la Torre de Guadalerzas*. Se han suprimido las construcciones adosadas en el siglo XVII ante su cara oeste y el antemuro de los siglos XIV-XV. Los tres grandes huecos que se observan en el plano de 15 m<sup>2</sup>, 38 m<sup>2</sup> y 22,5 m<sup>2</sup> de base respectivamente fueron los antiguos aljibes de la torre convertidos posteriormente en capilla, el situado más al sur, que luego fue usado como cuadra, y en almacén y vivienda, los otros dos, gracias a los nuevos vanos abiertos, que permitían la entrada directamente desde el exterior.



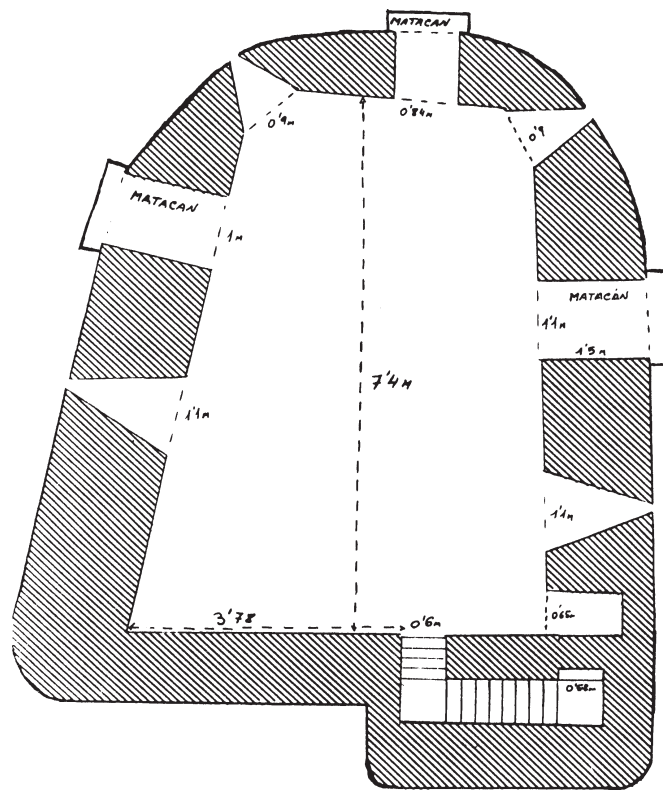
GUADALERZAS PLANO 6

6. Plano núm. 6: *Planta de la terraza defensiva de Guadalerzas (4.º Nivel)*. Constaba de un camino de ronda de 1,10 m de anchura y un parapeto almenado de 0,50 m de grosor. El resto estaba cubierto de tejas sobre armazón de madera que descansaba en los tres arcos apuntados de ladrillo colocados a modo de arcos fajones. La torre ocupaba una superficie de casi 250 m<sup>2</sup> de terreno. Este castillo en bastante buen estado de conservación, aunque muy modificado, está en los Montes de Toledo.

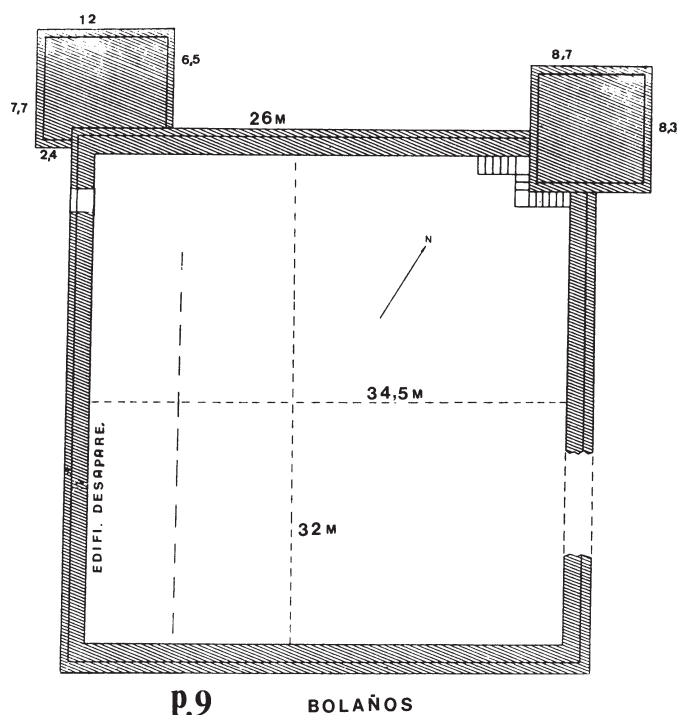




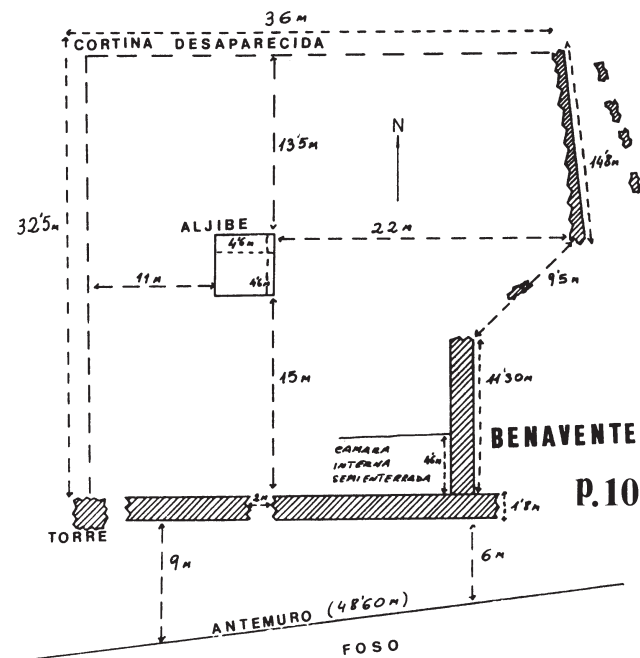
7. Plano núm. 7: *Planta del recinto central del Castillo de Vioque*. Ocupa una superficie de terreno de más de 340 m<sup>2</sup>, pero está en muy mal estado de conservación. Se encuentra en Sierra Morena, cerca del Guadalmez, entre Almadén y Santa Eufemia. Queda la cimentación de la torre central, relativamente semejante a Guadalerzas, con una altura máxima de 4 m y vestigios de un recinto exterior.



8. Plano núm. 8: *Planta de la cámara principal de la Torre cristiana del Castillo de Baños de la Encina*. Se construyó a fines del XIII recubriendo una torre del recinto musulmán que se conserva en su mayor parte. Tiene 4 niveles. Esta cámara corresponde al tercer nivel.



9. Plano núm. 9: *Planta del Castillo de Bolaños*. Esta fortaleza de Ciudad Real es un típico castillo cristiano, del siglo XIII, levantado en una llanura para defender una prueba. Obsérvese su similitud con el Milagro. Este castillo de materiales pobres, que denotan la urgencia de su construcción, tiene poco valor militar. Está bien conservado y será restaurado próximamente.



10. Plano núm. 10: *Planta del Castillo de Benavente* en Ciudad Real (cerca de Alarcos). Muy escasos vestigios se conservan de este castillo cristiano del XIII. Fue una fortaleza de la Orden de Calatrava de escaso valor militar, usada para guardar los productos de la encomienda de su nombre. Semejante por su estructura a Bolaños y Milagro es un típico castillo-caja fuerte, como los denomina D. José M.<sup>a</sup> de Azcárate.

11. Todos los planos han sido levantados directamente sobre el terreno y más tarde dibujados por el autor de este estudio. Todos ellos se publican por vez primera excepto el núm. 8.

---

## *El Guadalquivir vía de comunicación privilegiada. El frustrado proyecto de nueva canalización de 1624*

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

Con el proceso de romanización de España el sistema de comunicaciones adquiere características y valores que permanecen para el futuro del territorio peninsular. Pero ese sistema no sólo comporta el trazado y construcción de vías de comunicación terrestres; las costas y los ríos desarrollan un cometido importantísimo, no se olvide que los ríos navegables son de por sí los primeros caminos de civilización y vía natural de migraciones.

La historia de las comunicaciones constituye un capítulo muy poco desarrollado sea tanto desde la perspectiva de su valor estructurante, es decir, como parte de una historia abierta de la arquitectura, del urbanismo y del territorio, como desde su valor, de soporte de manifestaciones artísticas, también arquitectónicas, vinculadas a esa realidad espacial y dinámica.

Es por ello que en esta oportunidad queremos hacer énfasis sobre un hecho particular, incluso frustrado, en relación con una de las vías fundamentales en el desenvolvimiento y difusión del arte hispánico: el río Guadalquivir cuya vicisitud como vínculo entre Sevilla y la colonización americana, le convierte en hito de los caminos del arte y de la cultura.

El puerto interior de Sevilla, tras 84 km. de vía fluvial, representaba no sólo la seguridad frente a ataques enemigos, sino el control del tráfico de mercaderías y, sobre todo, del oro y la plata. Lógicamente, a ello contribuía eficazmente, no sólo la particular geografía de las marismas, sino las condiciones tanto productivas agrícolas e industriales, como infraestructurales de la zona que, para la épo-

ca, eran favorables y se vieron incrementadas en su adecuación a la carrera de Indias.

Sin entrar en más detalles, estudiados, entre otros autores, por A. García-Baquero<sup>1</sup>, la crisis de la carrera de Indias en el siglo XVII, se manifiesta en un indicador tan ilustrativo, particularmente a nuestro interés, como es el descanso en el movimiento general de navíos o de toneladas de arqueo, con momentos cruciales, como es la caída tremenda del período 1615-20, que vale de ejemplo para lo que luego digamos. Es oportuno, asimismo, recoger la indicación de García-Baquero sobre la desigualdad fiscal que desde 1617 comienza a jugar a favor de Cádiz en su pugna con Sevilla.

La tensión entre Cádiz y Sevilla implicó, incluso, un comercio fraudulento. Se ha hablado de anuencia de los mandos de la armada; pero, como ha explicado Fernando Serrano, el fraude se unía al miedo para entrar de arribada en la bahía gaditana ante la peligrosidad de la barra de Sanlúcar. Así la década entre 1620 y 1630 fue particularmente accidentada, destacando entre todos los siniestros los naufragios de las Capitanas de la Flota de la Nueva España de 1622 y 1624<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> GARCÍA-BAQUERO, A.: «Andalucía y los problemas de la Carrera de Indias», en *Actas II Coloquios de Historia de Andalucía*, Córdoba, 1983, t. I, págs. 537-539, y *Andalucía y la Carrera de Indias (1492-1824)*, Sevilla, 1986.

<sup>2</sup> SERRANO MANGAS, Fernando: «El río y la navegación en la historia moderna», en AA.VV., *El río. El Bajo Guadalquivir*, Sevilla, 1985, págs. 48-53.

Ante estas dificultades que el río ofrecía a la navegación de buques de mayor calado y los peligros de la barra de Sanlúcar de Barrameda es que tienen lugar las actuaciones habidas en 1624, con el propósito de unir los ríos Guadalquivir y Guadalete y a las que dedicamos este texto, que amplía nuestras referencias al estudiar la figura del escultor, arquitecto e ingeniero Juan de Oviedo y de la Bandera<sup>3</sup>.

Toda actuación sobre el territorio comporta un previo conocimiento del mismo. En la Sevilla animada y próspera de finales del siglo XVI, por encima de toda dificultad persecutoria, los contactos con otros países no eran sólo comerciales, pues nada despreciable fue el trabajo científico que entonces se desarrolló. En el campo del conocimiento territorial, recordemos que el geógrafo flamenco Ortelius obtuvo su información para la realización de sus mapas y descripciones de América a través de Sevilla. Concretamente, la edición de 1595 del Parangón de Ortelius contiene un mapa de Andalucía, el *Hispalensis Conventus Delineatio* de 1579, realizado por Jerónimo de Chaves amigo sevillano del círculo de Arias Montano<sup>4</sup>.

El origen hispano de esta voluntad de conocimiento del territorio peninsular dentro del siglo XVI hay que adjudicarlo a D. Fernando Colón, en su monumental proyecto de *Itinerario*, interrumpido en 1523 por orden del Rey<sup>5</sup>.

La acción real en este campo no se produjo hasta 1566, cuando Felipe II encargó a D. Pedro Esquivel la redacción de un mapa topográfico de España

pero su pronta muerte hizo que pasara el encargo a Juan de Herrera, quien con sus múltiples quehaceres no pudo avanzar en la idea, y así en 1597, muerto Herrera, fue el portugués Juan Bautista Labaña, cosmógrafo, geógrafo y topógrafo del Rey, y, después, cronista mayor, quien se encargó de tan vasta empresa. Consciente de su magnitud optó por realizar trabajos parciales, como los dedicados a Aragón<sup>6</sup>.

Otros autores y cartógrafos aplicados al estudio de la geografía física española fueron Pedro de Medina, Ambrosio de Morales y Guevara<sup>7</sup>.

De inmensa importancia son las relaciones de más de seiscientos pueblos de Castilla la Nueva, contestaciones de los justicieros de cada uno de ellos a una encuesta real ordenada en 1575. Desgraciadamente esta orden de Felipe II se llevó a cabo sólo en su primera etapa referida a pueblos del Arzobispado de Toledo, por lo que no llegó a aplicarse a Andalucía.

Trabajos de la Baja Andalucía fueron realizados por Gabriel de Santans, quien ya había colaborado con Teixeira y Menxon en las Vascongadas y con Teixeira sólo en Murcia. Se iniciaron a finales de 1623 y sus resultados se encuentran en la Biblioteca Nacional<sup>8</sup>.

La transformación territorial fue el resultado no alcanzado, el fracaso, de la capacidad financiera de la explotación americana. La actividad de Juan de Oviedo como ingeniero, salvo las mejoras en la defensa del Guadalquivir en Sevilla con que su cargo de Maestro Mayor de la ciudad llevó a cabo, se redujo prácticamente a aquéllos relacionados con las defensas militares. Una excepción se produce poco antes de su trágica marcha a América<sup>9</sup>. Y es, pre-

<sup>3</sup> PÉREZ ESCOLANO, V.: *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625): Escultor, arquitecto e ingeniero*, Sevilla, 1977.

<sup>4</sup> Ver Ben REKERS, *Arias Montano*, Madrid, 1973, pág. 170, Rekens incluye en pág. 199 párrafos de cartas de Montano a Ortelius (1586-1591), relativas a este asunto.

<sup>5</sup> BLÁZQUEZ, Antonio: «El itinerario de D. Fernando Colón y las relaciones topográficas», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, año VIII, tomo X, 1904, págs. 83-105 y en *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, Madrid, tomo XLVI, 1904, págs. 103-145. Más reciente es el interesante artículo de Michel Drain y Pierre Pousot, y «Les paysages agraires de l'Andalousie Occidentales au debut du XVI e siècle d'après l'itinéraire de Hernando Colón. Essai de representation graphique et premiers commentaires», en *Melanges de la Casa de Velázquez*, París, tomo II, 1966, págs. 71 a 95, con un mapa. Pero el mejor estudio sobre esta obra de H. Colón es el de Simón de la Rosa y López, «El Itinerario de D. Hernando Colón y su Vocabulario topográfico de España», en *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, tomo XIV, 1906, págs. 106 a 118 y 260 a 274.

<sup>6</sup> BAUTISTA LABEÑA, Juan: *Itinerario de Aragón*, Zaragoza, 1895.

<sup>7</sup> Ver Gabriel MARCEL: «Les Origines de la Carta d'Espagne», en *Revue Hispanique*, t. VI, 1899, 2.º trimestre, núm. 18, págs. 163-193 y los artículos citados de A. Blázquez.

<sup>8</sup> B. N. M. Ms. 6043. Contiene una completa *Descripción del río Guadalquivir desde la ciudad de Córdoba hasta entrar en la mar*, y las *Noticias de algunos lugares de Andalucía*. Ver, Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, «Las Noticias de algunos lugares de Andalucía de Gabriel Santans», en *Archivo Hispalense*, núm. 3, 1944, págs. 19 a 40.

<sup>9</sup> PÉREZ ESCOLANO, V.: «Annus Mirabilis (1625). La muerte en Bahía de Juan de Oviedo y de la Bandera», en *Anuario de Estudios Americanos*, t. XXXVIII, 1981, págs. 467-477.



cisamente, su presencia en el grupo de expertos que en abril de 1624 dieron su parecer sobre el propósito de Cádiz y Jerez, de unir los ríos Guadalete y Guadalquivir, actividad que no fue recogida por Celestino López Martínez<sup>10</sup>.

La producción vinícola jerezana fue desde el siglo XVI orientada en sus excedentes a la exportación, motivo primordial del asentamiento de no pocos extranjeros. Para su transporte a los puntos de destino los caldos se cargaban bien en la ría del Portal, el puerto fluvial de Jerez, o más cómodamente en la misma boca del Guadalete<sup>11</sup>. Pero el Puerto de Santa María pretendía la propiedad de la boca del río Guadalete, lo que Jerez se negaba a reconocer<sup>12</sup>.

En esta tesitura, el Ayuntamiento de Jerez de la Frontera facilita estas dificultades de la salida de los vinos producidos en su campiña, solucionando los defectos del muelle del Portal, y pensó insistentemente en hacer navegable el Guadalete.

Es más, parece ser que en la mente de Felipe II estuvo la idea, y la manifestó, de trasladar a Jerez de la Frontera la Casa de la Contratación que su padre estableció en Sevilla. También se pensó en construir, muy bien empedrado, un camino de tres leguas desde el Puerto de Santa María hasta Sanlúcar de Barrameda, con el fin de dar gran movilidad por medio de carretas a la plata y las mercancías<sup>13</sup>. Asimismo se canalizaría media legua el

río Guadalete hasta Jerez, de donde partirían por tierra las mercancías a Sevilla<sup>14</sup>.

De aquel primer planteamiento, de canalizar el Guadalete hasta Jerez, se pasó, a otro más ambicioso: proyectar la unión de los ríos Guadalete y Guadalquivir, con vistas a desviar por la bahía de Cádiz al tráfico obligado con Sevilla. Para lo que, de orden del Rey, en diversas ocasiones fueron consultados notables ingenieros españoles y extranjeros. Esta idea, obviamente, enfrentaba intereses contrapuestos. De un lado Jerez y Cádiz, de otro Sevilla y Sanlúcar.

¿Cuál era la posición de Sevilla en esta trama de intereses? El profesor Domínguez señala entre las causas específicas de la decadencia de Sevilla, la dificultad que para el tráfico de Indias supuso, desde un principio, el Guadalquivir, cuyas características no eran las más favorables para la navegación; su caudal y curso irregulares, y la temida barra de Sanlúcar formada por inmensos bancos arenosos «que llegó a convertirse en un cementerio de barcos»<sup>15</sup>. Barcos que fueron aumentando en toneladas lentamente, no pasando de 100 toneladas en el siglo XVI y haciéndose habituales los de 200 a 500 en el XVI<sup>16</sup>.

Los inconvenientes que el comercio tenía que soportar por estas razones llegaron a levantar en Cádiz y en Jerez posiciones de rivalidad con respecto al monopolio sevillano. Es conocida la vicisitud de Cádiz como uno de los puertos facultativos para enviar navíos a Indias desde que en 1529 otorgó Carlos V la correspondiente Cédula y no

<sup>10</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera 1565-1625*, Sevilla, 1943.

<sup>11</sup> SANCHE DE SOPRANIS, Hipólito y DE LA LASTRA y TERRY, Juan: *Historia de Jerez de la Frontera desde su incorporación a los dominios cristianos. El Siglo de Oro (siglo XVI)*, tomo II, Jerez de la Frontera, 1964, págs. 58 y 179. Los vinos, entre otras mercancías, se exportaban, principalmente, a Inglaterra, Flandes y Portugal entre otros países.

<sup>12</sup> SANCHE DE SOPRANIS, H. y DE LA LASTRA y TERRY, J.: *Op. cit.*, tomo II, pág. 175. En el fondo existía la disputa de Jerez que no admitía las producciones vecinas de caldos.

<sup>13</sup> El transporte por medio de carretas era la única alternativa a los recueros que tenía un país de difícil orografía como España, parca, pues, en posibilidades de transporte fluvial. Don Ramón Carande ha ofrecido una concisa descripción de la importancia que tuvo la cabaña real de carreteros, ya desde 1497. El servicio de carretas de bueyes se organizó en transportes periódicos, con viajes de ida y vuelta coordinados, como manera de aprovechar unos y otros con mercancías diversas. Carande enumera algunos de estos servicios periódicos coordinados:

Montes de Toledo (carbón) Talavera (tejas, orgaz y otros productos cerámicos) Sevilla; Salinas del Sur (sal) (Guadalquivir) Sevilla; Coria, Plasencia (madera) Almadén (mercurio) Sevilla;

Meseta de Castilla la Vieja (granos o lanas) Vizcaya (hierro) Castilla.

Carande dice que «hasta qué punto fue enriqueciéndose por entonces la red de caminos que España recibió de la dominación romana no puedo puntualizarlo». En gran número de recorridos, cortos y largos, para transportes de muy diversas mercancías (metales preciosos, lana, vino y aceite), se utilizan los recueros, los cuales eran más apropiados para superar «los obstáculos propios de un suelo accidentado y la acción extremosa, en la invernada de los agentes naturales». CARANDE, R.: *Carlos V y sus banqueros. I. La vida económica en Castilla (1516-1556)*, Madrid, 1943, págs. 292-293.

<sup>14</sup> La alusión a esta idea de Felipe II está contenida en el informe del ingeniero Turriano al que hacemos referencia más abajo A.M.C. Actas. 14 de mayo de 1624.

<sup>15</sup> DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Orto y ocaso de Sevilla*, Sevilla, 1974 (1946), pág. 137.

<sup>16</sup> DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *Op. cit.*, pág. 136.

menos el florecimiento que en el siglo XVII Cádiz tuvo basado, fundamentalmente, en la tolerancia con que se efectuaban los negocios comerciales. Sevilla casi dobla los derechos aduaneros, mientras los reduce Cádiz a la mitad<sup>17</sup>, con la preferencia comprensible de los extranjeros por esta ciudad. De Jerez ya hemos referido que se pensó como alternativa para la Casa de la Contratación.

En efecto, tres eran las alternativas: 1) mejorar el cauce del Guadalquivir, 2) eludir la «barra», de Sanlúcar uniéndolo al Guadalete, 3) trasladar el lugar de partida de las flotas.

La mejora del cauce del río, azolvado por las arenas y con revueltas y meandros, con vistas a su mejor navegación (es decir, aparte de la protección de las inundaciones), contó con algunos proyectos pero con muy pocas realizaciones<sup>18</sup>.

La poca altitud de la línea divisoria entre las cuentas del Guadalquivir y del Guadalete, movió a pensar en unirlos por medio de un canal. De este modo se evitaría la barra de Sanlúcar.

El tema de un canal que uniese ambos ríos y desembocara en un lugar de la corona como era Puerto Real, abandonándose el paso por Sanlúcar (señorío del Duque de Medina Sidonia) y evitándose salir por el Puerto de Santa María (señorío del de Medinaceli), interesaba tanto a Cádiz como a la Corona. Los primeros proyectos y los consiguientes enfrentamientos de intereses y criterios ya estaban planteados en 1622. El 12 de septiembre de ese año, Andrés de Oviedo, en funciones de maestro mayor de la Ciudad, eleva escrito al Cabildo dándole cuenta de que ha llegado la noticia de que Jerez de la Frontera «*hace unos días*» pretende del Rey «*se abra una nueva canal por donde se desague y vaya este río Guadalquivir a comunicarse con el Guadalete y Puerto de Santa María*», así como Cádiz pretende (y acompaña impreso de esa Ciudad con tal pretensión) que los despachos de las armadas y flotas, que se hacen en Sanlúcar de Barrameda, se hagan en la bahía y ciudad de Cádiz, representando también por conveniente para este Andrés de Oviedo opina que el perjuicio para Sevilla sería grande, ya que «*perdería totalmente la navegación de este río, porque estando como está la canal tan llena de bajos, y por ellos cuando hay alguna inun-*

*dación se pierde en muchos parajes su canal y se muda a otras, es sin duda que dándole nueva dirección, tomaría aquel camino con mayor furia, ... con que quedaría este río incapaz de subir él todos los navios y bajeles*»<sup>19</sup>. Despertose, pues, una fuerte lucha de intereses, sucediéndose las opiniones en uno y otro sentido.

En 1624 Felipe IV ordenó se estudiase detenidamente el asunto, disponiendo que un grupo de expertos determinara los sitios por donde debiera realizarse la unión de ambos ríos.

En las Actas Capitulares de Cádiz figura pormenorizadamente como se actuó y como participaron en esta consulta Juan de Oviedo y Andrés de Oviedo.

«Sabado 13 de abril salimos de Cádiz el licenciado Juan de la Fuente Hurtado, juez de la torre; Leonardo Turriano, ingeniero mayor del reino de Portugal; Juan de Oviedo, ingeniero militar y jurado de Sevilla; Andrés de Oviedo, maestro mayor de Sevilla; Joseph Gómez, maestro mayor de Cádiz de las fortificaciones de ellas, personas nombradas para ver y reconocer la parte más corriente donde se pueda abrir el canal, boca de río o navillo de Guadalquivir para Guadalete y asimismo Pedro Gutierrez, asentista de las fortificaciones de la Mamorra y Arrecio, personas prácticas en fortificaciones, y el Alférez Joseph de Montenegro, que sirve en la Armada Real del Mar Oceano y yo Pedro de Chaves, Regidor perpétuo de esta dicha ciudad de Cádiz, Diputado nombrado por ella para hallarme con todos los dichos al dicho reconocimiento; y habiendo llegado dicho día a Puerto real como a las cinco de la tarde, fuimos las dichas personas a caballo a reconocer la boca del Trocadero, por la dicha parte de Puerto Real y de allí la boca del Salado que se llama río Sarmiento, y se reconoció la tierra que hay entre el dicho Trocadero y arroyo Sarmiento, por ver si aquella parte pueda tener comunicación la dicha abertura de río o navillo y salir a la bahía; y siendo ya noche, nos dirigimos a la villa de Puerto Real»<sup>20</sup>.

«Otro día, Domingo 14 de dicho mes, después de haber oído misa, se vino por dicho pasaje del día antes, y se pensó y sondó la boca del dicho Trocadero con el terreno, reconocido, y se mandaron abrir tres pozos en el dicho terreno, para ver en la profundidad, si menester fuese, la calidad de la tierra hasta el agua, para lo cual se dejaron señales, y se encargó este cuidado a Cristobal Benitez Santos, Regidor de la villa de Puerto Real»<sup>21</sup>.

El propósito fue el de llevar a cabo la conexión del Guadalquivir con el Guadalete, conduciendo las

<sup>17</sup> DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *Op. cit.*, pág. 146.

<sup>18</sup> DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *Op. cit.*, pág. 139.

<sup>19</sup> A.M.S., A.G. Sección 4.ª siglo XVIII tomo 31. Número 68, informe de Andrés de Oviedo sobre el río Guadalquivir de 12 de septiembre de 1622.

<sup>20</sup> A.G.S., G.A. leg. 911. Carta del licenciado Juan de la Fuente Hurtado de 4 de junio de 1623 sobre la unión o comunicación del Guadalquivir con el Guadalete.

<sup>21</sup> A.M.C. Actas del Ayuntamiento. *Apud.* A. DE CASTRO, *Historia del Trocadero y Matagorda*, Cádiz, 1896, págs. 16 y 17.

aguas por tierras de Trebujena y los cabezos de la punta contiguos al río hacia la Mesa de Asta, arroyo Tabajete y el valle del Guadaljabeque al pie de la sierra de San Cristóbal, al actual río de San Pedro y caño de Trocadero o territorio de Matagorda.

Pero el informe definitivo del grupo fue completamente contrario a los intereses de Jerez de la Frontera y Cádiz. Decía, entre otras cosas, lo siguiente:

«Señor, dicen los comisionados al Rey D. Felipe IV; en cumplimiento de la orden de V.M., yo Leonardo Turriano y Juan de Oviedo, Ingenieros de V.M. y el alférez Joseph de Montenegro y Joseph Gómez de Mendoza, Maestro mayor de la ciudad de Sevilla fuimos con el Licenciado Juan de la Fuente Hurtado, Juez de Sevilla y con tres Veinticuatro de la ciudad de Jerez y un regidor de esta ciudad de Cádiz, a reconocer el sitio mencionado y a propósito para hacer el corte por donde se habrá de comunicar el río Guadalquivir con el Guadalete y Puerto Real por el Trocadero para la navegación de esta ciudad a la de Sevilla por el dicho corte o navillo, y habiendo visto y reconocido todos los sitios que nos fueron mostrados por los Veinticuatro de Jerez y personas prácticas escogimos a la parte del Guadalquivir el sitio más abajo a donde se recogen las aguas vertientes de los montes circunvecinos y corren al dicho río por espacio de tres leguas y un cuarto desembocando en el canal que llaman del Boquerón».

Describe el informe otros puntos hipotéticos para el paso de la canalización, pero concluyéndolo así:

«Allende de esto, la calidad y del terreno que hemos reconocido, en mucha parte del año están con agua y secándose; y dando lugar a cabar pozos, nos han informado algunas personas que en parte, a medio estado se halla el agua; y otras, que a muchos brazos, no se halla, y otras, que si no comprenden los pozos, dentro de un año se pierden; y toda la tierra que hemos reconocido encima es de poca sustancia o subsistencia, suelta, que se va con las aguas y se desmorona con los soles, aunque en alguna parte debajo descubre bondad, por lo cual se juzga que antes de acabarse se cegarán y especialmente con las tierras que llevarán las vertientes al dicho canal, que servirán entonces de desaguarlas, como lo hacen ahora los arroyos de Tabajete y Guadaljabeque y obligará a limpiarlo a menudo como se hace en Flandes, Venecia y otras partes y estorban gran parte de la navegación». Amén de indicar que el Guadalete se halla cinco pies más alto que el Guadalquivir, se dice que «en donde habrá de hacerse la cortadura, crece en aguas vivas más de dos brazas. Y de aquí informan los dichos peritos, que vendríamos a perder a Guadalete y hace falta esta agua a la barra del Puerto; que en aguas vivas de bajar sólo tiene tres pies y vendría a quedar inútil para las galeras y navios, y que por estos inconvenientes no tratamos del otro corte del Guadalete al Salado, ni de su barra, ni de llevarla al Trocadero que no tiene menos inconvenientes»<sup>22</sup>.

En conclusión, la comisión era en absoluto contraria a las pretensiones jerezana y gaditana. Sin

embargo, como Adolfo de Castro indica, resulta sorprendente como Leonardo Turriano, el primer firmante del informe conjunto, enviase en solitario pocos días después un nuevo informe a Felipe IV, totalmente contradictorio con el anterior. Decía: «Señor: He reconocido las dificultades de dar navegación desde el río Guadalete al de Guadalquivir y hallo ser cosa muy fácil porque en los crecientes se hacen a un mismo tiempo y hora». Turriano se muestra completamente partidario de unirlos. «A este canal doy doce pies de fondo, treinta de ancho en la superficie baja, y cuarenta en la más alta del agua, con cinco de escarpa, que basta para dos barcos masteleros poder de navegar sin estorbarse, especialmente para la navegación de barcos chatos que nadan en poca agua como son las de Flandes y de Italia, y las muletas de Lisboa». Seguidamente, se refiere a las características constructivas del canal de manera que se redujese su costo, y ello en el trazado más corto (24.000 pies) por la cañada de Berujena y evitando contar el monte de la Morla de 174 pies de altura; y afirmando que incluso el trazado más largo él reducía su costo de 6 a 2 millones. Y más adelante: «Y cuando V.M. quisiere aprovechar del río Salado, que está entre la barra del Puerto Franco, solo se ha de cortar cuatro mil pies de tierra llana que costará 10.000 ducados, poniéndole puerta para que Guadalete no desagüe por él, viniendo de más arriba; y cuando no se sirva V.M., o por el mucho gasto o por el mas que se pueda ofrecer, acomodando las armadas de V.M., dentro de los fuertes del Puntal y Matagorda, poniéndolos primero como conviene y más adentro sobre la Carraca un fuertecillo a lo más, estrecho con cadena, y las seis esclusas al lado del puente de Zuazo o la parte de Levante, para dar carena en seco a los navios y galeras y asegurarles de los enemigos, que por lanchas entren a quemarlos». Como última instancia Turriano recomienda: «Y no haciendo el dicho canal navegable de Guadalete a Guadalquivir, el último remedio es pasar la contratación de Sevilla a Xerez, y que los barcos suban desde el Puerto o desde el Salado a la dicha ciudad, enderezando el dicho Guadalete, cortando sus vueltas y haciendo el canal de media legua a la dicha ciudad, como dicen fue pensamiento del Señor Rey Don Felipe II, que esté en gloria, abuelo de V.M.»<sup>23</sup>. Alusión, ésta, al proyecto

<sup>22</sup> A.M.C. Actas del Ayuntamiento. *Apud.* A. DE CASTRO, *op. cit.*, págs. 18 y 19.

de canal de Felipe II al que hemos hecho referencia más arriba.

Del conflicto de intereses existentes en rededor de este proyecto, Domínguez Ortiz ofrece esa opinión: «Sevilla era favorable al proyecto, y también Jerez y el Puerto de Santa María, que esperaban beneficiarse con la apertura de la nueva ruta; Sanlúcar, y su señor, el influyente Duque de Medina Sidonia, contrariaban la idea por los evidentes perjuicios que de ella la resultarían, y Cádiz era tan enemiga de las pretensiones del Puerto como de las de Sanlúcar, pues su aspiración era el abandono del Guadalquivir y de Sevilla»<sup>24</sup>. La discordia entre el Duque Medina Celi, señor del Puerto, y los mercaderes de Jerez, al poner el de Medina Celi elevados derechos al paso de los buques cargados en Jerez y que descendían por el Guadalete, hizo que los jerezanos, deseando solventar la servidumbre, extendieron los planes de canalización y emprendieron la unión del Guadalete con el río Salado o de San Pedro, pero el Duque de Medina Celi logró se abandonasen las obras. Las que se habían iniciado para unir los ríos Guadalquivir y Guadalete serían también torpedeados, y, más tarde el ministro Patiño ordenó se cegasen las efectuadas<sup>25</sup>.

El Veinticuatro de Jerez, Gaitán de Torres publicó en 1625 sus *Reglas para el gobierno destos Reynos y de los de las Indias*, en el que acusaba los pro-

blemas de la barra de Sanlúcar y reclamaba para la Bahía de Cádiz la carga de las flotas y galeones que salieron para las Indias. Con respecto al fracaso de la canalización Guadalquivir-Guadalete dice Gaitán de Torres fue debido a la oposición de «algunos oficiales de Sevilla»<sup>26</sup> que presupuestaron por muy alto el costo de la obra a fin de boicotearla.

¿Cuál fue, entonces, el papel concreto de Juan de Oviedo, uno de los «oficiales de Sevilla»? Es evidente que la presencia de Juan de Oviedo, ingeniero del Rey pero antiguo Maestro Mayor de Sevilla, y de Andrés de Oviedo, sucesor suyo en ese cargo, fue importante en la redacción del primer informe que hemos referido.

¿A quién favorecía? En primer lugar a Sanlúcar, es decir, al Duque de Medina Sidonia. ¿Y a Sevilla?. Situándose en aquel momento cabe pensar que ésta fuese contraria a las obras de canalización Guadalquivir-Guadalete, pues éstas hubieran significado potenciar a la Bahía de Cádiz con las Indias, aparte de los ya mencionados beneficios para la exportación jerezana, en detrimento del monopolio sevillano.

Pero también hemos de hacernos una pregunta. La canalización proyectada, y dando la razón a Turriano, de haberse realizado con la debida magnitud, incluyendo el mejoramiento de las condiciones de navegación hasta Sevilla, ¿no habría evitado el estrangulamiento del tráfico naval de Sevilla debido a las dificultades que los buques de mayor calado encontrarán para navegar por el río, con lo que las flotas americanas debieron menguarse de buques y carga para remontar el Guadalquivir, y después provocando el traslado a Cádiz de la Casa de Contratación y el hundimiento del Puerto de Sevilla?

Con nuestra actual perspectiva histórica este razonamiento resulta obvio, y en ese sentido opina Domínguez Ortiz, para quien los «oficiales de Sevilla», citados por Gaitán de Torres, «no represen-

<sup>23</sup> Este escrito lleva fecha de 14 de mayo de 1624. A.M.C. Actas del Ayuntamiento. *Apud.* A. DE CASTRO, *op. cit.*, págs. 20 y 21. Leonardo Turriano redactó dos meses después en Madrid nuevo informe: *Parecer que da Leonardo Turriano ingeniero mayor de Portugal sobre la navegación del río Guadalete a Guadalquivir y a Sevilla, en Madrid a 17 de julio de 1624*, tomo V, Madrid, 1844, págs. 189 y 192. Entre el escrito de 14 de mayo y el 17 de julio existen muy pocas diferencias; el segundo es prácticamente, una repetición del primero a excepción de algunas palabras suprimidas o sustituidas, la diferencia más significativa es la elevación de un veinte por ciento, de 10.000 a 12.000 ducados, el coste del movimiento de cuatro mil pies de tierra. (Los párrafos que citamos corresponden, el primero y el tercero a la transcripción del Castro, documento A.M.C., el segundo y el cuarto a la transcripción de Fernández Navarrete, documento B.N.M.).

<sup>24</sup> DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *Op. cit.*, págs. 140-141.

<sup>25</sup> DOMÍNGUEZ ORTIZ cita como fuentes a A. DE CASTRO, *Historia de Cádiz*, libro 8.º cap. 2.º y Gabriel de Aranda, *Vida del Cardenal D. Agustín Espínola*, Sevilla, 1863, cap. XII, A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *op. cit.*, pág. 141.

<sup>26</sup> GAITÁN DE TORRES: *Reglas para el gobierno destos Reynos y de los de las Indias*, Xerez, 1625. *Apud.* A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *op. cit.*, nota 15, pág. 141. Dice Gaitán de Torres en dicha obra: «me hallé presente a todas cuantas medidas, nivelaciones y diligencias se hicieron»; sin embargo no aparece citado en la relación de asistentes a ellos que hemos transcrito del A.M.C. lo que no significa que no acompañase a los sí citados.



taban a Sevilla, sino que fueron contratados a título particular por el Duque de Medina»<sup>27</sup>. Pero, sin despreciar la conexión que Juan y Andrés de Oviedo tuvieron con el Señor de Sanlúcar (ya vimos como fue Juan de Cádiz para inspeccionar los fuertes del Puntal y Matagorda, llamado por el Capitán General del Mar Océano, el propio Duque de Medina Sidonia), no parece nada lógico que en sus decisiones en el asunto del canal fuesen contrarios a los intereses que Sevilla tuviese entonces, siendo uno Maestro Mayor en activo y otro en igual puesto de servicio a la Ciudad poco antes y por largos años. Además el escrito de Andrés de Oviedo al Cabildo de Sevilla de 1622 al que antes nos referimos es claro en ese sentido. Por eso, me atrevo a contravenir la conclusión del profesor Domínguez Ortiz, y, provisionalmente, afirmo que Sevilla, amén de Sanlúcar, logró evitar lo que consideraba

entonces un perjuicio para sí, nueva prueba de cómo las rivalidades egoístas condujeron a la persistencia de condiciones atávicas en el territorio, y al consiguiente estancamiento económico.

En las deliberaciones de la comisión, a la hora de redactar el informe final, prevalecieron, pues, no cabe duda, las opiniones de Juan y Andrés de Oviedo, sobre las de Joseph Gómez de Mendoza y Joseph de Montenegro, que lógicamente serían propensos a defender los intereses de Cádiz. Leonardo Turriano firmando el informe colectivo y escribiendo posteriormente y por su cuenta otro bien distinto, muestra con claridad que no sería pequeña la tensión, en aquellas deliberaciones, entre intereses y lugares; de un lado el Rey (Puerto Real), de otro las ciudades (Sevilla, Cádiz y Jerez) y los señores de Medina Celi (Puerto de Santa María) y de Medina Sidonia (Sanlúcar de Barrameda).

<sup>27</sup> DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *Op. cit.*, nota 15, pág. 141. Los vínculos de Juan de Oviedo con la casa ducal de Medina Sidonia se traducen en las obras ejecutadas en Sanlúcar. Véase, Alfredo J. Morales, «Alonso de Vandelvira y Juan de Oviedo en la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda», en *BSAA*, XLVII, 1981, págs. 307-320.

<sup>28</sup> José Gómez de Mendoza figura en su testamento como «ingeniero e maestro mayor militar por el rey nuestro señor de las fortificaciones de la ciudad de Cádiz», declara haber servido en las fortificaciones más de treinta años. Por ese documento sabemos que también diseñó en 1630 mejoras en la fortificación de Gibraltar. A.P.N.C., oficio 19, 22/4/1638, transcrito por E. Respeto Martín, «Artífices Gaditanos...», en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. X, Sevilla, 1946, págs. 26-27.

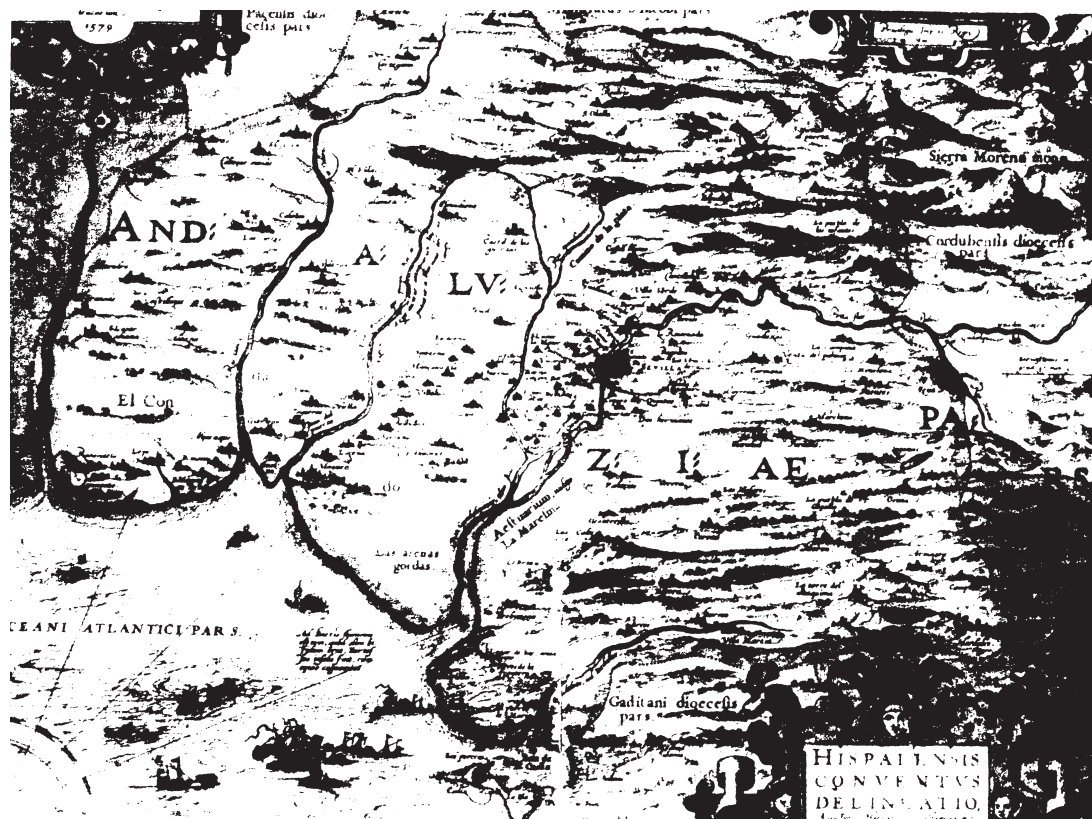


Fig. 1: *Hispalensis Conventus Delineatio*, por Jerónimo de Chaves (1579).

Detalle de un mapa de Andalucía del siglo XVIII donde se puede observar la distribución de los asentamientos de población que bordean el Guadalquivir desde el norte de Sevilla hasta su desembocadura. Es curioso que ciertos lugares como cuartos, coperos o alcantarilla no aparezcan en mapas actuales de la misma escala.

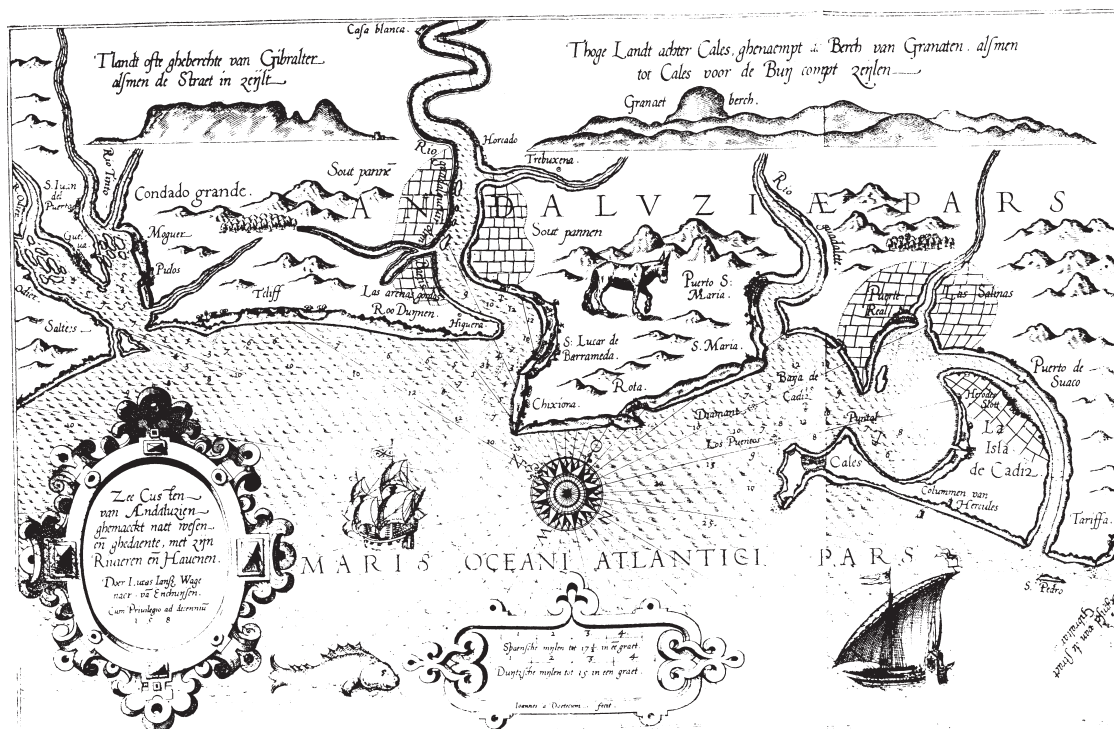


Fig. 2: Mapa del Golfo de Cádiz por Lucas Jansz Waghenauer en 1584-1585.

Hipótesis de canal de construir entre los ríos Guadalquivir y Guadalete, según las indicaciones de los informes de 1624.

---

## *Los proyectos de puente para Arcos de la Frontera: 1544-1920*

JOSÉ MANUEL BAENA GALLE

La población gaditana de Arcos de la Frontera se encuentra emplazada en un lugar estratégico que es nudo de comunicaciones entre la Bahía de Cádiz, el Campo de Gibraltar y la Serranía de Ronda. Una de las características más peculiares de la población es el estar situada en lo alto de una peña de arenisca y prácticamente rodeada por el río Guadalete. El cruce del mismo era vital para el tránsito de personas y mercancías por la comarca y también para los propios vecinos que se veían separados de sus medios de subsistencia, principalmente agrarios y ganaderos<sup>1</sup>. El objetivo de este estudio es precisamente tratar de la construcción de un puente que facilitara estas tareas. Desgraciadamente se trata de una historia en cierta medida frustrante, pues hasta la segunda mitad del siglo XIX no se construiría dicho puente. No obstante los variados proyectos que se hacen, la presencia de arquitectos e ingenieros para estudiar el problema y elaborar informes, y las gestiones de la ciudad encaminadas a

la edificación, son suficientemente expresivas de que una cosa son las necesidades y aspiraciones artísticas y otra muy diferente las posibilidades económicas.

Junto con el económico, el principal problema que existió en la construcción del puente fue el elevado caudal de las aguas del Guadalete. Existió desde antiguo un puente de madera que facilitaba el cruce del río, pero este puente, o mejor dicho, estos puentes, pues se construyen varios a causa de las continuas avenidas, eran insuficientes y, además, ocasionaban grandes gastos de mantenimiento<sup>2</sup>. A veces, ante su falta, se le sustituía por una barca. Por estas razones se hacía preciso elevar uno de cantería.

Escasas son las noticias correspondientes a este proyecto en el siglo XVI. Al parecer las primeras son de 1544, fecha en la que en el capítulo 24 de las transacciones entre el Duque de Arcos y el Cabildo se habla de construir «un puente de obra»; se debió comenzar en 1548 pero no se avanzaría mucho<sup>3</sup>. Según de la Banda, en 1551, Hernán Ruiz II entregó un poder a Sebastián de Peñarredonda

<sup>1</sup> De ello es consciente el Cabildo de la ciudad, exponiendo en diversas ocasiones que la falta de un puente en la misma era la causa del «Perjuicio que se seguía no solo a los vecinos de la Ciudad sino también a los Pasajeros de la Andalucia vaxa ala serranía de Ronda y costa de Malaga y ala tropa que transitaba al Campo de Gibraltar pues se verían precisados a hacer sus viajes y marchas con grandes Rodeos»; exponiendo también que «la maior parte desus vecinos que tiene hacienda ala otra Orilla de el con transito a sus viñas, Olivares e Huerttas, sembrados y Pastos de deesas que para toda especie de Ganado tenían». Archivo Municipal de Arcos de la Frontera (A.M.A.F.), Actas Capitulares, Leg. 646. Cabildo del 11 de abril de 1752. S/F.

<sup>2</sup> Madoz señala que para cruzar el Guadalete había «un puente de madera en que se invierten anualmente grandes sumas para asegurarlo y reparar las averías que sufre en las invernadas». Cfr. MADÓZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1847, tomo II, pág. 482.

<sup>3</sup> CUEVAS, José y Jesús de la: *Arcos de la Frontera*, Jerez, 1968, pág. 22.

para que fuese a Arcos a hacer posturas a ciertas obras, destacando la de un puente. El mencionado autor opina que es probable que no se hiciese nada, salvo, en todo caso, algún alzado o proyecto<sup>4</sup>. Parece ser que la última noticia referente al puente de piedra en el siglo XVI, es de 1567, año en que el rey Felipe II autoriza se repartan las costas de la construcción entre diversos pueblos de la zona, ya que todos se verían beneficiados por la obra<sup>5</sup>.

El 21 de septiembre de 1574, el Cabildo decide construir un puente de madera por la gran necesidad que tiene la población de él. Para ello ordena comprar madera y presiona a fin de que se hagan con rapidez las obras; puede pensarse que en 1575 estaría terminada ya que el 14 de enero de ese año se libran los fondos para pagarla. Por último, la documentación se refiere al arrendamiento de la casa del puente, casa que sería ocupada probablemente por el vigilante y destinada también al cobro de peaje<sup>6</sup>. Estas noticias confirman que no se había construido el puente de cantería proyectado.

En el siglo XVII se fechan los primeros proyectos sobre el puente de piedra, que se han podido documentar. El más antiguo de éstos, y uno de los más importantes, es de principios de siglo. En la sesión del cabildo municipal de 3 de febrero de 1603 se decide levantar un puente de cantería; para ello se solicita permiso al Duque y se informa que dos jueces valoran la obra en más de 30.000 ducados<sup>7</sup>. No se tiene constancia de la respuesta del Duque, pero debió ser afirmativa ya que en la sesión del 22 de agosto de 1605 deciden levantar dicho puente<sup>8</sup>. Para llevar a cabo la obra llaman a Hernán Ruiz III por ser «*el mejor maestro que se falla para estas cosas*»<sup>9</sup>. El 12 de junio de 1606, dicho arquitecto informa al Ayuntamiento que «*Para sacar el pilar de fundamento firme... sean de gastar en el Edificio obra y fabrica... por lo menos tres mil*

*ducados*»<sup>10</sup>. En la misma reunión del cabildo municipal se informa que se había solicitado al Duque permiso para usar los impuestos de la bellota, que ascendían a 1.500 ducados, cantidad que ante los informes del arquitecto se vio claramente insuficiente para hacer la obra, por lo que se pidieron nuevos arbitrios. La documentación alude a la necesidad de iniciar con urgencia las obras, atendiendo a dos causas: una, el tiempo, ya que era verano, momento de menor caudal del río, y la otra, el que Hernán Ruiz, «*el qual es muy biejo y enfermo*», se encontraba ya en la ciudad. Los trabajos debieron comenzar inmediatamente, ya que el 19 de junio de 1606 se ordena la construcción de un almacén para la custodia de herramientas y materiales<sup>11</sup>. Lamentablemente el proceso se interrumpiría muy pronto, pues el 10 de julio de 1606 falleció Hernán Ruiz III mientras visitaba las obras<sup>12</sup>.

Hasta 1637 no se vuelve a encontrar noticia alguna sobre el puente. En dicho año José Gómez de Mendoza declara que el puente de madera existente era poco seguro y que necesitaba 500 ducados anuales en reparos<sup>13</sup>. Esta noticia señala claramente que el puente de piedra no se había construido. De hecho el Cabildo ordena la reparación inmediata del de madera ante el peligro de ruina que ofrecía<sup>14</sup>. No obstante, la idea de edificar uno de piedra no se olvida, pues en la reunión capitular del 5 de septiembre de 1637 se pretende repartir los gastos que ocasionaba la obra entre varias poblaciones de la zona<sup>15</sup>.

Estas gestiones no dieron un resultado positivo puesto que en 1650 vuelve a tratarse en el cabildo municipal sobre el tema. El problema se inicia al

<sup>4</sup> BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*, Sevilla, 1974, pág. 174.

<sup>5</sup> CUEVAS, José y Jesús de las: *Op. cit.*, pág. 22.

<sup>6</sup> A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 617, Fol.: 11 vt.º, 15 rt.º, 18 rt.º, 21 rt.º, 102 rt.º, y 339 vt.º.

<sup>7</sup> A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 620. Fol. 34-39.

<sup>8</sup> A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 620. Fol. 108 vt.º.

<sup>9</sup> A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 620. Fol. 138 rt.º. Seguramente para definirlo de esta manera se tuvo en cuenta su actuación en obras como los puentes de Andújar, Alcolea, Baena, Écija y Jerez.

<sup>10</sup> A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 620. Fol. 149 vt.º-151. Erróneamente de la Banda dice que la valoración alcanzó sólo 309 ducados. Cfr. BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *Op. cit.*, pág. 219.

<sup>11</sup> A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 620. Fol. 154 vt.º.

<sup>12</sup> Lo cual se conoce por declaraciones de Martín Ruiz Ordóñez, hermano de Hernán Ruiz, el 25 de julio de 1606. Cfr. BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *Op. cit.*, pág. 219.

<sup>13</sup> Cfr. CUEVAS, José y Jesús de las: *Op. cit.*, pág. 22.

<sup>14</sup> Cabildo del 21 de septiembre de 1637. A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 623. S/F.

<sup>15</sup> Colaborarían en las costas, además de Arcos, Cádiz, Puerto Real, Chiclana, Conil, Medina Sidonia, Alcalá de los Gazules, Olvera, Jimena, Zahara, Ubrique, Ronda, etc. Cabildo del 5 de septiembre de 1637. A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 624. S/F.



haberse llevado el río el puente de madera, por lo que se ordena construir una barca que permita el cruce<sup>16</sup>. Dicha barca era insuficiente y además poco segura<sup>17</sup>. Ante todo ello el cabildo de 19 de mayo de 1650 toma la resolución de construir un puente de cantería; con este fin se nombra por diputado al Regidor Don Alonso de Gamaza Espinar, y se le ordena que traiga diferentes maestros de algunas poblaciones cercanas con el cometido de seleccionar el lugar idóneo para la construcción y elevar un proyecto. A la convocatoria acuden Antón Martín Calafate, maestro mayor de obras de Jerez, Bartolomé Ruiz, maestro mayor del Puerto de Santa María, Juan Pérez de la Parra, maestro mayor y alarife de Jerez<sup>18</sup>, Marcos Megía, maestro de albañilería y alarife de Cádiz, Francisco del Valle, maestro de albañilería de Cádiz, Benito Marín, maestro mayor de Medina Sidonia, y Bartolomé Marín, maestro de aguas de Medina Sidonia. Todos estos artífices, tras el estudio del lugar deciden que el puente se debía construir «mas arriba del sitio del Manzor donde estaba la puente de madera que se llevó el río la ultima vez por parecer sermas a proposito por haber peña a la entrada y salida». Se tomó esta solución, ya que dadas las circunstancias del terreno, el puente estaría más resguardado de la fuerza del caudal del río. Los maestros realizaron un proyecto de puente de siete ojos, y se les pagó por ello 100 reales a cada uno, exceptuando a Antón Martín Calafate, al cual se le dieron 300 por haberse ocupado personalmente de la planta de dicho puente. Se ordenó iniciar la construcción, estableciéndose un arca de ingresos y construyendo garitas de madera y cercados para custodiar los materiales, e incluso se acuerda comprar cal y herramientas<sup>19</sup>. Tampoco se conoce el punto al que llegaron estas obras, pero es probable que solamente se iniciaran los pilares.

Lo cierto es que no se llevó a cabo este proyecto, ya que en 1674 se vuelve a solicitar otro puente de piedra, porque se había caído el de madera

que se usaba para el tránsito<sup>20</sup>. Se acuerda dar cuenta al Duque de las diligencias que se estaban efectuando, informándosele también que se ha solicitado Real Provisión, que hasta ese momento no había sido otorgada, por lo que se vuelve a solicitar a la Corte<sup>21</sup>. El Duque responde apoyando al cabildo y ofreciéndole las gestiones de su agente en Madrid<sup>22</sup>. Dicho agente comunica a la ciudad que ha retomado el expediente de 1634, por estar más adelantado, y opina que en vez de repartir las costas entre treinta pueblos de la zona, es más útil gravar en 4 maravedís la libra de carne<sup>23</sup>. Ante ello el cabildo solicita nuevos arbitrios, pero por lo que se expresa a continuación, bien poco se debió hacer.

También en el siglo XVIII hay proyectos para el puente sobre el río Guadalete. El primero de ellos es de 1744, y su importancia radica en ser el más antiguo del que se conoce su traza<sup>24</sup>. La misma, debida al ingeniero *Bartolomé de Amphoux* aparece junto a un plano de la ciudad y un proyecto de cuartel<sup>25</sup>. El plano, firmado en Cádiz el 4 de febrero de 1744, ofrece la fachada de un puente que constaría de tres pilares de sección hexagonal, en el cauce del río, y dos más en las orillas, de sección rectangular y cuadrada, cabalgando entre ellos cuatro arcos de medio punto, con ménsulas en las claves. El puente es ligeramente apuntado en el centro, por lo que los arcos centrales tienen mayor luz que los laterales. El centro del puente se corona con

<sup>20</sup> CUEVAS, José y Jesús de las: *Op. cit.*, pág. 22.

<sup>21</sup> Cabildo del 2 de enero de 1674. A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 629. S/F.

<sup>22</sup> Carta del Duque al Ayuntamiento, el 7 de enero de 1674. A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 629. S/F.

<sup>23</sup> Carta de don Juan Muñoz al Ayuntamiento, el 17 de abril de 1674. A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 629. S/F.

<sup>24</sup> Archivo General de Simancas. M.P. y D. XXII-72 G.M., Leg. 3513. Cfr. ÁLVAREZ TERÁN, M.<sup>a</sup> Concepción: *Mapas, planos y dibujos (años 1503-1805)*. Catálogo XXIX. Volumen I. Archivo General de Simancas, Valladolid, 1980, pág. 40.

<sup>25</sup> Bartolomé de Amphoux y Perelló es un ingeniero militar que desde 1738 se encuentra en Cádiz, donde alcanzó el empleo de teniente Coronel, y donde realizó varios proyectos —para un cuartel en Vejer de la Frontera; para muelles, murallas, baterías y cuarteles de Cádiz, así como modificaciones a los proyectos de Ignacio Sala para la Aduana, Consulado y Casa de la Contratación de Cádiz—, antes de pasar a América, donde continuó su labor. Cfr. CAPEL, Horacio y otros: *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*, Barcelona, 1983, págs. 34 y 35.

<sup>16</sup> Cabildo del 4 de marzo de 1650. A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 624, Fol. 412 rt.º.

<sup>17</sup> A.M.A.F. Obras Públicas. Leg. 584. Expediente núm. 6.

<sup>18</sup> Según indica la documentación estos tres maestros estaban trabajando entonces en la iglesia Mayor del Puerto de Santa María.

<sup>19</sup> A.M.A.F. Obras Públicas. Leg. 584. Expediente núm. 5.

una cruz, y en sus accesos aparecen pedestales rematados por esferas. Hay un antepecho de obra entre ambos ingresos. Este dibujo destaca por su simplicidad, cuestión que es lógica si se observa que el autor, un ingeniero militar, está normalmente más interesado en los aspectos formales y estructurales que en los meramente decorativos.

La documentación consultada en el Archivo Municipal, informa que aproximadamente en 1740 un ingeniero estudió unos pilares que se conservaban de una obra anterior, dictaminando que sus condiciones eran perfectas y muy seguras para hacer sobre ellos un puente. Dicho ingeniero formó un modelo de puente y tasó todo el gasto necesario en 22.000 ducados. Por la proximidad de fechas es posible pensar que este ingeniero fuese Amphoux. El problema que se plantea es saber cuáles son esos pilares a los que se alude. Casi con toda seguridad se puede afirmar que sean los restos que en 1650 dejó la obra de *Antón Martín Calafate* y sus compañeros, ya que antes de ese año no hay referencias a restos anteriores, y a partir de ellos se encuentran continuamente. El proyecto de 1744 no se lleva a cabo por problemas económicos, ya que, como se observa en la documentación, fue imposible obtener los 22.000 ducados<sup>26</sup>.

Se debe esperar a 1747 para encontrar nuevas noticias. Por las estadísticas de ese año se sabe que existe un puente de madera libre de derechos<sup>27</sup>. Confirma la existencia del mismo el hecho de que el 6 de julio de 1747 se autoriza a Don Cristóbal de Torres y Lara para que pague los adornos efectuados en el puente de madera entre 1741 y 1746, valorados en un total de 17.003 reales y 9 maravedís. También se refiere la documentación a los problemas que plantea dicho puente, ya que Lope de Maya, maestro carpintero de la ciudad, reconoce la obra y declara que está necesitada de reparaciones<sup>28</sup>.

En la década de 1750 la ciudad inicia uno de sus intentos más importantes y duraderos con respecto a este asunto ya que la fábrica de un Puente de Piedra sobre dicho río Guadalete «es la obra muy

útil y más urgente para esta ciudad...». Para ello se solicita al Real Consejo se le concedan arbitrios para obtener fondos, solicitándose también poder arrendar pastos y tierras de labor pertenecientes al cabildo<sup>29</sup>. Es precisamente este año, cuando también se alude a que la barca existente para el cruce del río era poco útil, por existir mucho tráfico, y por venir el río muy crecido en invierno. Por estas razones se decide construir un puente de madera, pero al no tener dinero suficiente el cabildo se le solicita a los deudores de la ciudad<sup>30</sup>. El 12 de diciembre de 1753 se informa que ya ha sido construido el puente y se libran los 11.692 reales y 2 maravedís que ha costado<sup>31</sup>.

El 13 de octubre de 1753 el Rey Fernando VI concede licencia para que se saque a subasta la bellota de los montes del cabildo y se invierta en la obra del puente<sup>32</sup>. En dicha Real Provisión se informa que en 1752 se ha valorado la obra del puente en 180.000 reales, cantidad que se obtendría por diversos medios: 11.000 reales que se tenían para la obra de un hospicio, pero que ya no se iba a construir; la tercera parte de lo que se usaba para reparos del puente de madera; y el fruto de la bellota, que hasta ese momento se repartía entre los ganaderos de cerda y que a partir de entonces se sacaría en subasta pública durante seis años, rematándose en el mejor postor. Por último los vecinos colaborarían con materiales y mano de obra. La medida más polémica es la de la subasta de la bellota, ya que los ganaderos al obtenerla gratuitamente podían ofrecer precios más competitivos en el mercado y aumentar sus ganancias. Es de destacar la actitud de los jesuitas, que al tener ganado de cerda se oponen firmemente a la subasta, llegando a afirmar que el puente de piedra es innecesario, ya que con el de madera la ciudad tiene suficiente. En su lugar proponen medidas económicas como son el que se obligue a devolver a la ciudad lo que se le debe, lo cual se valora en 150.000 reales, para invertirlo en la obra. Ante estos proble-

<sup>26</sup> «Cuia cantidad no siendo facil proporsionarsela y apromptarla Dio lugar ael Abandono y Olvido deeste proyecto reservandolo para tiempo mas feliz». Real Provisión de 13 de octubre de 1753. A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 646. S/F.

<sup>27</sup> CUEVAS, José y Jesús de las: *Op. cit.*, pág. 22.

<sup>28</sup> A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 643. S/F.

<sup>29</sup> Carta al Marqués de Alcoçevas, Corregidor de Jerez, de 1 de junio de 1753. A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 646. S/F.

<sup>30</sup> Acuerdo del 16 de agosto de 1753. A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 646. S/F.

<sup>31</sup> Acuerdo del 12 de diciembre de 1753. A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 646. S/F.

<sup>32</sup> Real Provisión de Fernando VI, en 13 de octubre de 1753. A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 646. S/F.

mas tiene lugar un cabildo abierto en 23 de abril de 1752 en el que la ciudad decide se haga la obra y se apliquen dichos impuestos.

Uno de los datos más interesantes que ofrece la Real Provisión es el informe, firmado el 2 de abril de 1752, de Juan Antonio de Acosta, maestro de albañilería de Cádiz y natural de Arcos. Dicho maestro reconoció los cimientos del puente viejo de piedra —los que unos años antes usara Amphoux— y afirma haber reconocido también «el pedazo de Puente o Arranque», calificándolos de muy seguros y estables, proponiendo por esta razón continuar la labor en ellos. Más tarde afirma que lo más importante de la obra es sacar los dos pilares que deben existir en medio del río y que son el fundamento principal de toda la construcción, proponiendo se haga y se le añada el arranque de las bóvedas y otras obras de menor calidad —que serían destruidas más adelante—, y una vez hecho esto, colocar una estructura de madera que permitiera el paso de personas, aunque no de carruajes. Valora toda la obra en 4.000 ducados. Se intenta así crear un puente, que en espera de tener mayores recursos económicos, use las estructuras de piedra combinándolas con las de un puente de madera, pero siendo mucho más seguro que éste.

Ante esto el cabildo decide que «... *por hallarse aquellos cimientos de buena calidad sera conbeniente formar sobre ellos la Puente Nueva*», pero para mayor seguridad se solicita a Ignacio Díaz, maestro mayor de obras de la Colegial de Jerez, que vuelva a reconocer dichos cimientos.

Por problemas económicos no se realizó nada de esta obra, siendo la siguiente noticia que en 1771 se contrató la misma por 475.000 reales<sup>33</sup>. Ese mismo año se ordenó reparar el puente de madera<sup>34</sup>. En 1772 se remata la obra en Juan Martín Combas, vecino de Cádiz, ordenándosele destruir el puente de madera para situar en su lugar el de piedra. Para facilitar el tránsito se dispone una barca que ocasiona grandes problemas de orden público<sup>35</sup>. En 1773 se solicita a Antonio de Ulloa que

reconozca la obra, siendo ésta la primera referencia a ciertos problemas estructurales de la construcción. Dicho ingeniero no acude por tener que marchar a la Corte, encargándosele el reconocimiento el 26 de mayo de 1774 a Álvaro García Mañas, como alarife, y Juan Díaz de la Guerra y Pedro Lescas, maestros de Jerez, como peritos<sup>36</sup>. El 15 de julio de 1774 el Real Consejo ante los defectos del puente, observados y denunciados por el asentista, ordena para la obra y nombrar a dos maestros imparciales que la reconozcan, así como inspeccionar también las arcas de caudales; para este reconocimiento el cabildo nombra a Vicente Catalán Bengoechea, maestro de obras de Sevilla y a Juan Beltrán, Jerónimo Peña y Juan de Campos, maestros de obras de Arcos, quienes lo realizan determinando que el mejor lugar de construcción era donde estaba el puente antiguo por existir suelo firme, ya que en el resto del cauce del río todo el fondo es arena<sup>37</sup>. Continúan los problemas al acusar el asentista al cabildo de quedarse para fines propios el dinero destinado a la construcción del puente, iniciando el Ayuntamiento acciones legales contra él, y ordenando un nuevo reconocimiento que demuestre que las obras están detenidas por problemas de tipo arquitectónico; dicho reconocimiento lo realizó Manuel Godoy, maestro mayor de la Catedral de Jaén, al que se le pagan 5.451 reales, de los fondos existentes del puente<sup>38</sup>.

Los problemas y gastos que ocasiona la barca aconsejaron, en 1774, la construcción de un puente de madera, que sería mucho más barato de mantenimiento. Dicho puente fue reconstruido en 1777 por Manuel Amaya Maño, carpintero. Tanto para la construcción como para la reparación se usan los fondos del puente de piedra<sup>39</sup>. En 1792 aún se habla de la posible construcción del puente y se con-

<sup>36</sup> Acuerdo del 26 de mayo de 1774. A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 650. S/F.

<sup>37</sup> Acuerdo del 22 de julio de 1774. A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 650. S/F. Vicente Catalán Bengoechea ya era conocido en la ciudad por su labor en la torre de Santa María de Arcos, y en otros pueblos de la zona.

<sup>38</sup> Acuerdos del 10 de marzo de 1776, 29 de septiembre de 1776 y 30 de octubre de 1776. A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 650. S/F. Manuel Godoy realizó obras en la Catedral de Jaén bajo la dirección de Ventura Rodríguez.

<sup>39</sup> Acuerdos del 22 de julio de 1774 y 14 de septiembre de 1777. A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 650. S/F.

<sup>33</sup> MADDOZ, Pascual: *Op. cit.*, pág. 482.

<sup>34</sup> Acuerdo del 9 de septiembre de 1771. A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 650. S/F.

<sup>35</sup> Acuerdo del 7 de octubre de 1773. A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 650. S/F.

forma la existencia de uno de madera<sup>40</sup>. El fin de este proyecto ocurre en 1796 cuando el Supremo Consejo de Castilla ordena suspender definitivamente las obras<sup>41</sup>.

En el siglo XIX todavía se mantiene para el cruce del río un puente de madera, de ello dan noticias Mados y diversos documentos, que nos hablan de su reconstrucción en 1847 a cargo de Pablo Goicoechea, de la Academia de San Fernando, y residente en Jerez<sup>42</sup>. Pero también de este año existen referencias a un puente definitivo ya que se estaba formando expediente a fin de hacer uno colgante<sup>43</sup>. El 12 de abril de 1847 el ingeniero de caminos Carlos María Cortés reconoce la obra y solicita se le pague<sup>44</sup>. El 13 de diciembre de 1847 llega a la ciudad la aprobación por parte de S.M. de la obra del puente de piedra, iniciándose a partir de ese momento los trabajos, que como es habitual, por problemas económicos sufrió muchas demoras. En 1860 las obras del puente están detenidas y se solicita al Ministerio de Fomento y al Gobernador Civil de la Provincia que permita su prosecución<sup>45</sup>. Sube el precio de los materiales lo que encarece la obra y hace que la reina autorice a rescindir el contrato al asentista Nicolás Gómez y se saque a subasta pública<sup>46</sup>. Se establece el nuevo contrato en 906.209 reales y 73 céntimos, y tras largas dudas por parte del Ayuntamiento, el cual entra en conflicto de competencias con el Gobernador Civil, y con el anterior contratista al que no se le paga. En 1863 se le concede la obra a Juan Tubino. A partir de ese momento se inician los problemas constructivos en la obra; así en 1865 se califica de defectuosa la cimentación por parte del ingeniero de la provincia, además, por no haberse construido bien una presa, cambia el curso del río, lo que afecta a los molinos de la zona; ante ello

Tubino cede al arquitecto provincial para que indique qué medidas se deben tomar. Se suspenden las obras y el Ayuntamiento es remiso a pagar las deudas contraídas. El 8 de octubre de 1865, Tubino es obligado a construir un puente de madera que permita el tránsito<sup>47</sup>.

A pesar de todos estos problemas la construcción del esperado puente de piedra es inaugurada el 31 de mayo de 1868, siendo Alcalde don Manuel Muñoz Vázquez, aunque continúan los problemas económicos ya que aún en 1894 se le debía dinero al contratista de la obra<sup>48</sup>. Este puente, llamado de San Miguel, dada su situación es posible que usase los mismos arranques de los pilares que en siglos anteriores<sup>49</sup>. Por las fotografías conservadas, se puede observar que era un puente de gran envergadura, totalmente de sillería, con dos pilares en las orillas y otros dos, de sección rectangular con tajamares curvos, en el cauce del río. Sobre ellos cabalgaban tres arcos rebajados, siendo la parte superior de la construcción totalmente lisa, con un antepecho corrido con una moldura ligeramente resaltada.

Pero este puente duraría poco ya que en la noche del 6 al 7 de marzo de 1917, una crecida del Guadalete lo derribó. Se iniciaron rápidamente las gestiones para solucionar el problema, instalándose como medida más urgente un cajón de madera, suspendido mediante una polea de una cuerda de cáñamo, que atravesaba un vado de 56 metros, y una balsa. El alcalde se dirige a las autoridades provinciales y estatales para que ayude a los damnificados y para que se reconstruya el puente, «esencial elemento para la vida de esta ciudad». Mientras tanto se instala un barco que se presupuesta en 14.000 pesetas.

Las gestiones realizadas por los diputados a Cortes y Provinciales, alcaldes de la zona, asociaciones sociales y vecinos en general para conseguir la rápida reconstrucción del puente dan su fruto y el 17 de junio de 1917 la Jefatura de Obras Públicas

<sup>40</sup> «...a pasar por un puente de tablas. He oído que se trata de hacerlo de piedras, y ciertamente lo merece un río y un Pueblo de tanta consideración». Cf. PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, 1792, Tomo XVII, pág. 285.

<sup>41</sup> Cfr. MADOZ, Pascual: *Op. cit.*, pág. 482.

<sup>42</sup> A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 664. Fol.: 92 vt.º, 122, 126 rt.º, 150 y 177.

<sup>43</sup> MADOZ, Pascual: *Op. cit.*, pág. 482.

<sup>44</sup> A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 664. Fol. 46 vt.º.

<sup>45</sup> A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 664. Fol. 59 rt.º y 125 vt.º.

<sup>46</sup> Nicolás Gómez remató la obra el 10 de julio de 1856 con la condición de acabarla en un año y medio. A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 670. Fol. 157-161.

<sup>47</sup> A.M.A.F. Actas Capitulares, Leg. 671. Fol. 123 vt.º-124 rt.º.

<sup>48</sup> CUEVAS, José y Jesús de las: *Op. cit.*, pág. 22.

<sup>49</sup> En la Real Provisión de 1753 se indica que estos pilares se hallan cerca de la calle de la Noria. Por la proximidad de dicha calle al actual puente, se deduce que a lo largo de los siglos se pensó siempre en ubicarlo en el mismo lugar y que se aprovecharon, de una vez para otra, lo poco o mucho que de dichos pilares se había constituido.



de la Provincia envía a Madrid un proyecto de reconstrucción, aprobándose la obra el 7 de julio de ese mismo año. Dicho puente se valora en 170.000 pesetas, iniciándose inmediatamente su construcción aunque por diversos problemas —burocráticos, huelgas, lluvias, etc.—, se retrasa, inaugurándose el puente en octubre de 1920<sup>50</sup>.

El proyecto del mismo está firmado en Cádiz el 10 de mayo de 1917 por el ingeniero Juan Romero Carrasco y examinado por el Ingeniero Jefe Enrique Martínez. Con él se intenta hacer una obra definitiva, por lo que para evitar que pueda repetirse la caída del puente se hizo una construcción de un solo tramo, levantada de estribo a estribo prescindiendo de los pilares intermedios, aumentando así la superficie del desagüe y mejorando las condiciones de éste. Se levanta de esta forma un puente metálico de 61,20 m. entre ejes de apoyo, 6,5 m. de ancho, 10 m. de alto, y 126.000 Kg. de peso. Consta de un tramo metálico de forma parabólica que se soporta en apoyos de fábrica que consisten en los dos estribos existentes del puente

antiguo. El tramo metálico se compone de dos vigas que se dividen en 12 tramos de 5,10 m. por medio de montantes, y en los espacios entre montantes van diagonales y contradiagonales. El eje de este puente es el mismo que el del anterior de San Miguel, aprovechándose asimismo las antiguas rampas de acceso.

Este puente es el actualmente existente, aunque desde la construcción de una presa hace varios años, el río ha perdido mucha fuerza en su caudal, lo que ha permitido hace poco tiempo la construcción de dos pequeños puentes de fábrica que mejoran las comunicaciones de la zona.

Han tenido que pasar casi cuatrocientos años para que la obra de un puente definitivo fuese una realidad. En este largo período de tiempo la construcción del puente ha servido de termómetro de la vida local, marcando con las visitas de arquitectos e ingenieros, con los informes y proyectos, con las solicitudes de impuestos, etc., los momentos de mayor esplendor y de auge artístico de Arcos de la Frontera.

<sup>50</sup> A.M.A.F. Obras Públicas, Leg. 586. Expediente núm. 49.

Se conservan dos planos del puente metálico:

— Plano 1.º: «Carretera de 3.º Orden de Arcos a El Bosque. Kilómetro 3. Proyecto de reconstrucción del puente de San Miguel sobre el río Guadalete. Alzado del nuevo puente de San Miguel. Escala de 1:100. Examinado por el Ingeniero Jefe. El Ingeniero autor del proyecto». Medidas: 320 mm. x 1540 mm.

— Plano 2.º : «Carretera de 3.º Orden de Arcos a El Bosque. Kilómetro 3. Proyecto de reconstrucción del puente de San Miguel sobre el río Guadalete. Sección Transversal. Escala de 0,04 por metro. Examinado por el Ingeniero Jefe. El ingeniero autor del proyecto». Medidas: 320 mm x 1100 mm.

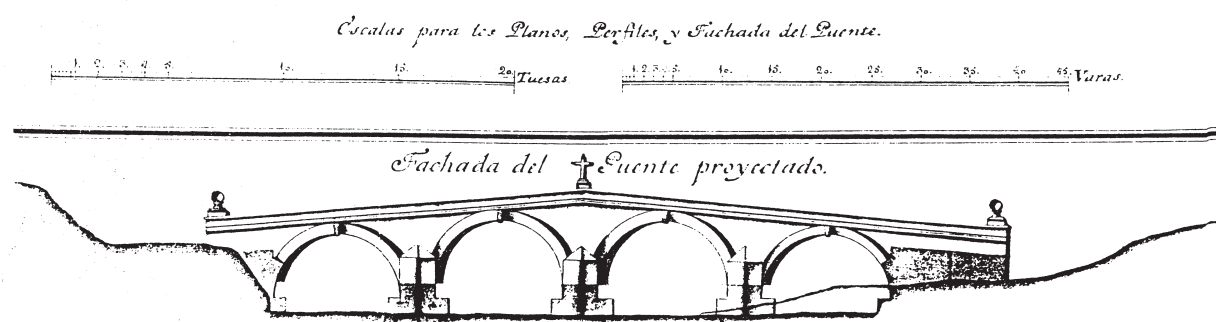


Fig. 1: 1744: Proyecto de puente de Bartolomé de Amphoux.



Fig. 2: Puente de San Miguel (fotografía de 1904).

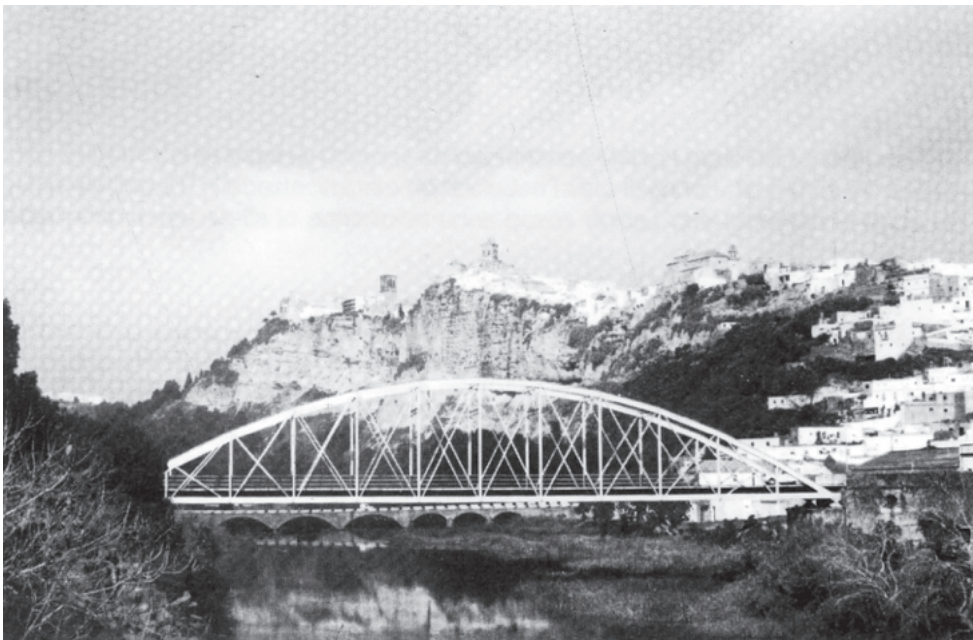


Fig. 3: Puente de San Miguel (Estado actual).





---

## *Viaje de agua, camino de pan: la fuente y puente del Rey en Churriana (Málaga)*

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ

Por la importancia que últimamente está cobrando el estudio de las obras públicas<sup>1</sup> es interesante revisar el proyecto de las obras de conducción de aguas del manantial de la Fuente del Rey. Situado en la falda de la Sierra de Mijas, cerca de Churriana, a 10 Km de Málaga, fue una obra de gran envergadura planteada por la necesidad de proporcionar agua a Málaga, cuya población aumentaba sensiblemente y con ella el consumo de elemento tan necesario. El proyecto inicial, de 1720, se completó en 1726 por el que realizó Toribio Martínez de la Vega que además del acueducto, preveía la construcción de ocho molinos, un canal a cada lado del río Guadalhorce que regaría las vegas de una y otra margen, y un puente que soportaría la acequia y establecería la comunicación de Málaga con las poblaciones de la zona oeste asegurando los suministros, sobre todo de la harina y el pan que proporcionaban los molinos de Torremolinos y Churriana.

Las obras se iniciaron con arreglo a este proyecto y se arrastraron a lo largo del s. XVIII adentrándose en el XIX y en ellas intervinieron, además de los maestros especialmente encargados de su construcción, casi todos los ingenieros y arquitectos que trabajaron en Málaga durante ese período. Pero los

resultados fueron negativos al abandonarse la obra después de invertir grandes sumas<sup>2</sup>.

### ANTECEDENTES

Aunque parece que en tiempos de los romanos Málaga pudo utilizar el agua de la Fuente del Rey<sup>3</sup> el abastecimiento de la ciudad hasta la conquista y años inmediatamente posteriores a ella lo constituían unos pozos dulces que tomaban el agua del Guadalmedina y cuyo recuerdo se conserva en la toponimia local, además de algunas norias y otros

<sup>2</sup> Dada la cantidad de documentación existente, este trabajo tiene que limitarse a un resumen y a una breve presentación de la financiación del proyecto. Realmente esta obra pide un estudio en profundidad desde el punto de vista técnico (los informes y proyectos ofrecen un campo espléndido para el estudio de las obras de ingeniería) y económico (que aclararía el desastroso final de estas obras).

<sup>3</sup> En el proyecto de Martínez de la Vega se alude a los *vestigios del edificio que los antiguos fabricaron que es de tiempo de griegos o romanos*, que constaban también de un puente sobre el río Guadalhorce y toda la conducción hasta la ciudad, aunque el maestro sólo establece el registro de estos restos hasta la llamada Huerta del Correo. Archivo Histórico Nacional (A.H.N.) Consejos, Legajo 45, pieza 19 (aquí se encuentra el proyecto original sin planos). Archivo Municipal de Málaga (A.M.M.), vol. 33, Facultades para la conducción de aguas de la Fuente del Rey (copia del proyecto). Sin embargo otros informes rechazan esta tesis (OLMEDO CHECA, M.: «Las aguas de la Trinidad: manantiales de la Culebra y del Almendral del Rey», *Jábega*, núm. 48, Málaga, 1985, pág. 28).

<sup>1</sup> La bibliografía reciente sobre obras públicas en España se recoge en la comunicación presentada a este Congreso por José Miguel Morales Folguera, «Los caminos españoles: sus autores y promotores en el s. XVIII».

ingenios. Mantener la limpieza de estos pozos era fundamental para la ciudad, pero ya desde 1529 se plantea la necesidad de hacer una traída de aguas, primero desde el Guadalhorce, que no prosperó, y en 1532 desde el Arroyo del Agua, más tarde llamado de los Ángeles, que surtiría las fuentes públicas<sup>4</sup>, presentándose en esa misma fecha un presupuesto de abastecimiento de las aguas del arroyo del Almendral del Rey y de la Culebra, las llamadas aguas de la Trinidad, que será el que surta a la ciudad durante más de dos siglos<sup>5</sup>.

Sin embargo desde principios del s. XVIII en Málaga, como en casi toda España, será sensible un crecimiento de la población que repercute en un mayor consumo y en este siglo en el que las autoridades, estatales y municipales, prestaron tanta atención a las obras públicas<sup>6</sup> se planteó la necesidad de tomar nuevas medidas para asegurar el consumo de agua, que en Málaga se canalizaron al abastecimiento de nuevas conducciones o viajes de agua, y como solución de urgencia al corte del suministro a las fuentes particulares que iba en detrimento de las públicas o a la revisión periódica de las cañerías para evitar pérdidas; la frecuencia con que en las Actas del Cabildo municipal se reseñan informes de los fontaneros y alarifes públicos sobre reparaciones en la deteriorada red de cañerías, es exponente de esta preocupación.

Estos continuados arreglos suponían un elevado gasto para mantener el agua ya canalizada, que sin embargo cada vez era más insuficiente, y la ciudad llevará a cabo diferentes prospecciones para conseguir una red más amplia de abastecimiento dirigiéndose los esfuerzos hacia el nacimiento de la Fuente del Rey concedido a los Propios de la ciudad como todas las aguas corrientes y manantiales de su término por Real Cédula de 6-VI-1488 y 21-V-1502.

## LOS PROYECTOS DE LA FUENTE DEL REY

Las primeras noticias que en el s. XVIII se recogen sobre esta empresa se remontan a 1703<sup>7</sup> en que ante la necesidad que padece la ciudad el Cabildo municipal solicita licencia para hacer las prospecciones necesarias; aunque se vuelve a tratar el tema posteriormente, no será hasta 1720, promovidos por el corregidor Dionisio O'Briens, cuando por fin se realicen los primeros proyectos.

En el Cabildo de octubre de ese año fueron discutidas dos posibilidades: traer el agua de Guadalmedina, abriendo zanjas en su corriente, tal como proponía Diego Rodríguez Maese<sup>8</sup> o hacer la traída desde la Fuente del Rey. Reconocidas las aguas por los médicos y el caudal y dificultades del proyecto por diversos peritos, entre ellos Bartolomé Thurus, ingeniero jefe y director de las obras del muelle, los maestros arquitectos Fray Miguel de los Santos y Felipe Pérez que le asistían en aquellas obras y Juan del Prado, maestro fontanero de las fuentes públicas de Granada, optaron todos por la Fuente del Rey.

El informe de Thurus es concluyente; además de su calidad y bondad tenía la ventaja de ofrecer un recorrido menos dificultoso pues aunque según su plano desde el manantial de la Fuente del Rey hasta el arca de la Trinidad había 12.531 varas y el del Guadalmedina se limitaba a 8.800 varas, por tener que atravesar terreno montañoso el coste de cada una de éstas resultaba cuatro veces más que las de la Fuente del Rey<sup>9</sup>. Ante ello se acordó consultar al Consejo y al Rey y solicitar de éste que el arbitrio de cuatro maravedís en libra de aceite del consumo, aplicados a otros efectos, sirviese para costear la cañería<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> A.M.M. Actas Capitulares, 110, fol. 129v (11-V-1703).

<sup>8</sup> A.M.M. Actas Capitulares, vol. 118, fol. 776 (4-X-1720).

Aunque este proyecto se abandonó sería finalmente el que remediaría el problema del abastecimiento pues en 1782 se realizó el acueducto de Molina Lario, dirigido por José Martín de Aldehuela, que llevó el agua del Guadalmedina a la ciudad en 1784. Todavía hoy continúa sirviendo aunque sólo para riego y muy disminuido en su caudal por las numerosas filtraciones y estado lamentable en que se encuentra.

<sup>9</sup> A.H.N. Consejos, Leg. 45, pieza 1, fol. 8-9 (informe fechado en 20-X-1720).

<sup>10</sup> A.M.M. Actas Capitulares, vol. 118, fol. 782 y 808 y sigs. (7, 11, 30-X-1720).

<sup>4</sup> GARCÍA DE LA LEÑA, C. (MEDINA CONDE, C.): *Conversaciones históricas malagueñas*, Málaga, 1792. Edic. facsímil Caja de Ahorros Provincial, 1981, Vol. III, Convers. XXIX, pág. 217.

<sup>5</sup> OLMEDO CHECA, M.: *Op. cit.*, pág. 30. GORRÍA GUERBOS, M.: «Breve reseña histórica de los abastecimientos de agua en nuestra ciudad», *Boletín de Información Municipal*, núm. 3, Málaga, 1969, págs. 9-18.

<sup>6</sup> ALZOLA Y MINONDO, P.: *Historia de las obras públicas en España*, Madrid, ed. Turner, 1979, págs. 279 y sigs.

La Real Provisión de marzo de 1721 autorizaba la empresa concediendo los arbitrios solicitados y pedía se realizase un proyecto y evaluación<sup>11</sup>. Entregada la planta por Thurus, en junio de ese año se presentaron las condiciones firmadas por éste, Felipe Pérez, Fray Miguel de los Santos y Antonio del Álamo, basadas en un recorrido que evita la línea recta en función de apoyarse en puntos más fáciles para disminuir el número de torres y cambijas que además de encarecer sería perjudicial para la cañería; el paso del río Guadalhorce se realizaría mediante una cañería subterránea formada por dos caños de plomo bien forrados y cubierta a nivel. Para todo el viaje se necesitaban 12 arcas principales y otras arquillas que se situarían cada 50 varas, evaluándose las 14.000 varas del recorrido a 40 reales, con un costo total de 560.000 r.<sup>12</sup>

Sin embargo el proyecto no avanzaría al interponerse intereses particulares de los hacendados y regantes de Churriana, ya que perdían el beneficio del agua que alegaban era de su propiedad<sup>13</sup>; también influyó el costo de la obra, sobre todo en la zona del río al hacer la cañería subterránea, o hipócritas razones de carácter social asumidas por algunos beneficiarios del agua en función del gravamen a los pobres, consumidores de aceite<sup>14</sup>. Todo ello derivaría hacia pleitos que retrasarían el proyecto y tras una Real Provisión de septiembre de 1721 se decidió aprovechar el agua de otros yacimientos más cercanos, buscar sitio por donde fuera más fácil hacer la traída y revisar la red de cañerías para evitar las pérdidas por roturas. Se desarrolló una gran actividad en el reconocimiento de fuentes y manantiales e intervinieron Pedro

Supervielle, ingeniero del puerto de la ciudad desde la muerte de Thurus, Pedro Daubeterre y Miguel Marín, ingeniero segundo de Verbom, en un intento de traer el agua de la Fuente del Rey por las cañerías existentes abaratándose así el proyecto, pero no fue posible aprovechar aquéllas y se desiste definitivamente<sup>15</sup>.

En 1723 se realizaron nuevos proyectos para canalizar otras fuentes uniendo cañerías y aumentando la producción de los arroyos del Almendral del Rey, del Cañaveral, y de la Culebra realizando nuevo proyecto de traída de estos dos últimos los arquitectos Felipe Pérez y Fray Miguel de los Santos, que se aprobó, ya que se limitaba a 7.000 varas de longitud y un costo de 280.000 r., justamente la mitad de lo calculado para Fuente del Rey<sup>16</sup>. Mientras tanto la situación era insostenible y en el verano de 1724 la ciudad tuvo que limpiar todos sus pozos para facilitar el aprovisionamiento<sup>17</sup>.

Pero en noviembre de 1724 el nuevo corregidor, Jerónimo de Solís informó que el agua de esas fuentes no era suficiente para abastecer a la mitad de la población y el terreno presentaba dificultades por ser cascajoso y falso. Se acuerda insistir nuevamente en el viaje de aguas de la Fuente del Rey y puesto que existía dificultad en hacer la cañería bajo el río propone se considere la construcción de un puente que además de las funciones de acueducto serviría para el *paso de arrieros y tragineros que conducen la harina para el abasto de Málaga, sus arrabales y caseríos del campo*<sup>18</sup>, obra también muy necesaria pues cuando había avenidas el río no se podía pasar en barca porque al no tener madre se extendía por el plano de la vega y tampoco se podía recurrir a llevar la barca al mar por coincidir esas inundaciones con tiempo tormentoso, quedando Málaga aislada del suministro de pan y otros productos de primera necesidad. No olvidó tampoco la situación de los hacendados mandando ciertas providencias por este asunto.

<sup>11</sup> A.M.M. Actas Capitulares, vol. 119, fol. 83v (20-III-1721).

<sup>12</sup> A.H.N. Consejos, Leg. 45, pieza 1, fol. 25-27.

El costo del proyecto fue de 1.080 r. que se libraron de los 4 mrs. del arbitrio (A.M.M. Actas Capitulares, vol. 119, fol. 187 y 206v-207 (6-VI y 3-VII-1721). Este costo está justificado no sólo por el recorrido y cálculo sino por la misma planta que presentó Thurus que media 2 varas y media de largo y 2 tercios de ancho (A.H.N. Consejos, Leg. 45).

<sup>13</sup> A.M.M. Actas Capitulares, vol. 119, fol. 258 y 285 (29-VIII y 30-IX-1721) y vol. 33. SARRÍA MUÑOZ, A.: «La Fuente del Rey: un proyecto para la traída de aguas a Málaga», *Jábega*, núm. 46, Málaga, 1984, págs. 52-59.

<sup>14</sup> A.M.M. Actas Capitulares, vol. 120, fol. 139 y sigs. y 145 (1-VI-1723). A.H.N. Consejos, Leg. 45.

<sup>15</sup> A.H.N. Consejos, Leg. 45.

<sup>16</sup> A.H.N. Consejos, Leg. 45, pieza 1, fols. 46-56. A.M.M. Actas Capitulares, vol. 120, fol. 227 y sigs. (16-VIII-1723) y vol. 121, fol. 102v (2.ª numeración) (9-V-1725).

<sup>17</sup> A.M.M. Actas Capitulares, vol. 121, fol. 181 y v (6-VII-1774).

<sup>18</sup> A.M.M. Actas Capitulares, vol. 121, fol. 287 (Cabildo 11-XI-1724).

En abril de 1725 el Consejo mandó cesar las obras del Cañaveral y realizar nueva planta y presupuesto para la Fuente del Rey y con la introducción del puente que podría costearse en el arbitrio asignado a la conducción y una pequeña contribución de los vecinos como beneficiarios<sup>19</sup>.

El corregidor Solís asume la iniciativa de la empresa trayendo como arquitecto de ella a Toribio Martínez de la Vega, maestro mayor de Murcia quien había descubierto y hecho las minas de los azogues de Almadén y estaba en esa ciudad construyendo el puente sobre el río Segura<sup>20</sup>. Desde septiembre se encontraba en Málaga haciendo el reconocimiento de la zona y en junio de 1726 se fecha su proyecto que, con gran prolijidad de detalles, atiende al edificio en el nacimiento, cañerías que llegarían hasta el arca principal situada en la plazuela entre calle de las Aceras (Dos Aceras) y Gaona<sup>21</sup>, obra subterránea, puente, acequias y molinos. Este proyecto<sup>22</sup>, además del puente integraba otra novedad, la construcción de una acequia a cada lado del río para regar la vega de ambos márgenes y en el tramo final de ésta en la ciudad, desde el Humilladero, por el arroyo del Cuarto y Castillo de San Andrés hasta el mar, se preveía la construcción de ocho molinos. El viaje de agua tendría una longitud de 19.108 varas<sup>23</sup> de las que 1.141 correspondían al puente que apoyaba sobre 23 estribos y 22 arcos y cuyo pretil occidental cobijaba la tajea cubierta en forma de cofre para evitar el paso sobre ella. El costo total de la obra era de 2.408.284 r. v<sup>n</sup>.

<sup>19</sup> A.M.M. Actas Capitulares, vol. 121, fol. 102 (2.<sup>a</sup> numeración) (9-V-1725).

<sup>20</sup> A.M.M. vol. 33. LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración* (ampliación de CEÁN BERMÚDEZ, J.A.), Madrid, ed. Turner, Edición facsimilar, 1977, vol. IV, pág. 115.

<sup>21</sup> *La cañería hasta el río era bien amplia podía venir un hombre sin doblarse mucho por dentro de la misma cañería* (A.M.M. Original, vol. 37, fol. 244).

<sup>22</sup> A.H.N. Consejos, leg. 45, pieza 19, fols. 1-26v. *Extracto, aprecio y condiciones de la Cañería del agua de la Fuente del Rey, puente que se ha de construir para su paso sobre el río Guadalhorce, acequias madres que a un lado y otro del río se han de sacar para regar la vega y ocho molinos desde el Humilladero a la mar para el comercio de la ciudad. Año 1726.*

<sup>23</sup> De ellas 14.635,5 varas correspondían a la tajea (incluido el pretil y la obra subterránea) y 4.472,5 varas a caños de barro con cambijas, descansaderos y tomas (A.H.N. Consejos, Leg. 45, pieza 19, fol. 13v.).

Al enviarse al Consejo se pide celeridad en la puesta en marcha de las obras insistiendo en el beneficio que representaba el regadío de las dos vegas que posibilitaría la rápida amortización de tan elevado costo.

Este proyecto, al introducir el regadío, quizá pueda estar en relación con un plan más vasto de aprovechamiento de las aguas del río Guadalhorce desde Álora, que dirige el ingeniero La Ferrière y cuyo mapa realiza el ingeniero segundo Francisco Gally Saurat, costeándose de los caudales de la Fuente del Rey en 1724<sup>24</sup>.

En enero de 1727 se concedió la licencia para las obras tal como aparecía en el *proyecto y para vender un sitio y aplicar otros efectos al coste de todo ello*<sup>25</sup> y se desarrollaron a buen ritmo bajo la dirección de Toribio Martínez de la Vega, quien encargó de la nivelación a su hijo Antonio. La sólida construcción de sillería que se alza sobre el manantial, con gran bocelón de remate se fecha en el dintel en 1728 y en 1731 se había llegado a las márgenes del río y empezado el puente, formando la primera cadena del cimiento. Paralelamente se levantaban planos que el gobernador Solís remitía a Madrid con informes, que fueron realizados por el ingeniero Juan Bernardo de Frosne, experto en obras hidráulicas<sup>26</sup>, fechados en 1728 y 1731. Este ingeniero trabajaba en las obras del puerto de Málaga y en 1736 levantaría otros planos más completos de la citada cañería<sup>27</sup>. (Fig. 1-4).

<sup>24</sup> A.M.M. Actas Capitulares, vol. 121, fol. 21 (7-I-1724) y Datos proporcionados por Francisco Cabrera de Pablos del Archivo General de Simancas.

<sup>25</sup> A.M.M. Actas Capitulares, vol. 122, fol. 30v-31v y 34v-39 (13 y 15-I-1727).

<sup>26</sup> CAPEL, Horacio y otros: *Los ingenieros militares en España. S. XVIII. (Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial)*, Public. Universidad de Barcelona, 1983, págs. 189-190.

<sup>27</sup> Archivo Geográfico del Ejército. Cartoteca histórica (Agradezco estos planos a D. Manuel Olmedo, quien me los ha facilitado). El *Plano de la Cañería de la Fuente del Rey con la vega y demás terrenos necesarios para su mejor inteligencia* consta de dos hojas iluminadas y fue remitido por Solís con arta de 3-IX-1728 así como otras dos hojas del puente: *Plano, elevación y perfiles de la Fuente del Rey y perfil de su cañería*. De la cañería hay otro plano, sin fechar, más detallado que el primero y también con dos hojas iluminadas, que podría ser de fecha más avanzada (1731 o 1736). En el A.H.N. Consejos, Leg. 45, se conserva un *Plano, perfiles y elevación de la cañería de la Fuente del Rey cuyo manantial dista de la ciudad de Málaga muy cerca de dos leguas, hacia la*



En abril de 1733, con más de 80 años, murió Toribio Martínez de la Vega y poco antes el corredor Solís, marcando estos fallecimientos el declive de las obras que se paralizaron el 3 de octubre de ese año habiéndose construido hasta la muerte del maestro unos 5 Kms de cañería, desde el nacimiento hasta el puente del que sólo se construyeron 5 arcos y 10 pilares. La ciudad estaba descontenta porque el Consejo, atendiendo una petición de María del Valle, viuda del maestro, había adjudicado la dirección de la obra a sus hijos Antonio y Andrés, desoyendo sus sugerencias para nombrar a Fray Miguel de los Santos, no obstante la Junta de obras lo nombró primer maestro y segundo a Antonio Martínez de la Vega, pero los pleitos entre ambos irían en detrimento de las obras. Antonio Martínez acusa a Fray Miguel de no seguir el proyecto en cuanto a materiales, profundidad de cimientos, frecuencia del pilotaje, etc.; la defensa de éste apoyada en los tratadistas clásicos<sup>28</sup> no es muy fuerte y lo realizado por él (100 varas de la cadena del puente y 4 pilares) sería criticado en esa misma fecha por Félix de Rojas y Felipe Pérez<sup>29</sup> y más tarde, en 1739, por éste y José de Bada quienes opinaban había que demoler las 100 varas de su obra<sup>30</sup>.

Aunque la ciudad espera el nombramiento de maestro mayor por parte del Consejo, apoyaba ple-

namente a Fray Miguel y consideraba que en los cinco meses de su dirección se había obtenido más beneficio que con el maestro Toribio quien desperdiciaba mucho material y empleaba en las diferentes tareas muchos más hombres que el fraile, con el consiguiente ahorro de jornales<sup>31</sup>. Pero ese ahorro iba en detrimento de la obra como certificaron los expertos y ante la situación creada y apoyándose en la falta de fondos decide suspender los salarios hasta que se encuentre maestro<sup>32</sup>. Habían pensado en el que realizaba el puente de Ronda pero al habersele caído lo «*fabricado por falta de conocimiento*», desistieron de ello<sup>33</sup>. No obstante se cursaron nuevas órdenes y en el mismo 1735 Felipe V ordenaba a la ciudad que buscara arquitecto competente para dirigir las obras queriendo conocer el por qué de la detención<sup>34</sup>. Sin embargo éstas no continuarían de forma efectiva aunque se llevan a efecto algunos preparativos como demuestran los planos de Frosne de 1736 o los informes realizados por Felipe Pérez, José de Bada y los maestros de Cádiz Juan Martín de León y Francisco Gonzarayn en 1739 (éstos en sustitución de Vicente Acero entonces muy enfermo)<sup>35</sup> que atendían a tasar la obra realizada y hacer presupuesto de lo que aún faltaba.

Pérez informó sobre la obra de Martínez de la Vega, que alaba aunque no se ajustaba totalmente a su propio proyecto ya que excedía en 138 varas por buscar terrenos más cómodos y el puente lo cambió totalmente abriendo con 11 arcos las presas que había realizado a ambos lados, y la tasó (incluida la obra de Fray Miguel) en 1.835.843 r. 17 mrs., siendo 5.087.487 r. el importe de la obra por hacer. El informe de Bada es más detallado y tasa con diferencia del anterior evaluando la obra hecha, incluidos salarios, a 2.440.568 r. y lo que quedaba por hacer en 4.159.316 r. Ambos dan las condiciones por las que se ha de realizar la segunda base y coinciden en que se debe desbaratar la obra de Fray Miguel por no tener cimientos y Bada critica

*parte de poniente. Julio 1731*, también iluminado, que alguien ha atribuido a Toribio Martínez y así consta sobre él. Sin embargo creo que es también de Frosne quien estaba en Málaga en estos años y aún después, pues es paralelo a los tres realizados por éste en 1736, que están también en la Cartoteca Histórica: *Plano de la Fuente del Rey en el cual se ve la porción de cañería ejecutada para la conducción de esta fuente a Málaga*. Incluye también perfil y planos del arca del nacimiento y plano en grande del puente ya empezado (son tres planos del mismo sector de una hoja cada uno iluminadas y con diferentes detalles).

Todos estos planos de la Cartoteca Histórica y el del Archivo Histórico Nacional parecen de la misma mano aunque sólo llevan firma los de 1736, no obstante sabemos que en 1728 Frosne realizó planos de la fuente y puente del Rey (CAPEL, H.: *Op. cit.*, pág. 189).

<sup>28</sup> Cita textualmente a Palladio, Fray Lorenzo de San Nicolás, Cristóbal de Rojas, Monseñor Bárbaro de además de los dos muelles (A.M.M. Originales, Libro 37, fols. 374-381). En otro informe de 1733 sobre los desperfectos de la Fuente del Rey apoya sus argumentos en Alberti y Fray Lorenzo (A.H.N. Consejos, Leg. 45, pieza 21, fol. 49-52v).

<sup>29</sup> A.M.M. Originales, vol. 37, fol. 383.

<sup>30</sup> A.H.N. Consejos, Leg. 45, pieza 22.

<sup>31</sup> A.H.N. Consejos, Leg. 45, Carta de 30-VIII-1735.

<sup>32</sup> A.H.N. Consejos, Leg. 45 (informe 24-X-1733).

<sup>33</sup> Este maestro sería Juan Camacho quien con José García realizaba la obra del puente que se derrumbó.

<sup>34</sup> A.M.M. Originales, Libro 38, fol. 86-94.

<sup>35</sup> A.H.N. Consejos, Leg. 45, pieza 22, fols. 18-34 y 44-68. [En el informe de Bada se cita a Felipe (Pérez?) como aparejador de la obra].

también la obra del puente comenzado por Toribio pues se ajustaron las zanjas a los laterales del río, más altos, y no tendría cimientto en el centro; atendiendo a esto corrige su presupuesto según la hondura del cimientto por hacer.

Ante estos informes y el de los maestros de Cádiz cuyos presupuestos superaban mucho al de Toribio la Junta acuerda desbaratar la obra de Fray Miguel, rebajar el puente 4 varas como aconsejaba Pérez y no hacer la obra por asiento y se solicita maestro al Rey<sup>36</sup>. Aún más tarde en 1757 habría nuevos intentos de acometer las obras realizando Felipe Pérez un plano del puente<sup>37</sup>. (Fig. 5).

Pero pese a estos preparativos, las obras no se reanudarían hasta finales del s. XVIII concentrándose en el puente y obras de regadío, pues desde 1784 Málaga bebía las aguas del Guadalmedina que llegaban a la ciudad mediante el acueducto que había costado el ilustrado obispo Molina Lario y cuya obra dirigió el arquitecto José Martín de Aldehuela.

#### FINANCIACIÓN DE LA OBRA

Para financiar esta obra la ciudad había solicitado en 1720 que el arbitrio de 4 mrs. en libra de aceite del consumo, concedido para fabricar un puente sobre el río Guadalmedina y para costear los gastos del barco de la salud anclado en la entrada del puerto para prevenir la peste de Marsella, se aplicaran a la cañería, que fue autorizado al año siguiente<sup>38</sup>. Desde estas fechas se acumulaba un fondo y aunque algunas cantidades se habían aplicado a otros objetivos o préstamos recuperables, realizados por Real Orden, la cantidad en arcas no era despreciable. Entre 1720-24 los impuestos de aceite y los de cabezas, carne y asaduras (también aplicados a las cañerías) importaron 18.269.372 mrs. y aunque la salida fue de 10.557.350 mrs. el saldo a favor de las arcas de fuentes y cañerías era

de 7.712.022 mrs., siendo el del bienio 1725-27, 11.737.550 mrs.<sup>39</sup>. A esto había que añadir 80.000 r. prestados para la compra de trigo que se debían restituir a las arcas y un fondo de 150.000 r. reunido por el primer promotor de la obra D. Dionisio O'Briens (la mayor parte del impuesto de las asaduras y lo tenía puesto a producir 4.000 ducados/año). También consiguió en 1722 que un terreno de 4.000 varas de los Propios de la ciudad, extramuros de la muralla entre Puerta del Mar y de la Espartería, se sacara a pública subasta para fabricar casas rematándose en 12.000 ducados. Contaba con la aprobación del ingeniero del puerto Verbom (cuyo proyecto del puente incluía zonas de respeto ante las murallas), haciendo la apreciación Felipe Pérez y Fray Miguel de los Santos<sup>40</sup>.

En 1728 nuevamente se aplicaron los caudales de la venta de terrenos a la obra, reconociendo Felipe Pérez la zona entre el convento de carmelitas de San Andrés y el río Guadalmedina; el plano trazado por el mismo arquitecto muestra la formación de una calle principal y otras más pequeñas que delimitarían los solares rematados en 25.000 r.<sup>41</sup>. También para este fin el gobernador ordenó en 1732 que el teniente de ingenieros Francisco Ibáñez y Félix de Rojas, midieran un terreno muladar en la plazuela de Arriolas<sup>42</sup> y un año antes se obtuvieron 47.000 r. de la venta de un acebuchal<sup>43</sup>. (Fig. 6).

Otros productos se aplicarían esporádicamente a la obra, así en 1731 se consiguió que los sobrantes del oficio de cadañeros se aplicasen a la obra reintegrándose una vez terminada<sup>44</sup>.

<sup>39</sup> CABRERA DE PABLOS, F.: *Op. cit.*, pág. 437. Estas cantidades están elaboradas sobre documentación del Archivo de Simancas. De los fines primordiales sólo se incluyen 2.789.774 mrs. gasto de la cañería del convento de la Trinidad a la plaza de Montañón y 1.013.571 mrs. importe del plano que realizó el maestro Toribio. Este importe sería juzgado excesivo por Verbom al considerar que ese dinero hubiera costado un plano de la mitad de la costa española (A.H.N. Consejos, Leg. 45).

<sup>40</sup> A.H.N. Consejos, Leg. 45, pieza 1. Carta del Corregidor OBrien.

<sup>41</sup> A.M.M. Originales, vol. 37, fols. 192-238v. Real Despacho 19-V-1731.

<sup>42</sup> MORALES FOLGUERA, J. M.: «Historia de las obras públicas en Málaga. S. XVIII» II *Jábega*, núm. 50, pág. 73 (Cabildo Municipal de 26-IX-1732).

<sup>43</sup> A.M.M. Originales, vol. 37, pág. 359.

<sup>44</sup> A.M.M. Originales, vol. 37, fols. 241-249 (Real Despacho 21-VIII-1731).

<sup>36</sup> A.H.N. Consejos, Leg. 45, pieza 22.

<sup>37</sup> Nota y plano facilitado por Francisco Cabrera de Pablos del Archivo de Simancas (M.P.D. XXIII-68). Colección Secretaría de Historia, Legajo 1478. Acompaña el plano una relación de los arbitrios aplicados a la obra.

<sup>38</sup> A.M.M. Actas Capitulares, vol. 188, fols. 782 y 808 y sigs. (7, 11 y 30-X-1720). Vol. 119, fol. 83v (20-III-1721).

En cuanto a las obras realizadas a partir de 1785, al estar dirigidas por el Consulado, se presenta un programa para costear los 2.500.000 r. mediante una contribución de la ciudad y del Consulado de 100.000 r. y 50.000 el Montepío de Viñeros durante 10 años y contando con la contribución de los regentes beneficiados<sup>45</sup>.

#### EL PUENTE DEL REY Y OBRAS DE REGADÍO

Bajo los auspicios del Consulado y la Junta de Comercio se proyecta nuevamente la construcción del puente del Rey y obras anejas, por los beneficios que reportaría a la vega y en 1786 se presentó el plano realizado por José Martín de Aldehuela<sup>46</sup>.

Sin embargo durante los años transcurridos, el río, presionado por la barrera de los pilares levantados, se fue desviando labrando un nuevo cauce que unido al antiguo duplicaba su anchura; quizá fuera ésta la razón de que Aldehuela proyectase en otro lugar este puente, de buena cantería y cuyo costo ascendía a 1.600.000 r. En 1787 el proyecto pasó a la comisión de arquitectura de la Academia de San Fernando que propuso al arquitecto Domingo Tomás, director de la Escuela de Granada para reconocer y proyectar las obras necesarias. Reprobando el proyecto de Aldehuela que obligaría, en el nuevo emplazamiento, a formar un puente de 2.450 varas con un gasto de diecinueve millones de reales, Domingo Tomás opta por continuar el viejo puente de Martínez de la Vega ampliándose la obra en 3.500.000 r.; escasos reparos puso la Comisión a este proyecto proponiéndose al mismo Tomás como director de ella<sup>47</sup>, y aunque el Ayuntamiento costeó al arquitecto por su trabajo<sup>48</sup> las obras no se realizaron.

Pero en esa época lo fundamental ya no era tanto la obra del puente como el regadío. Mediante éste

había que promocionar la agricultura, fuente importantísima de riqueza para Málaga.

Una Memoria sobre asuntos de riegos premiada en 1793 por la Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga nos permite conocer tres planes diferentes<sup>49</sup>. El propuesto en 1792 por el prior del Consulado D. Manuel Centurión que modificaba el de Martínez de la Vega, extendiéndose el regadío a 6.000 fanegas de tierra en Málaga y Churriana. Otro de 1790 del padre José de Casamayor para regar 3.000 fanegas en Málaga y el del mariscal Domingo Cerviño, también de 1792, que afectaba a 1.500 fanegas en Churriana.

A pesar de la posición de Cerviño su proyecto no podía ser aceptado porque el agua para riego la recogía de los nacimientos de Torremolinos, desahacía un buen número de molinos e imponía tales condiciones y ventajas para sí y sus descendientes y en contra de los pequeños hacendados que resultaba totalmente injusto. El mismo ayuntamiento de Málaga se opondría<sup>50</sup>.

El de Casamayor, apoyado en el cálculo de Aldehuela no sería aceptado, porque aunque el presupuesto no es elevado, él propone obtener el dinero de los beneficiarios de las 3.000 fanegas regables, que debían adelantar los fondos, cosa que no harían, o que la Economía emprendiera la obra y éstos le pagasen perpetuamente. El planteamiento económico y la falta de precisión en la ubicación de la presa haría inviable el proyecto<sup>51</sup>.

La más razonable era la propuesta del prior del Consulado<sup>52</sup> quien en Junta de 1792 asume la iniciativa de la empresa presentando una memoria en la que propone seguir el plan antiguo de acabar el puente, las acequias y molinos para llevar el riego a una zona más extensa aprovechando el agua del mismo río, no afectando a los manantiales de Torremolinos y Churriana que quedaban para beneficio de la zona; solicita presidiarios como peones

<sup>45</sup> Archivo de la Cámara de Comercio de Málaga (A.C.C.M.). Agradezco las facilidades dadas por esta entidad. Libro de Actas del Consulado 1892, fol. 58 y sigs. (12-IV-1792).

<sup>46</sup> A.C.C.M. Libro de Actas del Consulado 1785, fol. 43-44 (Junta 8-VIII-1785) y Actas 1786, fol. 14 (4-III-1786).

<sup>47</sup> Archivo de la Academia de San Fernando (A.A.S.F.). Comisión de Arquitectura. Actas núm. 28 (25-X-1787), núm. 48 (13-III-1789).

<sup>48</sup> A.M.M. Actas Capitulares, vol. 179, fol. 430 (21-VII-1789).

<sup>49</sup> *Boletín de la Sociedad de Amigos del País de Málaga*, 31-VI-1861. Vid. LÓPEZ MARTÍNEZ, A.: «El mundo malagueño de fines del s. XVIII a través de la Sociedad Económica de Amigos del País», *Gibralfaro*, núm. 25, Málaga, 1973, págs. 33-64.

<sup>50</sup> A.M.M. Legajo 2272.

<sup>51</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ, A.: *Op. cit.*, págs. 44 y 47.

<sup>52</sup> A pesar de que se emprende la propuesta del Consulado, en 1794 presentaría Francisco Monsalve una nueva memoria de riegos a la Económica que sería informada por el arquitecto Miguel del Castillo (LÓPEZ MARTÍNEZ, A.: *Op. cit.*, pág. 54).

y un préstamo de 2.500.000 r. al que concurrían el Consulado, la Ciudad, el Montepío de Viñeros, contando además con la contribución de los hacendados a quienes beneficiaba el riego. Se acompañaba con los planos de Aldehuela y Miguel del Castillo quienes fueron convocados para explicarlos<sup>53</sup>. Con esa misma fecha fue cursada la petición a la ciudad recogiendo en el Cabildo también la opinión de los arquitectos citados<sup>54</sup>.

Presentados en la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando los nuevos planos de Aldehuela<sup>55</sup> cuyo presupuesto ascendía a 2.500.000 r., fue rechazado por faltarle las operaciones necesarias y las nivelaciones del terreno, encargándose el proyecto de nuevo a Domingo Tomás que con un presupuesto de 2.291.600 r. fue aprobado en 1793, pero al exigir la Comisión que los estribos duplicaran su grosor y otros arreglos alcanzaría los dos millones y medio con que se contaba, dándose permiso al Consulado para contribuir con 1.000.000 reales, repartidos en diez años y empezar las obras<sup>56</sup>.

El proyecto de Tomás ampliaba el de Martínez de la Vega con la construcción de la presa<sup>57</sup> que regaría un número considerable de fanegas, y el plan de la obra fue concluir los 10 arcos ya principados, hacer otros iguales, un malecón provisional para que el río entrase por los 14 ojos mayores y la calzada que asegurase el paso de los transeúntes. Dirigía las obras una Junta mixta compuesta por individuos de las corporaciones contribuyentes, pero adelantaron poco por disensiones entre ellos, porque se abarcaron otras obras y por la muerte del arquitecto Tomás. Así en 1799 sólo se habían realizado tres arcos más y algunos estribos

y en 1810 nueve arcos de los 42 que debían constar según el último plano<sup>58</sup>. En febrero de ese año se suspendió la obra que estaba sometida al gobernador militar bajo la dirección de un ingeniero de marina y 10 años más tarde se instaba al Ayuntamiento para que se llevase adelante esta obra tan necesaria<sup>59</sup>, pero aunque hay intervenciones de maestros y realización de nuevos planos las obras no se animaron constando como director en 1820 Joaquín M. Pery. La dramática solicitud del arquitecto José Pérez Gil en 1823 que *en estado de perecer de hambre*, pide que se le pague el plano y presupuesto del Puente del Rey, es un indicio del punto muerto en que se encuentran las obras<sup>60</sup>.

Con esta lentitud, el tiempo y las avenidas iban destruyendo lo realizado, aunque el paso existía mediante maderas sobre los estribos que conservaban la comunicación, pero tan precaria que era necesario repararlas con frecuencia. Así el Consulado, considerando que su aportación sólo servía para facilitar el paso todos los años de forma provisional y que no se adelantaba nada, no queriendo contribuir a más chapuzas, en 1824 retiró su aportación<sup>61</sup>. No obstante el Ayuntamiento continuaría llevando adelante algunas obras<sup>62</sup>.

Éste sería el final de esta obra centenaria. Cuando la necesidad de agua se evidencia nuevamente se pensará en los nacimientos de Torremolinos, mucho más abundantes, y se iniciará la traída de aguas de acuerdo con el proyecto de Morer y Pérez de Rozas aprobado en 1867 que llevará el agua a

<sup>53</sup> A.C.C.M. Actas 1792, fol. 58 y sigs. (12-IV-1792).

<sup>54</sup> A.M.M. Actas Capitulares, vol. 182, fol. 171-172 (15-IV-1792). También fue enviada copia de la Memoria a la Catedral, conservándose en su archivo (legajo 298). Documento facilitado por Francisco Cabrera de Pablos.

<sup>55</sup> Sólo se citan los planos de Aldehuela pero debió ser un mismo proyecto firmado por éste y Miguel del Castillo.

<sup>56</sup> A.A.S.F. Comisión de Arquitectura, Actas núm. 91 (11-VIII-1792) y núm. 98 (8-VIII-1793).

A.C.C.M. Actas 1792, fols. 87 y 101 (20-VIII y 11-X-1792) y Actas 1793, fol. 6 y v., 40 y v. (5-II y 2-V-1793).

<sup>57</sup> Realmente el proyecto de Toribio también tenía una presa o azud, pero al empezar la construcción del puente la parte concebida como presa se abre con arcos, quedando sólo el caudal del río para cubrir las acequias.

<sup>58</sup> A.M.M. Legajo 2272. Informe de 1848 en cumplimiento de orden de Corregidor para informar al Gobernador político.

<sup>59</sup> A.M.M. Actas Capitulares 1821, fol. 18 y 24 (10 y 15-I-1821).

<sup>60</sup> Informe solicitado por la Diputación Provincial sobre el estado de las diferentes obras públicas de la ciudad A.M.M. Leg. 2274 (Documentos facilitados por M. Olmedo así como la solicitud de Pérez Gil).

<sup>61</sup> BEJARANO, F.: *Historia del Consulado y de la Junta de Comercio de Málaga*, Madrid, C.S.I.C. 1949, pág. 289.

<sup>62</sup> Se consignan datos sobre una subasta de obras del puente de 1832 en las que intervino el arquitecto Baltasar Hernández como tasador (A.M.M. Obras Públicas. Leg. 1267, 179), el hundimiento de parte del puente en 1860 (O.P. Leg. 1304/5) y un proyecto y presupuesto de reparación de un ojo del puente por Joaquín Rucoba de 1871. (O.P. 1278/64). (Estos datos me han sido facilitados por Francisco J. Rodríguez Marín).



la ciudad en 1876<sup>63</sup>, obra de utilidad pública en la que se invirtió el producto de la venta de conventos desamortizados.

En la mediación del siglo XIX se construirá el puente sobre el río Guadalhorce como parte fundamental de la Carretera Cádiz-Málaga, pero no se aprovechará el emplazamiento del antiguo puente del Rey. Construido 3 Km. más al sur en 1863, según proyecto y dirección del ilustre ingeniero e historiador de las obras públicas en España D. Pablo Alzola y Minondo, fue éste su primer trabajo y Málaga su primer destino. Realizado con tramos rectos de celosía de hierro en su parte central (construidos en la fábrica Lasnier de París) y las avenidas de arcos de obra, el puente con una extensión total de 259 m. se inauguró en abril de 1869<sup>64</sup> y subsiste en parte bajo la actual calzada.

En cuanto al regadío ya hemos visto los proyectos presentados a finales del s. XVIII<sup>65</sup>; en el XIX, aunque las propuestas se centran en el agua de Torremolinos, habrá intentos de aprovechar el riego

del Guadalhorce pero no responden a un plan coherente derivado de la viabilidad del proyecto de Martínez de la Vega<sup>66</sup> aunque posteriormente se aprovecharía de modo más racional.

El resultado de la obra del acueducto y puente del Rey no puede ser más descorazonador. Aunque los grabados del s. XIX nos ofrecen una ruina romántica hoy no es posible verla así. Abandonada y maltrecha, reutilizados sus arcos para cobijar miserables casuchas que constituyen todo un barrio, destrozada la cañería y con el arca del nacimiento convertida, en su desamparo, en un fantasmal baluarte acusador, es un ejemplo de las presiones a que se vieron sometidos sus promotores y de la imprevisión y/o mala administración de las autoridades que invirtieron grandes sumas en una obra que no terminaron, que hoy se desmorona a lo largo de su recorrido y que resultó inútil al no cumplir ninguno de sus objetivos, «*quedando el pueblo con la misma necesidad de agua para beber y de pan para comer*»<sup>67</sup>. (Figs. 7, 8 y 9).

<sup>63</sup> GORRIA Y GUERBOS, J.: *Op. cit.*, pág. 17. A.M.M. Leg. 2272. *Factura que hace la Secretaría del Ayuntamiento de los documentos y antecedentes oficiales y extraoficiales concernientes a la traída de aguas de Torremolinos y que entrega al ingeniero D. Joaquín Pérez de Rozas*. Aquí se citan los antecedentes de esta traída de aguas: Cerviño (1792), Francisco González (1794), Larra-mendi (1816), cuatro arquitectos (1825), Arango (1813), Aparici (1826).

<sup>64</sup> ALZOLA, Pablo de: *Proyección y construcción de un puente sobre el río Guadalhorce por...* Año de 1870, Madrid, impr. Rivadeveira, 1971. (Este libro, en cuyos primeros capítulos se extracta la Memoria del proyecto, es un complejo estudio de la construcción del puente y se acompaña con los planos correspondientes).

<sup>65</sup> Otro proyecto de canal de riego de Torremolinos se presentó al Cabildo en abril de 1799 por Miguel del Castillo y José Martín de Aldehuela (MORALES FOLGUERA, J. M.: *Op. cit.*, pág. 73).

<sup>66</sup> En 1863 el Marqués del Duero solicitó derivar el agua junto a los pilares del puente del Rey y, aunque se le autorizó las protestas de los hacendados no lo permitieron pues parecía ser para riego privado (A.M.M. Leg. 5). En 1884 hay nuevos intentos de distraer el agua que informa el arquitecto municipal Manuel Rivera (A.M.M. Leg. 60), repitiéndose en distintas ocasiones.

<sup>67</sup> MEDINA CONDE, C.: *Op. cit.*, vol. IV, pág. 249.

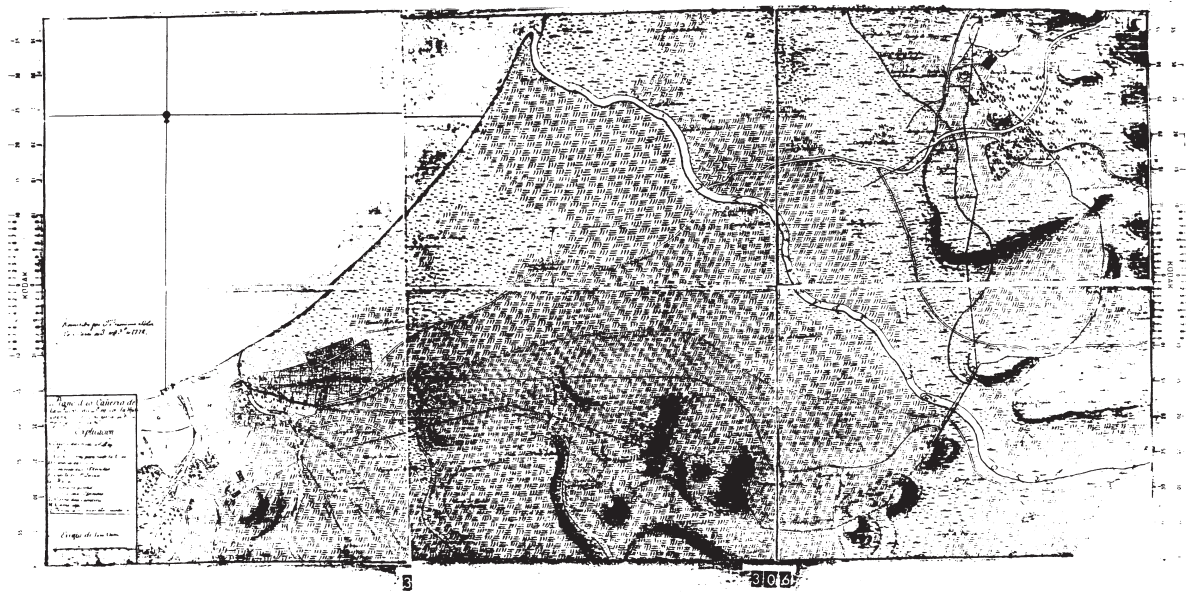


Fig. 1: Plano de la Cañería de la Fuente del Rey con la vega y demás terrenos necesarios para su mejor inteligencia. Autor: J. B. Frosne. Remitido a Madrid en 1728. (Archivo Geográfico del Ejército).

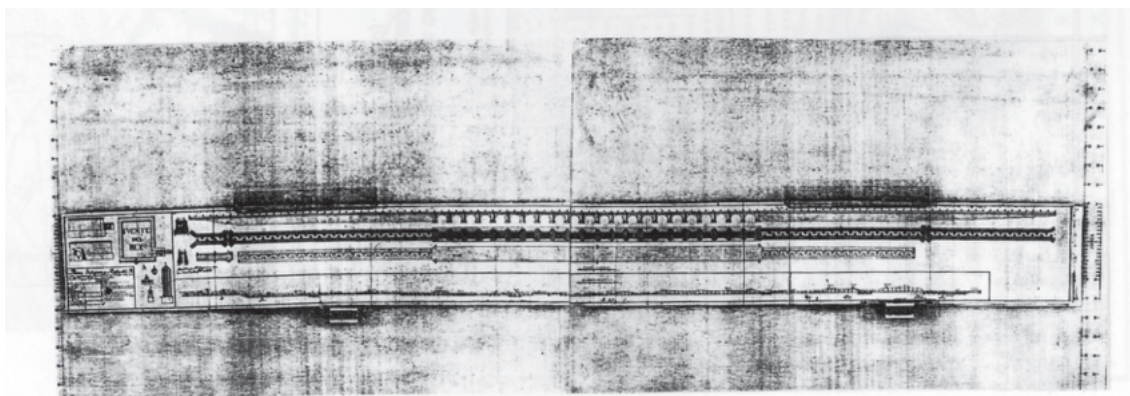


Fig. 2: Plano, elevación y perfiles del Puente: inclusive el plano, elevación y perfiles de la Fuente del Rey y perfil de su cañería. Autor: J. B. Frosne. Remitido a Madrid en 1728 (Archivo Geográfico del Ejército).

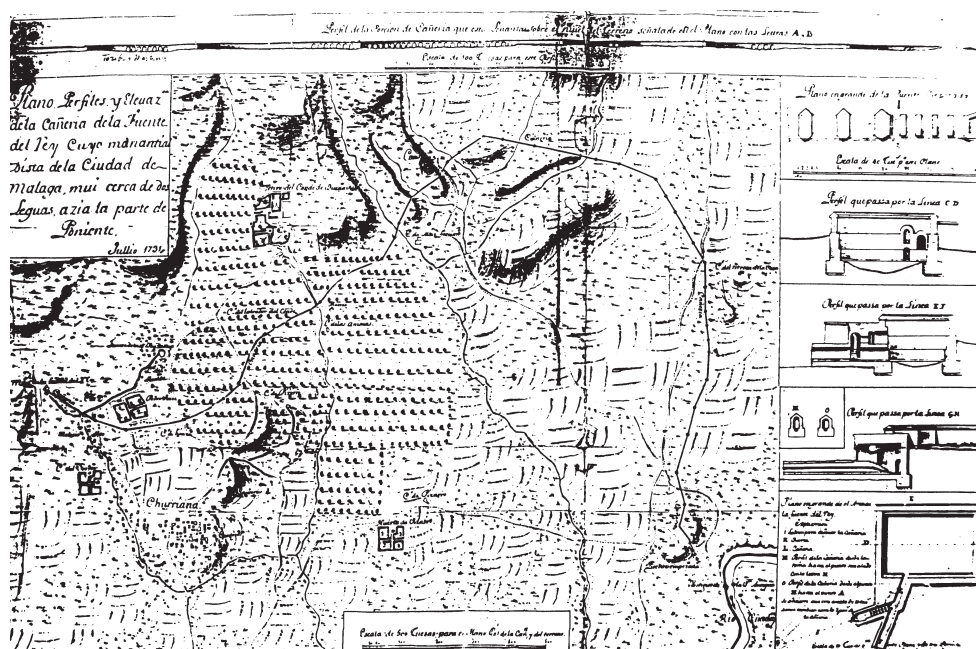


Fig. 3: Plano, perfiles y elevación de la cañería de la Fuente del Rey, cuyo manantial dista de la ciudad de Málaga muy cerca de dos leguas, hacia la parte de Poniente. Julio 1731. Autor: Frosne. (Archivo Histórico Nacional, Madrid).

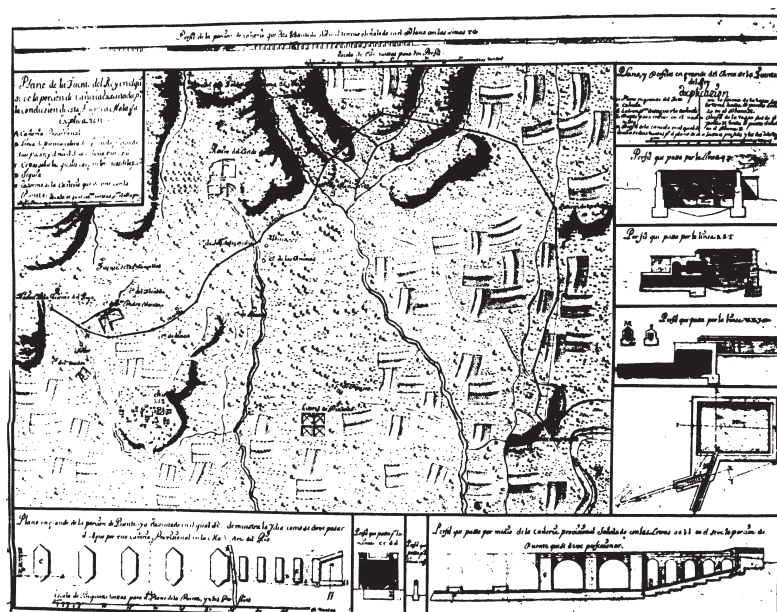


Fig. 4: Plano de la Fuente del Rey en el cual se ve la porción de cañería ejecutada para la conducción de esta Fuente a Málaga. Autor: Frosne. 1736. (Archivo Geográfico del Ejército).



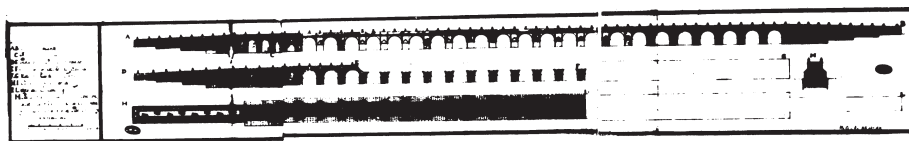


Fig. 5: Puente del Rey. Autor: Felipe Pérez, 1757. (Archivo Geográfico del Ejército).

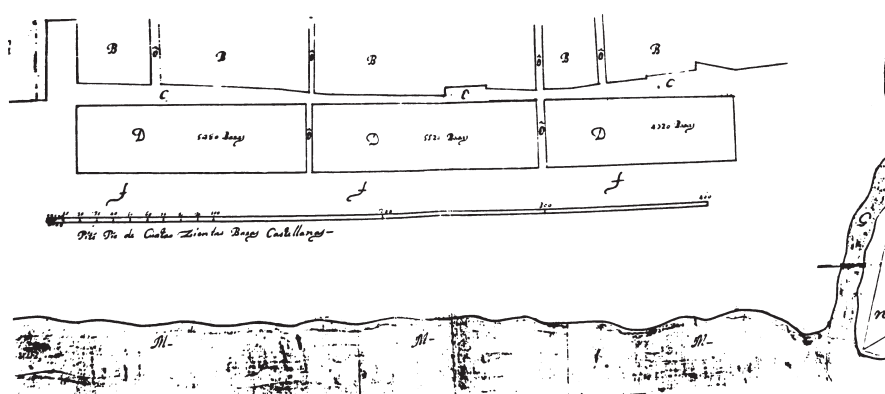


Fig. 6: Plano de delimitación de solares entre el convento del Carmen y el río Guadalmedina. Autor: Felipe Pérez, 1728. (Archivo Histórico Nacional. Madrid).

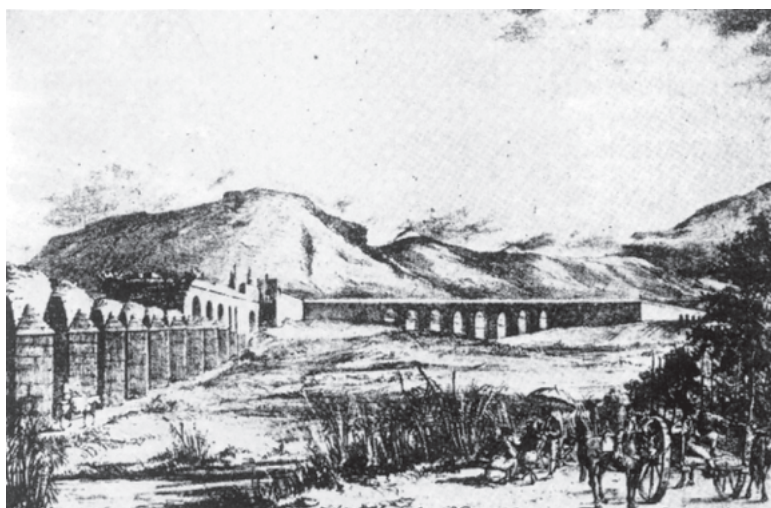


Fig. 7: Grabado de El Guadalhorce.



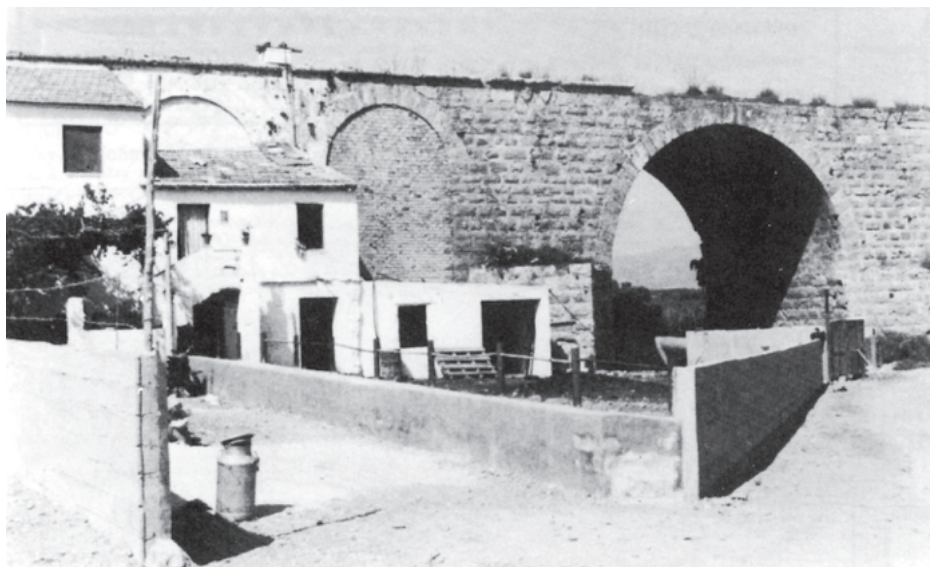


Fig. 8: Acueducto de la Fuente del Rey. (Fotografía M. Olmedo).



Fig. 9: Pilar del Puente del Rey. (Fotografía M. Olmedo).



---

## *Los puentes de Lora del Río en el siglo XVIII*

M.<sup>a</sup> MERCEDES FERNÁNDEZ MARTÍN

Durante el siglo XVIII Lora del Río, perteneciente a la Orden Militar de San Juan de Jerusalén desde la donación de Fernando III, se recuperó económicamente debido a la política beneficiosa de los Borbones. El gobierno de la villa estaba atendido por la Orden que nombraba sus magistrados civiles y eclesiásticos. El Bailío, que figuraba entre los primeros magnates del reino no solía residir en Lora y ponía en su nombre a un Gobernador que se ocupaba de los asuntos de la villa<sup>1</sup>. Este fue el caso de don Tomás Andrés de Gúseme que vino a Lora como gobernador de la misma, bajo el baillaje de Frey Gonzalo Adorno Dávila, en el año de 1756. Fue el impulsor de grandes mejoras en la villa, siendo el prototipo de nobles ilustrado<sup>2</sup>. Bajo su gobierno realizó el Concejo una serie de obras públicas financiadas con las ganancias que éste obtenía por los arrendamientos de propios del común y los arbitrios. A lo largo del siglo XVIII estas labores fueron muchas. La construcción de caminos a causa de la colonización de la región por Olavide exigió el levantamiento de nuevos puentes y la reforma de los antiguos. Eran obras muy costosas y de ahí que se optara por la reedificación de los viejos que por obras de nueva planta.

En lo que se refiere a la comarca de Lora, la primera noticia de construcción de puentes durante el siglo XVIII es el año 1727. En la mencionada fecha se construyó un puente de nueva planta en las proximidades de Lora del Río. Éste era de uso exclusivo de la Hermandad de Nuestra Señora de la Encarnación de Setefilla, que lo utilizaba en la bajada y subida de la Virgen a su ermita. Este puente cruzaba el arroyo de Aguabuena y según las cuentas que aparecen en el primer libro de la mencionada Hermandad, fechado en 1729, costó 975 reales y 17 maravedíes<sup>3</sup>. Parece una cantidad muy reducida para una obra de tal envergadura, sobre todo teniendo en cuenta el costo de las reedificaciones de los otros puentes de la zona.

El resto de los existentes en los arroyos de la villa y sus alrededores fueron varias veces reedificados a lo largo del siglo XVIII. Están situados a extra-

<sup>2</sup> Escribió sobre los orígenes de Lora y su comarca como lo demuestran los manuscritos existentes en la Academia Sevillana de Buenas Letras titulados *Breves noticias del despoblado de Setefilla y Noticias pertenecientes a la historia antigua y moderna de Lora del Río, Alcolea, Setefilla y Arva en Andalucía*.

R.A.B.L. Cfr. REMESAL, José: *Tomás Andrés de Gúseme. Noticias pertenecientes a la historia antigua y moderna de Lora del Río, Alcolea, Setefilla y Arva en Andalucía*, Lora del Río, 1981, págs. 34-38.

<sup>3</sup> Cfr. MONTOTO, José: *Tradiciones de Lora y Setefilla*, Sevilla, 1975, págs. 80, 96 y 223. Este dato no ha podido ser confirmado por no tener acceso a los libros de la Hermandad de Nuestra Señora de Setefilla. En la actualidad dicho puente está prácticamente tapado por la nueva carretera de acceso al santuario.

<sup>1</sup> Ortiz de Zúñiga los cita varias veces en los grandes acontecimientos de Sevilla.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y leal ciudad de Sevilla*, Madrid, 1795, Año de 1677, libro 17, pág. 635.

muros de la villa, a excepción de el del Guadalvacar, más alejado, ubicado en el camino hacia Córdoba, en el lugar denominado Charco del Infierno y, según José Remesal, de construcción musulmana<sup>4</sup>. Los puentes del Churre y Parrado se situaban en el camino de Alcolea del Río y llevaban hasta Sevilla, bordeando el río Guadalquivir. El camino fue, sin duda, muy transitado sirviendo de acceso a la villa por el barrio llamado se Sevilla, uno de los más populosos en aquellos años. Favoreció el empleo de esta vía de comunicación la existencia, en las cercanías de los puentes, de una fuente que servía para el abastecimiento de agua a los vecinos de la villa, viajeros y animales. Esta fuente, conocida con el nombre genérico de Pilar, fue muchas veces reparada a lo largo del siglo XVIII, a causa de su uso exhaustivo.

En 1729, los puentes del Churre y Guadalvacar así como el pilar del camino de Sevilla necesitaban ser reparados. Sin embargo, sólo se llevaron a cabo las del mencionado pilar, realizándolas el maestro albañil Sebastián de Espada. Los puentes, sin embargo, no fueron reconstruidos al no ponerse de acuerdo el Cabildo sobre quién debía costear las obras. El Concejo opinaba que debían correr a cargo de el Bailío, ya que habían sido mandados construir por don Fernando de Alarcón, bailío de Lora en 1574<sup>5</sup> y se seguía cobrando el derecho de roda y portazgo por parte del bailiaje<sup>6</sup>.

Debido a estas discusiones, de las que no surgió ningún acuerdo, en 1753 los puentes se encontraban en lamentable estado de conservación, acordándose, en cabildo de 5 de mayo, que fueran reedificados. Para ello pusieron a cargo de las obras

a don Bartolomé de Quintanilla, don Alonso Montalbo y Aguilar y don Manuel del Valle Becerra, interventor y alguacil mayor, no sólo de la construcción de estos puentes, sino de todas las obras que se iban a emprender en la villa<sup>7</sup>.

El puente del Churre, aunque muy reconstruido en diversas épocas, conserva en su estructura caracteres de antigüedad. Según la tradición el puente es de construcción romana, formando parte de la calzada que conducía hasta Itálica. Sin embargo, como hemos señalado anteriormente y como recogen las actas capitulares del 13 de agosto de 1729 era obra del siglo XVI.

Precede al puente una vía recta de 99 metros de longitud que comienza a elevarse casi al llegar a la misma margen derecha del arroyo. El puente en sí presenta un solo ojo que es suficiente para salvar el cauce del Churre. En la margen izquierda del arroyo se continúa la vía rectilínea de acceso, si bien en la actualidad está oculta por vertidos de materiales de obra. Desde un extremo a otro de la calzada, el puente cuenta con pavimento de guijarros y con antepechos de piedra que no están muy bien labrados y, además, aparecen erosionados. Contrasta fuertemente esta labor de sillería con la espléndida talla que ofrecen los sillares del ojo del puente, de formas paralelepípedas perfectas, que en algunos sectores presentan disposición de sogá y tizón. La anchura del puente es de 3,32 metros.

Al parecer, el arroyo del Churre debió tener en el siglo XVIII mucho más caudal que en el presente, pues, a parte de estar documentada la existencia de molinos de trigo en sus márgenes, el puente está provisto de dos tajamares de ladrillo, en buen estado de conservación, situados en su flanco norte siendo un poco más pequeño el que se encuentra más alejado de la corriente.

El único arco del puente tiene una luz de 10,80 metros, siendo su flecha, hasta el mismo cauce del agua, de 4,10 metros. En ambas caras, la rosca del arco se compone de 33 sillares, cuyas proporciones son 0,50 x 0,50 metros. Por la erosión de la piedra caliza utilizada en la construcción el despiece de los sillares no es perfecto, apreciándose en al-

<sup>4</sup> REMESAL, José: *Op. cit.*, pág. 71.

<sup>5</sup> Se ha podido comprobar la fecha gracias a la lista de los señores bailíos que da don Tomás Andrés de Gúseme en su obra *Noticias pertenecientes a la historia...*, anteriormente citada.

<sup>6</sup> «... la obra la tiene que realizar el Vaylio pues se dejan registrar en ambas alajas las Armas del Señor Don Fernando de Alarcón Vaylio que fue desta Villa por quien fueron fabricadas dichas alajas y aunque con las Abenidas del Arroyo Esta se llevo El Sillar o Marmol en que estavan Esculpidas dichas Armas. Es Constante y sin duda fue obra dicho Señor Vaylio y del cargo destos reparos de dichas obras, porque ademas desta obligacion covra dicho Vayliage el derecho de Roda y portazgo, por lo qual acordaron que el señor Governador y Maestro Alarife Con maestro de su satisfaccion haga Reconocer las obras que necesitan efectuarse en dichos Puentes y pilar...».

A.M.L. Actas Capitulares 1721-1730. Acuerdo de 13 de agosto de 1729.

<sup>7</sup> A.M.L. 1756: «Quenta primera de las obras de los Puentes del Churre y Parrado y Casas Capitulares de la villa de Lora. Casas Consistoriales». Ordenanzas municipales 1740-1930. Leg. 1.º.



gunos sectores el relleno con mampostería, que debe corresponder a una obra de reforma. Asimismo hay que hacer notar que en el puente faltan todos los antepechos del flanco norte. Algunos de éstos aparecen abatidos junto al cauce del arroyo, pero otros han desaparecido, probablemente por haberse aprovechado en alguna obra próxima.

El puente del Parrado, está a pocos metros del anterior y cerca del pilar antes aludido. Se encuentra actualmente semioculto por la vegetación y por el talud de tierra que sirve de soporte a la antigua carretera de Alcolea. En contraposición al anterior, carece de alomado, puesto que es plano, estando construido en ladrillo y presentando como únicos elementos de piedra los antepechos. Su pavimento está formado por guijarros, algunos de los cuales tienen las huellas de los carros. Es un puente de proporciones reducidas, teniendo de ancho la calzada 4,30 metros y 12,30 de largo, correspondiendo a la luz del único arco 2,90 metros.

Al contrario de los dos puentes anteriores no tenemos ninguna noticia documental referente al que cruza el arroyo del Guadalvacar. Se le menciona en 1729, junto a uno de los puentes ya comentados, para señalar que necesitaba una reparación. Sin embargo, no ha sido posible encontrar confirmación documental de tal obra.

El puente, de grandes proporciones, presenta tres vanos, de los que solamente restan los dos laterales, precisamente los más pequeños. Está construido en sillares de piedra, muchos de ellos almohadillados y con mortero, presentando en algunos sectores obra de ladrillo, que debe corresponder a reparaciones posteriores. Está provisto de potentes tajamares, conservando escasos restos del parapeto o antepecho. El intradós del arco correspondiente al ojo central que está abatido, presenta, a la altura las impostas unos mechinales que corresponden a la colocación de una cimbra para una reparación. Estos huecos fueron rellenados con cascotes y ladrillos, que en su mayor parte han desaparecido. La calzada del puente mide 2,98 metros de ancho, los ojos laterales tienen 2,45 metros de luz y una flecha aproximadamente igual.

Conocemos con detalle todo el proceso de construcción de los dos primeros puentes. También conocemos los nombres de maestros, oficiales y peones que trabajaron en las mismas y que a su vez, en el caso de los maestros y algunos oficiales, provenían de la vecina villa de La Campaña como es el caso de los Utrero, familia de alarifes que trabajaron también en la construcción de las Casas Capitulares que se comenzaron en la misma época.



Fig. 1. Puente del Churre.



Fig. 2. Puente del Churre. Intrados.



Fig. 3. Puente del Churre.



Fig. 4. Puente del Churre. Tajamar.





Fig. 5. Puente del Parrado.



Fig. 6. Puente del Guadalvacar.





Fig. 7. Puente del Guadalvacar. Intradós arco central



Fig. 8. Puente del Guadalvacar. Ojo lateral.



---

## *Los puentes en la ciudad de Santiago y su entorno, en el siglo XVIII*

M.<sup>a</sup> DEL SOCORRO ORTEGA ROMERO

Es indudable que la vida o actividad de un país está condicionada, en gran parte, por sus vías de comunicación. Por eso, desde las épocas más remotas los hombres sintieron la necesidad de abrir caminos y tender puentes que permitiesen la relación de unos pueblos con otros y favoreciesen el comercio.

A lo largo de varios siglos se utilizan en España las vías romanas a las que se sumarán el Camino de la Plata, el Camino de Santiago y otros de menor importancia, que constrúan los señores locales o los concejos. Puede decirse que hasta el siglo XVIII es muy limitado lo que se hizo en tal materia. Será con los monarcas de la dinastía borbónica, desde Felipe V a Carlos III, ayudados por sus ministros —en especial el marqués de la Ensenada y Floridablanca— cuando se realice la magna obra caminera, no sólo en cuanto a nuevas obras sino también preocupándose de su conservación. Con este fin creó Carlos III una Superintendencia General que agregó a la de Correos y Postas y dictó, en 1762, «La Novísima Recopilación». Precisamente el libro 7.º —título XXV, ley VI— trata «de los caminos y puentes», imponiendo fuertes multas a los que los cerrasen o perjudicasen, encargando a los concejos y corregidores que velasen por su conservación y tuviesen en buen uso los de su distrito, que aplicasen para ello determinados arbitrios, eximiendo de impuestos a los operarios y a los que facilitasen materiales, etc., etc.<sup>1</sup>

Esta gran inquietud por el desarrollo de la red viaria tendrá una sonada repercusión en todos los «reinos» de la nación, no exceptuándose Galicia.

Dentro de ella ocupará la ciudad de Santiago un lugar destacado, núcleo que interesa tener unido con distintas poblaciones, especialmente con las ciudades de La Coruña, Orense y Tuy, denominándose estas tres rutas «caminos reales»<sup>2</sup>.

Vinculados a las vías de comunicaciones e íntimamente unidos a ellas figuran los puentes. Al estar surcado el país gallego por numerosos ríos y pequeños regatos es natural la prodigalidad de dichas construcciones y muy lógico su interés y trascendencia.

Por eso es frecuente encontrar en los documentos del siglo XVIII, especialmente en los Libros de Consistorio de Santiago, datos muy concretos e interesantes referentes a la edificación y arreglo o restauración de los puentes, arquitectos, maestros de obras e ingenieros que intervienen, materiales empleados, condiciones y conservación y otras noticias muy diversas relacionadas con estas construcciones de carácter ingenieril y en las que, como luego veremos, intervendrán ingenieros militares<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Véase MENÉNDEZ PIDAL: *Los caminos en la Historia de España*, Madrid, 1951 y REGLA, Juan y ALCOLEA, Santiago: *Historia de la cultura española. El siglo XVIII*, Barcelona, 1957.

<sup>2</sup> ORTEGA ROMERO, M.<sup>a</sup> del Socorro: *Obras en la red viaria que daba acceso a la Compostela del siglo XVIII*, Ponencia presentada al 3.º Coloquio Galaico-Minhoto-Viana do Castelo, septiembre, 1985 (Actas en prensa).

<sup>3</sup> Vid. VIGO TRASANCOS, Alfredo: *Los ingenieros militares y la arquitectura gallega de los reinados de Felipe V y Fernando VI*, C.E.G., Santiago, 1983, pág. 205.

A comienzos del año 1707, concretamente el 11 de febrero, el Procurador General de la ciudad de Santiago exponía como las grandes inundaciones ocurridas el año anterior «que no hay acordanza de aver auido otras semexantes» habían ocasionado la ruina de los puentes «*contiguos a esta ciudad, como son los de San Justo, la de Remesquid, Sarandon, Puente Bea, Portomouro y la de la Ulla, todas las quales son tan precisas que de no repararse y redificarse se siguieran graves inconbenientes al Real servicio por ser las mas dellas por donde se encaminan los transittos de los soldados forraxes de paxa y frutos para su sustento, siguiendose al mismo tiempo la ruina de esta ciudad por venir a ella por dichas puentes el mantenimiento...*»<sup>4</sup>.

Al mismo tiempo que comunicaban estos hechos al Real Consejo le rogaban que, una vez enterado de los daños ocasionados, «con asistencia de peritos» tomasen las medidas oportunas para que fuesen reparados con toda urgencia<sup>5</sup>. Transcurridos escasamente dos meses, el 6 de abril, se recibe un despacho del Real Consejo delegando en el alcalde más antiguo con el fin de efectuarse el reconocimiento con «maestros peritos»<sup>6</sup>.

Son tradicionales las inundaciones de los ríos Sar y Ulla, que todavía acontecen, a su paso por las cercanas villas de Padrón y Puente Cesures. El puente de esta última lo repara en las décadas finales del siglo XVII Francisco del Pinal y Agüero<sup>7</sup> y nuevamente se vuelve a restaurar a comienzos de la centuria siguiente, por el maestro de obras José de Pinal y Agüero<sup>8</sup>. Éste, en diciembre de 1715, solicita a las ciudades del reino de Galicia a las cuales correspondía costear la obra que, con «maestro pe-

rito de arquitectura» tasasen y valorasen lo que él había construido<sup>9</sup>. Petición que es notificada en febrero del siguiente año, Consistorio del día 12, acompañada de la declaración de dos maestros de obras sobre las «mejoras» que José del Pinal había efectuado que valoraban en dieciocho mil setenta y ocho reales y treinta maravedís<sup>10</sup>, pero si la Ciudad no estuviese conforme con lo realizado designase a maestros que, con Francisco de Liz<sup>11</sup> nombrado por José del Pinal, verificasen nuevos reconocimientos. En respuesta a esto los señores del Concejo designan a Simón Rodríguez, «maestro de obras, arquitecto», para llevar a cabo una nueva inspección «por no estar conforme a la planta y condiciones y de aberse faltado en todas las visitas a la solegnidad de derecho»<sup>12</sup>.

Aunque los puentes quedasen alejados de Compostela ésta tenía que colaborar en su reconstrucción, como determinan al tratar de la restauración del de Puente deume —Consistorio de 29 de junio de 1721—, en la cual también participarían las ciudades de La Coruña y Betanzos y las «villas de Ares y Ferrol» teniendo que asistir los representantes de todas ellas a la «vista ocular y reconocimiento» con los «maestros Fernando de Casas y Joseph Ferrón»<sup>13</sup> nombrados para tal fin<sup>14</sup>.

También Fernando de Casas, el arquitecto más significado de Galicia, es designado —Consistorio 25 de febrero de 1723— para que, acompañado del maestro de obras del Real Monasterio de San Martín<sup>15</sup>, inspeccionase y diese informe acerca del

<sup>4</sup> Archivo Municipal de Santiago. Libro de Consistorios, 1707, fols. 127 y 128.

<sup>5</sup> Ibid. Todos los documentos a los que hacemos referencia en las citas están contenidos en el Apéndice documental de nuestra Tesis doctoral, *Arquitectura barroca del siglo XVIII en Compostela*, Universidad de Santiago, 1966.

<sup>6</sup> Archivo Municipal de Santiago. Libro de Consistorios, 177, fol. 314.

<sup>7</sup> PÉREZ COSTANTI, Pablo: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930, pág. 443.

<sup>8</sup> Suponemos que sería hijo de Francisco del Pinal y Agüero, maestro de obras, oriundo de la Trasmiera (Santander) y que en 1672 vino desde León, donde residía, a Padrón para reparar las calzadas de esa villa y el puente de Puente Cesures y que falleció entre 1680 y 1690. Vid. PÉREZ COSTANTI: *Op. cit.*, pág. 443.

<sup>9</sup> Archivo Municipal de Santiago. Libro de Consistorios, 1715, fols. 402 y 403.

<sup>10</sup> Archivo Municipal de Santiago. Libro de Consistorios, 1716, fol. 74.

<sup>11</sup> Poco se sabe de este maestro de obras, que no citan ni Murguía ni Couselo, y que encontramos interviniendo en sencillas obras especialmente en la segunda década del siglo XVIII. Vid. MURGUÍA, Manuel: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, 1884, pág. 218 y COUSELO BOUZAS, José: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Compostela, 1932, pág. 418.

<sup>12</sup> Archivo Municipal de Santiago. Libro de Consistorios, 1716, fol. 74.

<sup>13</sup> Era natural de Puente deume. Vid. COUSELO BOUZAS: *Op. cit.*, pág. 345.

<sup>14</sup> Archivo Municipal de Santiago. Libro de Consistorios de 1720 y 1721, fol. 281.

<sup>15</sup> A la sazón era el monje Fray Íñigo Suárez, maestro que no mencionan ni Murguía ni Couselo: Véanse obras citadas.



coste que podría tener el reparar «las puentes Ulla, Sarandon, Bea, Ledesma, Sigüeiro y Portomouro, situados en los ríos Ulla y Tambre» pues su estado ruinoso ocasionaba graves perjuicios tanto para el tráfico como para el comercio<sup>16</sup>. Reunido el Concejo, el 17 de julio de 1724, informa que se «*ha pasado al reconocimiento de los puentes de Ledesma y Ulla, con asistencia del P. maestro de obras, Fray Íñigo Suarez, quien ha echo planta con balor de lo que se necesita para que la fabrica y reparo de una y otra*», acordando comunicarlo al Sr. Intendente con el fin de obtener la licencia para dicha obra<sup>17</sup>. Resolviendo en el Consistorio del día siguiente pagarle al citado maestro ciento ochenta reales de vellón por alguno de los trabajos efectuados<sup>18</sup>. Meses más tarde, Consistorio del 5 de octubre, insisten sobre la reparación de todos estos puentes y de abonarse a Fray Íñigo Suárez la cantidad estipulada de ciento ochenta reales y la de noventa reales al maestro de obras Simón Rodríguez, «que asistió al puente Maseiras», ubicado en las proximidades de la ciudad de Santiago<sup>19</sup>.

Más alejado de esta ciudad y en la ruta que nos conduce a Finisterre, se encuentra el puente de Brandomil. En el Consistorio del 13 de julio de 1729 se leyó un memorial sobre el estado en que se hallaba y que se reconociese con «maestros de obras de toda satisfacción». El día 4 de octubre ya se informa «de lo obrado en el reconocimiento del puente Brandomil, con la planta echa por Fray Antonio Suarez y Francisco Antonio Sarela, maestros», y de las jurisdicciones que debían «concurrir a dichos reparos»<sup>20</sup>. También indican que los dos maestros habían empleado en el reconocimiento y «formación de planta», «*seis días, ajustado a razón de treinta rs. cada uno dellos al día, que importan*

*trescientos y sesenta rs. de vellón*», cantidad que el tesorero debía de entregarles<sup>21</sup>.

Reunidos en Consistorio el 31 de mayo de 1732 para dar cumplimiento a lo tratado en la sesión del 28 de marzo último se informa «*haber pasado al reconocimiento del puente Portomouro, en conformidad de lo acordado por la ciudad, con Francisco Fernández Sarela y Andrés Joseph Martínez, maestros*», trabajo en el que habían ocupado seis días y por ello, la planta y el informe sobre los reparos que se debían hacer se les adeudan doscientos setenta reales, que la Ciudad debe de abonarles<sup>22</sup>. En la reunión del 20 de julio se refieren a una carta del «*Intendente General de este Reyno, por la que aprueba el conpartto echo para las redificaciones de los puentes Vea y S. Lote, y se acordo se le responda y remittan copias de los planos y perfiles*»<sup>23</sup>. Debieron de andar remisos en este envío porque en el Consistorio del 22 de agosto, nuevamente se trata de una carta del Intendente solicitando los planos de los puentes Vea, S. Lote y Portomouro<sup>24</sup>. Es la reunión del 11 de noviembre cuando dan lectura a una petición del Procurador General exponiendo «*el mal passo que se a experimenttado en el puente que se halla en el rio de la Rocha*», situado a la salida de Compostela, en «*transitto de esta ciudad a las villas de Padrón, Ponttebedra y otras partes*» y que se reconociese con «*maestro peritto del arte a su sattisfacion*»<sup>25</sup>.

De nuevo se lleva a Consistorio, 8 de enero de 1733, el tema «*de los reparos y rematte del puente a Vea y Sn. Lote*», tasados en cuarenta y siete mil novecientos reales de vellón, cantidad que hace suponer que los reparos eran de cierta importancia. Respecto a las «*posturas*» presentadas se expusieron quejas por parte de «*Anacletto de Fonttanes, maestro de arquitectura*»<sup>26</sup> y otra que tanvien se presentto oy dia por Francisco Fernandez Sarela, maestro, que

<sup>16</sup> Archivo Municipal de Santiago. Libro de Consistorios de 1723, fol. 65.

<sup>17</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1724, fol. 215.

<sup>18</sup> *Ídem*, fol. 222. Explican que es por la ocupación de asistir al... «*reconocimiento de los puentes de Ledesma y Sarandón y acer planta de la de la (sic) Ulla y regulación del coste de ambos*».

<sup>19</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1724, fol. 317v.

<sup>20</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1729, fols. 583, 688v y 689. Éstos eran los de: «Jallas, Muros, Migia, Moraima y Bujantes, Bimianzo, Ozón y Bayñas, Berdeojas y Coto de Carnes, Corcubión, Cifinbuterri, Barcala, Cotos darriba y Bugallido». Vid., FOLGAR DE LA CALLE, M.<sup>a</sup> C.: *Arquitectura del siglo XVIII: Los Sarela*, Universidad de Santiago de Compostela, 1985, pág. 22.

<sup>21</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1729, fol. 689.

<sup>22</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1732, fols. 233v y 444.

<sup>23</sup> *Ídem*, fol. 497. En los Consistorios celebrados el 5 y 22 de abril del mismo año —1732— ya habían tratado de estos puentes, del de S. Clodio y de la carta del Intendente en la que se interesaba por sus reconstrucciones (fols. 336 y 370).

<sup>24</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1732, fol. 675. Vid. FOLGAR DE LA CALLE: *Op. cit.*, págs. 26-27.

<sup>25</sup> *Ídem*, fol. 779.

<sup>26</sup> Ni Murguía ni Couselo lo incluyen en sus diccionarios. Vid. obras citadas.

*corre con la obra*», y los señores del Concejo acordaron admitir «*dicha posttura y... todas las mas que se hizieren*» y que se rematase en la más beneficiosa <sup>27</sup>.

Otro puente muy próximo a Compostela que van a reedificar en el año 1734 es el puente Albar. Por un Real Despacho, visto en el Consistorio del 5 de agosto, se manda que los vecinos del casco de dicha ciudad contribuyan al repartimiento de gastos. Sin embargo, acuerdan hacer una petición suplicando que no se incluya a la ciudad y no se grave a la misma con esta carga <sup>28</sup>. De dicha obra volvemos a tener noticias en el Consistorio de 4 de febrero de 1737 en el que se dio cuenta de una instancia de Juan García, maestro de obras que tuvo a su cargo las de puente Alvar, solicitando que se informen de todo y reconozcan lo que él ha hecho <sup>29</sup>.

Los puentes de Sarandón y Ulla se encontraban en 1737 en un estado calamitoso, de tal manera que era muy difícil el transitar por ellos, lo que conllevaba una escasez y encarecimiento en los precios de los productos necesarios en el mercado santiagués. Ya en el Consistorio del 4 de febrero de este año se leyó un memorial para «que se fabrique el puente Sarandón» <sup>30</sup>. En el del 9 de abril, del mencionado año 1737, comunicaban haber recibido una «*carta del axente en la Corte con Real Despacho, para fabricar los puentes de Sarandón y Ulla*» <sup>31</sup>. Éstos serían los motivos para que se solicitasen recursos con el fin de poder realizar la obra ya que por un Real Despacho, fechado en Madrid el 18 de marzo de 1737, concedían permiso «*para la reedificación de dichos dos puentes y para que su ymporte y costto se repartiese entre los pueblos y vecinos de veinte leguas en contorno*». En consecuencia, el Concejo compostelano nombró a los maestros de obras Martín del Campo y Francisco Fernández Sarela, para el reconocimiento de los puentes y «*formación de plantas y más circunstancias que comprenden el Real Despacho*». Ambos maestros aceptan el nombramiento pero, el 16 de

julio, cuando se les convoca para el reconocimiento Francisco F. Sarela no acude por «*yndisposición*» y delega en Domingo López <sup>32</sup>.

Las cuestiones referentes a estos puentes y también los reparos de los de Sigüeiro, Condomiña, Alqueidones y Loureiros, todos ellos en las inmediaciones de Compostela, van a ser los temas llevados a muchas de las reuniones de Consistorio celebradas a lo largo del año 1737 y en los posteriores <sup>33</sup>. En los de los días 3 y 18 de septiembre, hacen referencia a la fábrica de los puentes Sarandón y Ulla y, por un Real Despacho del Concejo, se aprueba el remate y repartimiento para las obras del puente Sigüeiro <sup>34</sup>.

Al año siguiente —1738— continuaban los mismos problemas. Reunidos el 18 de abril tratan sobre «*una carta del axente de la Corte y Real Despacho del Concejo sobre la reedificación de los puentes Ulla y Sarandón*» <sup>35</sup>. Las cuestiones concernientes a los puentes Condomiña, Alqueidones y Loureiros son examinadas en los Consistorios celebrados en los meses de agosto y septiembre <sup>36</sup>. El Real Consejo sigue insistiendo en las obras de los puentes Sarandón y Ulla, como lo confirma, el despacho examinado en el Consistorio del 21 de diciembre de 1739, la multa impuesta a Francisco Fernández Sarela por su proceder y el remate de la obra —Consistorio 3 de junio de 1741— en Lucas Ferro Caaveiro y Pedro de Otero <sup>37</sup>.

<sup>32</sup> Serán Domingo López y Martín del Campo los que tracen la planta y alzado de los dos puentes. Las obras se convocan a subasta presentando también posturas Francisco F. Sarela. No obstante, las obras no son adjudicadas hasta 1741, recayendo entonces en Lucas Ferro Caaveiro y Pedro de Otero (Arch. Munic. de Santiago. Reedificación de los puentes Ulla y Sarandón). *Vid. FOLGAR DE LA CALLE: Op. cit.*, pág. 31.

<sup>33</sup> En el Consistorio del 18 de junio de 1737 concretamente dicen «... *se an vistto dos carttas del Señor Dn. Juan Luis Ximenez, su fecha onze y quinze del corrientte, en asumptto de los reparos de las puentes Sigüeiro, Condomiña, Alqueidones y Loureiros, y previene se le remitta copia integral de todo lo obrado en dichos expedientes y que se forme el repartimiento que pertenece a cada obra...*». Arch. Munic. L. de Consistorios de 1737, fol. 336.

<sup>34</sup> Arch. Munic. L. de Consistorios de 1737, fols. 55 y 103.

<sup>35</sup> Arch. Munic. L. de Consistorios de 1738, fol. 344.

<sup>36</sup> *Ídem*, fols. 410 y 116. En el Consistorio del 29 de septiembre acuerdan hacer «*las representaciones convenientes para que no se exima a los marineros de Muros*» de contribuir a la reparación de los puentes de Condomiña, Alqueidones y Loureiros.

<sup>37</sup> *Vid.* nota 31. Arch. Munic. L. de Consistorios de 1739, fol. 275, y de 1741, fol. 27.

<sup>27</sup> Arch. Munic. L. de Consistorios de 1733, fol. 28.

<sup>28</sup> Arch. Munic. L. de Consistorios de 1734, fol. 873.

<sup>29</sup> Arch. Munic. L. de Consistorios de 1737, fol. 78.

<sup>30</sup> Memorial que enviaban varios señores encabezados por D. Miguel de la Torre. Arch. Munic. L. de Consistorios de 1737, fol. 78.

<sup>31</sup> Arch. Munic. L. de Consistorios de 1737, fol. 187.

En abril de 1741 el maestro de obras Clemente Fernández Sarela emite un informe sobre el estado en que se encontraba el puente de Noia, ya mucho más distante de Santiago, en el que expone con todo detalle los reparos que «para su seguro necesita» cada uno de los dieciséis arcos de que se componía, abonándose por su trabajo setenta reales de vellón<sup>38</sup>.

En la ruta de Lugo, a la salida de Compostela, en el camino «que va de esta misma ciudad a Castilla por Sobrado» se encuentra el puente de San Lázaro<sup>39</sup>. En el Consistorio del 24 de abril de 1748 explican cómo los «Sres Caballeros diputados de Caminos presentaron a la ciudad un plan formado por el maestro Crespo para la fabrica del Puente Sn. Lázaro, con un papel de condiciones»<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Vid. FOLGAR DE LA CALLE: *Op. cit.*

<sup>39</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1746, fol. 318. Vid.: ORTEGA ROMERO, M.<sup>a</sup> del Socorro: *Obras en la red viaria que daba acceso a la...*

<sup>40</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1748, fol. 373. Del fol. 389 al 390 se contienen las «Condiciones para la obra de la puente San Lazaro, que se a de hazer:

Primera condicion: hes que dicha puentte se ha de mudar del sitio donde oy se alla a la partte de avajo, aguas corrientes, arrimada a un muro que sierra unas propiedades, dexando el bado para que en tiempo de verano puedan transitar los que quisieren por el.

Segunda condicion: es que el maestro o oficial que remattare dicha obra de puentte la ha de haser con las condiciones aqui expresas y arreglada al plan... ha de ser canteria bastarda y rezia usando de ella para el arco y sepas y estas en alto de tres baras y a lo largo tres baras y quarta, todo de silleria...; y todo el arco de dicha puentte se ha de hazer de dobelas de canteria como ya ba dicho.

Tercera condicion: hes que toda dicha cantteria ha de ser asentada con argamasa de cal y arena de asiento y la pisarra de dichas sepas con barro de buena calidad, y asimismo se an de haser unas paredes desde dicha puentte a tomar la altura de la entrada y salida de ella, y la que dize a la partte del poniente tiene de largo veintte y tres baras y la que dize al oriente veintte y cinco, y dichas paredes no an de ir en plomo, antes vien, en donde se eligiere an de salir la quinta partte más afuera de adonde remattare la altura de dichas paredes y de grueso, en la partte que hasen mas alto seis quarttas; y en lo demas se le puede ir quittando en disminucion, como lo demuestra dicho plan. Y el gueco de las paredes que hazen el paralelo del ancho que ha de tener la superficie del camino, que son siete baras tomando el grueso de dichas paredes, han de ser masisados con tierra mesclado alguna piedra, y dichas paredes han de ser fabricadas solo con la piedra y no con barro ni cal, sino secas, pero dichas piedras buenas, largas, el mas grueso que se pueda.

Quarta condicion: es que el largo que coje dichas sepas y arco de puentte componen diez y nueve baras y en esta disttancia no ha de tener mas de ancho que quatro varas y tres quartas, hasiendole en todo este largo y en las ochavas de la enttrada y salida de dicha puentte, como lo figura dicho plan, un antepecho

Acuerdan enviar todo lo concerniente a la obra de este puente y de los caminos que dirigía el maestro José Crespo al Intendente General del Reino para que «se sirva prevenir lo que en su asumpto se aia de executar». Esta decisión debió ser adoptada por las discrepancias surgidas con el citado José Crespo a quien tildan de «sumamente cabiloso y turbador de la paz y claridad con que se deve llevar la manioobra de los caminos, a los que asiste muy poco por andar divertido en otras obras» y por eso desean despedirlo y «poner en su lugar otro de más intelixencia y a satisfazion de la ciudad»<sup>41</sup>.

Asimismo lo acusan de haber hecho creer al Intendente General del Reino que dicho puente «necessitava hacerse de nuevo siendo cierto que el que ai» de acuerdo con lo dictaminado por algunos maestros, entre los que se hallaba José Vidal, que lo había reconocido por orden de dicho Intendente, y «le dan todos por muy seguro reparado que sea de su piso y orillas cuio coste puede ser mui poco y, el que se manda exigir, le tasa el maestro en 11.000 rs.»; por eso, tanto en lo tocante al coste como en todo lo demás debía de informarse con exactitud y actuar en consecuencia<sup>42</sup>.

a cada uno de los costtados de dicha puentte; estos han de ser de canteria de la mesma calidad que las demas expresada, de grueso la primera ilada de una tercia y la segunda, el lecho de ella del mismo grueso y el sobre lecho de una quarta han de componer una bara de alto dichos antepechos, como lo demuestra dicho plan y en el alzado de el, arreglado al pittepie de baras.

Quinta condicion: es que dicha cantteria ha de ser toda ella desbastada por maior, a exepcion de las juntas de todas las dobelas de dicho arco que las junttas de ellas han de ir vien ajustadas, guardando en toda dicha cantteria los alaveos para que la ermosee y quede visttosa en las tiradas reucttas sin que queden concabas ni convezas y en los angulos guardando lo mismo que se alla en lo demas camino...

Sesta condizion: es que toda esta obra es tosca y el maesttro con quien se remattare la ha de hazer con toda la firmeza y seguro segun cave en el arte y arreglado a dicho plan... ha de poner a su costta todos los materiales y mas necesario para dicha obra como son cantteria, pizarra, cal y arena, madera para asimbres y esttadas, angarillas, cuesos y mas herramientas que fueren necesarias para dicha obra, sin que pueda pedir ni repetir ottra cosa mas de tan solamente en o que la remattare, y este ha de estar sujetto al maesttro que su Señoria los Señores Diputtados eligieren... sino que dicho obperante tenga que pagar a dicho maestro cosa alguna por la asistencia que pueda tener durante dicha obra. Joseph Crespo. (Rubric.).

<sup>41</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1748, fols. 370v y 373. Vid. ORTEGA ROMERO, M.<sup>a</sup> del Socorro: *Obras en la red viaria...*

<sup>42</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1748, fols. 384v y 385.

Transcurrirán unos años en que decae la actividad en estas obras de carácter ingenieril o, por lo menos, no se refleja en la documentación. Solamente tenemos noticias de la reparación del puente de San Justo emplazado en la vía hacia Noia — noviembre de 1749—<sup>43</sup> y del puente de Busacos. En el Consistorio del 3 de junio de 1752 fueron examinados unos autos sobre la ruina que presentaba dicho puente situado en «las cercanías desta ciudad con su mapa y instrucion, echa por Lucas Caaveiro, maestro de obras», y la forma en que se debía de fabricar el citado puente<sup>44</sup>.

En la segunda mitad del siglo se confiere especial atención a dos puentes indispensables para el desenvolvimiento de la vida económica compostelana: el de Sar y el del Arzobispo. Se hallan ubicados en los suburbios de la ciudad, el primero en el antiguo barrio de Sar, sobre el río de este nombre, y el segundo, sobre el Sarela, es el nominado actualmente del Carmen de Abajo. En ambos intervendrían como inspectores de las obras, ingenieros militares.

Ya el primero de agosto de 1750 manifestaban preocupación por la «composición» del camino de Sar y decidían hacer sobre ello una «representación» al Rey<sup>45</sup>. Sobre el mismo tema insisten en el Consistorio del 2 de marzo del siguiente año y en el celebrado el 3 de noviembre de 1752, en el que acuerdan enviar un informe —emitido por el alcalde más antiguo— al Intendente General del Reino<sup>46</sup>. Reunido el Ayuntamiento, el 18 de junio de 1754, comunicaban estar «*entendiendo en la composición del camino real que sale de esta ciudad al Puente Pedriña el que estava tan intransitable y peligroso como es notorio*»<sup>47</sup>. Un despacho del Real y Supremo Consejo de Castilla «sobre la composición del puente y camino de Sar» se presentó en la sesión del Ayuntamiento de 21 de enero de 1756 «y se manda que sobre la postura echa de los noventa mil reales por los maestros Joseph Crespo y Joseph Vidal... *se saque a pregón la referida obra por otros quince dias mas*» y pasados éstos se remate al mejor postor y «*se for-*

*me el repartimiento entre los vezinos de esta ciudad y su provincia, a dos reales cada uno*»<sup>48</sup>.

Desde enero de 1757 las noticias sobre la obra del puente y camino de Sar son muy frecuentes. Referente al camino manifiestan *que iba construido «falsamente» por la mala calidad de los materiales, que se había comenzado a fabricar «a reves, debiendo ir desde el río arriba y no desde el crucero abaxo», que tenía exceso de curvas y se debía de haber trazado más recto, etc. etc.* En este informe, fechado en febrero de 1757, se va examinando «*con toda puntualidad la parte fabricada*» y se señalan los inconvenientes existentes. En los cinco puntos de las capitulaciones analizan la obra con gran detallismo y minuciosidad. Al final exponen como «*el tiempo ya esta propicio y mas enxuto, los dias crezen por instantes y los maestros nos aseguran tenian actualmente mas de diez mil carros de piedra arrancada, se les obliga a que pongan el correspondiente numero de oficiales para que se adelante la obra y pueda perficionarse en este año, respectto que an faltado los maestros a la capitulacion quinta, echa por el Sr. Intendente de que el Puente de Sar se havia de hazer precisamente en todo berano proximo passado de mil setecientos cinquenta y seis y... rezivieron con anticipación de los primeros veinte y tantos mil reales que se le entregaron; y no solo no se fabrica dicho puente sino que, caminando como hasta aquí, ni en todo el presente año se finalizará esta obra*»<sup>49</sup>.

El Ayuntamiento, en su reunión del 21 de marzo de 1757, nombra capataz sobrestante al maestro de obras Clemente Fernández Sarela «con el salario diario de ocho reales de vellón» con el fin primordial «de que asista a dirigir y disponer la seguridad de la fabrica y que en su defecto será responsable como los asentistas principales que la tienen tomado». El día 14 del mes siguiente le notifican el nombramiento que él acepta manifestando que *hará todo lo que el Intendente le mande «zelando y disponiendo a todo su entender»*<sup>50</sup>.

Cartas de las principales autoridades del Reino, del Gobernador General, Marqués de Croix, del

<sup>43</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1749, fol. 626.

<sup>44</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1752, fol. 133.

<sup>45</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1750, fol. 408.

<sup>46</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1752, fol. 69. Vid. ORTEGA ROMERO, M.<sup>a</sup> del S.: *Obras en la red viaria...*

<sup>47</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1754, fol. 255.

<sup>48</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1756, fol. 37.

<sup>49</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1757, fols. 46, 70, 74 y sigs. Vid. ORTEGA ROMERO, *Obras en la red viaria...*

<sup>50</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1757, fols. 185, 185v y 250.



Secretario y Procurador se leyeron en el Consistorio del 2 de junio de 1757, todas refiriéndose a la obra de Sar recomendando dar «principio a la puente y si la ciudad es del mismo dictamen» se le comunique a los maestros para que sin pérdida de tiempo se le remita «una razón o perfil que exprese con individualidad la altura y demas dimensiones que ha de tener la puente». Que uno de los asentistas, el maestro de obras José Crespo, realice esta tarea en atención a que su compañero José Vidal se halla en La Coruña y «se balgan para todo lo conducente a la claridad de Lucas Ferro Caaveiro, maestro de obras de la Santa Iglesia del Señor Santiago». Maestro que sustituye a Clemente F. Sarela por no estar conforme con la tarea que éste había realizado. Seis días más tarde ya tenían en su poder contestación del Cabildo concediendo «lizencia al maestro Lucas Caaveiro para pasar a La Coruña a informar a S.E. en punto a las obras y camino de Sar»<sup>51</sup>.

De cierto interés es la carta, fechada el 17 de junio de este año, que el Marqués de Croix, Gobernador General del Reino, envía a la Muy N. y L. ciudad de Santiago. En ella expone, que por medio de Lucas A. Ferro Caaveiro, maestro arquitecto, recibió las tres cartas del pasado día 2 y, con su contenido y lo expuesto por dicho maestro acerca del estado y circunstancias del camino y puente de Sar, había determinado para «providenciar lo más conducente a su mayor solidez hermosura y perfección en los términos más adaptables pase a su reconocimiento el ingeniero extraordinario Dn. Miguel Roncali, asistido del referido Caaveiro a cuyo fin dispondra V.S. se le contribuya con los obreros y planos que necesitare»<sup>52</sup>.

No se hizo esperar la visita del ingeniero Miguel Roncali<sup>53</sup>, pues en la sesión del Ayuntamiento, el 23 del mismo mes, manifiestan que lo han acompañado a reconocer el puente y camino de Sar e informando «de todos los reparos que se ofrecen en su mala construcción y elección del puente y de todo ello se ha enterado», abonándosele por su viaje y estancia mil ochocientos reales de vellón y

a los oficiales «que asistieron al ingeniero quarenta reales». Tres días más tarde el Marqués de Croix comunica haber recibido por mediación del ingeniero Miguel Roncali «la carta y representación de V.S.», a lo cual responde «que se queda trabajando en el plano y perfil de el camino y puente de Sar», dando una serie de consejos y «*que no travajen en la obra del puente interin por mi no se diera otra disposición*»<sup>54</sup>.

El auto otorgado por el Gobernador General del Reino —fechado en La Coruña el 30 de julio de 1757— es clarificador respecto a cómo se hallaba en ese momento la obra del camino y puente de Sar. Primeramente alude a las declaraciones efectuadas por el «*ingeniero Dn. Miguel Roncali y Dn. Lucas Antonio Ferro Caaveiro, maestro architecto*» referente a las obras de la citada vía y que José Vidal y José Crespo, «*asentistas den principio a la fabrica del puentte y la continuen hasta fenecerla, arreglándose a la sobre hestte particular declarado por dichos ingeniero y architecto*». Basándose en el informe de éstos advierte que el gasto mayor que se realice debe recaer en la Ciudad y no en los asentistas y el gobernador nombra para que «*invijile sobre ello a dicho Dn. Lucas Anttonio Caaveiro en lugar de Clemente Anttonio Fernández Sarela y con el salario diario que a esthe le tenía señalado la Ciudad*»<sup>55</sup>.

También al día siguiente el Gobernador General del Reino, marqués de Croix, se dirige al Ayuntamiento de Santiago comunicando el envío del auto anterior y otro referente a la declaración de los peritos acerca de cómo se había de construir dicho puente para que «ganando las oras» comenzasen los asentistas a fabricarlo. Añade que «*había sustituido a Clemente F. Sarela por Lucas Ferro Caaveiro «conoziedo el zelo e inteligenzia» de éste, con el mismo salario de ocho reales diarios «por persuadirme que con su dirección y cuidado se hará la obra con la firmeza y seguridad que se requiere». Que al citado Caaveiro le abonasen el tiempo empleado por sus dos viajes a La Coruña y por haber medido el camino, haciéndolo de acuerdo con lo que «en casos semejantes se acostumbra pagar a los maestros de su clase*»<sup>56</sup>. A continuación se inserta la minuta

<sup>51</sup> *Ídem*, fols. 74 y 124v.

<sup>52</sup> *Ídem*, fols. 127-128.

<sup>53</sup> Vid. LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid, 1977, T. IV, pág. 327.

<sup>54</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1757, fols. 139 y 142.

<sup>55</sup> *Ídem*, fols. 203-204.

<sup>56</sup> *Ídem*, fols. 205-206.

firmada por Lucas F. Caaveiro de los días que había empleado en la citada obra <sup>57</sup>.

En la reunión del Ayuntamiento de 1.º de septiembre (1757) se leyó una carta del Marqués de Croix en la que decía haber «*prevenido a los asentistas de la obra del puente de Sar*» para que continuasen trabajando en ella de acuerdo con lo estipulado, añadiendo que como «les falta cal para proseguir y que no conviene dilatarla, disponga la Ciudad se entreguen a dichos asentistas *quatro mil reales de vellón*» y que Lucas Ferro Caaveiro, a quien corresponde inspeccionarla, vigile para que se construya con la máxima seguridad y que le informe de ocho en ocho días; también expone que está enterado «que algunos particulares de esta ciudad tienen partida de cal disponga la Ciudad se les facilite a dichos asentistas la que necesiten» y que el maestro Caaveiro se le satisfaga el tiempo que ocupó en ir a La Coruña dos veces y por haber tomado las medidas del camino de Sar. Respecto a esto acordaron que «*por razón de todo y los gastos de cavallerías y más que ha ocupado en este ministerio, extra de los quinientos reales que le están librados, se le libren seiscientos más sobre los efectos destinados para la obra...*» <sup>58</sup>.

Resueltos los problemas más importantes de las obras del puente de Sar se comienza con el segundo de los citados anteriormente: el Puente del Arzobispo. En una carta, fechada el 2 de septiembre de 1758, dirigida a la Muy N. y L. ciudad de Santiago, el marqués de Croix dice «*haber recibido el mapa y condiziones para el reparo del Puente del Arzobispo que está a la entrada de esa ciudad*» y por tanto que se ponga la obra a pregón durante tres días, transcurridos éstos se remate al mejor postor. Sin embargo, añade que a veces es más difícil la reparación de una obra que ejecutarla de nuevo y

por eso le parecía conveniente «*que V.S. dispusiese que el ingeniero Dn. Joseph Santos que se halla dirigiendo la de esos quarteles, pasase a ver el reparo que nezesita dicho puente y diese su parecer, a fin que con el se camine más seguro en este particular y se practique aquel con toda solidez y perfección...*» <sup>59</sup>.

Sin demora, el ingeniero José Santos examina el puente haciendo unos «planos o bosquejos» y traza una nueva planta que, el 7 de octubre, envía el representante de la Ciudad al Marqués de Croix. Éste, cinco días más tarde, notifica a dicho representante que también está de acuerdo con su opinión de que son excesivas las dimensiones que constan en el plano y que serían suficientes como «*V.S. propone, de quatro varas, para el paso franco de un coche, o dos carros del pais, ... respecto no estar tampoco en un camino real*», pero que en todo lo demás se ajustasen al «*plano y encargo de referido ingeniero y que vigilasen la obra para que se hiciese con la «maior perfección y solidez»*». Asimismo, le dice que le devuelva el plano del «*consavido*» puente, que la obra —como le había indicado el mes anterior— se ponga a pregón y remate al mejor postor comenzándola inmediatamente «*para aprovechar el tiempo antes que llegue el del imbierno*» <sup>60</sup>.

El día 17 del citado mes de octubre, el marqués de Croix se dirige a la Muy N. y L. Ciudad de Santiago exponiendo que, a pesar de que al ingeniero José Santos le parecía tener poco ancho con las cuatro varas, «*a causa de las avenidas que acabezen por el paraje donde se a de fabricar el puente del Arzobispo*», él pensaba que «*estas eran suficientes*», pero que «*se deven entender de parapeto a parapeto, sin incluirse estos en ellas de manera que queden quatro varas de luz limpias*» y que con la finalidad de prevenir las riadas pusiesen especial interés para que los cimientos «*se hagan con la maior solidez y perfección, a fin de que puedan resistir las avenidas de agua que se experimentasen*», y que igualmente vigilen la obra para que fuese construida con la mayor seguridad y firmeza <sup>61</sup>.

<sup>57</sup> Ídem, fol. 281. «Señor Dn. Joseph de Cabo, los dias en que me ocupé en la dependencia del camino de Sar son los siguientes:

En tomar las medidas, formar el perfil y plan quatro dias, fuera de esto pagué a los oficiales que asistieron conmigo.

En ir y venir a La Coruña y detención en ella onze dias y de buelta un día con el ingeniero que hacen doce dias.

En la segunda jornada a La Coruña, aunque tarde ocho dias, no puedo cargar mas de seis, porque dos de ellos los ocupé en la Thenencia de Pradela, que todos hacen veinte y dos dias.

La satisfacion de estos dias dejo a la consideración de V.S. para que lo represente a la muy Noble y Leal Ciudad. B.I.m. de V.S. su seguro servidor.-Lucas Anttonio Ferro Caaveiro». (Rubric.).

<sup>58</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1757, fol. 286.

<sup>59</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1758, fols. 543-544v.

<sup>60</sup> Ídem, fols. 545, 550, 559-560.

<sup>61</sup> Ídem, fol. 568.

Con anterioridad, el 15 de septiembre (1757), firmaba el ingeniero José Santos las condiciones que habían de regir en la construcción de dicho Puente del Arzobispo<sup>62</sup>. Redactadas éstas la obra fue

<sup>62</sup> *Ídem*, fols. 602-603. «Condiciones que deberá observar el maestro a cuio cargo quedase la construcción de el puente que nuevamente se ha a ejecutar, inmediato del que llaman del Arzobispo, bajo del plano que a este efecto, de orden del Excmo. Sr. Marques de Croix... ha formado el capitan de Infanteria, ingeniero ordinario de los Reales exercitos, fronteras y plazas, rexidor perpetuo de Medina del Campo y director de la obra del quartel de esta ciudad, que son los siguientes:

1.<sup>a</sup> Deverá prevenirse, por el maestro a cuio cargo quede u en quien se remate, de todo genero de utiles, herramientas proporcionadas a la naturaleza de la obra que se ha de concluir en todo benereo del año de 1759.

2.<sup>a</sup> Asi mismo será de su cuenta buscar por si carros y los demas que necesite, ajustandolo con los interesados y no se les podrá jamás obligar a precio tassado... pero si en casso que reusen o no encuentren quien conduzca los materiales se les dará todo el auxilio que para ello necesite.

3.<sup>a</sup> Echo cargo de el plano (que si hubiese duda se verá con el expresado ingeniero y en su defecto por el maestro que el Illustre Aiuntamiento nombrare para desatarla) sera de su cuenta, trazar, abrir cimientos asta lo firme que reconocidos por uno de los expresados sujetos, ha de empezar a construir arreglado enteramente el plano a excepción de el ancho que ha de ser solas quatro varas y dos pies y el largo, desde una vara apartado de la primer casa de la calle que vaja de el Gaio asta donde oy termina la vieja inmediata al molino, tres varas mas.

4.<sup>a</sup> Las zepas (A) que estan de pajizo han de ser sus paramentos, asi devajo del arco como en la entrada y salida del agua, de buena silleria (amata)? corte, y lo restante de la zepa asta el antepecho, de buena mamposteria de piedra y cal, terciada con buena arena; y lo mismo deve entenderse con los enjutamientos de dicho arco, sobre el qual solo ha de quedar asta el superior del pavimento un pie para el empedrado.

5.<sup>a</sup> Las dobelas deven ser todas de a media vara, bien cumplida, en todo lo que comprehende el arco y la que no fuese de esta dimension no se devera admitir y será de su cuenta demoler y mudarlas; el perpiaño o antepecho, segun esta en la vista adjunta, de piezas enteras berticales y machonbradas, sentadas con cal de fixar con el grueso de una tercia.

6.<sup>a</sup> La alcantarilla deveres de buena mamposteria, con dos pies de grueso de cada lado, cubierta con losas de pie y medio de grueso, y que descansen sobre los pies derechos a lo menos un pie. Bien entendido que la referida mamposteria ha de ser con buena mescla terciada.

7.<sup>a</sup> Las paredes que forman la calzada deven ser de buenos caleados y barro bien mazizados y atizonadas y cubiertas de buena losa a tosko picon pero unidas las juntas.

8.<sup>a</sup> Los rellenos entre las mencionadas paredes han de ser de piedra, escombros de casas o buena tierra pisonada, en casso que no se alle a corta distancia lo anteriormente dicho.

9.<sup>a</sup> El empedrado ha de ser a chapa cuña de piedra, bien dura y no areniza, con un pie de declivio desde el centro de las orillas.

10. La zanja que deve hacerse y se figura con la letra (B) ha de ser empezada zerca de la puerta que tiene la muralla del cavildo de seis varas de ancho y por el lado, desde dicha puerta al arco, una paredita de piedra buena y poco mas de vara de alto, para que las

puesta a subasta. A ella «concurrieron Domingo Fontenla Paredes, Bentura Balado, Joseph de Turnes, Domingo Caietano Gil, Manuel Casteleiro, Fernando Sarela y Pedro Chico maestros y oficiales de cantería y mampostería, para hacer postura a dicha obra y efectuar el remate en el mejor postor»<sup>63</sup>. La subasta se celebró en las Casas Consistoriales y fueron necesarias varias sesiones —los días 22, 23, 24, 25 y 26 de octubre—, pues los participantes no se decidían a hacer el remate porque tenían «duda en quitar la presa contenida con la letra D en el mapa, y tercera condición que no declara dicha duda»; en vista de lo cual se avisó al ingeniero Santos Calderón para que asistiese a la subasta<sup>64</sup>. En la sesión del 26 de octubre, estando presente dicho ingeniero, se remató la obra en Ventura Valado que fue el que hizo la postura más baja, ocho mil reales, comprometiéndose a hacerla «con toda seguridad y permanencia..., y darla fenecida y acavada en todo el mes de abril de el año que viene de mill setecientos cinquenta y nueve». Ventura Valado nombró como fiador suyo a Lucas Ferro Caaveiro, maestro de obras de la Catedral compostelana<sup>65</sup>.

aguas lleven su direccion al puente. Todos los materiales de la puente vieja se le conceden al maestro en quien se remate, deviendo ser de dicha cuenta dejarlo todo desembarazado y limpio.

11. El pie derecho del arco, desde el zocalo o solera asta el arranque del arco, no deve tener mas alto que cinco pies y medio de cuio modo se hace menos aspera la calzada.

12. Dará las fianzas a satisfacción del Ille. Aiuntamiento de esta ciudad, Santiago Setiembre 15 de 1758.-Joseph Santos Calderón de la Barca. (Rubric.)».

El plano al que se alude en dichas condiciones no existe, ha desaparecido.

<sup>63</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1757, fol. 608.

<sup>64</sup> *Ídem*, fols. 604-608.

<sup>65</sup> *Ídem*, fol. 609: «... para el remate de la fabrica del Puente del Arzobispo..., estando tambien presente Dn. Joseph Santos Calderón de la Barca, ingeniero que ha echo el mapa y condiciones para dicho puente, concurrieron Bentura Balado, Joseph de Turnes, Manuel Casteleiro por si y en nombre de Domingo Fontenla, Pedro Chico, Benito Gesteira y Fernando Sarela, maestros y oficiales de cantería y mampostería, vezinos de esta ciudad, por quienes se hicieron las posturas... y la ultima de nueve mill reales por dicho Bentura Balado, y vista por Pedro Chico la puso en ocho mill y novecientos reales, que se le admitió; y luego Joseph de Turnes vajo cien reales y quedó en ocho mil ochocientos; Fernando Sarela bajo otros cien reales quedando en ocho mil y setecientos; y por el motivado Bentura Balado se hizo la postura en ocho mil reales, sin que hubiese quien la mejorase por mas que se instó a los demas...; y echo cargo nuevamente el citado Bentura Balado de plan y condiciones se allanó,

Sin embargo, Ventura Valado no finalizaría las obras hasta unos meses después de lo que había prometido, pues: «*En último de julio de 1759 se concluyó el puente y puso en ella sus guarismos, del mismo año, y se le completó toda la entrega de ocho mil reales a Bentura Balado... como persona que la fabricó por su cuenta y riesgo*»<sup>66</sup>.

En el año 1760 todavía continuaban trabajando en este puente, pero era muy poco lo que faltaba por hacer. En el Consistorio del 29 de enero se consideró un informe y el visto bueno del ingeniero José Santos Calderón de la Barca en el cual considera «dicha puente por segura y bien acondicionada» y que prosiguiesen «a lo adelante con la misma seguridad». Restaban por hacer cosas de poca importancia, pero, acuerdan reconocer con asistencia del citado ingeniero dicho puente «y ver el coste a que puedan ascender los petriles que faltan, como también el encalse»<sup>67</sup>.

Finalizada totalmente la obra del Puente del Arzobispo, años más tarde, en 1764, —consistorios de 21 de noviembre y 29 de diciembre— acuerdan construir la calzada que sube del puente del Arzobispo al Gaio<sup>68</sup>.

Aunque ocupados en la construcción del Puente del Arzobispo, continuaban prestando atención a la obra del de Sar. Así comunicaba el Marqués de Croix, en carta dirigida a la Ciudad de Santiago y fechada el 4 de octubre de 1758, como había dado las órdenes oportunas para que los vecinos de los pueblos contribuyesen «con su cuota para el camino y puente de Sar»<sup>69</sup>.

Nuevamente escribía, el 24 de febrero de 1759, exponiendo que estando ya concluido el camino y para finalizar el antepecho del puente, según le había informado el arquitecto Lucas Ferro Caaveiro, era preciso efectuar un reconocimiento de toda la

obra con el fin de saber si iba hecho con la debida solidez y perfección y, para que se realizase con la «mayor exactitud», había ordenado al ingeniero José Santos Calderón que asistiese al reconocimiento en compañía de Lucas F. Caaveiro<sup>70</sup>. Según manifestaron los «asentistas» de la obra, José Crespo y José Vidal, como habían tenido que hacer alguna «recomposición» nombraban por su parte, para realizar el citado reconocimiento, al maestro de obras José de Turnes. El 16 de marzo de 1759, con todas las personas designadas se pasó a hacer «el reconocimiento del puente y camino de Sar», efectuando su declaración, cuatro días después, José de Turnes. En ella se concreta especialmente a lo obrado en el camino, cuya «línea... en unas partes es recta, en otras curvosa y en otras tortuosa, qual es la entrada del puente, cuya figura es de un (S)»<sup>71</sup>.

Se suceden unos años sin noticias referentes a obras en los puentes, hasta que en el Consistorio de 15 de marzo de 1773, tratan acerca de la Carta-Orden —fechada en junio de 1772— que se refiere a «la disposición de los efectos de barcas de Ulla y Sarandón» y dispone que el Ayuntamiento nombre «maestro o maestros de su satisfacion que pasen al reconocimiento de los sitios en que existan las dos barcas, o los que hallasen a proposito para la fabrica de una de las dos puentes se forme planta, señale el coste...». *Enterados de lo expuesto acordaron que el maestro de*

constituyó y obligó en toda forma hacer la obra con toda seguridad y permanencia, arreglado a ella, en la nominada cantidad de ocho mil reales y darla fenecida y acabada en todo el mes de abril de el año que viene de mil setecientos cinquenta y nueve...».

<sup>66</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1757, fol. 9v. Dice que Ventura Balado era «vezino de la calle del Gaio, parrochia de Sta Susana».

<sup>67</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1760, fol. 39v.

<sup>68</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1764, fols. 173 y 259. Vid. ORTEGA ROMERO, M.<sup>a</sup> del S.: *Obras en la red viaria...*

<sup>69</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1758, fol. 561.

<sup>70</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1759, fols. 162-163. En la carta se dice: «Hallandose concluido el camino de Sar y para finalizar el antepecho de el puente, segun me lo norticia el architetto Lucas Antonio Caveiro, se hace preciso en conformidad de la contratta de los asentistas de dicho camino, que V.S. se sirva dar disposicion para que se egecutte formal reconocimiento de toda la obra de el mismo, puente y camino, a fin que se pueda saver si esta echa con la debida solidez y perfeccion; a cuyo efecto, y para que se practique con la mayor exactitud doy borden al ingeniero ordinario, Don Joseph Santtos Calerón, para que asista al expresado reconocimiento junttamente con dicho arquitecto Lucas Caaveiro y mas personas que V.S. deputte; quien espero que, de lo que resulte de el, me pase al correspondiente testimonio y que me facilite V.S. ocasion de rattificarle mi verdadera voluntad. Nuestro Señor guarde a V.S. muchos años como deseo. Coruña veintte y quattro de Febrero de mil settecientos cinquenta y nueve.-B.I.m. de V.S. su mayor y mas seguro servidor.-El Marques de Croix.-M.N. y L. Ciudad de Santiago».

<sup>71</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1759, fols. 163-164. Vid. ORTEGA ROMERO, M.<sup>a</sup> S.: *Obras en la red viaria...*



*obras Juan López Freire, «por serlo de inteligencia y facultativo, vezino de esta ciudad, pase el reconocimiento prevenido...»*<sup>72</sup>.

Elegido el lugar más idóneo se comenzó la obra del «Puente Ulla», en el cual se continuaba trabajando en 1774, pues en el Consistorio del día 7 de marzo se leyó un informe sobre «la fabrica» de dicha obra<sup>73</sup>.

También por estos años se trabajaba en otro puente cercano a Compostela, el de la Sionlla. Así,

en el Consistorio del 19 de junio de 1774, se comunica una «Orden del Sr. Comandante sobre carretos para la cantería de Puente Sionlla, que se repartieron al giro y a la vara»<sup>74</sup>.

Hemos visto la enorme actividad desplegada en las obras relacionadas con los puentes. A veces se reducen a simples arreglos o reparaciones y otras se trazan y levantan de nueva planta. Finalizaremos haciendo referencia al año 1787 en el cual hay múltiples alusiones a dichas obras<sup>75</sup>.

<sup>72</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1773, fol. 74.

<sup>73</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1775, fol. 100.

<sup>74</sup> Archiv. Munic. L. de Consistorios de 1774, fol. 290.

<sup>75</sup> RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Ángel: *Caminos en la antigua provincia de Santiago, durante el año 1787*, C.E.G. T. XXXI, Santiago de Compostela, 1978-1980.



---

## *Los puentes del Tajo en Alconétar*

M.<sup>a</sup> DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI-VICENTE PLASENCIA PLASENCIA

Dentro de la provincia de Cáceres, a 32 Kms. de la capital y al sur del Río Tajo en su cruce con el Almonte, en el lugar llamado «Alconétar», han tenido cita a través del tiempo, por sus características de nudo viario, diversas obras de ingeniería que, realizadas o en proyecto, representan concepciones y técnicas diferentes para superar los problemas de paso que el lugar presentaba como punto de comunicación.

Desde él, aún en parte conservado, puente romano de Mantible hasta la construcción de un puente en la N-630 en 1928, el camino se resolvió durante muchos siglos por distintos sistemas de paso de barcas. Los proyectos para hacer navegable el Río Tajo de Lisboa a Aranjuez, que hubieran afectado la zona, nunca llegaron a hacerse realidad.

La llegada del «camino de hierro» organizará otra vía en la que un puente, proyectado por Gustavo Eiffel y Cía, inicia un importante paso de ferrocarril, puente que será sustituido por otros años más tarde, en 1933.

La construcción del Embalse de Alcántara, en 1969, inundó toda la zona con sus puentes, salvo el romano primitivo cuyos restos fueron cambiados de ubicación por consideraciones histórico-artísticas. En el nuevo trazado de vías de comunicación, se construyó un superpuente para carretera y ferrocarril por la Compañía «Camino y Puertos», pero se hundieron definitivamente bajo las aguas los restos de la obra de la empresa francesa y los de los ingenieros españoles.

De esta historia nos quedan ya solamente unas ruinas, viejos documentos, testimonios fotográfi-

cos —también antiguos— y algunos escritos monográficos de revistas, por lo que nos parece de interés resumirla y sintetizarla en su visión conjunta, para hacer resurgir de las aguas el transcurso de estos puentes.

En Alconétar, la antigua Túlulus, los romanos construyeron un puente para proporcionar el paso por el Tajo en la Vía de la plata, camino o arteria fundamental desde Mérida hasta Astorga pasando por Salamanca, que sustituyó al antiguo camino del Estañó que iba de Tartessos a Galezia. Dicho puente, seguramente construido a principio del siglo II bajo el Imperio de Trajano o Adriano, se ubicó en el punto de confluencia de los Ríos Tajo y Almonte, inmediatamente aguas arriba de la misma, con el fin de conseguir una situación topográfica y estratégica adecuada (cercano al puente se construyó un «reducto» defensivo en un peñón, en la margen izquierda del río, que después se reedificó en la Edad Media con una torre denominada Torre de «Los Floripes»). Al construirse el Embalse de Alcántara e inundarse el lugar, el puente fue trasladado al cercano cauce del Arroyo Guadancil, afluente del Tajo, donde solamente con niveles altos del citado embalse, apenas llega el agua al límite de sus pilares. Aunque ha sido meritorio el esfuerzo por salvar sus añejas piedras, en un valle más abierto y en un paisaje menos agreste, los restos conservados han perdido gran parte de su antiguo esplendor cuando aparecían emergentes entre las rumoreantes e inquietas aguas del Tajo.

En uno de los documentos fotográficos que aportamos, se puede localizar la situación del puen-

te según reconocimiento de riberas de los años 1641 y 1828.

Este puente, llamado de Mantible y después de Alconétar, está profusamente estudiado <sup>1</sup>, tenía 290 ms. de longitud y constaba de 16 arcos de los que se conservan cuatro y únicamente los dos menores pueden ser considerados de fábrica romana.

Sabemos que cumplió su función durante la época romana, visigoda y árabe, aunque con distintas destrucciones y restauraciones y hasta el siglo XIV en que arruinado y reutilizado (hay sillares romanos en el vecino castillo de Floripes) fue sustituido por un paso de barcas.

Felipe II proyectó reconstruirlo en 1569 pero no se llevó a cabo la reconstrucción, que quedó en añadidos de madera para hacer posible el paso de rebaños de la Mesta, reedificados luego en distintos momentos <sup>2</sup>, puesto que la antigua vía romana se convirtió en la ruta de la trashumancia y después camino carretero, como lo cita Pascual Madoz en el siglo XIX <sup>3</sup>, para llegar a la actual carretera N-630, Gijón-Sevilla, en algunos de sus tramos.

Sin embargo desde el siglo XIV tenemos noticias de cómo el paso por el río se hacía por medio de barcas, aunque en algunas ocasiones se hable de la necesidad de la construcción de un puente en Alconétar (por ejemplo en 1758-60) sin llegar a realizarse <sup>4</sup>. Entre los varios proyectos que, desde la época de Felipe II, se hacen para navegar por el Tajo desde distintos puntos de Castilla hasta Lisboa y que resurgen ya en el siglo XVIII ya en el siglo XIX <sup>5</sup>, uno, apoyado por la Excma. Diputa-

ción de Cáceres, muestra planos que se hicieron de los reconocimientos de riberas del Río Tajo para estos proyectos en 1641, 1755 y 1828 y nos dan la situación de las barcas de Alconétar, el antiguo puente de Mantible, los batanes, etc... Son planos hechos por Carduchi y reconocimiento del ingeniero Julio Mantelli para Felipe III en 1641, y por el brigadier de Infantería Francisco Javier de Cabanes y reconocimiento del arquitecto Agustín Marco Artu, en 1828.

Sobre el uso de las barcas hay numerosas noticias a través de los siglos que llegan a los primeros años del nuestro y donde a menudo se hace alusión al «famoso, antiquísimo y arruinado puente que denominan del Mantible», y al puerto que llaman de Alconétar <sup>6</sup> y se alude al importante papel que tuvieron para el comercio, la trashumancia, la traída de materiales de construcción, etc...

En 1919 encontramos en las sesiones del Ayuntamiento de Cáceres el tema de la solicitud al Ministro de Fomento de la construcción de un puente sobre el Tajo, uniéndose a las gestiones del Alcalde de Garrovillas <sup>7</sup>.

Por fin en 1928 se inaugura un puente levantado sobre el Río Tajo en el sitio denominado «Barcas de Alconétar» <sup>8</sup>, «en el tramo del río comprendido entre la confluencia del Río Almonte y la desembocadura de la Rivera Araya, y salva la solución de continuidad que ofrecía en este punto la

<sup>1</sup> Entre otros: CALLEJO SERRANO, C.: «La Arqueología de Alconétar», *Rev. Alcántara*, Cáceres, 1963. CABALLERO ZOREDA, L.: *Alconétar en la vía romana de la Plata, Garrovillas (Cáceres)*, «Excavaciones Arqueológicas en España», 70, Madrid, 1970. FERNÁNDEZ CASADO, C.: *Historia del Puente en España*, C.S.I.C., Madrid, 1980. ROLDÁN HERVAS, J. M.: *ITER AB EMERITA ASTURICAM: El camino de la Plata*, Salamanca, 1971.

<sup>2</sup> MARTÍN GIL, T.: «Los Puentes (Los de Alconétar)», en *Motivos Extremeños*, Madrid, 1968.

<sup>3</sup> MADDOZ, P.: *Diccionario Geográfico-Estadístico de España y sus posesiones de Ultramar*, t. III, Madrid, 1842, pág. 324.

<sup>4</sup> NAVAREÑO MATEOS, A.: *Arquitectura y Urbanismo en Coria*, Cáceres, 1982, pág. 45.

<sup>5</sup> Archivo Excma. Diputación Provincial de Cáceres (A.D.CC.). Sig. 231. Planos que representan los reconocimientos de las riberas del Río Tajo, verificados en 1641, 1755 y 1828, con objeto de arreglar las navegaciones de este río. Año de 1829. En el mismo Archivo 616.230. Memoria que tiene por objeto manifestar la posibilidad y facilidad de hacer navegable el Río

Tajo desde Aranjuez hasta el Atlántico por el Brigadier de infantería de los Reales ejércitos Don Francisco Xavier de Cabanes, Madrid, Imprenta de Don Miguel de Burgos, año de 1829. Y OSUNA, C.: *Proyecto de navegación presentado a la Excma. Diputación de la Provincia*, Cáceres, 1843.

<sup>6</sup> MARTÍN GIL, T.: *Op. cit.* Aporta varias noticias documentales sobre el sistema de barcas referentes a los siglos XIV-XV-XVI, etc. RUBIO ROJAS, A.: «Carlos I y Cáceres: el arancel de las barcas de Alconétar», en *Rev. Alcántara*, Cáceres, 1973. A.D.CC. Sección Obras Públicas, núm. 17. Expediente instruido a instancias de D. Pedro Gutiérrez y D. Antonio Castellano y otros vecinos de dicho pueblo a fin de que se les conceda permiso para el establecimiento de una Barca en el Río Tajo y sitio que llaman de Alconétar, 1859. A.D.CC. Sección Obras Públicas, núm. 32. SE explica como en el anterior la existencia de determinadas barcas y la necesidad de que se construyan más.

<sup>7</sup> Archivo Municipal de Cáceres. *Libro de Actas del Año 1919*. Sig. 280/3/430. Sesión de 4 de abril.

<sup>8</sup> SALVATIERRA IRIARTE, C.: «Puente sobre el río Tajo en Alconétar», *Rev. Obras Públicas*, núm. 2.499. 15 de abril de 1928, págs. 139-144.



carretera». Fue construido por el Ingeniero de Caminos Cipriano Salvatierra Iriarte que describió, en un detallado artículo de la «Revista de Obras Públicas» publicado en el mismo año, todo el proceso constructivo.

De él tomamos los datos entre comillados. El puente constaba de «12 arcos de medio punto (evidentemente se comprueba, por el material fotográfico aportado en el propio artículo, que los arcos no son de medio punto sino parabólicos) de los modelos oficiales de puentes en arco de hormigón armado para carreteras, con una luz real de 27,20 ms., cada uno, y once apoyos intermedios, de 2,85 ms. de espesor en la coronación...».

El Ingeniero Salvatierra no estuvo alejado de conseguir una construcción que demostrara ciertos criterios estéticos:

«En el puente de Alconétar se ha procurado lograr una decoración sobria, en armonía con las circunstancias que concurren en el lugar donde está situado. Aparte del carácter fuertemente decorativo que imprime a la obra la repetición de elementos en arcada lleva, en cada uno de los salmeres y alternando en cada apoyo, escudos representativos de la provincia de Cáceres y de Obras Públicas, y en el apoyo central el escudo de España. Además lleva unas ménsulas en los ángulos formados por los voladizos y los macisos sobre pilas». También, por motivos estéticos, se sustituye la barandilla metálica de los modelos oficiales por una de fábrica de más prestancia que rompe su continuidad en los tramos coincidentes con las pilas al disponerse en dichos tramos unos elementos compactos e independientes en planos más alejados del eje longitudinal del puente, recrecidos respecto al resto de la barandilla y con un moldurado distribuido en tres cuerpos, que constituyen un verdadero adorno.

Los paramentos de las pilas se proyectaron, en el primitivo proyecto, de sillería granítica con interior de mampostería ordinaria y se lamenta el Ingeniero Salvatierra de no disponer en las cercanías de un material granítico de buena calidad, por lo cual dichas fábricas fueron sustituidas por hormigón. Todavía, en 1928, la fábrica de hormigón no tiene la suficiente entidad y hay que tratar de revalorizarla cubriéndola con paramentos de piedra.

La construcción del ferrocarril en Extremadura pasó por muchos avatares, empezándose a plantear

en 1845<sup>9</sup> para establecer comunicación ferroviaria con el país vecino, Portugal. Primero se pensó en una línea de Madrid a Badajoz (1852) pasando por la provincia de Cáceres (Navalmoral de la Mata, Almaraz, Jaraicejo, Trujillo, Torre de Santa María, Villamesías y Miajadas), pero distintos problemas financieros fueron retrasando la obra. Después se cambió el trazado llevándolo hasta Badajoz pero sin pasar por la provincia de Cáceres, aunque más tarde se idean distintos ramales, así en 1859 se dice: «*Si se llega a conocer la imposibilidad de prolongar la línea por esta provincia hasta Portugal, se adoptaría el dirigirla desde esta capital a Mérida, obligando a la empresa constructora a hacer un ramal hasta Alconétar, con el que se pongan en comunicación con la vía todos los pueblos de la derecha del Tajo, y sea la base de la que en tiempo oportuno debe terminar por un lado en Salamanca y por otro en Sevilla*»<sup>10</sup>. Pero todo fue retrasándose. En 1864 se presentó un proyecto de Ley para la construcción de un ferrocarril desde Madrid a Cáceres por Trujillo con final en la frontera portuguesa, que no se llegó a ejecutar. Sin embargo es interesante la Memoria y la colección de planos realizados en 1862 por el Ingeniero D. Eusebio Page y Albareda que habiendo sido Director General de Obras Públicas y sustentando diversos cargos públicos, fue redactor en la «Revista de Obras Públicas» y autor de la obra «El Ferrocarril» (Madrid, 1881)<sup>11</sup>.

El proyecto citado nos muestra todos los detalles de infraestructura ferroviaria de la línea más las edificaciones, que siguen el tradicional modelo de estación, sencillo y funcional de importación europea, y un interesante puente de hierro sobre el Tajo, de fundición sobre pilas también de fundición (sistema que pronto caería en desuso por su «desgaste»), que después de algunas modificaciones

<sup>9</sup> GARCÍA PÉREZ, J. y SÁNCHEZ MARROYO, F.: «El problema de las comunicaciones. La infraestructura viaria», en *Historia de Extremadura*, t. V, Badajoz, 1985.

<sup>10</sup> Carta dirigida al Alcalde de Cáceres el 5 de agosto de 1859 firmada: S.S.Q.B.S.M., incluida en el informe presentado a la Excma. Diputación por el Vocal D. Manuel Lorenzana y Molina sobre *Ferrocarriles de esta Provincia*, Cáceres, 1869. A.D.CC.

<sup>11</sup> A.D.CC. núm. 1818 a 1824. Proyecto de Ferrocarril de Talavera de la Reina a Cáceres, por el Ingeniero Don Eusebio Page. Año 1862, y Modificación del trazado de la 2.ª Sección por el Ingeniero Don Ángel Arribas Ugarte. Año de 1863.

del Ingeniero Ángel Arribas Ugarte iba a tener 315 ms. de longitud tangente a dos curvas de 400 ms. de radio y de 69° 20' y 122° 14' de amplitud, con 47 ms. de elevación por 214 ms. de largo.

En realidad: «La línea directa de Madrid a Lisboa surge con la unión de tres pequeñas compañías que, obedeciendo cada una a intereses distintos, construyen su ferrocarril por la parte alta de la Extremadura española»<sup>12</sup>. En 1865 se logra una concesión definitiva de la línea Madrid a Malpartida de Plasencia. Más adelante, en 1870 se ceden los derechos a la Sociedad del Ferrocarril del Tajo para construir y explotar el ferrocarril de Madrid a Malpartida. «Bajo estas condiciones continúa la construcción del ferrocarril, pues al hacerse cargo la Sociedad del Tajo se encontraban ya concluidos algunos tramos del recorrido en la línea». En 1877 se concede la línea Cáceres a Malpartida y en 1876 se había realizado la concesión de la línea de Cáceres a la frontera de Portugal. En 1878 comenzaron las obras del ferrocarril de Cáceres a la frontera de Portugal. Ya en diciembre de 1880 se constituyó en París la COMPAÑÍA MADRID-CÁCERES-PORTUGAL, M.C.P. como consecuencia de la unión de la Compañía del Tajo, la de Cáceres a Malpartida y a la frontera de Portugal.

En la zona de Alconétar se construye el puente de la Compañía Eiffel, en la definitiva línea de ferrocarril Madrid-Valencia de Alcántara-Lisboa, sobre el río Tajo en el P. Km. 299,3.

En las obras generales sobre Eiffel apenas se cita el puente que nos interesa, pero sí aparece en el impreso de propaganda de título traducido: «Nomenclatura de los principales trabajos de la casa G. Eiffel (1867-1885)», publicado en el libro «Histoire de la Tour Eiffel», por Charles Baibant (París, 1964, pág. 249)<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> MORENO BURGOS, M.<sup>a</sup> Dolores: «Historia y explotación de la Compañía de ferrocarriles Madrid-Cáceres-Portugal», en *Madrid-Delicias, Historia de una Estación*, Madrid, 1896, págs. 12 y sigs.; el siguiente entrecorrido también es reproducido de este artículo. Sobre el tema también hemos consultado: GARCÍA VENERO, M.: «La construcción ferroviaria desde 1855 a 1866», en *Cien Años de Ferrocarril en España*, t. I, pág. 332. Y SÁNCHEZ MARROYO, F.: «Transporte y Comunicaciones: los viejos problemas pendientes», en *Historia de Extremadura... op. cit.*, págs. 965 y sigs.

<sup>13</sup> BONET CORREA, A.: «Gustavo Eiffel en España», *Informaciones*, Madrid, 1975. Lemoine, Bertrand, *Eiffel*, Ed. Española, Barcelona, Ed. Stylos, 1986, pág. 128.

La Compañía Eiffel proyectó varios puentes de ferrocarril en España: los de la línea de Gerona (1876); el de Muga (Gerona) en 1877; los de la línea de Cáceres en 1878; el del Río Tajo en 1880, con cimentación llevada a cabo por aire comprimido; y los de Asturias, Galicia y León (1882)<sup>14</sup>.

El puente «era metálico (de hierro), de vigas continuas y tenía ocho tramos, de 48,50 ms. los seis centrales y de 37,72 ms. los dos extremos, medidas todas estas luces entre ejes de apoyos. Las vigas tenían de longitud, en metros, el mismo número que días el año. La estructura metálica, proyectada por la Empresa francesa, era un modelo de sencillez y ligereza»<sup>15</sup>. Pesaba 877 Toneladas. Pero «resulta insuficiente para las cargas producidas por los trenes que en esa línea se quería poner en circulación»<sup>16</sup>, y en el año 1933 es sustituido por otro nuevo que llevó a cabo el Ingeniero de Caminos Fernando del Pino, ejecutado por la Compañía Oeste, con fondos del Estado. Se consideró primero la idea de reforzar el puente viejo pero fue desechada por lo costosa y una lógica incertidumbre de orden técnico. Definitivamente se decidió por una nueva obra de fábrica al lado y aguas arriba del actual, con la separación necesaria mínima. Se hizo así un puente de 15 arcos de medio punto y 21 ms. de luz, que se distribuyeron en 3 grupos de a cinco, separados por pilas estribos de 5 ms. de espesor, de las que suben unas sencillas pilastras, que rompen la monotonía del frente y rematan en sendos refugios sobre los paseos o andenes laterales...».

«La nueva obra es totalmente, en su alzado, de hormigón en masa; los cajones para cimentación por aire comprimido en los apoyos donde ha sido necesario el empleo de tal sistema, de hormigón armado, y los muros de acompañamiento, de mampostería, con coronamiento de sillería». Tenía 368 ms. de longitud.

La obra se ubicó 6,15 ms. aguas arriba de la antigua, distancia mínima necesaria impuesta por los

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> DEL PINO, F.: «Nuevo puente sobre el río Tajo en el kilómetro 299,3 de la línea de Madrid a Valencia de Alcántara, de la Compañía de los Ferrocarriles del Oeste de España», *Rev. de Obras Públicas*, núm. 2.616. 1 de marzo de 1933, págs. 103-111.

<sup>16</sup> *Ibid.* Fernando Pino y del Pino es un Ingeniero de Caminos nacido en 1892 en Reus. Especializado en Ferrocarriles y autor de varios libros de ensayo.

estribos de ambos puentes, y una vez terminada se desguazó la viga metálica del puente de Eiffel y Cía. quedando en su emplazamiento las pilastras de apoyo, que podían apreciarse coincidente con el punto medio de arcos del puente nuevo, con una cadencia de una pilastra cada dos arcos dadas las mayores luces de los vanos del puente francés.

Debido a la relación de magnitudes horizontales y verticales, la obra pecaba de achaparrada, según el propio Fernando del Pino «lo que impide todo carácter de ligereza y atrevimiento». Y añade: «Por esta razón se ha acentuado la nota de robustez, haciendo por ejemplo las boquillas de los arcos de más espesor que el que en realidad tiene la bóveda. A ello contribuye también el haber oculutado los aligeramientos de los tímpanos...» pues éstos «no hubieran hecho buen efecto a la vista, como lo hacen, en cambio, cuando se trata de arcos rebajados o de un gran arco central y viaductos de avenida».

Es decir, el criterio estético seguido fue, en lugar de disimular, subrayar con otros elementos el aspecto general que imponían las medidas.

Todavía en 1933 se abunda en lo comentado en el puente de carretera de 1928: la fábrica de hormigón no se considera estética aunque no parece «honrado» corregir las grandes superficies de hormigón mediante despiezos imitados que falsean la apariencia de la fábrica empleada. Para corregir esto en lo posible se introduce un acanalamiento vertical en diversos elementos «que hubiera correspondido construir de mampostería o sillarejo». Aún se añoran las fábricas de materiales pétreos abandonados por su carestía.

Por último, la construcción del Embalse de Alcántara, en la década 60-70, obliga a una remodelación del trazado de la carretera N-630 y de la línea de F.C. Madrid-Lisboa, al quedar inundada toda la zona de Alconétar.

En la nueva variante, el paso de carretera y ferrocarril sobre el Río Tajo, se realiza unos 400 ms. aguas arriba de los puentes sumergidos, con lo cual la desembocadura del Río Almonte se sitúa aguas

abajo del nuevo cruce y es otro obstáculo que hay que salvar en el trazado.

En la solución adoptada, el trazado carretera y ferrocarril coinciden superpuestos en la travesía de los Ríos Tajo y Almonte, salvando ambos tajos mediante dos puentes mixtos de análogas características estructurales: el Puente de Alconétar y el Puente de la Plata <sup>17</sup>.

El autor del proyecto, el Ingeniero de Caminos Andrés Aterido Cañadilla, diseña los nuevos puentes como una viga continua de hormigón pretensado simplemente apoyada sobre cuatro pilas de hormigón armado. La viga tiene sección de cajón por cuyo interior, de 5 ms. por 7,80 ms., discurre el ferrocarril y cuya casa superior es aprovechada para la plataforma de la carretera. Las longitudes de las vigas son: de 232,5 ms. en el Tajo y 209 ms. en el Almonte. Verdaderamente fue espectacular su procedimiento constructivo bajo patente de la empresa alemana BETTON MONIER BAUM: una vez construidas las pilas, desde ambas orillas, se hacían los avances de la viga-cajón mediante dos carros móviles que iban avanzando en ménsula, apoyados en las partes ya hormigonadas. Dichos carros, a la vez que servían de soporte a los encofrados, iban provistos de los elementos necesarios para efectuar el tesado de las armaduras, cuyas cabezas quedaban sujetas en el anillo anteriormente hormigonado. De esta manera se producía un hormigonado y un tesado continuo, desde ambas márgenes, hasta que los carros llegaban a encontrarse en el centro <sup>18</sup>.

La solución adoptada es muy sencilla de líneas, pero adolece de excesiva robustez al introducir en el paisaje un volumen de hormigón horizontal grande, sin posibles aligeramientos, toda vez que el hueco del cajón debe respetar, a lo largo de toda la viga, el gálibo del ferrocarril. Este efecto se ve incrementado sobre todo en aguas altas del embalse, cuando la altura de pilas que se ve sobre el agua es muy corta.

Más que la lectura estética de sus líneas requieren, estos dos últimos viaductos, atención a su función estructural y proceso constructivo.

<sup>17</sup> *Historia de la construcción del Salto de Alcántara*, Hidroeléctrica Española, Madrid, 1970.

<sup>18</sup> *Ibid.* Andrés Aterido Cañadilla es Ingeniero de Caminos, nacido en Madrid en 1915. Su especialidad profesional es Carreteras, Estructuras, Túneles y Puertos. Primer Presidente fundador de la empresa «Caminos y Puertos».



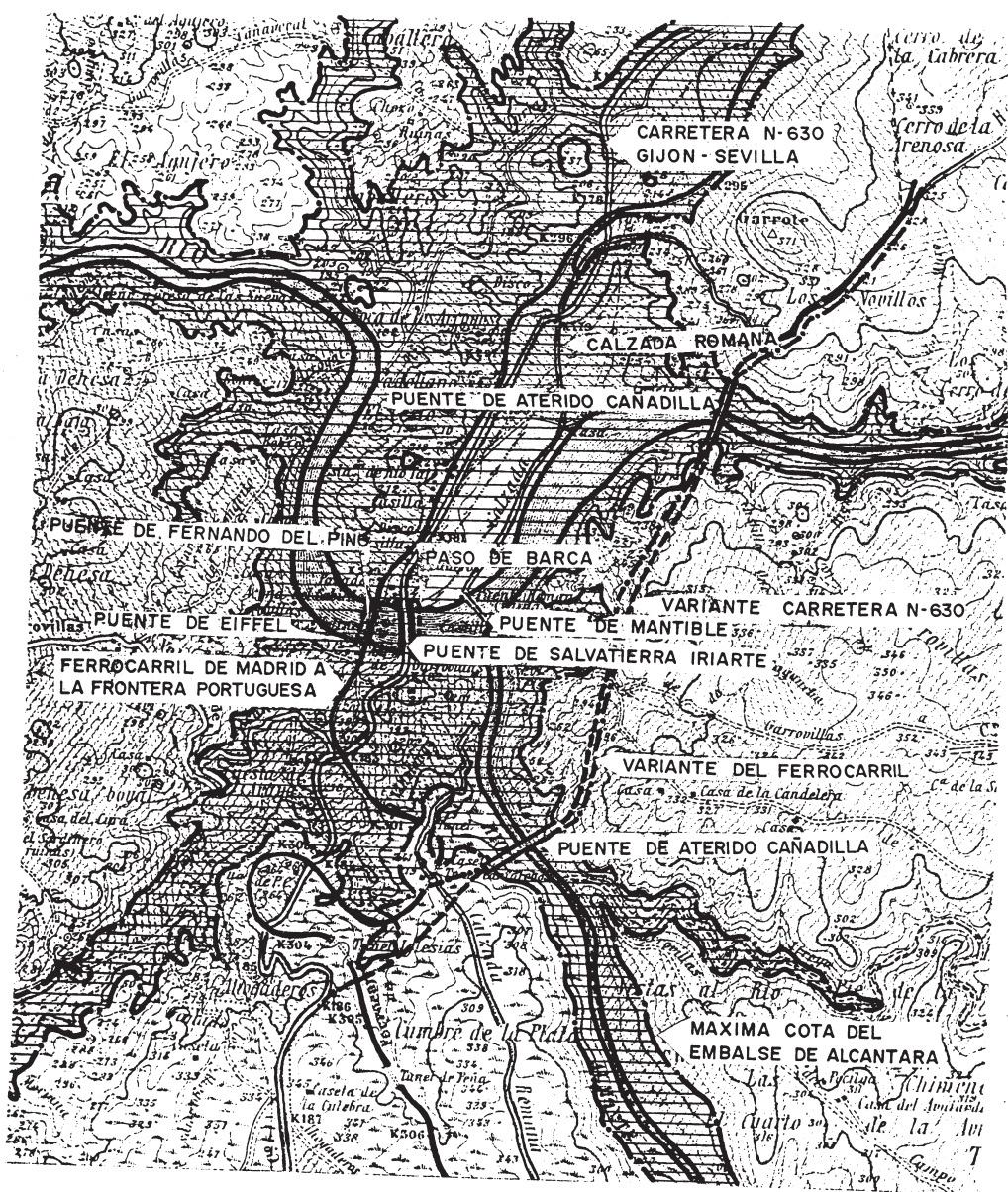


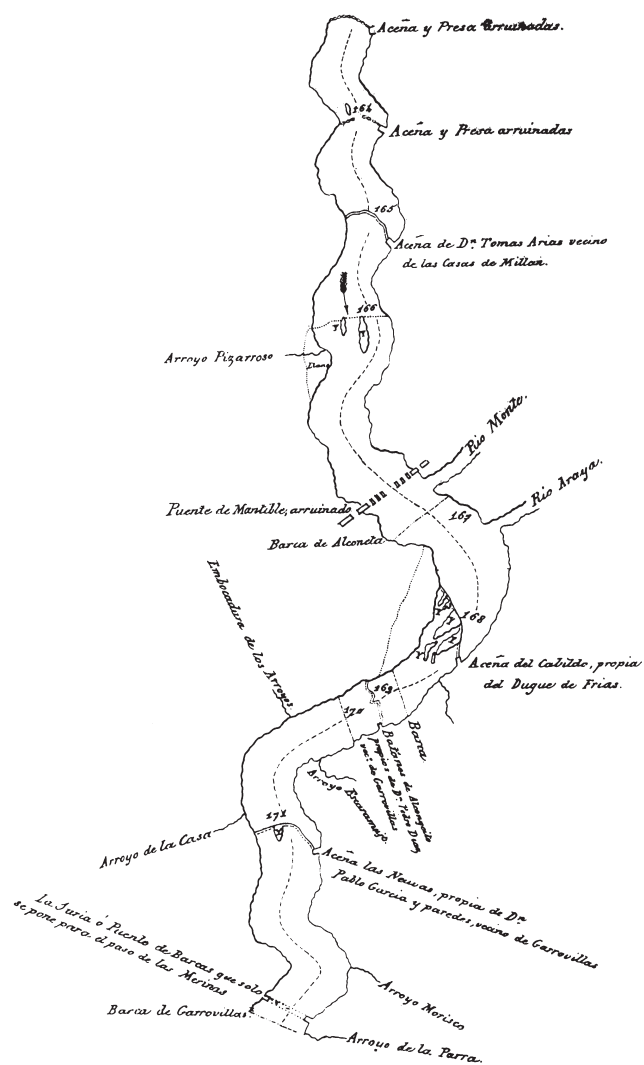
Fig. 1. Plano de situación de distintos pasos en la zona de Alconétar.



Numero 35

Desde la indicada Acci3n perdida, hasta la Barca de Garrovillas, cuya distancia es a  
2 leguas

Enclosed



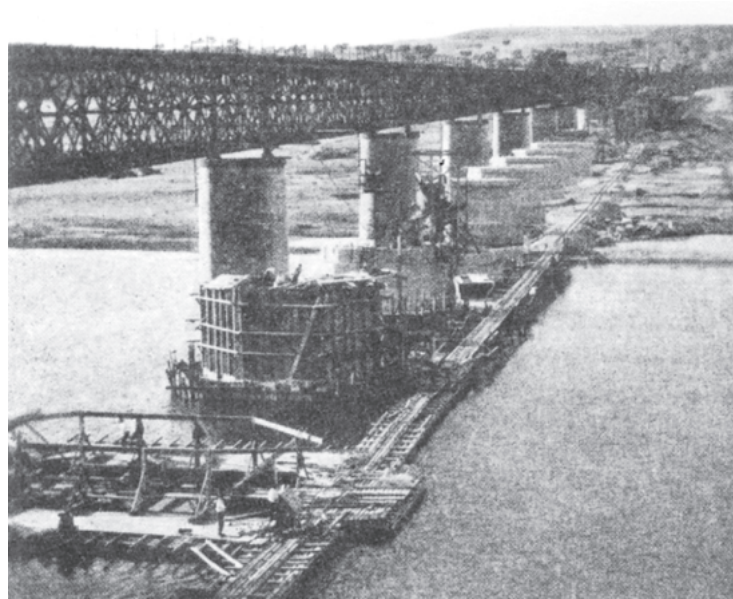


Fig. 3. Puente de la Compañía Eiffel en segundo término. Delante construcción del Puente de Fernando del Pino. Enrasadas al arranque de arcos varias pilas del nuevo puente; otras en construcción y, en primer término, empezando el encofrado de una de ellas. (Fotografía reproducida en el artículo citado de F. del Pino).



Fig. 4. Puente construido de F. del Pino con las pilas del puente de la Compañía Eiffel detrás.

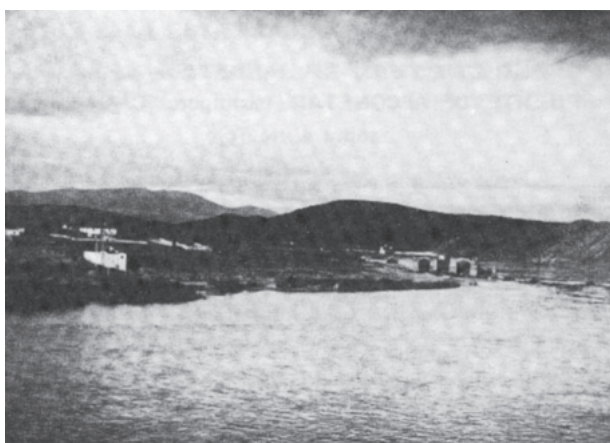


Fig. 5. Antigua ubicación del puente romano en Alconétar.

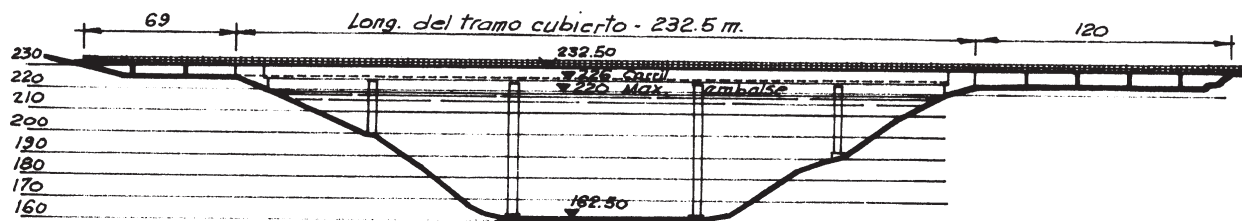


Fig. 6. Puente construido por Cipriano Salvatierra.

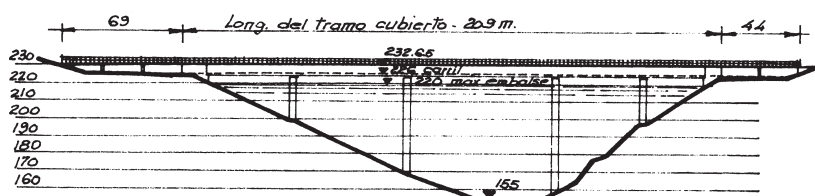


Fig. 7. Obra del viaducto de la Plata sobre el Almonte. Proyecto de Andrés Aterido.

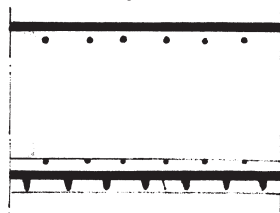
**PUENTE DE ALCONETAR (mixto para F.C. y carretera)**  
sobre el río Tajo



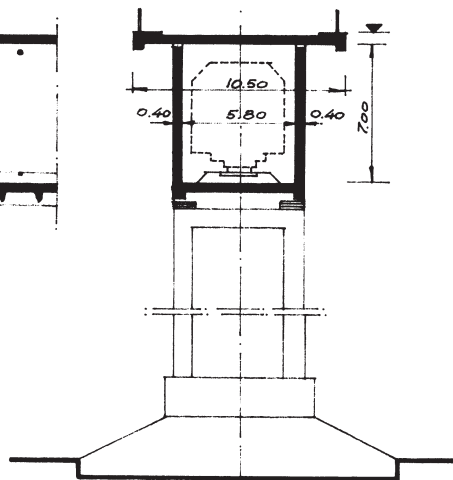
**PUENTE DE LA PLATA (mixto para F.C. y carretera)**  
sobre el río Almonte



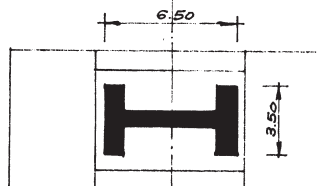
Sección longitudinal



Sección transversal



Sección pila





---

## *Aproximación a la estructura compositiva del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela*

EMILIA TARRACO PLANAS

La Catedral de Santiago de Compostela, meta de los Caminos de Peregrinación, nos abre sus puertas a través del magnífico Pórtico de la Gloria. Su decoración es una síntesis de la escultura románica que decora las grandes catedrales y pequeños templos que jalonan las Rutas Jacobeas. Rutas que de forma tan eficaz contribuyen a formar la realidad europea.

El Pórtico de la Gloria, detrás de la fachada barroca, es el testimonio más auténtico y solemne que la historia posee de una obra de escultura del siglo XII, como señala Bertaux<sup>1</sup>. En una inscripción conmemorativa, grabada en la parte inferior del dintel de la puerta central, no solamente leemos en él la fecha de su colocación, el año 1188, sino que la misma inscripción nos da también el nombre de su autor, Maestro Mateo<sup>2</sup>, citado en varios documentos de archivo desde 1161. Fecha en que realiza la obra del Puente de Cesures.

A principios del siglo XII, cuando se construyó la catedral, la fachada había sido decorada con un Portal románico, descrito en la «Guía del Peregrino».

Unos cincuenta años después, este portal fue derruido y reemplazado por el Pórtico de la Gloria<sup>3</sup>.

El Maestro Mateo, hombre de conocimientos universales, en el campo de la arquitectura, estaba al corriente de las últimas tendencias constructivas de su tiempo. Para la construcción del Pórtico de la Gloria, primero tuvo que ampliar y reconstruir la cripta<sup>4</sup>, que el declive del terreno había obligado a construir debajo de la fachada románica. En esta construcción, datada de 1170 a 1180, nos muestra los primeros ejemplos conocidos en España, de la bóveda ojival, de influencia borgoñona, con el empleo simultáneo de la bóveda ojival y la bóveda románica. Sistema constructivo utilizado ya en el nártex del Santuario de la abadía de Vézelay<sup>5</sup>.

Otras muchas influencias, venidas de fuentes diversas, el Maestro Mateo sabe combinarlas armoniosamente en un mismo conjunto y ponen de manifiesto la originalidad de la obra.

No obstante, se reconocen en el Pórtico de la Gloria otras tradiciones propiamente españolas. El empleo, en un mismo conjunto del mármol y el

<sup>1</sup> BERTAUX, E.: *La sculpture Chrétienne en Espagne des origines au XIV siècle, Histoire General de l'Art*, t. II, 1, París, 1906, pág. 268.

<sup>2</sup> Inscripción esculpida en la base del tímpano: «En el año de la Encarnación del Señor, 1188, a 1.º de abril, fueron asentados los dinteles del Pórtico principal de la iglesia de bienaventurado Santiago, por el maestro Mateo, que dirigió la obra desde los cimientos, LÓPEZ FERREIRO, Antonio: *El Pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo Altar Mayor de la Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, 1975, pág. 72 (1.ª edic. 1893).

<sup>3</sup> Según el Códice Xalixtino (1139) en el Portal románico se representaba la Transfiguración del Señor. «*Le guide du pèlerin de Saint Jacques de Compostelle*», édc. trad. por J. Viellard, 2.ª ed., Macon, 1950, chap. IX, págs. 102-105. LÓPEZ FERREIRO, Antonio: *ibid.*, pág. 13.

<sup>4</sup> Cripta o Iglesia Baja, conocida vulgarmente con el nombre de «Catedral Vieja».

<sup>5</sup> GEORGES GAILLARD: *Le Porche de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle et ses origines espagnols, Cahiers de Civilisation Médiévale*, t. 1, 1958, pág. 465.

granito es un rasgo constante en la decoración de Santiago de Compostela<sup>6</sup>. En el Pórtico de la Gloria unas columnas de mármol de fustes torsos, con abundante decoración, están yuxtapuestas a otras de granito e interrumpen la monotonía de los fustes lisos.

Conocedor el Maestro Mateo del nuevo estilo, que se inicia en Francia a finales del siglo XI, y que no alcanza su pleno desarrollo hasta mediados del siguiente, lo expresa con gran fuerza en los relieves del Pórtico de la Gloria. Las estatuas-columnas del Pórtico tienen una presencia de formas de bulto redondo. En ellas la escultura alcanza una libertad respecto al relieve, que no se generaliza hasta más tarde. El naturalismo de sus figuras y el tratado de sus ropajes son ya plenamente góticos. En su iconografía, la majestuosa representación del Juicio Final anuncia ya los famosos Juicios de los tímpanos de las catedrales góticas<sup>7</sup>.

La iconografía del Pórtico de la Gloria y los rasgos fundamentales de su escultura han sido ampliamente y rigurosamente estudiados<sup>8</sup>. Por tanto, nuestro trabajo, en esta primera fase, se limita al estudio de la estructura compositiva del Pórtico de la Gloria. Espacio o soporte sobre el cual el Maestro Mateo ha labrado, con singular destreza, la iconografía de un vasto programa, cuya pureza teológica se desarrolla en una concepción unitaria. Lám. 1.

<sup>6</sup> GEORGES GAILLARD: *Op. cit.*, pág. 740.

<sup>7</sup> No se habían levantado aún las magníficas fachadas de Notre-Dame de París, de Chartres, d'Amiens, de Reims y de Bourges.

ROULIN, E. A.: *Le Porche de la Gloire à la Cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle*, *Revue de l'Art Chrétien*, 1895, pág. 465.

<sup>8</sup> Es tan abundante la bibliografía sobre el tema que nos limitamos a citar algunas de las obras que tratan del Pórtico y en especial de su iconografía. LÓPEZ FERREIRO, A.: *Op. cit.*; ROULIN, E.: *Op. cit.* PITA ANDRADE, J. M.: «Un capítulo para la formación artística de Maestre Mateo. La huella de San Denis», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VII, 1952, 371-383; DEL CASTILLO, A.: *El Pórtico de la Gloria*, Santiago, 1954; SIVA, R. y BARREIRO FERNÁNDEZ, J. R.: *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*, Santiago, 1965; GEORGES GAILLARD: «Le Porche de la Gloire et ses origines espagnols», *Cahiers de Civilisation Médiévale* I, 1958, 465-473; OTERO TÚÑEZ, R.: «Problemas de la Catedral románica de Santiago», *Compostelanum*, X, 1965, págs. 605-624; MORALEJO, Serafín: «Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII, 1973; *Ídem*, «Le Porche de la Gloire de la Cathédrale de Compostelle: problèmes et sources d'interprétation», *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, Juillet, 1985, núm. 16, págs. 92-116.

El Pórtico de la Gloria no es una construcción escultórica aislada, sino que está unida al mismo proceso constructivo de la catedral. Desde la cripta hasta la bóveda superior hay una unidad de planificación y de realización en su estructura arquitectónica, en la cual se realiza el programa iconográfico del conjunto<sup>9</sup>. Programa que no se limita al de los conjuntos historiados de los portales franceses, sino que acomete, además de la simbología, la total representación de la Iglesia cristiana y sus émulos. La plenitud de este programa se manifiesta en la parte central, donde se halla emplazado el Pórtico de la Gloria.

En este conjunto escultórico nos sorprende la esbeltez de sus proporciones y su ponderado ritmo compositivo. Observamos, además, una armonía dominante en su composición y un firme equilibrio en la representación de sus variados temas iconográficos.

En nuestro estudio intentaremos analizar todas y cada una de las medidas del Pórtico comparándolas entre sí. Trataremos de probar si las líneas generales de su ritmo compositivo están sujetas a unas normas concretas, o bien son el resultado de unos determinados cálculos encaminados a conseguir la simetría o proporción preconizada por Vitruvio<sup>10</sup>.

El arquitecto y escritor Marco Lucio Vitruvio, dedicó al emperador Augusto (25 años antes de Cristo), su obra titulada «Los Diez Libros de Arquitectura». Sin esta obra no tendríamos ningún tratado teórico sobre el arte de construir en la Antigüedad, cuando tantos monumentos célebres cubren el suelo de Italia y de los países que formaban el Imperio Romano<sup>11</sup>.

En el Libro III de Arquitectura, Vitruvio dice: «La proporción es una correspondencia de medidas entre una determinada parte de los miembros de cada obra y su conjunto: de esta relación depende la relación de las proporciones». Los griegos llaman a esta proporción «Relación entre las partes y el todo». Es esta proporción la que intentaremos buscar en el Pórtico de la Gloria.

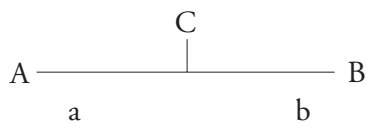
<sup>9</sup> MORALEJO, Serafín: *Le Porche de la Gloire...*, *op. cit.*, pág. 93.

<sup>10</sup> MARCO LUCIO VITRUVIO: *Los Diez Libros de Arquitectura*, trad. Agustín Blázquez, Col. Obras Maestras, 9.ª edic., Barcelona, 1970.

<sup>11</sup> CAROL HEITZ: *Vitruve et l'Architecture du Haut Moyen Age*, *Settimane di Studio del Centro di Spoleto*, t. XXII, 1971, pág. 733.

Veamos cómo consiguen los clásicos la Proporción: En un segmento  $AB$  eligen un tercer punto,  $c$  pasando de la unidad a la dualidad para llegar a enfrentarse con la Proporción. Obtienen dos par-

tes desiguales de este segmento, de tal modo que «la razón entre la mayor y la menor sea igual entre la suma de las dos (longitud original), y la mayor», cuya extensión matemática es:

$$\frac{a = 2,473}{b = 1,527} = 1,618$$


$$\frac{a}{b} = \frac{a + b}{a} = 1,618$$

$$\frac{a}{b} = \frac{\sqrt{5} + 1}{2} = 1,618$$

valor que ha recibido la identidad de  $\phi$ <sup>12</sup>. El monje franciscano Luca Paccioli dedica a esta proporción, en 1509, una obra titulada «Divina Proportione»<sup>13</sup>; Leonardo da Vinci, ilustrador de esta obra, le da el nombre de «sección áurea», de ahí la denominación de «Número de oro» al valor de la razón buscada.

Intentaremos ahora razonar como se podrían haber originado las líneas generales del Pórtico de la Gloria.

El espacio que ocupa el Pórtico se halla limitado, en sus extremos laterales, por las dos torres de la fachada<sup>14</sup> y su altura está condicionada por la bóveda de arista, que cubre el nártex. Bóveda que sustenta la parte alta del Pórtico, correspondiente a la zona occidental del triforio (fig. 1).

El eje de los soportes de los arcos del Pórtico corresponden a los ejes de los soportes de las na-

ves. En planta, dichos soportes están en línea con los de las naves central y laterales, a las que cierra el Pórtico de la Gloria por su lado occidental. Por tanto, la luz del arco central del Pórtico se corresponde al centro del espacio interior de la nave central, mientras, la luz de los arcos laterales, centrados por los espacios limitados por las torres, no coincide, lógicamente, con el centro del espacio interior de las naves laterales (fig. 2).

## 1. HIPÓTESIS DIMENSIONALES

Los espacios mencionados de las líneas generales del Pórtico de la Gloria, concretados en medidas, son los siguientes:

- a) Altura: hasta el inicio de la bóveda . . . 9,70 m.
- b) Espacio desde el muro de las torres laterales al eje de los soportes laterales . . . . . 3,85 m.
- c) Espacio entre ejes soportes centrales . . 9,60 m.

Aplicamos estas medidas y nos dan un rectángulo  $A-B-C-D$  que mide:

17,30 m. de base x 9,70 m. de altura

La base de este rectángulo y sus líneas verticales están sujetas o corresponden a unos condicionantes concretos, como ya hemos señalado. Veamos a continuación como se generan posiblemente, las líneas horizontales del Pórtico de la Gloria.

<sup>12</sup> MARK BARR y SCHOLIN han sido los primeros que han dado un signo propio al valor de esta razón, llamada «Número de oro» en los anejos matemáticos del libro de Theodore Cook, *The Curves of Life*, Londres, 1914.

<sup>13</sup> LUCA PACCIOLI: *Divina Proportione*, Venetia, 1509. En esta obra de ensayo pretende determinar la belleza a través de unas razones exactas y matemáticas.

<sup>14</sup> Las torres avanzando a los lados del Pórtico de la Gloria es una manera de hacer, propia de la Borgogna, San Lázaro de Autun. Fórmula que hallamos también en España en San Vicente de Ávila. YARZA, J.: *La Edad Media* II, Col. Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1980, pág. 165.

## 2. DEFINICIÓN DE LA ALTURA DEL DINTEL

La altura del rectángulo  $A-B-C-D$  mide 9,70 m. Si aplicamos al segmento  $B-C$  la «sección áurea» obtendremos el punto  $cb$  que lo divide en dos partes desiguales: el segmento menor  $C-cb$  que mide 3,705 m. y el segmento mayor  $cb-B$  cuya longitud es de 5,995 m. Esta medida corresponde a la altura de la medida-luz del Pórtico de la Gloria. Si respecto al punto  $cb$  trazamos la perpendicular tenemos el Pórtico de la Gloria dividido en dos rectángulos desiguales: superior  $ad-cb-C-D$ , e inferior  $A-B-cb-ad$ .

## 3. DEFINICIÓN DEL ARCO CENTRAL

Veamos ahora como se origina el arco central del Pórtico<sup>15</sup>. Con centro en el punto  $o$  y con radio igual a la altura del rectángulo  $ad-cb-C-D$  trazamos un arco hasta la intersección con la base del rectángulo, puntos  $a$  y  $a'$ . Si a partir de estos puntos trazamos las perpendiculares hasta la base del rectángulo original, tenemos ya señaladas las jambas del arco que limita la luz de la puerta central.

## 4. DEFINICIÓN DE LOS ARCOS LATERALES

Los espacios laterales  $A-G$  y  $H-B$  miden 3,85 m. de ancho. Dividimos este segmento según la «sección áurea» y nos da 1,472 m. por el segmento menor, y 2,378 m. por el segmento mayor. Esta medida corresponde al diámetro del arco, cuyo centro (i), por otra parte, nos señala la «sección áurea» del segmento  $a'-cb$ . Si respecto a los puntos  $b$  y  $b'$

trazamos las perpendiculares hasta la base del rectángulo inferior, tenemos ya la medida de las jambas de los arcos laterales que nos determinan, al mismo tiempo, la amplitud de los soportes de los arcos del Pórtico.

Estos términos nos indican ya las líneas verticales de la estructura compositiva del Pórtico de la Gloria. Seguimos intentando descifrar como se originan el resto de sus líneas horizontales.

## 5. DEFINICIÓN DEL BASAMENTO DE LAS COLUMNAS SUPERIORES

La línea vertical  $B-cb$  del rectángulo inferior mide 5,995 m. Aplicamos la «sección áurea» a este segmento y obtendremos el punto  $cb'$  que lo divide en dos segmentos desiguales que miden: 3,705 el mayor  $B-cb'$  y 2,290 el menor  $cb'-cb$ . Si trazamos la perpendicular por el punto  $cb'$  obtendremos la línea del basamento de las columnas superiores; espacio decorado con las figuras de los Profetas y Apóstoles.

## 6. DEFINICIÓN DEL BASAMENTO DE LAS COLUMNAS INFERIORES

La distancia  $B-cb'$  del registro superior hasta la base, es de 3,705 m. Aplicamos la «sección áurea» a este segmento y nos da 1,415 m. por el segmento menor  $cb''-B$  y 2,290 m. por el segmento mayor  $cb'-cb''$ . Como es lógico en esta operación matemática, el segmento menor de la operación precedente se convierte en segmento mayor de la operación siguiente<sup>16</sup>. Trazamos la perpendicular por el punto  $cb''$  y obtendremos la línea del basamento de las columnas inferiores. La medida del segmento  $cb''-B$  de 1,415 m. corresponde a la altura de la base del Pórtico.

<sup>15</sup> Se da el nombre de pórtico, de puerta, porque está siempre abierto a todos. No obstante, en el siglo XVI se decide el cierre del templo por las noches y se sustituye el gran arco exterior del Pórtico. En el interior fueron suprimidos los tímpanos de los arcos menores, con su correspondiente dintel, bajo pretexto de dar luz a las naves. CHAMOSO LAMAS, M.: «Elementos Románicos de la Catedral de Santiago. El Arte Románico», Catálogo-Exposición organizada por el Gobierno Español bajo los auspicios del Consejo de Europa, Barcelona y Santiago de Compostela, 1961, págs. LXX y LXXIV. En el Museo Catedralicio se conservan restos del arco exterior del Pórtico. CHAMOSO LAMAS, M.: «Esculturas del desaparecido pórtico occidental de la Catedral de Santiago», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1959.

<sup>16</sup> La «sección áurea» se impone cuando se trata de conseguir, por una nueva subdivisión, que dos porciones consecutivas iguales formen parte de una progresión geométrica y reunir así el triple efecto de la equiparación, de la sucesión y de la proporción en los detalles de un conjunto. MATILA GHYKA: *Op. cit.*, pág. 42.



## 7. DEFINICIÓN DEL BASAMENTO DEL PÓRTICO

Finalmente, la «sección áurea» del segmento de la base  $cb''-B$  nos da 0,842 m. para el segmento mayor  $B-cb'''$ , que corresponde a la parte decorada con cabezas de animales y el zócalo correspondiente, mientras el segmento menor  $cb''-cb'''$  cuya medida es 0,57 m. nos señala la medida de los baquetones, sobre los cuales descansan las bases del registro inferior.

Intentaremos razonar ahora, cómo se generan las medidas de las arquivoltas. Estas medidas, posiblemente, pueden haber sido determinadas por la aplicación de los «Cánones dinámicos Rectangulares y Radiales» promulgados por el norteamericano Hay Hambidge, en un estudio publicado en 1919<sup>17</sup>. Hambidge ha estudiado en estos trazados la disposición y las proporciones relativas, no ya de las líneas, sino también de las superficies. Observamos la forma vitruviana, ya conocida, para la construcción del atrium de sus basílicas: es la de un rectángulo, cuya diagonal ha podido servir de radio extensivo<sup>18</sup>.

Sabemos que las plantas de los templos egipcios y griegos en particular, es rectangular<sup>19</sup>, o está com-

puesta por una yuxtaposición de rectángulos. El cuadrado y el doble cuadrado figuran, naturalmente, entre ellos. La alzada de la fachada o muros laterales pueden estar encuadrados también, por rectángulos o combinaciones de rectángulos.

El alemán Zeysing, en sus «Aestätische Forschungen», publicados en 1855<sup>20</sup> proclama de nuevo las leyes de la proporción. Parece que fue Zeysing el primero en observar la «sección áurea» como módulo de la fachada del Partenón. La palabra módulo se toma aquí en sentido de proporción característica del rectángulo<sup>21</sup>: «relación entre la medida del lado mayor y la del lado menor, suficiente para determinar las características o módulo de un rectángulo».

## 8. DEFINICIÓN ARQUIVOLTAS DE LOS ARCOS LATERALES

Toco arco de medio punto se halla inscrito en un rectángulo formado por un doble cuadrado. Así, los arcos de las puertas laterales están inscritos en un rectángulo  $I-J-K-L$ , cuyo módulo es:  $4 = 2$ . Rectángulo al que Hambridge llama «rectángulo de los cuadrados giratorios». Aplicamos los Cánones citados y trazamos un arco cuyo centro sea el vértice/y el radio la diagonal del rectángulo. Trazamos el arco hasta la intersección del segmento  $ad-a$  de la base. Proyectamos luego la perpendicular del punto  $J$  y tenemos otro rectángulo  $I-J'-K'-L$  del cual tomamos la diagonal, como radio, para formar el rectángulo siguiente. En cada uno de estos puntos de intersección trazamos un arco de medio punto, con centro común al del arco inicial, y tenemos ya señaladas las arquivoltas de las puentes laterales.

<sup>17</sup> Hay Hambidge ha expuesto la teoría de los Cánones Dinámicos Rectangulares y Radiales en «Dynamic Symmetry: The Greek Vase», Yale University Press, 1919.

<sup>18</sup> CAROL HEITZ: *Op. cit.*, pág. 745.

<sup>19</sup> La aplicación de estas leyes matemáticas en la arquitectura llega al período románico a través de Bizancio y del mundo árabe. La mezquita de Damasco fue construida en el año 710 sobre el emplazamiento de un templo clásico, consagrado primero al dios Adad, reconstruido bajo los romanos y dedicado a Júpiter. Cuando el imperio bizantino sucedió a la Roma pagana se construyó en su períbolo una iglesia dedicada a San Juan Bautista en su períbolo. En el 635 Damasco es tomado por los árabes y en el 715 se acaba la construcción de la gran mezquita. Ésta ha ocupado el conjunto del períbolo antiguo, del que ha conservado los muros. El rectángulo del períbolo mide 157 m. y 97 m., cuya razón es 1,618 o sea corresponde a un rectángulo de módulo. Las construcciones de planta circular u octogonal obedecen también a la aplicación de esas leyes matemáticas enunciadas. El Duomo de la Roca (688-691), M. Mans ha sabido encontrar el principio del trazado, fundado directamente sobre la rotación de dos cuadrados alrededor de un punto central, es decir, circunscritos por un círculo. Miguel Ecochard, arquitecto, es quien ha establecido la identidad absoluta del plano del Duomo de la Roca, no solamente con la construcción de San Simeón el Estilista (s. V), sino también con la Catedral de Bursa (515), con San Vital de Rávena (549) y otros.

PAPADOPOULOU, A.: *L'Islam et l'art musulman*, Ed. Lucien Mazenod, Col. L'Art et les Grandes Civilisations, París, 1976, págs. 239 y 244.

<sup>20</sup> ZEYSING, Adolfo: *Aestätische Forschungen*, Frankfurt del Main, 1855; *Ídem*, *Neuere Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*, Leipzig, 1854. Proclama de nuevo las leyes de la Proporción. Reglas que encuentra en las proporciones del cuerpo humano. Él está de acuerdo con los cánones estudiados por Durero y Leonardo.

<sup>21</sup> GHYKA, Matitila C.: *Estética de las proporciones en la Naturaleza y en las Artes*, Buenos Aires, 1953, pág. 43.

## 9. DEFINICIÓN ARQUIVOLTA DEL ARCO CENTRAL

Efectuamos la operación anterior con el arco de medio punto de la puerta central. El arco está inscrito en un rectángulo o doble cuadrado  $M-N-P-Q$ , de módulo  $4 = 2$ . Con centro en el punto  $M$  y con radio igual a la diagonal del rectángulo trazamos un arco hasta la intersección con la base del rectángulo en el punto  $R$ . Trazamos ahora un arco de medio punto con centro en  $O$  común al del arco original, y nos señala la amplitud de la primera y única arquivolta del arco central. Arco que rebasa la altura del rectángulo original.

## 10. DEFINICIÓN DE LOS CAPITILES SUPERIORES

El arco exterior o guardapolvo de las arquivoltas laterales sabemos que está inscrito en un rectángulo o doble cuadrado  $ad-S-T-U$  de módulo  $4 = 2$ . Con centro en  $U$  y radio la diagonal del rectángulo trazamos un arco hasta la intersección del segmento  $ad-A$  y este punto coincide con el punto  $ad'$  correspondiente al basamento de las columnas superiores. El rectángulo  $ad-V-S-ad$  es un rectángulo áureo. Señalamos en él los cuadrados correspondientes que generan el rectángulo  $ad'-V-X-Y$ . La diferencia de alturas entre ambos rectángulos determina la altura de los capiteles superiores.

## 11. DEFINICIÓN DE LOS CAPITILES INFERIORES

Repetimos la operación partiendo del rectángulo anterior o doble cuadrado  $ad'-V-X-Y$ , de módulo  $4 = 2$ . Con centro en  $Y$  y radio igual a la diagonal del rectángulo, trazamos un arco que corta el segmento  $ad'-A$  en un punto que coincide con el  $ad''-A$ , obtenido anteriormente, y correspondiente al basamento de las columnas del registro inferior. El rectángulo  $ad''-Z-V-ad'$  es un rectángulo áureo. Señalamos en él los cuadrados correspondientes y generan el nuevo rectángulo  $ad''-Z-Z'-Z''$ . La diferencia de alturas entre ambos rectángulos determina la altura de los capiteles inferiores.

Las líneas horizontales juegan un papel decorativo muy importante, ellas destacan la armonía arquitectónica del conjunto y sugieren también, por

sus ritmos consecutivos, la armonía existente entre las partes y el todo.

En la lám. 9 hemos comentado el proceso que, según parece, motiva la proyección de la única arquivolta del arco central. La amplitud de esta arquivolta rebasa ligeramente la altura del rectángulo original, limitada como ya hemos indicado por la base del arco de la bóveda de arista del nártex. Dado que la construcción de las arquivoltas lleva consigo un ligero abocinamiento, éste coincide con el arco de la bóveda de arista y nos señala al mismo tiempo la altura máxima del Pórtico.

## 12. ESTRUCTURA COMPOSITIVA

Sabemos que el ancho total del Pórtico es de 17,30 m. y su altura máxima es de 10,69. La comprobación de la relación de estas medidas con las leyes matemáticas enunciadas, nos demuestra que estas dimensiones corresponden exactamente a un rectángulo áureo, es decir, su razón matemática es  $\Phi = (1,618)$ .

$$\frac{\text{base}}{\text{altura}} = \frac{17,30 \text{ m.}}{10,69 \text{ m.}} = 1,618 \text{ ó } \Phi$$

Existen seguramente otros detalles, no tan visibles como los que acabamos de indicar, que están sometidos de alguna manera a esas leyes matemáticas, puesto que todos y cada uno en particular, participan de la armonía del conjunto.

Nuestro trabajo pone de manifiesto la existencia de unas leyes matemáticas que, según parece, rigen la estructura compositiva del Pórtico de la Gloria. Los métodos utilizados para la aplicación de estas leyes, pueden ser los que acabamos de analizar, o bien, pueden ser otros. Lo que sí es cierto es que el Maestro Mateo conocía perfectamente las técnicas y métodos adecuados para la planificación y realización de este extraordinario conjunto.

Según López Ferreiro<sup>22</sup> el Maestro Mateo había podido consultar y estudiar la Portada del Mo-

<sup>22</sup> LÓPEZ FERREIRO, A.: *El Pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo Altar Mayor de la Catedral de Santiago*, 1975, pág. 14 (1.ª ed. 1893).

nasterio de Santa María de Ripoll, como también el Pórtico de la Medeleine de Vézelay. La influencia de Vézelay en la obra de Mateo la encontramos en la construcción de la cripta. La Portada de Ripoll presentaba una problemática distinta; en Ripoll el artista disponía de un espacio totalmente libre<sup>23</sup>, mientras que Mateo, para la construcción del Pórtico, debía de ajustarse a un espacio limitado. No obstante, de la Portada de Ripoll, seguramente observaría Mateo su originalidad y la unidad armónica de su composición<sup>24</sup>.

En un trabajo realizado sobre la estructura compositiva de la Portada de Ripoll<sup>25</sup> se pone de manifiesto la presencia, en su organización, de las leyes matemáticas que según acabamos de comprobar aparecen en la estructura compositiva del Pórtico de la Gloria<sup>26</sup>.

Estas leyes matemáticas, que, según parece, han ordenado el espacio limitado del Pórtico de la Gloria, pueden ser el exponente de unas leyes matemáticas que posiblemente rigen la planificación arquitectónica del conjunto que lo cobija.

<sup>23</sup> La Portada de Ripoll se halla adosada al hastial de la iglesia. Tiene un espesor de 0,98 m. El pórtico que la cobija se edificó en el XIII.

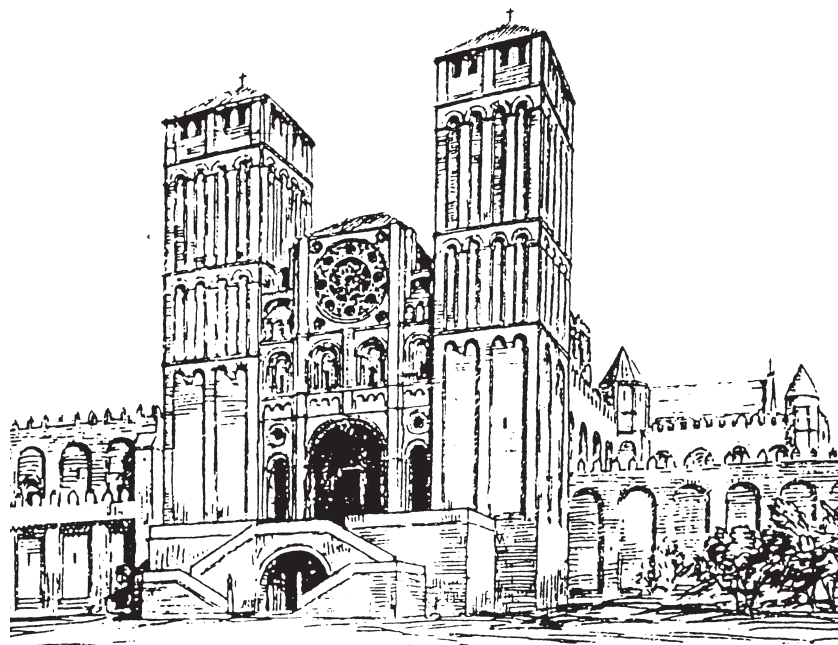
<sup>24</sup> Según Yves Christe ve en la estructura compositiva de la Portada de Ripoll es una transposición muy libre, pero coherente de un arco de triunfo romano. YVES CHRISTE: «La Colonne d'Arcadius, Sainte-Prudentienne, l'Arc d'Eginhard et le Portail de Ripoll», *Cahiers Archéologiques*, París, 1971, pág. 40, t. XXI, págs. 31-42.

<sup>25</sup> TARRACÓ PLANAS, Emilia: «El Módulo de la Portada de Ripoll», *Actas del XXII Congreso Internacional de Historia del Arte t. I*, «España entre el Mediterráneo y el Atlántico», Granada, 1973, págs. 537-543. *Ídem*, «Le Portail de Ripoll: Symbologie, Style et Mathématique», *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, Juin de 1977, núm. 8, págs. 69-88.

<sup>26</sup> Agradecemos a F. Pons Sorolla el habernos proporcionado las medidas del Pórtico de la Gloria y a Vicenç Frau Espona su valiosa colaboración.

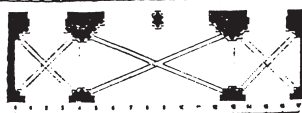
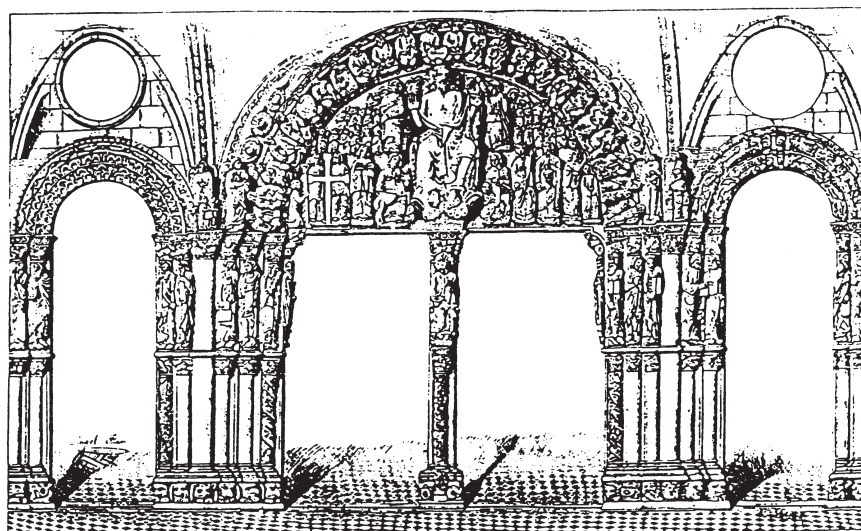






Fachada occidental, reconstrucción hipotética da sua remodelación en 1168-1211;  
a torre norte rematouse depois (K. J. Conant).

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

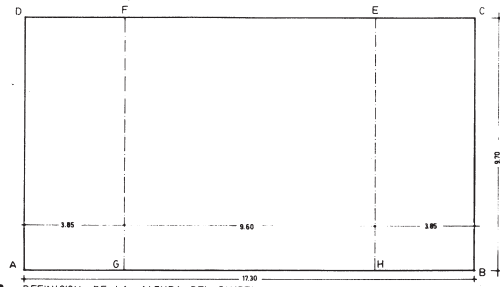


L: Porche de la Gloire à S. Jacques de Compostelle. (Élévation et plan.)

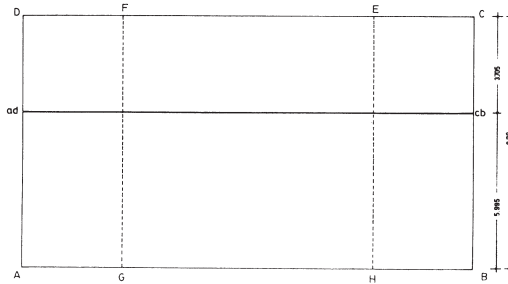
**ESTRUCTURA COMPOSITIVA DEL PORTICO DE LA GLORIA,  
SANTIAGO DE COMPOSTELA.**

**1. HIPÓTESIS DIMENSIONALES**

- 17.30 anchura
- 9.60 anchura nave central (distancia entre ejes)
- 9.70 altura

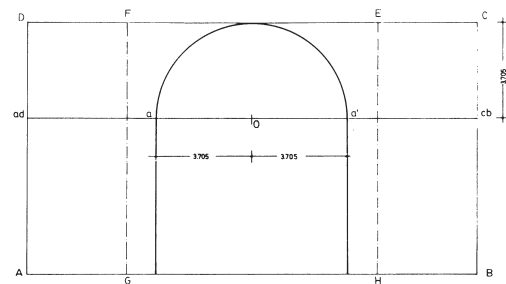


**2. DEFINICIÓN DE LA ALTURA DEL DINTEL**  
sección aurea  $9.70 \approx 5.935 / 3.705$

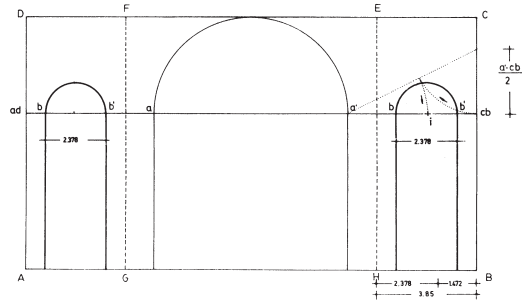


1. Hipótesis dimensionales
2. Definición de la altura del dintel

**3. DEFINICIÓN DEL ARCO CENTRAL**

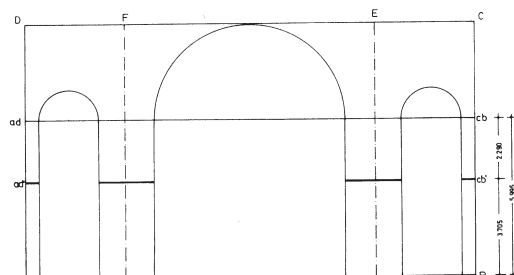


**4. DEFINICIÓN DE LOS ARCOS LATERALES**  
sección aurea  $3.85 \approx 2.378 / 1.472$

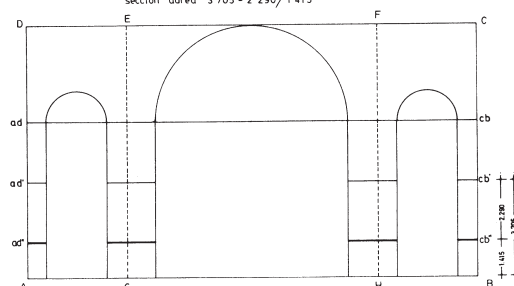


3. Definición del arco central
4. Definición de los arcos laterales

5. DEFINICIÓN DEL BASAMENTO DE LAS COLUMNAS SUPERIORES  
sección aurea  $5'995 = 3'705/2'290$

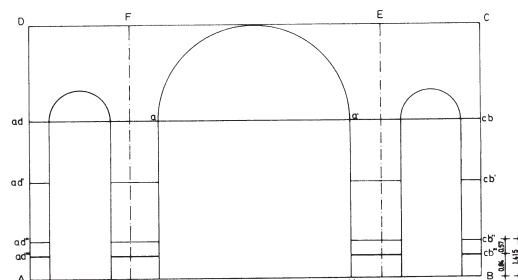


6. DEFINICIÓN DEL BASAMENTO DE LAS COLUMNAS INFERIORES  
sección aurea  $3'705 = 2'290/1'415$

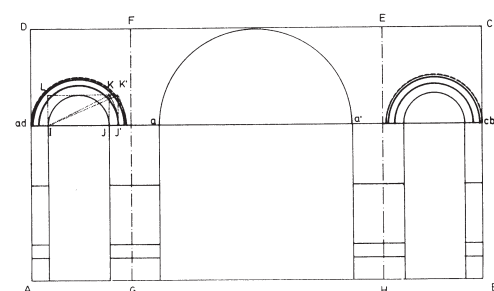


5. Definición del basamento de las columnas superiores  
6. Definición del basamento de las columnas inferiores

7. DEFINICIÓN DEL BASAMENTO DEL PÓRTICO  
sección aurea  $1'415 = 0'842/0'573$

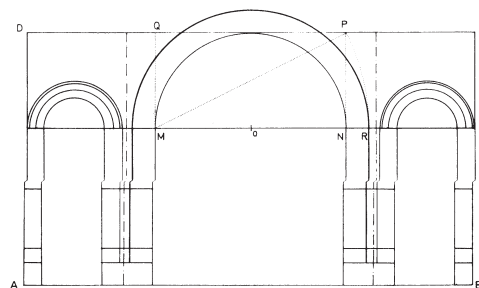


8. DEFINICIÓN DE LAS ARQUIVOLTAS DE LOS ARCOS LATERALES



7. Definición del basamento del pórtico  
8. Definición de las arquivoltas de los arcos laterales

9. DEFINICIÓN DE LA ARQUIVOLTA DEL ARCO CENTRAL



10. DEFINICIÓN DE LOS CAPITELAS SUPERIORES

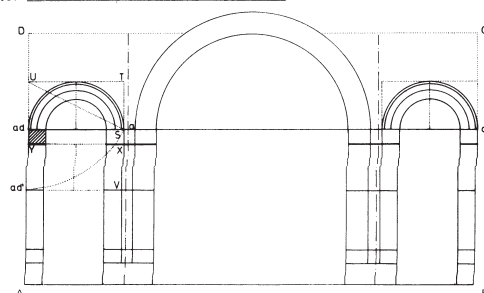
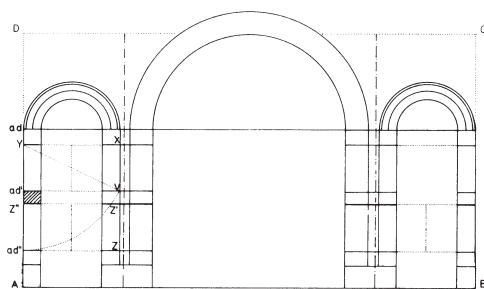


Fig. 9. Definición de las arquivoltas del arco central.  
 Fig. 10. Definición de los capiteles superiores.

11. DEFINICIÓN DE LOS CAPITELAS INFERIORES



12. ESTRUCTURA COMPOSITIVA

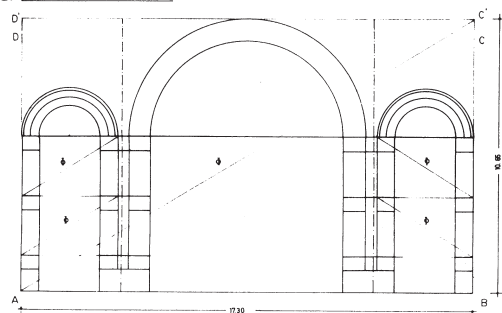


Fig. 11. Definición de los capiteles inferiores.  
 Fig. 12. Estructura compositiva.



---

## *Catedrales góticas e iglesias de Peregrinación: La proyectada remodelación de la basílica compostelana en el s. XVIII y su incidencia en el marco urbano*<sup>1</sup>

JOSÉ ANTONIO PUENTE MIGUEZ

En el año 1934, durante los trabajos de restauración comenzados en 1933 por la Dirección General de Bellas Artes para dejar libre el ábside poligonal de la capilla de Santa Fe, en la girola de la Catedral de Santiago, quedaron al descubierto, en el patín de la Corticela, unas estructuras arquitectónicas que, liberadas de los escombros que las cubrían, se pudieron identificar entonces como restos de una obra gótica. Años después, don Jesús Carro quiso reconocer en estas estructuras los restos de un supuesto palacio y torre iniciados, y nunca concluidos, por el arzobispo compostelano don Berenguel de Landoira (1317-1330)<sup>2</sup>, opinión a la que se adhirió M. Chamoso Lamas cuando tuvo ocasión de descubrir y estudiar, en 1963, nuevos restos pertenecientes sin duda a la misma edificación, que se encontraron al desmontar la escalinata de la Quintana<sup>3</sup>. (Figs. 1 y 2).

Tras un minucioso análisis de los restos arqueológicos y de su integración gráfica en el conjunto general de la Catedral, creo haber demostrado que

se trataba de una obra de mayor envergadura y significación, tanto como inesperada: una nueva cabecera, exterior a la románica, que ocupaba la parte norte de la plaza de la Quintana (zona de la escalinata y Puerta Santa) hasta alcanzar el muro oeste actual del Monasterio de San Pelayo de Antealtares. Dicha cabecera contaría con cinco capillas, dispuestas en sentido radial (una situada en el eje y dos a ambos lados), siguiendo en número y distribución a las de la basílica románica, cuyas advocaciones indudablemente asumirían. Seguía a la cabecera un cuerpo recto de enlace con el crucero, con la nave central flanqueada por dos colaterales a cada lado, las dos exteriores compartimentadas formando capillas. (Fig. 3).

Del conjunto de esta cabecera se conservan restos importantes, tanto en planta como en alzado, de las dos capillas radiales situadas en el lado del evangelio, así como del muro exterior norte del tramo recto y sus capillas, y de una portada abierta en él, con una de las torrecillas del flanqueo. Todo el conjunto se encuentra asentado sobre una sólida bancada de cimentación, paramentada en sus caras exteriores con cantería reaprovechada.

La presencia de elementos constructivos y decorativos de clara filiación gótica entre los restos conservados, permite perfilar su adscripción estilística, a la vez que ratifica la cronología aportada por la documentación existente en relación con la obra, ya conocida pero no correctamente interpretada hasta la fecha. Los datos documentales, precisos y abundantes, se concentran en el episcopado de don Juan Arias, arzobispo de Santiago de

<sup>1</sup> La presente comunicación ha sido realizada bajo la dirección del Dr. D. Serafín Moralejo Álvarez, Catedrático de Historia del Arte Antiguo y Medieval de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago, a quien agradezco sus comentarios y sugerencias.

<sup>2</sup> CARRO GARCÍA, J.: «El Palacio y la Torre de don Berenguel en la cabecera de la Catedral de Santiago», *C.E.G.*, XI (1948), 347-360.

<sup>3</sup> CHAMOSO LAMAS, M.: «Noticias sobre recientes descubrimientos arqueológicos y artísticos efectuados en Santiago de Compostela», *Príncipe de Viana*, núm. 122-123 (1971), 35-48.

1238 a 1266, y coetáneo de los reyes Fernando III y Alfonso X, patrocinadores de las obras cumbres del gótico en España (Burgos, León, Toledo), con los cuales mantuvo nuestro prelado intensas relaciones<sup>4</sup>.

La primera labor a desarrollar para la realización de la nueva obra fue la de ocupación de los terrenos necesarios, a costa, inevitablemente, de las dependencias monacales de Antealtares, que ya habían sido objeto de una primera reducción con la construcción de la basílica románica. Con este objeto se llegó a un acuerdo y se firmó la correspondiente «Concordia», entre el Arzobispo y Cabildo, por una parte, y el Abad de Antealtares, por otra, el 13 de julio de 1256. Se convino en ella la ocupación por los primeros, de la iglesia, claustro, dormitorio y dependencias anejas de Antealtares — prácticamente, todo el monasterio —, a cambio de la cesión de la iglesia de Santa María de la Quintana de Palacio y de la Canónica, con el compromiso de diversas ayudas para la construcción del nuevo cenobio, por parte del Arzobispo y Cabildo<sup>5</sup>.

Dos años más tarde, el 5 de mayo de 1258, don Juan Arias colocaba «la primera piedra de la obra nueva en la cabecera de la Iglesia de Santiago»<sup>6</sup>. Volvemos a tener noticia de ésta en el Testamento de don Juan, otorgado el 20 de abril de 1266, lo cual atestigua que la construcción mantenía por entonces su actividad<sup>7</sup>. De nuevo, en 1276, el testamento del cardenal don Lorenzo Domínguez menciona igualmente a la obra nueva de Santiago, siendo ésta la última noticia de la que disponemos sobre esta frustrada empresa. Es de suponer que los problemas políticos y económicos surgidos después de la muerte de don Juan Arias serían la causa de la paralización, primero, y luego del abandono final de la obra<sup>8</sup>.

En una publicación reciente, me he ocupado con cierto detalle del análisis arqueológico de los restos comentados, de la restitución ideal de sus estructuras para las que fueron concebidos y de la filiación histórico-artística de la que hubiera sido la

cuarta de las grandes catedrales hispanas del Gótico clásico<sup>9</sup>. De acuerdo con el marco temático del Congreso, me propongo en esta comunicación abordar el proyecto de don Juan Arias desde una perspectiva que implica tanto a las peregrinaciones, en cuanto función arquitectónica, como a los caminos, entendiendo por tales la red viaria urbana de la Compostela medieval. Por una parte, aunque renovada en estilo gótico, la Catedral compostelana seguiría fiel a los cometidos que le dieron en origen sentido, y dentro del tipo de iglesia llamado «de peregrinación» se nos ofrece, en consecuencia, como un caso ejemplar de «retorno de influencias» y readaptación de una tipología desarrollada a las funciones que inicialmente la promovieron. Por otro lado, es mi intención considerar las consecuencias que sobre la topografía urbana de Compostela tendría la implantación del nuevo proyecto. Si éste resultó a la postre frustrado, su impacto es aún hoy perceptible en el solar que se le destinó y al que debemos el espléndido espacio barroco de la Plaza de la Quintana (Fig. 1).

#### LA OBRA NUEVA

La nueva cabecera se articulaba en semicírculo, con el coro, delimitado por cinco de los lados de un decágono, seguidos de cinco tramos trapezoidales regulares iguales, abriéndose sobre éstos las cinco capillas absidales de planta poligonal. El conjunto seguía el esquema utilizado en la Catedral de León, en construcción al comenzarse la obra de Santiago, aunque en las capillas se apreciaba una racionalización del espacio interior mediante la reducción del espesor del muro de separación entre ellas, que pasa de ser trapezoidal en León, a contar con un espesor continuo en Santiago; esto es, de rectangular. La solución leonesa es consecuencia de la fidelidad literal al modelo de Reims, donde la planta de las capillas era circular en las partes bajas, poligonalizándose a la altura de las ventanas. En León se adopta la planta poligonal, pero conservando el muro separador trapezoidal, a pesar de

<sup>4</sup> LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la S.A.M.I. de Santiago*, t. V, Santiago, 1902, 207-225.

<sup>5</sup> *Ibid.*, V, 194-195, Apéndice XXXII, 93-94.

<sup>6</sup> *Ibid.*, V, 195-196.

<sup>7</sup> *Ibid.*, V, Apéndice XXXVII, 106.

<sup>8</sup> *Ibid.*, V, 263-264.

<sup>9</sup> PUENTE, J. A.: «La catedral gótica de Santiago de Compostela: Un proyecto frustrado de D. Juan Arias (1238-1266)», *Compostellanum*, XXX (1985), 245-275.

desaparecer allí el pasadizo de la planta baja de ventanas que se encuentra en Reims. (Figs. 3 y 4).

Similar voluntad de actualización se observa, de nuevo en Santiago, en los elementos del alzado con respecto a Reims y León. El banco situado en la parte baja presenta una forma más depurada y los plintos de las columnas se escapan del esquematismo cúbico de los referidos modelos, moldurándose y achaflanándose en las esquinas, adquiriendo formas prismático-octogonales que recuerdan las fórmulas más avanzadas de Amiens y de la Sainte-Chapelle de París; a éstas aún nos aproximarán más los arquillos ciegos que decoran las partes bajas, en contraste con la sencillez de los de Reims y los leoneses.

Otro rasgo importante de la ascendencia champañesa de Santiago, vía León, nos lo ofrece la originalidad del enlace del coro con la cabecera, cuyo primer tramo se acorta con una medida de unos dos tercios de la longitud de los restantes. Esta «imperfección», como la llamó E. Lambert<sup>10</sup>, buscaba dos efectos. En primer lugar, uno de orden formal y estético: la transición uniforme del ábside de la capilla mayor al coro<sup>11</sup>; en segundo lugar, el traslado del empuje axial, ejercido por los nervios de la bóveda de la capilla mayor sobre la clave del arco toral, hacia los pilares del segundo tramo, mediante los dos nervios diagonales del tramo estrecho dispuestos en oposición radial a aquéllos (Fig. 4).

Al tramo corto siguen, en Santiago, seis tramos iguales, el primero de los cuales presenta la peculiaridad de alojar una puerta que, con su simétrica al otro lado, sería necesaria para facilitar la circulación de peregrinos y fieles en la girola o la independización del culto de las capillas de la misma, con respecto a la capilla mayor. Puertas localizadas en lugares homólogos realizaban ya esta misma misión en la girola románica, abiertas, a cada lado entre las dos primeras capillas del deambulatorio (puertas de la Vía Sacra y de San Pelayo)<sup>12</sup>. Am-

bas cumplían una función importante dentro del ritual de la peregrinación, pues daban acceso directo a la capilla de la Magdalena, situada en la «confessio» y abierta al deambulatorio a espaldas del altar de Santiago, y a la capilla del Salvador en donde se daban las «Compostelanas» acreditativas de haber completado el largo camino a Santiago<sup>13</sup>.

La puerta de San Pelayo, según la Concordia de Antealtares de 1077, correspondía a dicho monasterio como acceso a la capilla de San Pedro. Por lo tanto, con la nueva puerta se seguirían manteniendo los derechos y servidumbre acordados en Antealtares.

La misión ritual del deambulatorio sería completada con la construcción posterior de la Puerta Santa, relacionada directamente con la función penitencial y eucarística y —por decirlo de alguna manera— «administrativa» de la capilla del Salvador, que ya había heredado las funciones sacramentales desempeñadas anteriormente por la capilla de la Magdalena<sup>14</sup>.

#### «PARS NOVA POSTERIOR DUM JUNGITUR ANTERIORI»<sup>15</sup> (SUGERIO)

No creo que estuviera prevista en Compostela una sustitución total de la basílica románica por otra gótica. La nueva cabecera parece, en efecto, calculada, en su estructura y proporciones, para una armoniosa integración con el transepto y naves románicas, que se contaba con respetar. El resultado final nos llevaría a la planta utilizada en numerosas catedrales europeas, en las que, dentro de las peculiaridades de cada una, se siguió un esquema único, integrando una gran cabecera con cinco naves y girola con capillas radiales, con un crucero y cuerpo principal de tres naves. Este esquema viene a reflejar el normal proceso de remodelación sufrido por antiguas fábricas románicas, en las que se

<sup>10</sup> LAMBERT, E.: *El arte gótico en España*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, 1977, 234.

<sup>11</sup> Escribe H. Jantzen a propósito de Reims: «*Lo que se perseguía era continuar, en la forma más uniforme y clara posible, la articulación del muro de los lados de la nave central del coro alrededor de toda la rotonda del ábside*». JANTZEN, H.: *La arquitectura gótica*, Buenos Aires, 1970, 64.

<sup>12</sup> *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, Trad. A. Moralejo, C. Torres, J. Feo, Santiago, 1951, 557.

<sup>13</sup> GUERRA CAMPOS, J.: *Exploraciones arqueológicas en torno al Sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago, 1982, 112-116.

<sup>14</sup> LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia ...*, t. VIII, Santiago, 1905, 50-52.

<sup>15</sup> De la inscripción de la consagración del Coro de Saint-Denis construido por el Abad Sugerio.

SUGERIO: *De Administratione*, XXVIII, en E. PANOFKY: *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*, 2.<sup>a</sup> ed., Princeton, 1979, 50.

empezó por ampliar la cabecera, con girola y cinco naves, preservando el transepto y cuerpo principal de tres naves, o bien los espacios configurados por éstos, con una nueva articulación y alzado. En algún caso, la adjunción posterior de naves complementarias al cuerpo de la iglesia, acabó por desfigurar el esquema, limitando la proyección del transepto.

En cuanto a proporciones, este esquema nos presenta una armónica relación entre la cabecera, cuerpo principal y transepto, que mantendrán la misma dimensión, con el resultado, para el conjunto, de una longitud doble que la anchura y con el transepto situado en la mitad del cuerpo longitudinal (Fig. 3).

Este modelo fue el empleado en Chartres, Amiens, Tournai, Le Mans —con una nave anterior también aprovechada— y Countances, en donde se construye igualmente una cabecera nueva, reacondicionando al nuevo estilo la nave y transepto románicos.

#### SANTIAGO Y CHARTRES

Un comentario aparte, dentro de las relaciones e influencias que se perciben en la obra de Santiago, merece el caso de la Catedral de Chartres. El esquema general de planta que acabamos de mencionar como inspirador de gran número de obras góticas europeas (planta cruciforme, con cuerpo longitudinal de doble longitud que el transepto, situado en su punto medio), tendrá allí su primera formulación, como afortunada respuesta a un conjunto de circunstancias que condicionaban el trazado de la obra <sup>16</sup>. De éstas destacaremos:

— Se condiciona el trazado de la nueva catedral al contorno y cimentación de la basílica románica destruida, con el fin de conservar la cripta.

— La cabecera de la iglesia de Fulberto contaba con tres capillas radiales de gran profundidad,

deambulatorio y un pseudo-transepto, añadido después del incendio de 1030, situado sobre los primeros tramos de la nave.

— La fachada occidental y nártex, construidos después de 1134, y que no habían sido afectados por el incendio fueron también conservados en la obra nueva.

H. Jantzen resalta la adopción, en los coros góticos, del deambulatorio, tomado de las iglesias de peregrinación románicas. Pero aún sin alterar su función de facilitar la circulación y acceso a las capillas de la girola, a éste se le asigna una nueva misión estética para con el coro, centro y lugar de desarrollo del culto eucarístico. Las grandes arcadas del ábside de la capilla mayor incrementarán los límites espaciales hacia el deambulatorio y capillas de la girola <sup>17</sup>, transformando al coro en la «Ciudad Celestial del Rey Divino» a la que se refería Sugerio al hablar del coro de Saint Denis <sup>18</sup>. Dentro de estos ideales encajan los grandes desarrollos que van a adquirir las cabeceras góticas, con lo cual se conseguirá además un incremento del espacio destinado a los fieles y al culto, cada vez más centrado en torno a la capilla mayor, haciendo luego innecesarias las tribunas <sup>19</sup>.

A partir de las ideas expuestas, y siguiendo las experiencias de Saint Denis, el coro de Chartres se ampliará y enriquecerá, ocupando la mitad de la longitud de la iglesia románica, el espacio de las capillas y el pseudo-transepto. A continuación se sitúa el nuevo transepto, que adquiere la misma dimensión que el cuerpo principal, como ocurre en la obra románica de Santiago. Se adopta así en Chartres, como dice J. Bony, «la planta cruciforme y las tres fachadas con portadas de Santiago, llegándose así a la versión final gótica de la gran basílica de peregrinación» <sup>20</sup> (Figs. 3 y 5).

Cuando se trata de adaptar la basílica del Apóstol a las nuevas necesidades del culto y a las nue-

<sup>17</sup> JANTZEN, H.: *La arquitectura...*, 58.

<sup>18</sup> «La comparación que hace de su iglesia con el Templo de Salomón y la de su cabecera con la Ciudad Celestial del Rey Divino, no son en ningún caso meras alegorías, sino que, al contrario, recuerdan el arquetipo al que Sugerio, como autor del edificio, había tratado de acercarse».

O. VON SIMSOM: *La catedral...*, 147.

<sup>19</sup> JANTZEN, H.: *La arquitectura...*, 34.

<sup>20</sup> BONY, J.: «Architecture gothique. Accident ou Nécessité?», *Revue de l'art*, núm. 58-59 (1984), 16.

<sup>16</sup> «El arquitecto de la Catedral de Chartres se esmeró muchísimo en conservar las dimensiones de la iglesia románica y en adaptar su edificio a los contornos de la cripta del Fulberto, aun cuando, resultaba muy difícil reconciliar la antigua estructura con la nueva visión gótica del aspecto que debía tener un gran templo».

O. VON SIMSOM: *La catedral gótica*, Madrid, 1980, 240. JANTZEN, H.: *La arquitectura...*, 60.



vas tendencias artísticas, se retoma el propio modelo después de la afortunada transformación de Chartres. Se conservaban el transepto y el cuerpo principal occidental, pero se ampliaba la cabecera, en anchura, añadiéndole dos colaterales más para capillas, y en longitud, duplicándola para obtener el mismo equilibrio que rige la planta de Chartres, quedando situado el crucero en el centro del conjunto. Se conseguían así, dos objetivos: duplicación del espacio y actualización artística y litúrgica, respondiendo a las dos misiones principales de la basílica, sede de un culto estable y de otro peregrinante.

El resultado final, dentro de la armonía de conjunto alcanzada en Chartres, fue en Compostela de una mayor «esbeltez» en la planta, dado el mayor desarrollo en longitud del transepto y brazo principal románicos.

En ambas catedrales se asiste, en este proceso, a una perfecta conjugación de lo nuevo con lo viejo, de integración de lo románico con lo gótico. Si en Chartres eran la cripta y la fachada occidental las que condicionaban su desarrollo, en Santiago lo será la preexistencia de una gran nave y transepto, aún perfectamente válidos. Nos resta, como mera especulación, contemplar la posibilidad de que se hubiese considerado en Compostela una posterior adopción de bóvedas cuatrimpartitas y la modificación del alzado mural de los tramos románicos conservados, como se hizo en otros lugares. Sobre este punto, no tenemos sin embargo datos decisivos.

En esta interrelación Santiago-Chartres-Santiago, hemos asistido a una clara muestra de la dinámica de intercambio de ideas y experiencias artísticas, para las que los Caminos de Peregrinación fueron cauce y sobre todo «empresa», como ha señalado el profesor Moralejo<sup>21</sup>. El modelo ofrecido por Santiago a Chartres es recibido, de nuevo, en Compostela, transformado y enriquecido en un claro «retorno de influencias».

<sup>21</sup> «Si queremos entender el impacto real de la peregrinación sobre el arte monumental, tenemos que pensar en el camino no tanto como cauce o vehículo —lo que es obvio y dado por añadidura— sino como empresa, como quehacer y como institución».

MORALEJO, S.: «Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago», *Compostellanum*, XXX (1985), 398.

## REPERCUSIONES EN EL ENTORNO DE LA CATEDRAL

La radical transformación de una cabecera y la amplitud del espacio necesario para la obra indudablemente iban a suponer una importante reestructuración de la configuración urbanística de la zona oriental de la Catedral (Fig. 6).

En primer lugar, asistimos a un hecho de gran trascendencia para el posterior desarrollo urbano de Compostela: el traslado del Monasterio de Antealtares, que no sufre ya una simple amputación de sus dependencias, como había sucedido durante la construcción de la basílica románica, sino que, con la nueva «Concordia», desaparece, englobado su solar en la nueva obra. Aparte de la desaparición de las dependencias monacales, el terreno del monasterio queda muy disminuido, pues aunque recibe la Canónica y la iglesia de Santa María de la Quintana de Palacio, precisa aún de ciertas permutas de casas propiedad del Arzobispo y Cabildo.

A la vez, propiedad monacal sufre un desplazamiento hacia el este y sur, ladera arriba, al lugar que hoy ocupa. Tengo la impresión de que el desplazamiento fue más importante hacia el sur; esto es, en una faja paralela a la calle de la Conga, límite actual del monasterio, quizá condicionado por la topografía del terreno. Con la concesión de este espacio al monasterio se le entregarían los viales correspondientes, que quedarían inutilizados, al integrarse en el interior del recinto monacal<sup>22</sup>.

Los accesos a la cabecera catedralicia por la parte norte sufrirían modificaciones, ante el traslado de las portadas de la Vía Sacra y de San Pelayo hacia el este; a la vez quedarían libres los espacios que antes formaban parte del conjunto de Antealtares,

<sup>22</sup> En el documento de la «Concordia» se especifica que la cesión de las dependencias del monasterio se hace *en permuta*, por las propiedades del Arzobispo y Cabildo especificadas en el mismo. No es casual que el espacio, que supongo ocupado por el monasterio con anterioridad a 1256, resulta, al ser trasladado al plano, equivalente en superficie al que hoy ocupa. De ser cierta esta hipótesis, hay que considerar la posibilidad de que la Canónica estuviese situada, antes de 1256, más al este de la posición que hoy tiene.

La disminución de la superficie del conjunto monástico implicaría una compensación, ya en metálico o de algún otro modo, que no aparece reflejada en el documento.

cuyo límite norte podría ser la calleja, continuación de la Vía Sacra, hoy cegada, que llegaba hasta los ábsides de la Corticela<sup>23</sup>, y de la cual recibía su nombre la puerta abierta entre las capillas de San Juan y Santa Fe. Esta puerta mejoraba sustancialmente su acceso, pues de estar situada en el estrecho pasillo que queda entre la girola y la Corticela, pasaría a recibir directamente la desembocadura de la Vía Sacra y de la calleja que llegaba desde el Paraíso de la portada norte, bordeando la Corticela.

La puerta de Santa María, entre las capillas de San Nicolás y de la Santa Cruz, mantendría su acceso desde el Paraíso, entre el ábside de San Nicolás y la fachada occidental de la Corticela.

Por la zona sur, parte del terreno permutado, y no utilizado, se integró en el cementerio y plaza situados ante los ábsides de San Fructuoso y de San Juan Bautista, con acceso desde la portada de Platerías y por la rampa situada en la confluencia de la Rua del Villar y la Conga, descubierta en 1965 bajo el extremo oriental de la escalinata de las Platerías<sup>24</sup>. Este acceso conducía hacia las puertas de la Canónica y de San Pelayo (Fig. 6).

A esta zona sur confluían los viales desde la Raíña y Puerta de la Plaza, entrada del camino de la Mahía y Noya; este último después de bordear, por su lado suroeste, la actual Plaza del Obradoiro, seguía por la esquina del Claustro, para enlazar con Raíña, Rua del Villar y Conga. Restos de esta calzada han aparecido recientemente en la parte baja del edificio

claustral que aloja al Museo Catedralicio. El acceso desde esta puerta a la Azabachería debía hacerse bordeando el Palacio episcopal, al no estar abierto el actual Arco de Palacio.

Pero profundizar en este y otros temas nos llevaría lejos del ámbito de este trabajo, en el que no he pretendido otra cosa que plantear las trascendentes modificaciones que, tanto en el edificio catedralicio compostelano como en su entorno urbano, supuso o iba a suponer la obra de remodelación gótica proyectada y comenzada por don Juan Arias. Aún después de abandonada ésta, siguió ejerciendo su influencia en obras posteriores llevadas a cabo en la cabecera, condicionándolas en su configuración. Sus restos fueron aprovechados en las capillas de Santa María la Blanca, de Mondragón y en el cierre barroco, y, aún más —paradojas del destino—, el proyecto también frustrado de remodelación de la cabecera y construcción de una nueva Puerta Santa, realizado por Ferro Caaveiro y Melchor de Prado a finales del siglo XVIII, seguía igualmente la cimentación de su precedente gótico<sup>25</sup>.

Pero quizá la más espectacular, tanto como involuntaria, aportación del frustrado proyecto de don Juan Arias fue el haber dejado ya definitivamente desembarazado y regularizado el actual solar de la Quintana, brindando así una incitación a la lucha por los espacios y perspectivas abiertas que garantizará al Barroco compostelano<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Así parece considerarlo F. López Alsina, pues en los planos que ilustran su trabajo «Compostelle, Ville de Saint Jacques» fija los límites de la propiedad monacal en la calleja citada.

LÓPEZ ALSINA, F.: *Compostelle, Ville de Saint Jacques*, «Santiago de Compostela -1000 ans de Pèlerinage Européen», Gante, 1985, 59.

<sup>24</sup> Fue realizado el hallazgo durante las obras ejecutadas para la construcción del transformador eléctrico, situado bajo la escalinata de Platerías. Consiste la calleja en una rampa empedrada con grandes losas de piedra, que se dirige de norte a sur, cambiando su dirección, casi en ángulo recto al este, hacia la calle de la Conga. Al norte, aparece cortada por la cimentación del cuerpo barroco en el que se integra el Pórtico Real de la Quintana (Fig. 6, núm. 10).

Los restos de la otra calzada, empedrada con las de piedra, fueron encontrados con motivo de la realización de trabajos de limpieza en los sótanos de la esquina suroeste del edificio claustral. Los trabajos de desescombro fueron dirigidos por el profesor M. Caamaño, del Departamento de Arqueología de la Facultad de Geografía e Historia, a quien debemos la noticia del hallazgo.

<sup>25</sup> OTERO TÚÑEZ, R.: «La edad contemporánea», en *La Catedral de Santiago*, Barcelona, 1977, 386-387.

FOLGAR DE LA CALLE, M. C.: «Projet pour le nouveau choeur de la Cathedrale de Santiago», en *Santiago de Compostela -1000 ans de Pèlerinage Européen*, ficha 30, Gante, 1985, 228.

<sup>26</sup> Este proceso de transformación radical de la fisonomía urbana de la ciudad, ha sido abordado por A. Bonet Correa en un espléndido trabajo publicado hace años, y en el que no duda en calificar al conjunto de la Quintana como «uno de los más hermosos conjuntos barrocos que existen».

BONET CORREA, A.: «El urbanismo barroco y la Plaza del Obradoiro en Santiago de Compostela», *A.E.A.*, n. 127 (1953), 218-227.

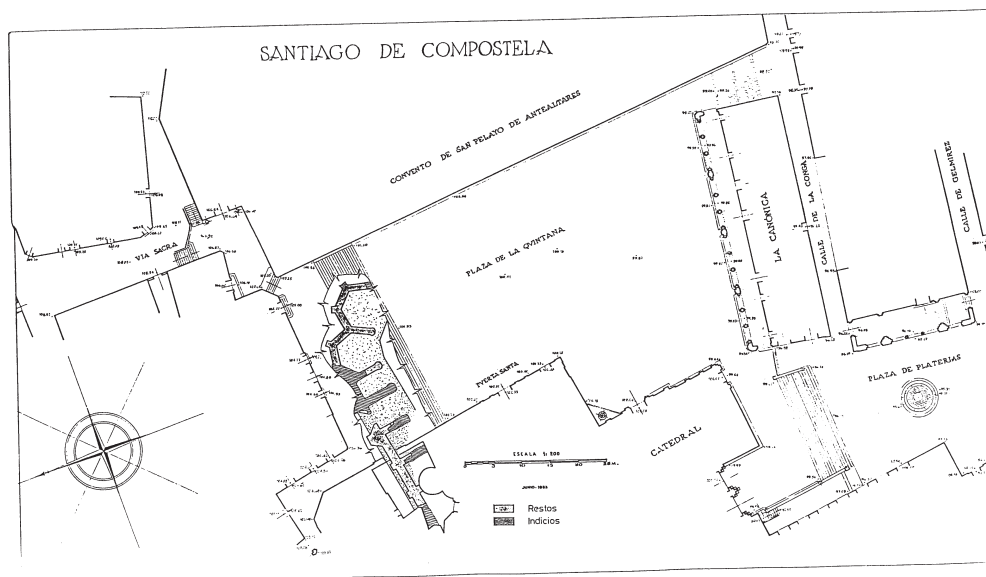


Fig. 1: Situación del conjunto de los restos góticos, situados sobre el plano de F. Pons Sorolla.

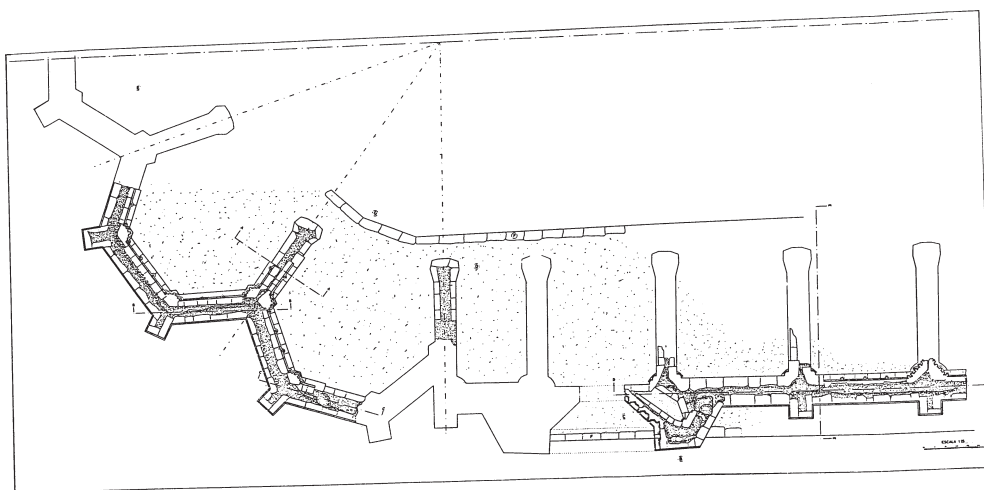


Fig. 2: Planta de los restos arqueológicos, según el autor en 1984.

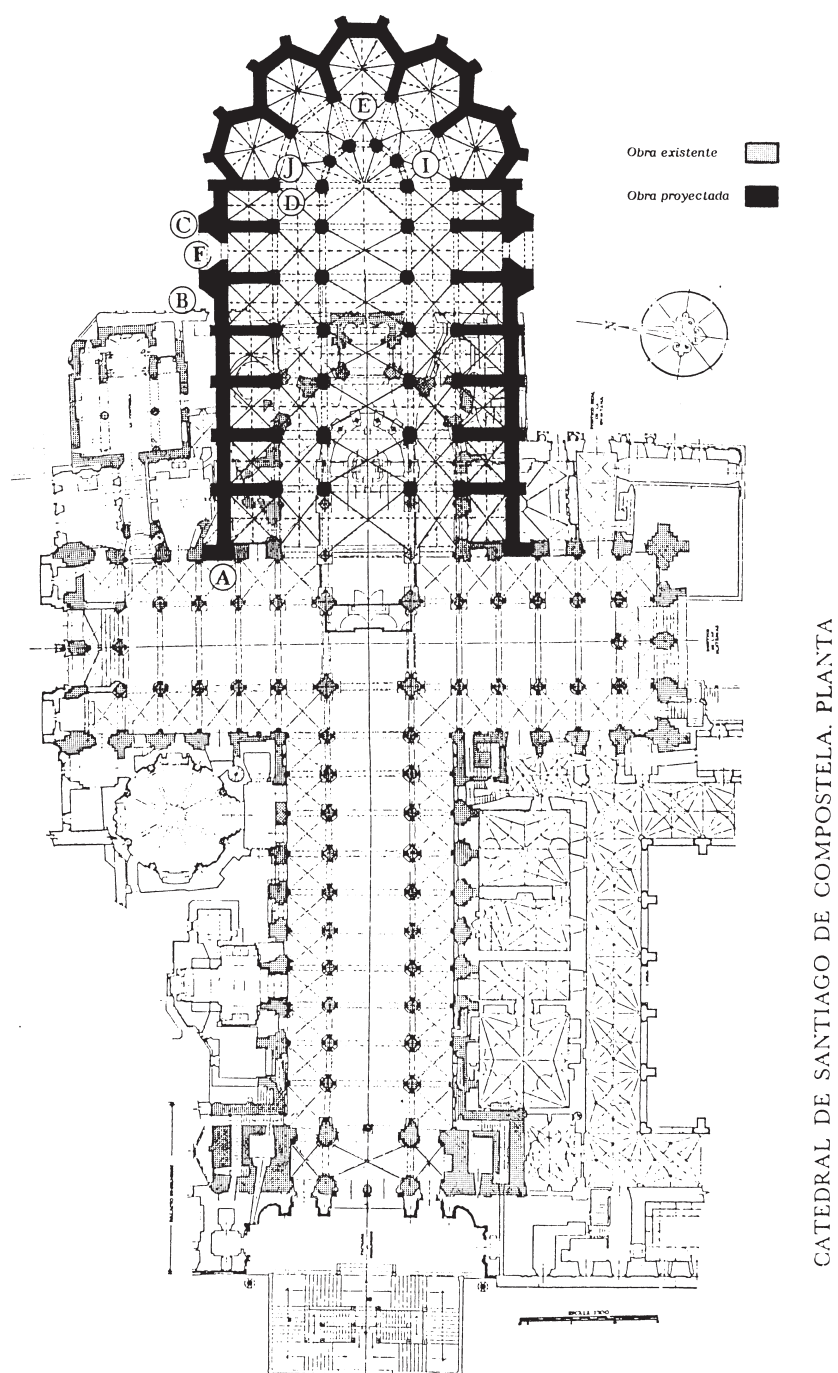


Fig. 3: Planta de la Catedral de Santiago, con restitución de la obra proyectada, sobre plano de F. Pons Sorolla. (Reinhart).



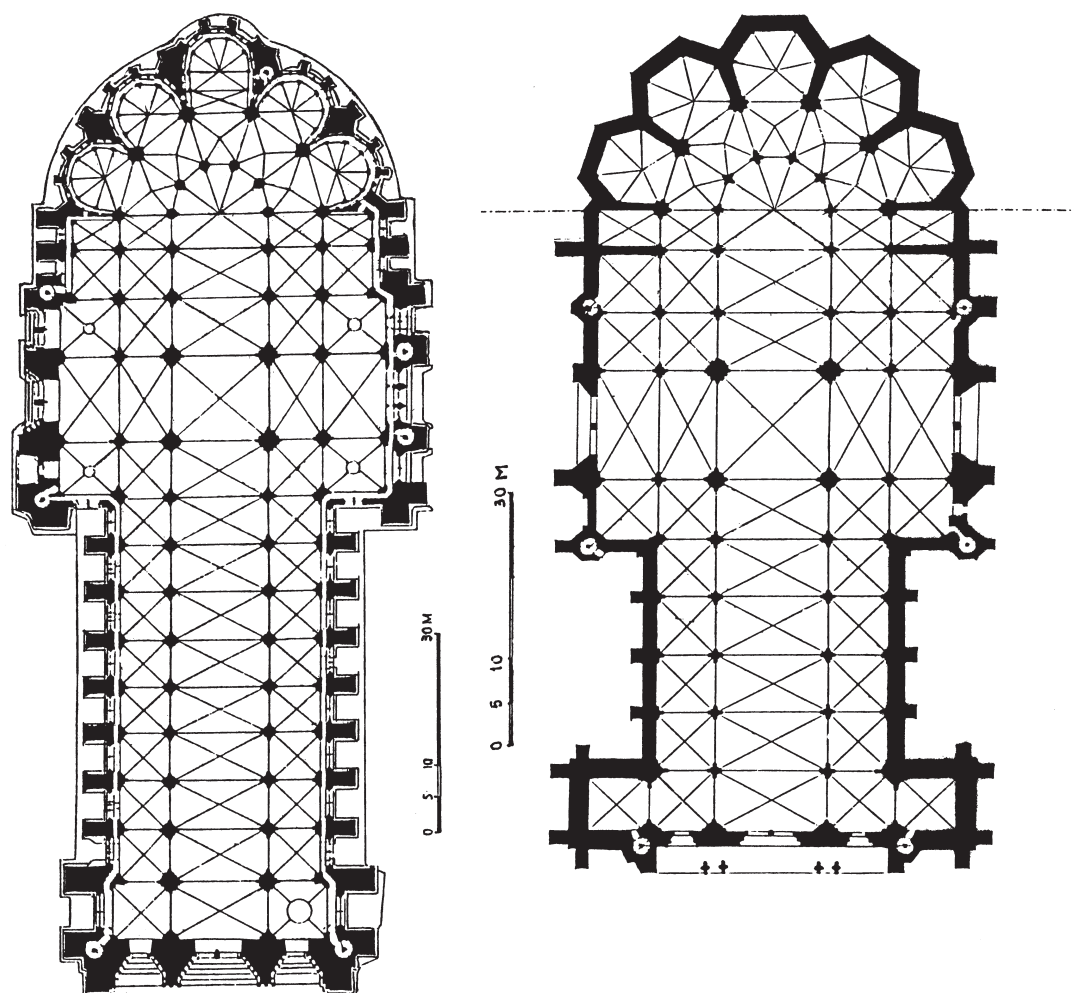


Fig. 4: Planta de la Catedral de Reims, según Reinhart y de la Catedral de León, según J. B. Lázaro.

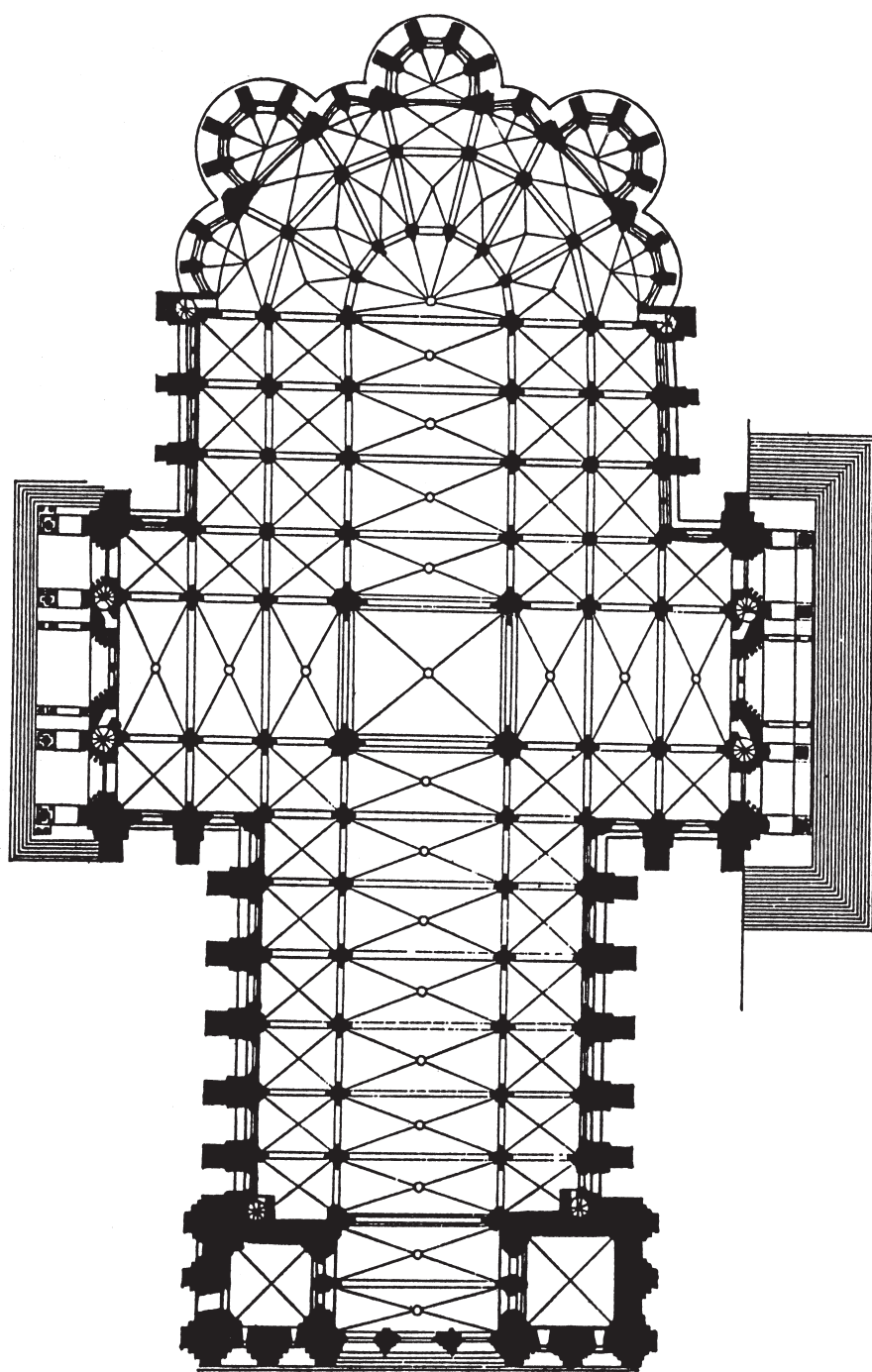


Fig. 5: Planta de la Catedral de Chartres, según Henderson.

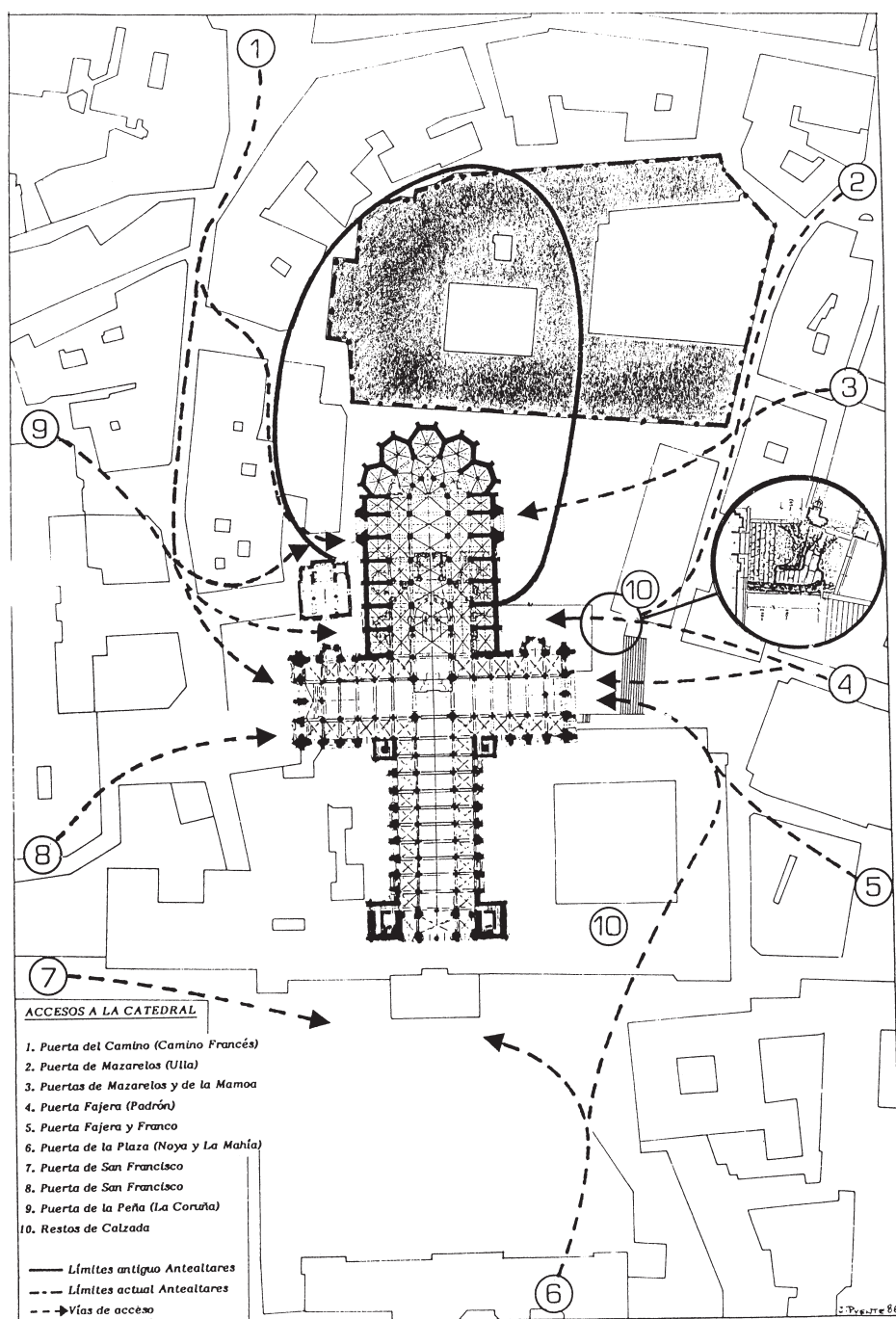


Fig. 6: Plano del entorno de la Catedral, con las modificaciones de viales impuestas por la obra nueva.





---

## *Els camins del montsec dins les rutes catalanes de peregrinació*

FRANCESC FITE I LLEVOT

L'estudi de les rutes de peregrinació a través de Catalunya, així com la xarxa dels camins medievals, malden encara d'estudis més aprofundits, tant pel que fa als itineraris, com a la infraestructura i anàlisi arqueològica de les rutes subsistents <sup>1</sup>.

Nosaltres ens hem proposat l'estudi de l'àrea del Montsec per dos motius ben evidents. En primer lloc per la pròpia ubicació de la carena, que té la seva perllongació natural a l'altra banda del riu Noguera Ribagorçana, en la contrada de la Ribagorça, a través de la qual hom pot accedir a les rutes tradicionals de peregrinació de l'Alt Aragó. En segon lloc, pels indicis subsistents d'infraestructura de camins i referències històriques, suficients per argumentar el seu ús pels pelegrins.

Un fet a destacar és la ubicació de la carena, dividint geogràficament el Pallars i la Noguera i situada, amb llurs estribacions, com a zona intermitja entre els plans del Baix Urgell i el Segrià i la zona muntanyosa pirinenca; motiu pel qual apareixerà al llarg de la història, com a zona de frontera, tant en l'època islàmica, d'una forma efectiva, com en els períodes posteriors entesa com a zona de pas. Així, veurem situar-se la Vall d'Ager i la Conca de Tremp, fins època ben recent, com a zones obliga-

des de pas devers la Ribagorça <sup>2</sup>; alhora, a través del Montsec s'efectuarà la tradicional trashumància entre l'Alt Pallars i l'Urgell <sup>3</sup>.

La xarxa viària del Montsec es constituirà i s'articularà, per tant, basant-se en aquesta peculiar orografia, tenint en compte també, que la serrallada del Montsec, orientada en sentit E-W, es veu dividida en tres unitats pel curs dels rius Noguera Ribagorçana i Noguera Pallaresa —el Montsec de Rúbies, el Montsec d'Ares i el Montsec de l'Estall—, que en el seu pas constitueixen els congost de Bonrebei i Terradets. I diem xarxa viària, advertint de la natura de la ruta medieval, que malgrat que aprofiti sovint els antics vials d'època romana, es caracteritza per no oferir un traçat fix, ans dispers. Una ruta medieval era constituïda per una xarxa d'itineraris distints amb punts de confluència, com

<sup>2</sup> Testimoni d'haver estat la Vall d'Ager lloc de pas habitual des de la Ribagorça ens apareix freqüentment en la documentació. Per exemple, al s. XV, degut a les guerres civils de Joan II, apareixen en els consells de la paeria d'Ager disposicions pel contro del pas dels enemics del rei. FITE, F.: *Reculls d'història de la Vall d'Ager* (Ager, 1985), pàgs. 362-363.

<sup>3</sup> Sovint els trajectes de les carrerades i camins de peregrinació o vials importants vénen a coincidir; duna forma plena o seguint trajectes propis —usual en la zona del Montsec—. Madrazo Santos constata ja com els camins seguits per la Mesta eren coincidents sovint amb els pròpiament medievals [*El sistema de transportes en España 1750-1850* (Madrid, 1984), vol. I, pàgs. 17 i 26]. Oursel a *Caminantes y caminos* (Madrid, 1985), pàgs. 28-29, constata un fenomen semblant per França i adverteix de la cura que cal tenir en estudiar els camins i el seus trajectes, puix malgrat la seva antiguitat poden haver sofert modificacions i variants.

<sup>1</sup> El Dr. M. RIU: *Els camins medievals i els ponts de Vallonga i de les cases de Posada*, «Cardener (1985)», 2, pàgs. 68-76, ens ofereix un estat de la qüestió dels estudis actuals referents a camins que d'ençà els darrers anys són objecte d'un major interès, sense però que s'hagi assolit un nivell satisfactori. Els estudis arqueològics encara són, emperò, més mígrats.

podrien ésser els ponts, els passos de muntanya, els congosts... És a dir, el vianant o pelegrí podia escollir distints trajectes per anar a un mateix lloc <sup>4</sup>.

El Montsec, com intentarem palesar, es mostra com un bon exemple d'aquest tipus de ruta medieval, constituïda per distints camins de bast, àdhuc reaprofitant velles calçades romanes en els dos vials més importants. Per altra part, veurem també palesa l'existència de torres o castells erigits, en bona part, amb la finalitat d'esdevenir custodis i control de camins. Sabem que la xarxa viària entre uns castells i altres reeixirà com a important des del s. XI, entenent que seran els propis senyors feudals, els qui cercaran fixar unes rutes sobre les quals imposar el seu control i àdhuc l'explotació econòmica a través dels peatges, guiatges, conductes o traveses... Castells, que no serà habitual col·locar-los a les voreres dels camins, sinó en punts elevats, des d'on abastar el control de tot l'entorn.

Finalment, dins d'aquest preàmbul, voldríem incidir, encara, en un fet destacat de temps per Lacarra <sup>5</sup>; com des de la segona meitat del s. XI els camins, que eren allora rutes de peregrinació, adquireixen una notable importància comercial, dins l'àmbit del Pirineu. En l'àrea concreta del nostre estudi, posseïm com a testimoni històric de la importància adquirida pels camins, en relació amb els itineraris que es dirigien a la Ribagorça i l'Alt Aragó, les estretes relacions que des d'època d'Ermengoll III s'havien establert amb l'Aragó i els estats cristians de l'occident peninsular, tant pel que fa als comtes d'Urgell, com als vescomtes d'Ager, entorn als quals documentem freqüents viatges, que de ben segur s'havien d'adreçar per dites rutes, que tot seguit descriurem <sup>6</sup>. A més, podem afegir-hi el

testimoniatge de peregrinatges efectuats, des de la Vall d'Ager, vers Compostela des del s. XI, com assenyalà ja el Sr. Rubió <sup>7</sup>.

Nosaltres voldríem centrar la comunicació, concretament, en l'anàlisi de tres camins. El més important, el que comunicava Lleida amb Ager i a través del Montsec d'Ares es dirigia al Pallars Jussà per adreçar-se vers la Ribagorça, per tal com reaprofitava fins la Vall d'Ager una vella calçada romana. Aspecte aquest, com hem vist, prou comú en la xarxa viària medieval, coincidint sovint amb les rutes de peregrinació <sup>8</sup>.

Un altre era el que es dirigia des de les riberes del Segre, a través del Port de Comiols, a la Conca de Tremp, bifurcat en dos ramals; un d'ells adreçat vers la vila de Tremp per Isona —aprofitant també una antiga calçada romana—, en direcció a Pont de Montanyana del port de Montllobar; l'altre en

<sup>4</sup> En aqueix sentit, vegis G. FOURNIER: *Les châteaux dans la France médiévale* (París, 1978), pàgs. 161-165.

<sup>5</sup> Vegi's LACARRA, J. M.<sup>a</sup>: *Aspectos económicos de los reinos de taifas (1010-1102)*, «Homenaje a J. Vicens Vives» (Barcelona, 1965), vol. I, pág. 264, o també Id., *Un arancel de aduanas del s. XI*, a «Desarrollo de Jaca en la Edad Media / E.E.M.C.A.» (Saragossa, 1950), IV, pàgs. 139-155.

<sup>6</sup> No ens podem detenir en donar relació de dits contactes, que en part foren deguts a aliances matrimonials. Podeu consultar, però, D. de Monfar, *Historia de los condes de Urgel* (Barcelona, 1852-53), 2 vols. o, pel que fa als vescomtes d'Ager, MIRET I SANS, J.: *Investigación histórica sobre el vizcondado de Casellbó* (Barcelona, 1900); també SANAHUJA, P.: *Història de la ciutat de Balaguer* (Balaguer, 1984, 2.<sup>a</sup> ed.), Id., *Historia de la villa de Ager* (Poblet, 1961) i CORREDERA GUTIÉRREZ, E.: *Noticia de los condes de Urgel* (Lleida, 1973).

<sup>7</sup> RUBIÓ GARCÍA, L.: *Las representaciones sacras en Lérida*, «Biblioteca Filológica», V (Universidad de Murcia, 1973), pág. 140. Tot basant-se en el treball de J. M.<sup>a</sup> LACARRA, *Espiritualidad del culto y de la peregrinación a Santiago antes de la primera cruzada*, «convegni del centro de Studi sulla Spiritualità medievale», IV (Pellegrinaggi e culto dei Santi in Europa fino alla prima crociata) (Perugia, 1963), pág. 129, assenyalà com des dels inicis del s. XI, la pelegrinació a Compostela adquirí un gran ressò arreu de l'Occident europeu. En aquest sentit fa esment del testament d'un tal Joan de la vila d'Ager, servent de l'església de St. Salvador, que l'any 1048 lliurà abans de pelegrinar a Compostela —vegi's Arxiu Capitolar de Lleida, Fons d'Ager, calaix 172, pergami núm. 2383—; també cita la pelegrinació a Compostela d'Arnau Mir de Tost, de la qual en parlarem més endavant. Dins els testaments procedents de l'Antic Arxiu Capitolar de la Col·legiata de St. Pere d'Ager, existeixen tres testaments més, que es fan amb voluntat expressa de pelegrinar a Sant Pere de Roma (any 1040) i a Terra Santa (any 1094). Vegi's en aquest sentit Ramon Chesé Lapeña, *Colección diplomática de San Pedro de Ager (1010-1198)* (Saragossa, 1972) —tesi dactilografiada— vol. I doscs. 10, 87, 102 i 149.

<sup>8</sup> MADRAZO: *Op. cit.*, pàgs. 17 i 28, adverteix també de la circulació precària a través del Pirineu i com els primers camins segueixen el curs interfluvial, posant com a exemple notable la nostra àrea de la Noguera. Tambié, en les pàgs. 36-37, destaca el gran increment que es produí durant els s. XI-XII dels camins de bast.

Sobre calçades romanes podeu consultar J. CASAS I GENOVAR: *La xarxa viària romana a les comarques de Girona*, «Estudi General» (Girona, 1981), vol. I, pàgs. 63-67; ARIAS, G.: *Itinerarios romanos del Pirineo a Tarragona*, «El miliario extravagante» (París, 1968), 14, pàgs. 399-403; Id., *El triángulo Tarraco-Osca-Caesaraugusta*, *Ibid.*, pàgs. 410-419; PADRÓ, J.: *Les vies de comunicació romanes al Pirineu català*, «Col·loqui internacional d'arqueologia a Puigcerdà» (194), pàgs. 61-87.

direcció a Cellers i Alçamora per Toló, on enllaçava amb el provinent de Coll d'Ares, suara esmental, provinent de la Vall d'Ager, igualment com el que travessava el pas de Bonrebei, que s'unia a ells per adreçar-se per la ribera del riu Noguera Ribagorçana vers Pont de Muntanyana. Finalment, pel seu gran interès arqueològic, tractarem també del camí de bast que des de la vall d'Ager es dirigia al congost de Terradets per accedir al Pallars; camí amb el qual entroncaven el procedent de Fotllonga i Balaguer, seguint la marge del riu Noguera Pallaresa, i el procedent de la conca de Meià pel port d'Hostalroig, travessant la Vall de la Barcedana. Vial que en l'indret de Cellers enllaçava amb el ramal esmentat procedent del port de Comiols des de la ribera del Segre.

El camí que hem esmentat pel congost de Bonrebei, procedent de la Vall d'Ager, partia de Corsà ver el pas de la Pertusa, on existeix encara una ermita romànica i les restes d'un petit castell, per enfilarse cap a dit congost. Fins a Corsà, el seu trajecte coincidia amb l'anomenat camí de Bellmunt<sup>9</sup>, que des de la vila d'Ager es dirigia a la Ribagorça per sota Corsà, on hi existia fins ben recentment l'anomenat pont de Bellmunt —fou negat per l'embassament de Canelles—; vial que per Tolva es dirigia a Benavarri, on entroncava amb el que remuntava vers Roda d'Isàvena.

Podem gairebé afirmar, que aquesta Xarxa viària estava ja perfectament establerta al s. XI, pel que hom pot deduir de la documentació, sense grans variacions. Haurem d'esperar al s. XX perquè les carreteres locals Balaguer-Ager i C-137 la substituïxin i s'abandoni gradualment el seu ús. En el cas de la Conca de Tremp serà la carretera C-1412 la que substitueixi el camí de Comiols.

En els estudis que hem vist sobre les rutes de peregrinació catalanes, s'apunten solament dues vies, coincidents amb antigues calçades romanes,

des de Lleida es dirigien a Saragossa i Osca<sup>10</sup>, per tal d'enllaçar amb les rutes compostelanes, sense tenir en compte les esmentades xarxes viàries de muntanya, que en la nostra opinió, almenys durant els s. XI-XII, foren d'una gran transcendència. Anem tot seguit a veure els aspectes més destacats de dits trajectes que podeu veure gràficament al plànol.

A nivell documental i pel que fa al camí de Lleida-Ager, posseïm almenys dos testimonis, que corroboren l'ús del vial pels pelegrins al s. XII. Del 1164 tenim una primera referència de l'existència d'un hospital Santjoanista al Coll d'Ares<sup>11</sup>, que hem pogut situar perfectament per tal com la toponímia ens ha conservat l'anomenada Font de l'Hospital; indret en la qual hi són vists encara els vestigis de murs, que caldria estudiar arqueològicament. Oursel<sup>12</sup> parla per a França d'aquests hospitals de muntanya per a pelegrins, regentats per ordes militars, com en el cas d'Ager.

Posseïm també el testimoni d'una romeria que es celebrava ja el 1190 al lloc de Cas<sup>13</sup> el dia de St. Jaume, que era el patró titular de la seva església. Precisament, aquest petit poble, ja abandonat, es troba a la dreta del port d'Ager, per on discorria el camí i proper d'un altre procedent de Santalinya, que es dirigia també a Ager. Actualment es conserven encara les restes del castell i una torre circular de frontera del s. XI, així com l'esglésiola de St. Jaume, romànica d'una nau, que precisament

<sup>10</sup> En aquest sentit podeu consultar P. ARSENIO ARENAS i Pablo HUARTE ARANA: *Los caminos de Santiago* (Barcelona, 1965), págs. 85-93; també, *El arte románico, catálogo* l'apartat de L. Vázquez de Parga «*Los caminos de Santiago*» (Barcelona/Santiago de Compostela, 1961), pág. LXVIII.

<sup>11</sup> Sobre aquesta comanda hospitalera, presentarem al mes de novembre de 1985 una comunicació a «Primeres Jornades sobre els Ordes religioso-militars als Països Catalans», celebrat a Montblanc, on destacarem ja la importància de l'hospital en relació amb l'esmentat camí (*La presència dels Ordes religioso-militars al Montsec L'Hospital d'Ares*); actualment en premsa.

<sup>12</sup> OURSEL, R.: *Op. cit.*, págs. 31-32; del mateix autor podeu consultar *Rutas de peregrinación* (Madrid, 1983) i *Pèlerins du Moyen Age*, Fayard (París, 1983).

<sup>13</sup> La notícia l'hem extret d'un document de préstec lliurat per un Bernat de Montlleó «*Montlleó era una fortalesa propera a Cas*», a favor de Bernat Mallol, que li havia deixat dos morabetins, els quals s'expressa que els hi havia de tornar «*In romeria de Sancti Iacobi*» —Biblioteca de Catalunya, pergami 4066.

<sup>9</sup> El camí de Bellmunt apareix documental des de molt aviat. Ja l'any 1048, en una acta de donació atorgada per Arnau Mir de Tost a la Col·legiata de St. Pere d'Ager, en la qual tot donant les afrontacions de l'esglésiola de Sta. Maria del pla, es precisa que s'ubica «...*in plano iuxta viam, que ducit viatores ab Ager ad flumen Nugerola et ad castrum Bellum Montem*...» —Biblioteca de Catalunya pergami 4121; edit. P. SANAHUJA, *Historia de la villa de Ager*, cit., Ap. 14, págs. 325 y sigs.

s'eixamplà al s. XII. També es conserva al museu diocesà de Lleida, procedent d'aquesta església, dues talles policromades de fusta, d'un antipendi —St. Joan i la Magdalena— i una talla més petita d'una Majestat, molt rústega, datables també dins del s. XII, que evidencien l'auge de culte que aquest lloc tingué en aquesta època.

Així tot, el monument més important, freqüentat pels pelegrins, sens dubte fou la Col·legiata de St. Pere d'Ager. I ho afirmem, tant pel gran nombre de relíquies, com pel fet de poder documentar la celebració de la Festa de St. Jaume des del s. XII<sup>14</sup>. Construïda durant la segona meitat del s. XI<sup>15</sup>, a expenses del seu fundador Arnau Mir de Tost, s'ornà i dotà esplendidament de joiells i relíquies, que actualment s'han perdut en la seva major part. Entre elles, la més important i sorprenent era la del cos de Sta. Sabina, segons ens descriu Villanueva<sup>16</sup>, que visità la Col·legiata l'any 1806, quan encara els estralls de les guerres no l'havien malmès. Tot descrivint la cripta, ens informa que «...en el altar intitulado del Corazón de Maria se guarda una preciosa urna —ha desaparegut—, que contiene gran parte de los huesos de Santa Sabina V. y M., hermana de los Santos Vicente i Cristeta de Avila. De su traslación desde Arlanza a esta iglesia de Ager en el siglo XI hablan Cansino en sus “Efemérides”, y Tamayo el día 27 de octubre. Supónese que fue en ocasión de haberse sacado de Avila las reliquias de aquellos mártires, al tiempo que se hallaban presentes varios obispos y muchos príncipes cristianos, uno de los cuales era nuestro Arnaldo Mir de Tost...».

Afortunadament podem documentar la pelegrinació d'aquest cavaller a Compostela entorn al 1068, mercès a un inventari dels seus béns que manà confeccionar «quando exivit da sua patria contre<sup>17</sup> Sancto Iacobo post morte de sua mulie-

re...»<sup>18</sup>. Segueix Villanueva «... Yo no dudo que este príncipe se hallase por alla, y tambien el conde de Urgel Ermengol IV, que entonces adquirió varios heredamientos en Castilla, y que casó a su hijo con la hija de Pereanzules —Pedro Ansúrez, senyor de Valladolid—...». Tot seguit, descriu minuciosament l'urna de banús amb relleus embotits d'ivori representant escenes de la vida de la Santa, la qual sembla regalà al segle XVI l'abat comandatari Lorenzo Pérez, bisbe de Nicòpoli<sup>19</sup>. Cita també Villanueva com a relíquies interessants, el cos sencer de St. Proto M. i relíquies de St. Jacint, en honor dels quals es resava amb rite de doble major el dia propi. També es celebrava el tres de febrer la festa de Sta. Eugènia, V. i M., que seguint el testimoni de l'abat Gironi Cardona, creia Villanueva que s'havia conservat el cos sencer de la santa; en aquell moment solament es posseïen uns quants ossos<sup>20</sup> —a la Vall d'Ager, prop de la Règola, es conserva l'ermita de Sta. Eugènia, d'estil romànic i documentada per primer cop al s. XII<sup>21</sup>.

Afegeix encara Villanueva «...veneranse también como legítimas un clavo de las parrillas de San Lorenzo, un trozo de cuatro dedos de la vara de Aarón, el cual se saca en público algunas veces en rogativa por agua, y es del mismo diámetro que la que vi en la Cartuja de Valdecristo; una cinta de Maria Santísima; una red de seda que aqui llaman de St. Pere y en el inventario del s. XVI» —fou fet fer l'any 1547 per l'arxiprest Joan Sobrino— se lee «Un filat, quis diu feu Sancta Petronilla...»<sup>22</sup>. Encara s'hi podrien afegir les relíquies de l'església parroquial

<sup>14</sup> La referència l'hem extreta d'una acta de préstec lliurada per Bernat de Montlleó —Montlleó era un castell proper al lloc de Cas, actualment desaparegut, restant solament murs de la capella enrunada, del s. XII—, a favor de Bernat Mallol, el qual li havia deixat dos morabetins, que devia tornar-li «in romeria de Sancti Iacobi» (Biblioteca de Catalunya, perg. 4066, sign. 2168).

<sup>15</sup> FITE F.: *Op. cit.*, Cap. VI, págs. 175-197.

<sup>16</sup> VILLANUEVA, J.: *Viaje literario a las iglesias de España*, València, 1821, vol. IX, págs. 134-136.

<sup>17</sup> *Ídem*.

<sup>18</sup> Arxiu Capítular de Lleida, «Fons Ager», calaix 172, perg. 2107 còp.; edit. SANAHUJA, P.: *Op. cit.*, ap. 28, págs. 348 i sigs.

<sup>19</sup> VILLANUEVA, J.: *Op. cit.*, vol. IX, págs. 136-137 —ens informa que mesurava uns vint centímetres d'amplada, per una seixanta de llargada i que la coberta era convexa; ens informa també, que els ossos de la santa anaven embolicats amb una tela de seda blava—. Sobre el culte a la santa, ens informa Villanueva, que no començà fins al s. XV per decret de l'abat Vicens Segarra (1407-1433) i com a partir d'aleshores se celebrà un ofici especial la dominica anterior al dia de St. Simeó i St. Judes, llegint-se en l'oració «cuius corpus in presenti requiescit ecclesia» —veure pág. 139—; la santa esdevindrà també patrona de tot l'Arxiprestat «vere nullius» fins a la seva extinció, ja ben entrat el s. XIX.

<sup>20</sup> *Ibid.*, págs. 140-141.

<sup>21</sup> Arxiu Capítular de Tarragona, Cartoral d'Ager, doc. 482, fol. 247 v.; també FITE, F.: *Op. cit.*, pág. 390.

<sup>22</sup> *Ibid.*, not. 20.



de St. Vicens Màrtir i les de la «Vera Creu» — *lignum crucis* pel qual féu fer l'abat Vicens Segarra una creu reliquiari de plata al s. XV<sup>23</sup>.

Hem de fer esment també, a més de l'hospital regentat per hospitalers d'Ares, dels dos hospitals que existiren per a pelegrins a la vila d'Ager. El més antic fou el de St. Nicolau, que fou manat construir per Arsendis, la muller d'Arnau Mir de Tost, segons consta en el seu testament de l'any 1068<sup>24</sup>, i que surt ja com a existent l'any 1101 en l'acta de consagració de l'església de St. Nicolau<sup>25</sup> —es mantindrà fins gairebé aquest segle com a hospital de pobres de la vila—; l'altre fou el de St. Martí, que sembla que s'erigí al s. XII, com a depenent del monestir premostratenc de les Avellanes<sup>26</sup>. Estava ubicat al raval de St. Martí, al costat de la parroquial de dit barri, mentre el de St. Nicolau era ubicat a l'Aspre, fora muralles també, en un indret proper al castell.

Pel que fa a l'itinerari i infraestructura dell vell camí d'Ager, que remuntava la ribera del riu Farfanya en direcció a Castelló de Farfanya, Os i pel barranc Salat, Vilamajor, cal destacar especialment les restes d'empedrat que apareixen des de Fontdepou, ja en direcció al port d'Ager. El vell camí s'enfila per la drecera de les Aspres i creua per Fontdepou; poblet que nasqué al redós d'una torre de frontera del s. XI, enlairada en un cim que li facilitava també la vigilància del trajecte del camí. A l'alçada de la masia de Tatet podem contemplar ja restes ben clares de la infraestructura de la vella calçada romana, l'estudi de les quals fou ja endegat als anys trenta per Antoni Gallardo<sup>27</sup>; més viscents són encara els trams que des del port d'Ager apareixen en la devallada vers la Vall, o a l'alçada de la masia de Sereno mostren més d'un quilòmetre de calçada i empedrat perfectament conservat.

Hem de dir, que el vial fou emprat fins a principis de l'actual segle, quan es construí la carretera, pel que es fa difícil, creiem, parlar d'una obra absolutament tardo-romana<sup>28</sup>; cal suposar que rebria més d'una modificació o reparació al llarg de l'Edat Mitjana i Moderna. Així i tot, el que resta respon als trets que defineixen arqueològicament les calçades. Presenta un ample que oscil·la entre els dos i tres metres; l'empedrat apareix estructurat per tres filades de lloses planes més grans que es disposen al centre axial i a les voreres del vial, ordenant-se la resta de carreus —irregulars i de menor tamany— entre dites filades. Un tipus d'empedrat que veurem emprat amb aitals característiques en alguns dels carrers de la vila, actualment substituïts per les cimentacions. Els carreus apareixen clavats directament al terra sense cap tipus d'argamassa i en els llocs escaients hi ha disposats canals de desaguament en biaix, construïts amb carreus també de major tamany.

En relació amb dita calçada, hem d'assenyalar almenys dues troballes de moneda romana; en els indrets de Fontdepou i el raval de St. Martí d'Ager. En el primer lloc aparegué una encunyació de bronze, de moneda fraccionària, de ceca londinenca i, al raval, un sexterci també de bronze, amb l'efígie de Felip l'Arab en una banda i una representació de Victòria alada en l'altra cara; les dues monedes del s. III d.C., datació que s'avé amb la fixada per la calçada.

Per les restes arqueològiques, segueix en importància el camí de bast que enllaçava Ager amb Cellers pel congost de Terradets. D'ell es conserva un fragment d'empedrat important, medieval, a l'indret de la serra del Pi, que conduïa al pont de St. Oïsm de la Baronia, per on es passava el riu Noguera Pallaresa —avui negat per l'embassament de Camarasa—; existeix també en aquest petit vilatge una torre de característiques semblants a la de Fontdepou, que deuria controlar i vigilar tot l'entorn. Tot seguit, per trobar novament restes destacables, hem d'ubicar-nos al congost, al centre

<sup>23</sup> GUDIOL, J.: *Les creus d'argenteria de Catalunya*, «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans», III, 1919-1920, pág. 87; FITÉ, E.: *Op. cit.*, pág. 314.

<sup>24</sup> Arxiu Capitolar de Lleida, «fons Ager», calaix 172, perg. 2486; edit. SANAHUJA, P.: *Op. cit.*, ap. 25, págs. 339 i sigs.

<sup>25</sup> Biblioteca de Catalunya, perg. 4004, sign. 2129 —còp. s. XII.

<sup>26</sup> La primera referència clara data del 1232 —vegi's F. FITÉ: *Op. cit.*, pág. 362.

<sup>27</sup> GALLARDO, A.: En dona notícia al «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya», 1934, págs. 26-27.

<sup>28</sup> Sobre la seva filiació tardo-romana, a més de la comunicació d'En Gallardo, podeu consultar R. FITA MERCÉ: *Materiales de arqueologia de Lérida*, «l'lerda», V, núm. XVIII, 1954, pág. 210; TARRAGÓ, J.: Dona també notícia a rev. «Ciudad», VI quadern X, Lleida, 1954, pág. 155.

del pas, on el camí, que discorria per la mange esquerra del riu —coincidint amb l'actual traçat de la carretera C-137—, travessava el seu curs mitjançant un pont (l'anomenat pont d'Ager), que tenim documentat com a fet construir per Arnau Mir de Tost<sup>29</sup> i que actualment substitueix un de modern anomenat també pont d'Ager. D'aqueix pont romànic, que era d'un sol ull, es conserven solament els pilars i encara amb certes modificacions, degudes segurament a efectes de les riuades. El que subsisteix mostra fàbrica de carreus petits i irregulars units amb argamassa de calç. Passant el pont, el camí continuava pegat totalment a la roca, que per ésser gairebé llisa constitueix encara l'assentament la pròpia obra de calç i carreus; el camí apareix com a molt estret, protegit per un murat, que no permet el pas de dues cavalleries. Cal afegir que aquest camí no s'emprava des de feia temps. Entre el pont romànic i el modern, hi ha vestigis d'haver-ne existit un altre potser baix medieval, de dos ulls, que segurament s'emportà també les rituades i que féu, mentre existí, que es desviés el traçat i no fes falta emprar el tram descrit de camí adossat a la roca.

Més endavant, i passat un tram que actualment fa de pis de la carretera, apareixen vestigis d'un segon pont romànic, més petit, també d'un sol ull, que salvava l'estimball del barranc del Salt de la Reina Mora, sota mateix d'on actualment s'hi aixeca també un pont modern de la carretera i el del ferrocarril. El seu interès rau en el fet de conservar vestigis molt interessants de com es construï, tal como hom pot veure en el planòl que adjuntem. En un dels pilars són vists els tres forats de les bigues sobre les quals s'aixecà la cimbra per construir l'arc<sup>30</sup>.

Abans del pont romànic d'Ager esmentat, apareixen també vestigis remarcables de la infraes-

tructura del camí. Concretament, sota mateix del forat de l'Or, es conserva adossada a la roca bona part d'una arcada volada a manera de pont, disposada per salvar un balnat. L'interès d'aquest camí de bast, rau en el fet d'aparèixer com un bon exemple de camí medieval del s. XI, no únic, perquè en el pas de Trespunts, en la ribera del Segre, entre Oliana i la Seu d'Urgell, existeix una estructura semblant a la de Terradets, feta construir, sembla, pel bisbe St. Ermengol d'Urgell, del qual fou feudatari Arnau Mir de Tost, el promotor de l'obra descrita, com hem vist.

Quant al tercer camí esmentat de Comiols, les restes de la vella calçada romana solament són en part vists a l'indret del Pinell, als afores de la vila de Tremp, ja en direcció a Montllobar<sup>31</sup>.

En relació amb dit vial, cal fer esment, si més no, d'un cert nombre significatiu d'esglésies i castells d'un cert interès. Pel que fa a les esglésies, prop d'Isona es troba un dels exemples més reeixits; Sta. Maria de Covet, amb un conjunt escultòric verament interessant. La portada, estructuralment, sembla relacionar-se amb Artaiz; la lectura iconogràfica de l'escultura ha estat ja objecte d'estudi per part del Dr. Yarza<sup>32</sup>. Datada dins la segona meitat del s. XII, el seu estil sembla tenir connexions amb els tallers actius en el món navarro-aragonés, d'aïtal forma que les portades de les esglésies de Tolva i Montanyana, amb les quals guarda també certes relacions. Més endavant parlarem d'elles. Prop de Covet s'aixeca el castell de Llordà, un dels exemples millors de castells del s. XI, de Catalunya, fet construir igualment per Arnau Mir de Tost<sup>33</sup> i proper a dit camí.

Per la banda del Montsec, potser el més interessant de destacar és el monestir que existia prop del

<sup>29</sup> En el testament d'Arnau Mir de Tost ens apareix la deixa d'un terç dels béns mobles «...ad ipsum pontem de Nopera, quam ego et uxor mea iam cepimus». És a dir, que havien disposat ja de certs béns per a la construcció de dit pont. Arxiu Capítol de Lleida, «fons Ager», calaix 171, perg. 508; Biblioteca de Catalunya, perg. 4166, sign. 121 cop. del s. XI; edit. SANAHUJA, P.: *Op. cit.*, ap. 26, págs. 342 i sigs.

<sup>30</sup> Procediment que descriu de forma semblant, pels ponts de Vallonga i les Cases de Posada, sobre el riu Cardener, el Dr. M. Riu —vegi's *op. cit.*, págs. 80-83.

<sup>31</sup> LARA PEINADO, F.: «Lérida romana», Lleida, 1973, pág. 36; PITA MERCÈ, R.: «Prospección arqueológica en Isona» (*Lérida*), «Ampurias», XXII, Barcelona, 1963.

<sup>32</sup> YARZA, J.: «Aproximació estilística i iconogràfica en la portada de Santa Maria de Covet», *Quaderns d'Estudis Medievals*, 9-III, Barcelona, 1982, págs. 535-556; Id., *Formas artísticas de lo imaginario*, ed. Anthropos (Palabra plástica, 9), Barcelona, 1987, págs. 182-231.

<sup>33</sup> ARAGUAS, Ph.: «Les châteaux d'Arnau Mir de Tost», Actes du 106è Congrès National des sociétés savantes, Pais, 1983, págs. 71-73; MONREAL, L. i RIQUER, M. de: *Els castells medievals catalans*, vol. III, Barcelona, 1965, págs. 35-41 i 27-33.

pas de terradets, que donà lloc a la naixença del poble de Cellers, amb una ubicació semblant a la que posseeix encara Alaó al pas d'Escales (a la ribera del Nog. Ribagorçana) —les restes foren negades per l'embassament de Cellers—<sup>34</sup>. En direcció a Montllobar mereix citar-se també el conjunt de Mur, constituït per un castell notable del s. XI i un monestir, del qual es conserva l'església, el claustre i part de les dependències, així com les pintures absidals, amb certs paral·lelismes amb les del castell d'Orcau<sup>35</sup>. Al port de Montllobar, en un elevat cim, s'hi aixequen encara restes d'una torre de guaita i una capella romànica dedicada a St. Miquel.

D'una certa significació és també Alçamora, amb la seva torre rodona del s. XI. Pont de Muntanyana ens apareix com un nucli de població baix medieval, que segurament sorgí arran de la construcció del pont, puix es troba a pocs quilòmetres del municipi seu de Muntanyana; poble actualment gairebé deshabitat, però interessat pels notoris vestigis que conserva dels s. XI-XII. El poblet s'aixeca dalt d'un turó, que circumdem els barrancs de St. Joan i St. Miquel, isolant-lo i fent practicable el seu accés solament per un pintoresc pont romànic d'un sol ull, però de gran volada. En la part més enlairada del poblet s'erigia el castell, del qual es conserven dues torres dels s. XI-XII i l'església parroquial de Sta. Maria, que és d'estil romànic i mostra una portada, que segueix el model de les esglésies de pelegrinació de la ruta de Compostela —recorda l'exemple aragonès de Daroca— i que estilísticament presenta parentius amb St. Juan de la Peña i Uncastillo; el timpà, en canvi, recorda l'estil del sarcòfag de St. Ramon de Roda d'Isàvena. Dues es-

glésies, també del s. XII, hi havia a la ribera dels barrancs esmentats, de les quals solament es conserva amb bon estat la de St. Joan, que té també esculturada la portada, amb temes ornamentals que l'emparenten amb l'església de Tolva i Covet. Muntanyana fou feu pels reis d'Aragó dels comtes del Pallars Jussà<sup>36</sup>.

Filiacions d'estil les trobaríem també en les esglésies d'Alaó i Lluçars, en relació amb el claustre de Roda d'Isàvena. L'església de Lluçars i la seva gran torre del s. XI, pentagonal, se situen en una petita vall per on discorria el camí que des de Pont de Muntanyana conduïa a la ribera del riu Isàvena i a Jaca per Lasquarre. Sembla que fou seu també d'una comunitat monàstica. Es troba ubicada no massa lluny de Falç —d'on procedeix l'esmentada portada de Tolva— i de Viacamp; poblet aquest darrer, coronat per una ferma torre que vigilava tot l'entorn. El traçat del camí en aquest indret el substitueix en part la carretera N-230. Els tres llocs, amb llurs castells, foren feus d'Arnau Mir de Tost, que detentà pels reis d'Aragó<sup>37</sup>. Finalment significar solament, que per Tolva entroncava l'esmentat camí de Bellmunt, procedent d'Ager, i que el trajecte vers l'Alt Aragó, per Lluçars o Benavarri, conflüïa a Roda d'Isàvena, abans de dirigir-se a Jaca<sup>38</sup>.

A grans trets hem intentat donar una visió general del que foren aquests camins, verament importants als segles XI-XII, dins les rutes segides pels pelegrins procedents de les zones pirinenques i de la Catalunya oriental. Un bon estudi exigiria una major profunditat que la comunicació que presentem, que esperem sigui solament el preàmbul d'un treball més ambiciós.

<sup>34</sup> BERTRAN, P.: «*Sant Miquel de Cellers i els canonges regulars de Sant Agusti*», Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs (C.S.I.C.), 1973.

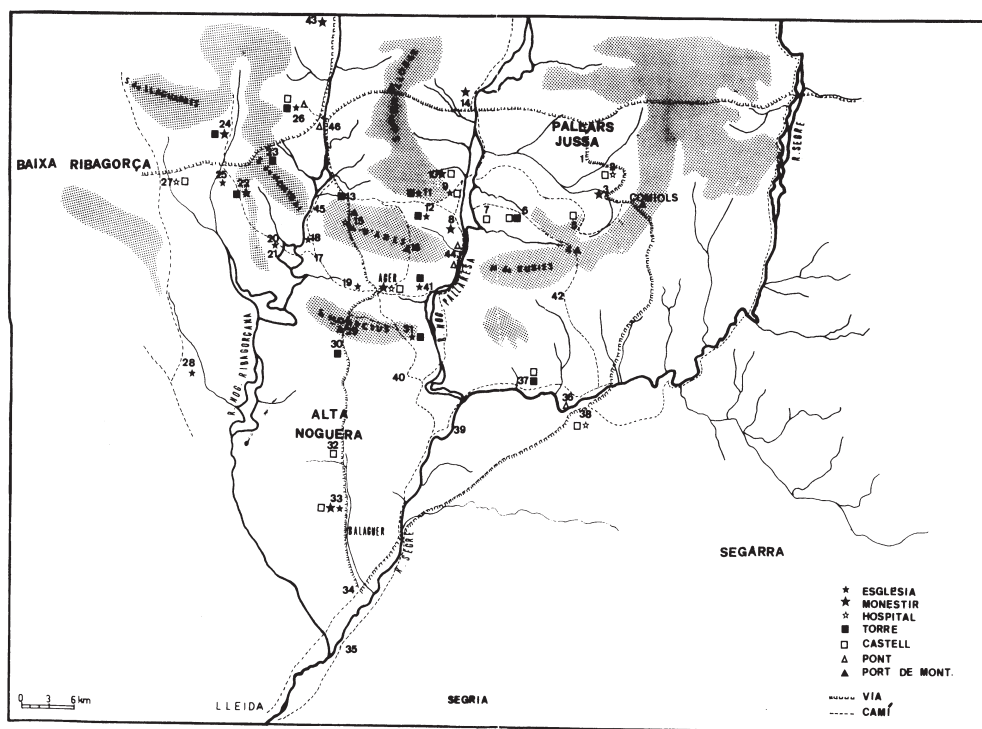
Pel que fa al camí que enllaçava Hostalroig amb Cellers, el Dr. M. riu apunta com el sistema defensiu de St. Miquel de la Vall Sobirà —antic poblet desaparegut, en procés d'excavació, que consta d'una torre primitiva del s. X i un castell de l'onze, a més de l'ermita de St. Gervàs, sota mateix d'Hostalroig, a la vall de la Barcedana, es completava amb una torre de guaita, situada al cim de la cinglera, i les torres desaparegudes de St. Cristòfol i St. Martí, que ensems protegien l'única ruta accessible per la vall. *Notes històriques de St. Miquel de la Vall (Pallars Jussà)*, «Occidens», 1, 1985, págs. 77-78.

<sup>35</sup> Sobre el tema, vegi's SUREDA J.: *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, 1981, págs. 307-308 i 318; CARBONELL, E.: *La pintura mural romànica*, Barcelona, 1984, págs. 85-92.

<sup>36</sup> En el testament d'Arnau Mir de Tost —veure nota 24—, es detallen les donacions patrimonials a les seves filles i néts. A Valença, que estava casada amb el comte Ramon IV de Pallars Jussà, i a llur fill, i a Letgardis, maridada amb el vescomte Ponç Guerau de Cabrera, i llur fill Guerau Ponç de Cabrera.

<sup>37</sup> FITÉ, F.: *Op. cit.*, págs. 203-213.

<sup>38</sup> Sobre aquest camí, vegi's també ESTEBAN, J. F.; GALTIER, F. i GARCÍA, M.: *El nacimiento del arte románico en Aragón*, Saragossa, 1982, págs. 42-43; ESTEBAN, J. F. i GARCÍA, M.: «*Fortificaciones cristianas y ordenación fronteriza en el s. XI. Forma y función de la arquitectura militar*», Primer coloquio del Arte Aragonés, Teruel, 1978, pág. 101. Sobre torres de guaita de la zona podeu consultar també FITÉ, F.: *Les torres de guaita de la Catalunya de Ponent. Alguns exemples de l'àrea del Montsec*, «Setmana d'arqueologia medieval», Institut d'Estudis Ilerdencs (C.S.I.C.), Lleida, 1986, págs. 25-98.



## LES VIES I CAMINS TRADICIONALS DEL MONTSEC

Relacio de topònims que apareixen al planol

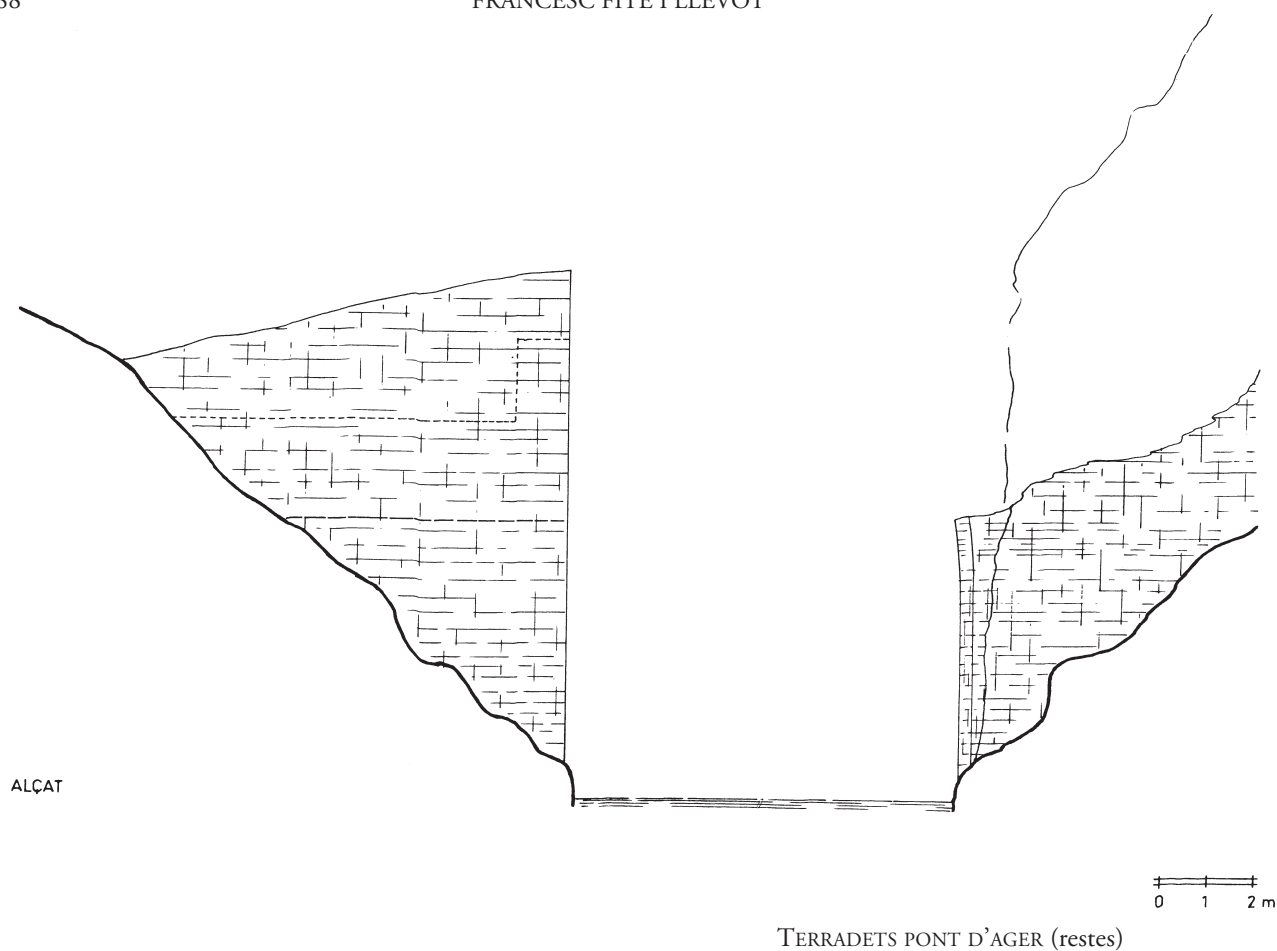
- |                          |                 |                         |                          |                                   |
|--------------------------|-----------------|-------------------------|--------------------------|-----------------------------------|
| 1. Isona                 | 10. Mur         | 19. Agullò              | 28. Natjà                | 37. Alòs de Balaguer              |
| 2. Llordà                | 11. Estorm      | 20. Fet                 | 29. Port d'Ager          | 38. Artesa de Segre               |
| 3. Covet                 | 12. Moró        | 21. Bellmunt de la Rib. | 30. Fontdepou            | 39. Camarasa                      |
| 4. Hostalroig            | 13. Alcamora    | 22. Falç                | 31. Cas                  | 40. Santalinya                    |
| 5. Toló                  | 14. Tremp       | 23. Viacamp             | 32. Os de Bal            | 41. La Baronia de St. Oïme        |
| 6. St. Miquel de la Vall | 15. Coll d'Ares | 24. Lluçars             | 33. Castelló de Farfanva | 42. Vilanova de Meià              |
| 7. Llimiana              | 16. Pas d'Osca  | 25. Tolva               | 34. Menàrgens            | 43. Alaó                          |
| 8. Cellers               | 17. Corsà       | 26. Montanyana          | 35. Vilanova de la Barca | 44. Congost de Terradents (ponts) |
| 9. Guàrdia               | 18. La Pertusa  | 27. Benavarri           | 36. Alentorn             | 45. Congost de Mont-Rebei         |
|                          |                 |                         |                          | 46. Pont de Montanyana            |





Visió de conjunt amb restes del vell traçat del camí  
TERRADETS. PONT D'AGER (S. XI)  
Visió frontal de la banda sud

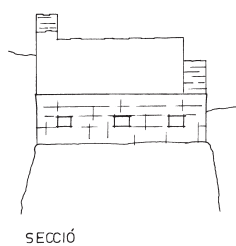




TERRADETS (nog. Pallaresa)  
 Pont del Barranc del salt de la Reina Mora  
 Darrera l'actual  
 Pont de la carretera  
 C-137, es divisa les restes del Pont medieval

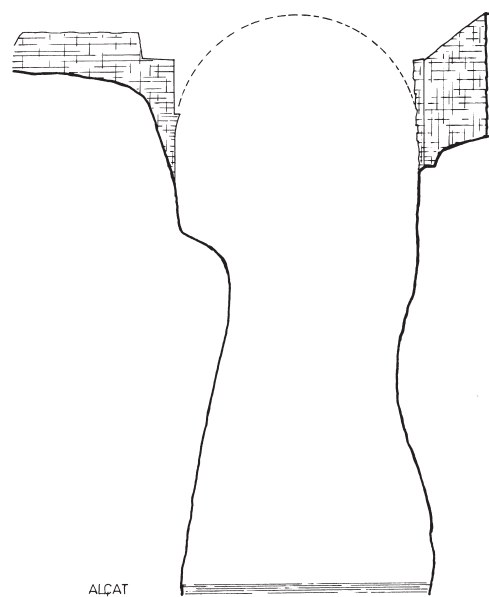


TERRADETS (nog. Pallaresa)  
 Pont del Barranc del salt de la Reina Mora  
 Detall i visió frontal d'un dels pilars, amb els forats per la  
 cimbra de l'arc.

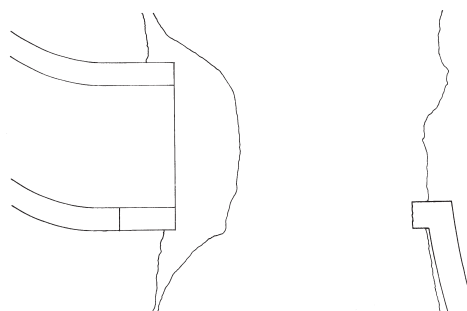


SECCIÓ

0 0.5 1



ALÇAT



PLANTA

TERRADENTS/BARRANC DEL SALT DE LA REINA MORA PONT  
 (restes)



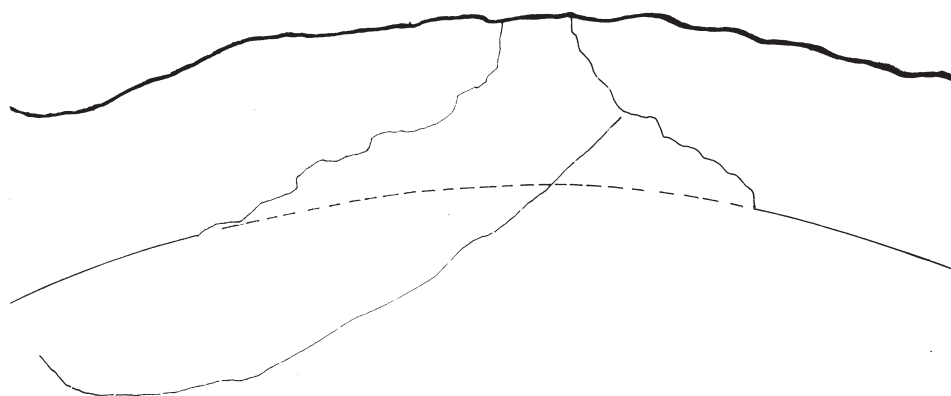


TERRADETS. Camí medieval. Restes a l'indret del Forat de l'Or

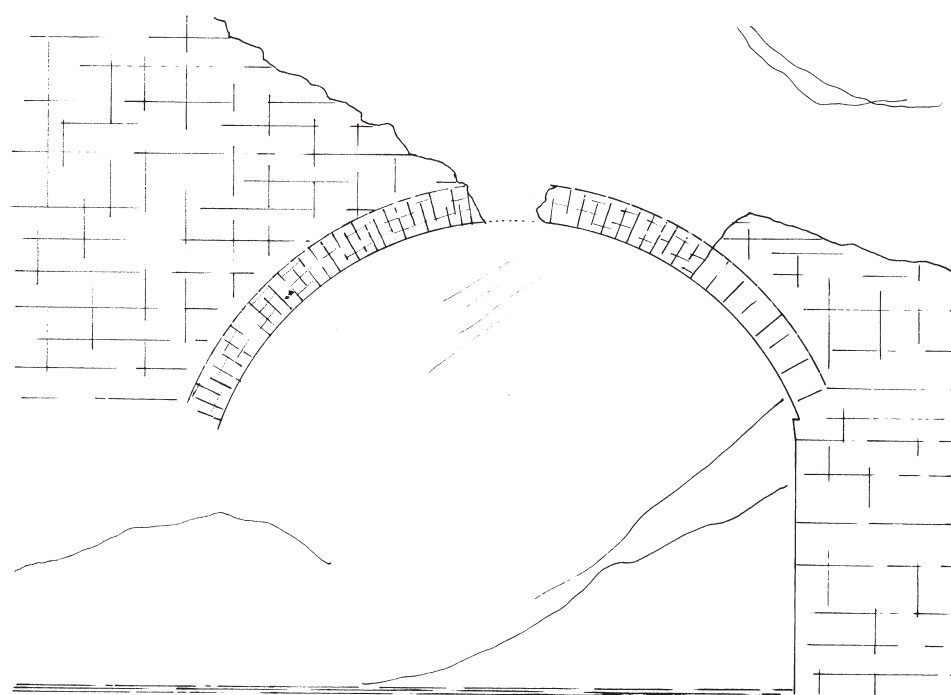


VALL D'AGER. Antiga calçada romana (s. III). Visió d'un fragment de l'empedrat.

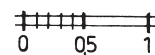




PLANTA



ALÇAT



TERRADETS. RESTES DEL CAMI A L'INDRET DEL FORAT DE L'OR



---

## *Estado actual de la cuestión de las relaciones atlánticas de los grabados rupestres prehispanicos de las Islas Canarias*

J. M. VÁZQUEZ VARELA

Uno de los aspectos de la Prehistoria del archipiélago canario que más ha atraído la atención de los estudiosos es el de los grabados rupestres, presentes en la mayoría de las islas. Considerados más como elementos arqueológicos que como obras de arte, han jugado un papel muy importante en todas las teorizaciones sobre el poblamiento de Canarias, la procedencia de sus colonizadores y la cronología de los movimientos de pueblos.

El empleo del método de los paralelos tipológicos de los petroglifos canarios, considerados independientemente de su contexto y tomados los distintos tipos aislados, ha servido para establecer una serie de teorías sobre su origen a partir de unos puntos muy lejanos en el espacio y a través de unas rutas complejas. Así mientras que para algunos investigadores determinados tipos tienen su origen en el África Occidental, Sur de Marruecos y Sáhara Occidental, los restantes tendrían «relaciones» con el mundo Mediterráneo Oriental, directamente por vía marítima o indirectamente a través de su paso por el continente africano, con áreas de la orilla norte del Mediterráneo y con la fachada atlántica europea, especialmente con el Noroeste de la Península Ibérica, Bretaña Francesa y las Islas Británicas.

Estas semejanzas formales con las zonas citadas han dado pie a especulaciones sobre los caminos por donde llegó este repertorio de formas hasta las Islas, de qué modo y en qué fecha.

Ausente toda referencia a los mismos en las crónicas de los viajeros y conquistadores de Canarias, algunos como los de la isla de la Palma, donde son

particularmente abundantes, son interpretados desde hace poco más de un siglo como una muestra de las relaciones atlánticas. Bajo este término se entiende la idea de que determinados tipos de petroglifos, fundamentalmente los meandriiformes, combinaciones circulares, herraduras encajadas y espirales, presentes en la Palma y en menor medida y variedad en Gran Canaria y la isla del Hierro, dada su semejanza con los de las áreas geográficas anteriormente citadas de la fachada atlántica europea, implicarían una cronología idéntica a la de estos motivos en dicha zona, época del Megalitismo y Edad del Bronce, y que habrían llegado a las Islas llevados por grupos humanos de esta procedencia.

En suma las Islas Afortunadas serían una especie de fondo de saco donde además de tipos de la costa africana inmediata habrían llegado elementos mediterráneos y, en este caso en concreto que examinamos, grupos humanos de la fachada atlántica europea a través de la navegación. Sólo un pequeño número de investigadores plantearían la hipótesis de que algún elemento canario habría ascendido hasta la latitud de las Islas Británicas. Estas teorías, elaboradas de un modo cada vez más complejo, comienzan hace poco más de un siglo cuando Chil y Naranjo señaló la relación de los petroglifos palmeros con grabados de las tumbas megalíticas de Morbihan en Bretaña. Con posterioridad la mayoría de los estudiosos que han trabajado sobre el mundo canario han ido enriqueciendo los paralelos y las teorías sobre la marcha de este tipo de petroglifos, de Norte a Sur, sin descuidar en mayor o menor grado influencias africa-

nas o mediterráneas. Todas las hipótesis esbozadas se apoyaban en paralelos formales y técnicos aislados, tomados de uno en uno y descontextualizados. La opinión de una fuerte influencia directa más bien que indirecta del mundo protohistórico de la fachada atlántica europea sobre Canarias por vía marítima era mayoritaria hacia 1975. Desde entonces ha ido desarrollándose una investigación más crítica que ha conducido a que en épocas muy recientes, 1981, 1985, 1986, varios prehistoriadores planteen cada vez con más fuerza el origen africano de la totalidad del arte rupestre prehispánico canario y cuestionen el supuesto atlantismo tan en boga antes y que todavía ahora cuenta con un cierto número de partidarios.

Como el método tipológico empleado para sustentar las relaciones atlánticas del arte rupestre canario adolece de una serie de defectos, se plantea su necesaria revisión y la de los resultados alcanzados al aplicarlo.

Varios investigadores han acusado al método de establecer paralelismos formales y/o técnicos aisladamente, de uno en uno, descontextualizados, de que de esta forma el paralelismo pierde todo su rigor y se invalida como técnica.

A base de comparaciones tipológicas aisladas se ha llegado a establecer un complejo rompecabezas con piezas procedentes de los más dispares rincones y cronologías, que no encajan entre sí y no ayudan a la comprensión de la cultura canaria prehispánica. El archipiélago aparece como un lugar donde convergerían influencias africanas de la más variada procedencia, del Mediterráneo Central, Mediterráneo Oriental, Península Ibérica, Islas Británicas, Bretaña, etc., de muy diferentes cronologías y niveles culturales que perviven en un mundo marginal. Este grado de confusionismo creado por la deficiencia del método se contradice con los resultados de la investigación arqueológica «in situ» de las Islas Canarias y así la aparición de estratigrafías y de dataciones de C 14 presentan una fuerte discordancia con las teorías elaboradas en base a unos paralelismos mal fundamentados. Por el contrario cuando se establecen paralelos globales de conjuntos culturales con zonas africanas próximas, Sur de Marruecos y Sáhara Occidental, se halla una mayor coherencia entre las hipótesis elaboradas a partir de éstos y los datos procedentes de los estudios arqueológicos insulares. Esto ha dado lugar, como citamos anteriormente, a un abandono pau-

latino de las teorías que postulaban una relación con el Atlántico europeo y por el contrario refuerzan el origen africano de la inmensa mayoría, por no decir de la totalidad, pues siempre hay alguna pequeña excepción, de las manifestaciones culturales del Archipiélago. De todos modos y pesar de que el establecimiento de paralelos globales entre culturas próximas está mucho mejor fundamentado que el de paralelos globales entre culturas próximas está mucho mejor fundamentado que el de paralelos aislados descontextualizados, es prioritaria la labor de realización de los trabajos propios de la arqueología prehistórica basados en estratigrafías, tipologías y dataciones. Sólo una vez establecida la relación interna entre los elementos culturales prehispánicos de Canarias se puede emplear el paralelismo con culturas próximas en el tiempo y en el espacio con la debida prudencia que exige este método, en gran parte desacreditado por los abusos que se han hecho del mismo.

El camino del conocimiento riguroso del período prehispánico de Canarias pasa por la aplicación del método arqueológico con fuerte base antropológica, sobre los materiales insulares. Una vez acabada esta fase se procederá a establecer comparaciones con una metodología rigurosa. De lo contrario seguiremos en la etapa actual de cierto grado de confusionismo derivado de la mezcla de datos procedentes de la aplicación de métodos distintos, algunos de los cuales presentan deficiencias.

En lo relativo a los petroglifos canarios la aplicación del método de los paralelismos ha sido incorrecta por operar con elementos aislados, descontextualizados, comparándolos con áreas muy lejanas. Cuestión que se ve agravada por el hecho de que los tipos comparados en los que se basa la teoría atlantista son muy genéricos y están presentes prácticamente en todo el mundo.

Para encuadrar los petroglifos canarios en su lugar correcto debemos de tener en cuenta las siguientes consideraciones:

1. Existen paralelos africanos en la zona próxima a las Canarias por lo que por economía de hipótesis es más correcto relacionar entre sí estos grupos que el insular con zonas más lejanas.
2. Debe de tenerse en cuenta que cuando una cultura se aísla, el caso de las poblaciones llegadas a Canarias desde la costa africana, ésta rompe su relación con el mundo anterior, al tiempo que se adapta a nuevas condiciones, por lo que puede evo-



lucionar de un modo distinto a como lo haría en su lugar de origen y tenderá a diferenciarse y adquirir personalidad propia con el paso del tiempo, por lo cual una vez evolucionada sus manifestaciones no tienen por qué ser exactamente análogas a las del área de procedencia sino parecidas en mayor o menor grado, por lo que los paralelos no han de ser necesariamente exactos.

3. El arte forma parte de una cultura y se manifiesta vinculado con otros segmentos culturales por lo que resulta raro que las supuestas relaciones atlánticas se hagan presentes sólo a nivel de petroglifos y no exista ningún otro elemento cultural, o incluso de antropología física, que pueda apoyar la presencia de los hipotéticos navegantes europeos que arribaron a las Islas. Por el contrario existen todo tipo de datos culturales, ergológicos, lingüísticos, etc., y de antropología física que indican un incontestable origen africano del poblamiento prehispánico de las Canarias, por lo que la procedencia y relaciones de los petroglifos de éstas ha de verse en este contexto cultural.

4. Desde el punto de vista de la cronología absoluta, la tipología al igual que el C 14 no suministra ninguna prueba de que hubiese población en las Islas en el momento del desarrollo de los petroglifos europeos, supuestos progenitores de los canarios, esto es del IV.º al final del II.º milenio a.C.

Por el contrario las dataciones de algunos materiales arqueológicos y del C 14 demuestran que el poblamiento de Canarias abarca un margen de fechas que es compatible con la cronología de los petroglifos africanos paralelizables a los de las Islas, por lo que cabe relacionar legítimamente ambos grupos.

5. Las consideraciones anteriores se ven avaladas por el hecho de que en ocasiones aparecen asociados en la misma roca grabados de claro origen africano, como por ejemplo inscripciones en alfabetos del África Occidental, con los tipos para los que se ha postulado un origen supuestamente atlántico.

A la vista de todo lo expuesto cabe considerar que los petroglifos prehispánicos del archipiélago

canario son de origen africano y por tanto se debe rechazar la teoría de las relaciones atlánticas de las culturas prehispánicas de Canarias, con la fachada occidental europea.

Es necesario revisar la aplicación de la metodología de los paralelismos en vista del grado de confusión que ha creado el empleo incorrecto de la misma. Por otra parte es necesario considerar a las manifestaciones artísticas integradas en su contexto cultural y valorarlas como arte, pues hasta ahora los grabados han sido estudiados casi monotématicamente como elementos arqueológicos indicadores de relaciones y cronologías, pero no como obras de arte. Esperemos que el desarrollo inmediato de la investigación colme esta laguna y subsane los errores metodológicos tradicionales.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALCINA FRANCH, J.: *Arte y Antropología*, Madrid, 1982.
- BELTRÁN, A.: *Los Petroglifos Canarios*, en «Historia 16», año III, núm. 23, marzo de 1978.
- GONZÁLEZ ANTÓN R. y TEJERA GASPAS, A.: *Los aborígenes canarios*, La Laguna, 1981.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S.: *Pinturas y Grabados Rupestres en el Archipiélago Canario*, en «Historia General de las Islas Canarias», Tomo I, Fascículo 16, Las Palmas de Gran Canaria, 1975.
- *La Palma Prehispánica*. El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria, 1977.
- *Grabados Rupestres del Archipiélago Canario*, Las Palmas de Gran Canaria, 1981.
- MARTÍN DE GUZMÁN, C.: *Dataciones C-14 para la Prehistoria de las Islas Canarias*, en «C-14 y Prehistoria de la Península Ibérica». Reunión 1978. Fundación Juan March, Serie Universitaria, 77. Madrid, 1978. *Las Culturas Prehistóricas de Gran Canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, 1984.
- PELLICER CATALÁN, M.: *Prehistoria del Archipiélago Canario*, en F. JORDÁ CERDÁ y otros, «Historia de España, 1. Prehistoria», Madrid, 1986.



---

## *El camino de Almansur en Cataluña en 985. ¿Repercusiones en el arte de fines del siglo X?*

EDUARD CARBONELL I ESTELLER

La historiografía ha dado, hasta estos últimos años, una importancia decisiva a lo que representó el paso y la destrucción de Almansur por la Cataluña condal de fines del siglo X<sup>1</sup>. Sin embargo, entre los historiadores de la Alta Edad Media catalana, una nueva opinión tiende a situar en su justo punto, a nuestro entender, la repercusión de esta razzia del caudillo islámico<sup>2</sup>. A partir de esta problemática, nos planteamos el alcance que tuvieron para la historia del arte estos hechos del 985. Fecha que podemos tomar como indicativa de fines del siglo X, vinculada a un arte que en Cataluña la historiografía no ha resuelto por completo, a nuestro entender<sup>3</sup>.

En este sentido podemos plantearnos una serie de cuestiones: en primer lugar, y partiendo del camino que sigue Almanzor, ¿cuál es el arte que destruye?; en segundo lugar, y teniendo presente la «renovatio» del arte catalán ligada al abad Oliba, nos planteamos si ¿afecta esta destrucción de Almansur, en el cambio de lo que mal llamamos arte prerrománico al estilo románico de la época de Oliba?

Simplemente lo que pretendemos es comprobar, en historia del arte, lo que la nueva historiografía apunta: el considerar como un hecho ocasional y de escasa repercusión la razzia de Almansur. En segundo lugar, y a nuestro juicio con más interés, plantear una continuidad en el arte catalán desde mediados del siglo X hasta el tercer decenio del siglo XI, y la llegada de los maestros constructores lombardos que alcanzan su plenitud en este momento.

La presencia de Almansur en Barcelona en 985 y las sucesivas razzias que determinaron poco después del año 1000 la destrucción de Manresa, y que finalizaron en 1008 con la muerte de Abd al-Malik, representaron para Cataluña un período de cierta inestabilidad. La fecha de 1010, con la incursión catalana en Córdoba (incursión que también la historiografía ha magnificado, pero que aportaría algunos beneficios a los estamentos nobles y también eclesiásticos que participaron en la contienda), puede ser testimonio de una cierta tranquilidad en los territorios catalanes, y síntoma de una recuperación que culminaría inmediatamente en la época de Oliba<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> J. M. SALRACH reúne y comenta la historiografía de este hecho en «La Catalunya del segle X», a *L'Avenç*, núm. 84, julio-agosto, 1985.

<sup>2</sup> La repercusión de la razzia de Almansur sobre Barcelona en 985, considerada como un hecho muy grave, ha llenado la historiografía catalana; desde Carreras i Candi, Rovira i Virgili, Coll i Alentorn, y Ferrán Soldevila, hasta el más reciente trabajo de P. CATALÀ i ROCA, *El día que Barcelona va a morir*, Barcelona, 1984. No obstante una nueva corriente historiográfica viene a matizar este hecho; cabe destacar los trabajos de P. Bonnassie, M. Zimmermann, M. Rovira, G. Feliu y el mismo J. M. Salrach.

<sup>3</sup> Como trabajos de síntesis del arte en esta época en Cataluña debemos citar: JUNYENT, E.: «L'art pre-romànic» a *L'Art Català*, Barcelona, 1955; *id.*, *L'arquitectura religiosa en la Catalunya carolíngia*, Barcelona, 1963; PUIG i CADAFAELCH, J.: *DE FALGUERA, A.: GODAY, J.: L'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona, 1909-1918; y en especial BARRAL, X.: *L'art pre-romànic a Catalunya. Segles IX-X*, Barcelona, 1981.

El camino de Almansur afecta al sur de Cataluña. El norte permanece intacto; centros como vic, Ripoll o Cuixà no serán afectados. Tampoco en las incursiones posteriores<sup>5</sup>. El camino de Almansur, si bien hasta el momento la historia no ha podido determinar con exactitud una descripción completa del viaje, parte de Tortosa y desde allí sigue el camino romano hacia Tarragona, pasa por el arco de Berà, y por el Penedès sube al Vallés y de ahí alcanza la ciudad de Barcelona<sup>6</sup>. Las noticias documentales estudiadas hasta el momento determinan tres zonas afectadas por Almansur; zonas que nosotros tomaremos desde el punto de vista del arte: la línea defensiva del Gaià-Penedès, el Vallés con el monasterio de Sant Cugat, y la ciudad de Barcelona. De ella tendremos en cuenta tres conjuntos: Sant Pere de les Puellas, la catedral y el palacio condal.

La zona fronteriza del Gaià-Penedès, estudiada por J. Iglésies<sup>7</sup>, estaba establecida por una línea defensiva de castillos como Miralles, Montagut, Santa Perpètua, Pontils, Montbui, Igualada, Jorba, Claramunt, Sant Martí Sarroca desde 960, Olèrdola, entre otros. Con posterioridad al paso de Almansur la documentación es generosa e indica la reconstrucción inmediata<sup>8</sup> y la recuperación

también inmediata<sup>9</sup> de los lugares afectados por el paso del caudillo islámico. Reconstrucción inmediata que indica una continuidad arquitectónica dentro de lo que conocemos como prerrománico.

Sant Cugat del Vallès, el primer gran centro afectado por Almansur, sigue siendo un problema para la historiografía, en cuanto a las construcciones de esta época<sup>10</sup>. La importancia que adquiere el monasterio en época carolingia viene determinada por la documentación<sup>11</sup>; sin embargo parece que no se realiza una nueva iglesia, sino que se reconstruye la ya existente<sup>12</sup>. El 985 los edificios son quemados, parte del archivo destruido y varios monjes son muertos o hechos prisioneros por Almansur. Este hecho, quizá uno de los más magnificados por la historiografía ha sido puesto en cuestión recientemente por G. Feliu<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> En 987, Galí, veguer de las Marcas del Penedès, desde su castillo de Sant Martí Sarroca, emprende la colonización de Calders, en la entrada del Camp de Tarragona; en 988 el rey Lotario, asigna al monasterio de Sant Cugat el dominio de los castillos de Font-rubí, Montagut, Querol, entre otros; en 991 el obispo Vives consagra la iglesia de Olèrdola.

<sup>10</sup> AMBRÓS I MONSONÍS, J.: *El monestir de Sant Cugat del Vallès*, Barcelona, 1981, analiza y recoge toda la bibliografía existente de esta problemática, a partir de las excavaciones de Bosch-Gimpera y Serra Ràfols de 1931 a 1936, hasta los últimos trabajos realizados por la Diputación de Barcelona. Cabe hacer mención especial de: P. BOSCH-GIMPERA i J. SERRA RÀFOLS: «Del castrum romano al monasterio attuale», a *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, vol. XXXVII, Roma, 1964; AINAUD, J.: «L'abat Donadeu de Sant Cugat. Restaurador d'esglésies», *Miscel·lània Anselm M. Albareda*, vol. I, Barcelona, 1962; BARRAL, X.: «La basilique paléochrétienne et visigothique de Sant Cugat del Vallès (Barcelona)», *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, vol. 86, Roma, 1974.

<sup>11</sup> En 801, con Ludovico Pío en Barcelona, la comunidad monástica de Sant Cugat está formada por clérigos diocesanos sujetos al obispo y bajo una regla. En este mismo año las reliquias del santo titular pasan a Saint Denis. En un precepto de Luis et Tartamudo de 9 de setiembre de 878 se cita al abad de Sant Cugat. (J. AMBRÓS, *op. cit.*, pág. 24).

<sup>12</sup> AMBRÓS, J.: *Op. cit.*, pág. 22, basándose en los trabajos de Bosch-Gimpera y Serra Ràfols. La única parte problemática es la galería norte del claustro con su muro de cerramiento con ventanas cerradas con celosías, que ha sido fechado de manera problemática por la historiografía. AINAUD, J.: *Op. cit.*, 1962, da una cronología de primer tercio del siglo IX; BARRAL, X.: *L'art pre-romànic a Catalunya*, Barcelona, 1981, pág. 283, hace corresponder este muro al claustro del siglo XI, recogiendo la cronología de J. PUIG I CADAFAELCH: «Finestrals de Sant Cugat del Vallès», a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. VIII, 1927-1931.

<sup>13</sup> FELIU, G.: «Al-Mansur, Barcelona i Sant Cugat», en *Acta Mediaevalia*, núm. 3, 1982, págs. 49-54.

<sup>4</sup> FELIU, G.: «Marca i passadís: els factors d'una expansió econòmica», a *L'Avenç*, núm. 84, analiza el proceso de feudalización en favor de los potentes y de las instituciones eclesiásticas en detrimento de los pequeños terratenientes, provocado en parte por las razias islámicas.

<sup>5</sup> Entre 1000 y 1002 las fronteras del pla del Bages y el sur del Penedès fueron atacadas; se destruye Manresa; en 1003 Abd al-Malik entra por Lérida, llega al Pla de Barcelona (IGLÉSIES, J.: *La reconquesta a les valls de l'Anoia i el Gaià*, Barcelona, 1963, págs. 13 sigs.; BONNASSIE, P.: *Catalunya mil anys enrera (segles X-XI)*, Barcelona, 1979, págs. 300 sigs.). El hecho de permanecer el norte de Cataluña intacto, lo que posibilita un factor decisivo en la recuperación fue observado por YARZA, J.: *Arte y Arquitectura en España, 500-1250*, Madrid, 1979.

<sup>6</sup> LÉVI-PROVENÇAL, E.: *Histoire de l'Espagne musulmane*, París, 1950, I, pág. 435; ROVIRA I VIRGILI, A.: *Història Nacional de Catalunya*, III, Barcelona, 1924, págs. 249 sigs.; R. D'ABADAL: *Dels visigots als catalans*, II, Barcelona, 1970, págs. 229 y sigs.

<sup>7</sup> IGLÉSIES, J.: *La reconquesta a les valls de l'Anoia i el Gaià*, Barcelona, 1963. Francesca Español en su tesis de licenciatura (inérita) sobre el románico en la Conca de Barberà aporta abundante documentación. BONNASSIE, P.: *Op. cit.*, págs. 103-112, y en especial el mapa de las fortalezas de la frontera sur-occidental hacia el año 1000 de la pág. 108.

<sup>8</sup> En 986 comienza la reparación de los castillos afectados; así el de Font-rubí, Querol (988), Claramunt, Montbui (990), Vilademàger (996), Mediona (1000).



Desde el punto de vista de la historia del arte, lo que sí es cierto, es el inicio a partir de esta fecha de un nuevo plan de construcción que comienza con el abad Odón (985-1010). Este hecho que debemos situar en el marco del crecimiento de Cataluña a todos niveles desde la segunda mitad del siglo X<sup>14</sup>, viene asociado, en San Cugat, con la actividad del arquitecto Fedancio, documentado a partir de 1006 («S M FEDANCIO, ARTIFICEM PETRE»), también en 1010 («S M FEDANCIUS; ARCHITECTUS ET MAGISTER EDORUM»), y en 1012 («S M FIDANCIUS») <sup>15</sup>. Este nuevo edificio de principios del siglo XI ha sido configurado a partir de las excavaciones de Bosch-Gimpera y Serra-Ràfols entre 1931 y 1936, como muy parecido al actual monasterio <sup>16</sup>: la iglesia era más estrecha que la actual, pero tenía el mismo emplazamiento; del claustro, cuyos fundamentos se realizan en 1013, se conserva quizá el muro de ventanas de la galería noroeste antes citado (ver nota 12) si seguimos la cronología dada por X. Barral; en el mismo claustro queda de esta fábrica el muro de cerramiento de la galería suroeste, con una puerta tapiada en el ángulo de mediodía y cortado por la iglesia actual; la base del campanario actual sería un elemento conservado de Fedancio (el campanario fue continuado en 1063). El ataque de los almorávides contra Martorell y las cercanías de Barcelona a principios del siglo XII determinó en parte la nueva fábrica del monasterio.

Vemos, en el caso de Sant Cugat del Vallès, una continuidad constructiva inmediata, posiblemente al margen de las corrientes lombardas. Si bien la presencia de maestros lombardos en Cataluña aparece documentada muy tempranamente, el primer edificio de este estilo documentado en Cataluña es Sant Julià de Coaner, consagrado en 1024.

La ciudad de Barcelona sufrió el saqueo de Almansur en 985. En este caso la documentación es también abundante, como hemos visto. Los lu-

gares que hemos tomado como paradigma son el monasterio de Sant Pere de les Puelles, la catedral y el palacio condal.

Después de la conquista de Barcelona en 801, Ludovico Pío mandó construir la iglesia en honor de san Saturnino de Tolosa, en un montículo llamado el Cogoll, cerca del sector norte de la muralla de la ciudad, al lado de la *strata Francisca*, la ruta que llegaba a los Pirineos <sup>17</sup>. En 945 aparece el primer documento, después de 801, con el acta de consagración de la iglesia de Sant Pere, construida *contra atrium Saturnini Domini testis*, donde se establece una comunidad de monjas benedictinas. Varios documentos del siglo X explican los resultados del paso de Almansur en 985. A partir de este momento y hasta 1010 se explicita la recuperación del monasterio: en Marzo de 989, la abadesa y cuatro monjas permutan una tierra ante la necesidad de restaurar la iglesia; en 992 el conde Borrell concede la autorización para reproducir el libro de privilegios del monasterio. La documentación del siglo XI cita todavía la iglesia de Sant Sadurní, junto a la de Sant Pere, pero en la documentación del siglo XII aquella no aparece, al haber sido quizá absorbida en la reconstrucción de la de Sant Pere de 1147 <sup>18</sup>.

La iglesia de Sant Pere sería como una ampliación en planta de cruz griega de la capilla de planta cuadrada cubierta con bóveda de arista que conformaría el primitivo templo dedicado a Sant Sadurní; ésta constituiría el brazo noreste de la cruz. Los restos conservados anteriores al siglo XII se centran en las impostas decoradas de los pilares que sostenían la mencionada bóveda de arista. Estas piezas, que utilizan para su realización la talla a bisel, se han puesto en relación con las impostas decoradas de la catedral románica de Barcelona, y en ambos casos se ha dado una cronología del primer cuarto del siglo XI <sup>19</sup>, y se establecen relaciones cronológicas con la escultura rosellonesa de Sant Genís les Fonts y Sant Andreu de Sureda.

<sup>14</sup> La expansión constructiva en Cataluña, que abarca aproximadamente desde 950 a 1050, queda reflejada a través de la documentación de construcciones y consagraciones. Ver cuadro en P. BONNASSIE: *Op. cit.*, vol. I, pág. 420.

<sup>15</sup> AMBRÓS, J.: *Op. cit.*, págs. 26 y sigs. recogiendo J. RIUS: *Cartulario de Sant Cugat del Vallès*, Barcelona, 1945, documentos 407, 428, 443.

<sup>16</sup> Ver nota 10.

<sup>17</sup> AINAUD, J., GUDIOL, J., VERRIE, F.P.: *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, págs. 21-25.

<sup>18</sup> AINAUD, GUDIOL, VERRIE: *Op. cit.*, pág. 22.

<sup>19</sup> AINAUD J. fija la cronología de las impostas de la catedral de Barcelona conservadas en el Museu D'Art de Catalunya, en el siglo XI (*Art romànic. Guia*, Barcelona, 1973, pág. 45), y Barral X. (*L'art preromànic a Catalunya*, Barcelona, 1981, págs. 111 y 253) determina esta misma cronología para las piezas de Sant Pere de les Puelles, y las relaciona con las de la catedral.

Una vez más la recuperación es inmediata, y una vez más los testimonios de ésta alcanzan los primeros años del siglo XI.

Para la catedral de Barcelona, la llegada de Ludovico Pío en 801, solamente representa la depuración del templo cristiano<sup>20</sup>; a mediados de siglo consta su estado ruinoso. La razzia de Almansur en 985 afecta al edificio cuya recuperación comienza inmediatamente. Así el nuevo campanario consta terminado en 1018<sup>21</sup>.

M. Vergés y T. Vinyoles<sup>22</sup> sugieren la posibilidad de una catedral prerrománica construida a principios del siglo IX que sustituiría a la paleocristiana. Pero esta hipótesis necesitaría más argumentos, que sólo podría proporcionar un estudio arqueológico en profundidad. Por otra parte, los fragmentos de impostas conservados pertenecen al siglo XI<sup>23</sup>, lo que nos lleva a la catedral románica consagrada por Guifredus, metropolitano de Narbona en 1058, siendo obispo de Barcelona Guilabert<sup>24</sup>.

Así, descartando en principio la hipótesis de una catedral prerrománica, e incluso en el caso de que no lo hiciéramos, el paso de Almansur no supuso la destrucción total del templo. El dato de reconstrucción inmediata asegurada por la fecha de terminación del nuevo campanario en 1018 es significativo<sup>25</sup>, en cuanto a la continuidad constructiva que pretendemos afirmar en el paso del siglo X al XI<sup>26</sup>, con anterioridad a la implantación del románico lombardo.

El palacio condal, llamado después Palau Major, era la principal residencia de los condes. El término Tinell es moderno. Estudiado por Anna M. Adroer<sup>27</sup>, la autora define el palacio como una construcción anterior al paso de Almansur, situado en el Mons Taber, dentro del recinto de murallas, en la «acrópolis» de la ciudad; justo en su centro vital y en el ámbito de la catedral, y el palacio episcopal<sup>28</sup>. El palacio, de reducidas dimensiones, estaba limitado por la basílica, el palacio episcopal y las murallas.

El paso de Almansur, podría haber supuesto el incendio del palacio; esta suposición se realiza en base al hallazgo de una espesa capa de cenizas de 1,10 m de altura encontrada en las excavaciones realizadas en la basílica y en la plaza de Sant Miquel. Del nivel visigótico se determinan restos de muros y una puerta, situados bajo las vueltas de época románica<sup>29</sup>. La documentación explica las reformas del siglo XI, cuando se construyen los dos arcos que sostienen el piso del actual Tinell, y algunas ventanas tapiadas en los muros<sup>30</sup>.

<sup>20</sup> La basílica en la que se celebra un concilio en 559. Templo bajo la advocación de la Santa Cruz, cuyo emplazamiento se determina a partir de las excavaciones de 1944 (DURÁN I SANPERE, A.: «Noticias de excavaciones y restauraciones. La calle de los condes de Barcelona», *Divulgación histórica*, vol. III, Barcelona, 1947; id., *Barcelona i la seva història*, vol. I, Barcelona, 1972; DE PALOL, P.: *Arqueología cristiana de la España romana*, Madrid, 1967; ADROER, A. M.: «Últimos hallazgos en la basílica paleocristiana de Barcelona», en *Cuadernos de Arqueología e Historia de la ciudad*, vol. VIII, Barcelona, 1965). En 1968 se determina el baptisterio (VERRIÉ, F. P.: «Le baptistère de Barcelone», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana*, Barcelona, 1969, Barcelona, 1972).

<sup>21</sup> AINAUD, GUDIOL, VERRIÉ: *Op. cit.*, pág. 44.

<sup>22</sup> *La Seu romànica de Barcelona*, Barcelona, 1978 (trabajo mecanografiado). Los argumentos aducidos serían: en primer lugar la diferencia de nivel estratigráfico entre la basílica y el baptisterio; en segundo lugar los restos arqueológicos conservados (impostas a las que atribuyen una cronología del siglo X, la lauda con una inscripción fragmentaria con la fecha DCCCC..., un capitel conservado en la Canonja, los dos grandes capiteles visigóticos que soportan la actual ara del altar mayor). En este templo que debía ser de grandes dimensiones se reunió el 12 de abril de 1042, en el coro, para un juicio, un nutrido grupo de personas.

<sup>23</sup> Ver nota 19.

<sup>24</sup> AINAUD, GUDIOL, VERRIÉ: *Op. cit.*, pág. 44; ADROER, A. M.: *El Palau Reial Major de Barcelona*, Barcelona, 1978, pág. 19, citando a J. MAS: *Notes històriques del bisbat de Barcelona*, Barcelona, 1906: «com que l'edifici de la Seu Bisbal s'ensorrava de pura vallesa i també per la destrucció dels bàrbars, resolgueren de renovar-lo i de restaurar-lo des dels seus fonaments».

<sup>25</sup> Ver nota 21.

<sup>26</sup> ADROER, A. M.: *Op. cit.*, 1978, pág. 18, cita un documento de 1024, que se refiere al hospital que aparece situado al lado del pórtico de la catedral de la Santa Cruz y Santa Eulàlia.

<sup>27</sup> ADROER, A. M.: *El Palau Reial Major de Barcelona*, Barcelona, 1978.

<sup>28</sup> Edificio del siglo V, que según DURÁN I SANPERE (*op. cit.*, 1972, pág. 88) debió servir hasta el siglo XIII. Cabe esperar la publicación de la ponencia de O. Granados en el reciente Simposio sobre urbanismo en Barcelona, celebrado a fines de 1985, que con toda seguridad aportará nuevos datos a la problemática planteada.

<sup>29</sup> ADROER, A. M.: *Op. cit.*, págs. 16-17.

<sup>30</sup> En 1011 se celebró un juicio presidido por el conde Ramón Borrell y su esposa Ermessèn (ADROER, A. M.: *Op. cit.*, 1978, pág. 21). No obstante estas reformas debieron hacerse al demoler la antigua catedral y construir la románica; esto es, a mediados del siglo XI.

El camino de Almansur por Cataluña en 985, camino en principio de destrucción, nos ha dado pie a plantearnos diversas cuestiones: algunas de carácter concreto, situando el alcance de esta fecha, 985, para la historia del arte catalán; otras de carácter general que simplemente planteamos, y en las que este momento de fines del siglo X, es, a nuestro entender crucial.

En el primer caso, hemos visto la reconstrucción inmediata de las fortificaciones y edificios devastados por Almansur. Toda la línea fronteriza se rehace inmediatamente, en el mismo siglo X. Las razzias musulmanas provocan incluso que antiguas fortalezas debilitadas porque ya no eran necesarias se refuercen<sup>31</sup>. Lo temprano de las fechas implica necesariamente el mismo sistema constructivo; no podemos hablar de románico en estas construcciones todavía.

En segundo lugar, edificios como Sant Cugat del Vallès, comienzan una etapa de construcción nueva después de Almansur. Así, el abad Odón (985-1010) comienza las obras en las que participará el arquitecto Fedancio.

En tercer lugar, la recuperación de Sant Pere de les Puelles, se hace también de inmediato, según consta en la documentación. Y se hace conservando las dos edificaciones, Sant Sadurní y Sant Pere. Los restos conservados de esta época se clasifican, según la historiografía, en el primer cuarto del siglo XI. Lo mismo ocurre con la catedral de Barcelona, donde se realizan obras (caso de la documentación del campanario), pero el edificio perdura hasta mediados del siglo XI. Junto a la perduración del Palau Reial Major, cuyas reformas se hacen a mediados del siglo XI, indican el alcance de la destrucción de Almansur, que no sería en ningún caso total.

El hecho concreto del 985, el camino de Almansur, nos da pie a una consideración de carácter general. Este hecho debemos situarlo en el centro de un período que alcanza desde la segunda mitad del siglo X hasta bien entrado el siglo XI; período de relanzamiento de Cataluña a todos los niveles y que tendrá también su repercusión en el arte, y en nuestro caso en la arquitectura. Es en este

período cuando se construyen y se consagran una serie de edificios<sup>32</sup>, previamente a la implantación del románico lombardo<sup>33</sup>. Edificios con soluciones arquitectónicas complejas, que determinarían el románico catalán. Toda una actividad edilicia que enlazará con la obra de Oliba<sup>34</sup>.

Todo ello nos lleva a establecer una continuidad arquitectónica en Cataluña entre, aproximadamente, el 950 y el 1050, entre unas formas prerrománicas y una arquitectura lombarda, que sería objeto de otro trabajo; de otro estudio que debería partir de una definición de las formas estructurales prerrománicas. Nos plantearíamos: ¿la influencia de unas formas prerrománicas europeas, carolingias en parte, definen esta arquitectura del siglo X y los inicios del XI en Cataluña?, o mejor quizá ¿la perduración de los caracteres tardorromanos definen en su mayor parte esta arquitectura prerrománica?<sup>35</sup>.

Este paso del siglo X al XI que se da en la arquitectura de Europa<sup>36</sup>, se dará también en Cataluña a través de una problemática concreta. Si bien el cambio a la liturgia romana se incorpora a la Marca Hispánica con Carlomagno, y no afecta, posiblemente, en profundidad a la arquitectura catalana, sí que a fines del siglo X y principios del XI se produce en la arquitectura religiosa la gene-

<sup>32</sup> A modo de ejemplo recordemos que el proyecto de Sant Martí del Canigó y su consagración va de 1001 a 1009, Sant Miquel del Fai se proyecta en 997, Sant Benet de Bages entre 951 y 972, Llaers se consagra en 961, Sant Miquel de Cuixà en 953.

<sup>33</sup> PUIG I CADAFALECH, J.: «Les influences lombardes en Catalogne», Caen, 1908; documenta desde muy tempranas fechas la existencia de maestros lombardos en Cataluña. Esto lo recogerá en *L'arquitectura románica a Catalunya*, Barcelona, 1909-1918. Los elementos que definen el estilo lombardo se incorporarán paralelamente a estos edificios; a la vez podría estudiarse la transformación que sufre el estilo lombardo en su implantación en Cataluña, en base a una arquitectura existente anteriormente en el territorio.

<sup>34</sup> Citemos simplemente a modo de ejemplo su intervención en la Seo de Manresa (1020), Ripoll (1032), Vic (1038), la parte nueva de Sant Martí del Canigó (1026), Casserres (1039), Cardona (1040), etc.

<sup>35</sup> En este sentido, un estudio en profundidad de la iglesia del monasterio de Sant Pere de Rodes (1022), solucionaría en parte la problemática de unas formas al margen del lombardo.

<sup>36</sup> Recordemos el testimonio de Raúl Glaber tan utilizado por la historiografía del arte medieval y tantas veces reproducido. El texto fue publicado por MAURICE PROU, *Raoul Glaber. Les cinq livres de ses histoires (900-1044)*, París, A. Picard, 1886.

<sup>31</sup> Este es el caso de Cardona, debilitada porque no era necesaria y a partir de las razzias, reforzada (R. D'ABADAL, *Dels visigots als catalans*, Barcelona, 1969, vol. II, págs. 229-231).

ralización de la cripta y el avance del presbiterio <sup>37</sup>; también en algún caso, como en la iglesia de Arles del Tech, se acentúa la parte occidental de la iglesia. Éstas, quizá nuevas estructuras, se suman a una tradición arquitectónica, y el conjunto modificará las nuevas construcciones del románico lombardo importado, a la vez que garantizará, a nuestro entender, unas formas de lo que podemos llamar un

románico autóctono en la primera mitad del siglo XI. La escultura arquitectónica también intervendrá en la definición de esta problemática, que, creo, la historiografía no ha resuelto todavía.

El camino de Almansur en 985 aporta un dato a esta cuestión: la inmediata reconstrucción testifica esta continuidad arquitectónica a fines del siglo X y principios del siglo XI.

<sup>37</sup> MARCEL DURLIAT: «Problèmes posés par l'Histoire de l'architecture religieuse en Catalogne dans la première moitié du XI<sup>e</sup>. siècle», en *Cahiers de Cuxa*, núm. 3, 1972, págs. 43-49.

---

## *El Valle de Mena en las rutas del Norte. Itinerarios alternativos en una vía secundaria*

PALOMA RODRÍGUEZ-ESCUDERO Y DULCE OCÓN ALONSO

### MARCO HISTÓRICO

Se encuentra el Valle de Mena en el extremo nordeste de la provincia de Burgos. Sus límites los forman al Este territorios de Vizcaya y Álava; al Oeste la Merindad de Montija; al Norte la provincia de Vizcaya y al Sur el Valle de Losa.

El Valle, de unos veinticinco kilómetros de amplitud de Este a Oeste y unos quince de Norte a Sur, se extiende paralelamente a la costa cantábrica, siendo el único territorio burgalés en dicha vertiente. El río Cadagua constituye el eje del valle discuriendo desde los Montes de la Peña llega hasta las inmediaciones de Valmaseda y uniéndose al Nervión, forma la ría bilbaína.

La situación geográfica es uno de los factores determinantes del desarrollo histórico del Valle de Mena. Desde la Antigüedad ha sido considerado como zona de paso entre la costa Cantábrica y la Meseta Castellana permaneciendo durante largos períodos aislado y al margen de influencias decisivas.

Antes de la época romana, poblado el Valle por los autrigones, no se conocen núcleos ni vías de comunicación. Al finalizar las Guerras Cántabro-Astures —año 19 a. de C.— el Valle se incorpora al Imperio Romano hasta el 400 d. de C. De los probables conjuntos urbanos que se debieron construir en tan dilatado período persisten tan sólo noticias aisladas y la tradición nos ha legado, a través de la Edad Media, el nombre de Área Patriniana, antigua población, villa o campamento de la que nada subsistía ya en época medieval.

El Valle, sin embargo, conserva vestigios del paso de algunas calzadas de orden secundario que completaban la principal vía romana de Burdeos a Astorga. Próxima a la ermita de San Andrés del Berrón se mantiene una piedra miliaria en la ruta de Álava a Vizcaya; asimismo quedan restos de otro camino en Burceña que se supone atravesaba los Montes del Ordunte para conducir de Briviesca a Castro Urdiales; igualmente es posible, incluso hoy, seguir un tramo de calzada romana de casi tres kilómetros entre Irús y Arceo.

Durante la época de la monarquía goda el valle formó parte de la Cantabria, provincia estructurada en el Norte con los territorios de los pueblos íberos y celtas.

A consecuencia de la invasión árabe y del repliegue de los pueblos peninsulares hacia el Norte, el Valle adquiere notable valor estratégico y defensivo, desempeñando un papel importante al comenzar el repoblamiento. El movimiento repoblador se origina precisamente a partir de los valles de Mena, Losa y Ayala en torno a los cuales surgirá la primitiva Castilla. Este nombre aparece por vez primera en un documento del año 800 que designa con el mismo a los territorios occidentales del Valle de Mena.

El Valle, territorio astur-leonés, se unió al Condado de Castilla hasta su incorporación a Navarra en el año 824. Alfonso VI conquista Mena en el 1076 incorporándola a Castilla y otorgándole, el mismo año, el Fuero de Logroño que ya regía en Vizcaya, Guipúzcoa, Medina, Castro y las Encartaciones.



Al final de la Reconquista Mena se agregó al Corregimiento de Laredo, o sea de las Cuatro Villas de la Costa del Mar: Castro, Laredo, Santander y San Vicente de la Barquera.

#### REPOBLADORES DEL VALLE DE MENA EN ÉPOCA MEDIEVAL

Ya a mediados del siglo VIII los cristianos comienzan a abandonar sus reductos en los montes y costas del norte como consecuencia de las disensiones entre árabes y berberiscos<sup>1</sup>. Este movimiento se intensifica a comienzos del siglo IX, tendiendo siempre hacia el Sur, hacia tierras de nadie, en las que se formarán los primeros enclaves y fortificaciones. G.<sup>a</sup> Guinea considera que lo que se produce no es una repoblación «*ab initio*», es decir, sobre un territorio desierto, sino una corriente migratoria provocada posiblemente por el aumento demográfico<sup>2</sup>. Las tierras libres son tomadas mediante la «*pressura*», por el primer ocupante que a ellas llega. Este sistema tendría históricas consecuencias pues como afirmó F. J. Pérez de Urbel<sup>3</sup> «la *pressura* es el impulso creador de Castilla».

Las primeras «*pressuras*» se efectuaron en Lora y Mena, extendiéndose hacia Valmaseda, Castro-Urdiales y hacia Espinosa de los Monteros. Los pobladores iniciales del Valle de Mena provendrían seguramente de las zonas costeras del Norte, tanto de territorio cántabro como vasco. Llegarían a Mena a través de las calzadas romanas mencionadas. Su emigración y asentamiento coincidiría con el reinado de Alfonso I.

De estos primeros pobladores han llegado hasta nosotros los nombres de Liebato y Muniadona que aparecen en la escritura de fundación del monasterio de San Emeterio de Taranco, otorgada en septiembre del año 800<sup>4</sup>. Sus hijos el abad Vítulo y

el presbítero Ervigio, que son los otorgantes de la escritura, completaron la labor repobladora y realizaron una obra de colonización admirable<sup>5</sup>.

A medida que se afianza la repoblación irán surgiendo aldeas, pueblos y villas de desigual importancia en las que se establecen numerosos monasterios. Con el establecimiento en el 804 de la Sede Valpuesta por el Obispo Juan, el Valle de Mena pasará a su jurisdicción. La repoblación va íntimamente ligada a los Monasterios, y el origen de muchos de los centros medievales está en aquéllos. En el siglo IX se llaman Monasterios a Iglesias rurales establecidas en granjas dentro de un término Municipal, pero fuera de un poblado, aldea o villa. Con la Reconquista la vida monástica adquiere un gran desarrollo, no cumple sólo fines espirituales, sino que incluso sirve a los culturales, y asegura también el desarrollo y la protección de los que a ellos se acogen.

Al fundador de un Monasterio, sea clérigo o seglar le compete la elección del Abad que será elegido entre los clérigos. Estos últimos concertaban un pacto de obediencia con el Abad y mantenían la observancia de antiguas Reglas. A veces los Abades fundaban nuevos cenobios e iglesias que, dependiendo del Monasterio prolongaban su influencia. Tal es el caso de Vítulo y Ervigio al fundar S. Esteban de Burceña y San Martín de Área Patriana como dependientes de Taranco, o es también el caso del Monasterio de San Julián y su iglesia dependiente Santa Cruz.

#### MONASTERIOS DE MENA

Relativos a Mena las crónicas de los historiadores locales mencionan junto a los Monasterios citados, Taranco y San Julián de Mena, otros hoy desaparecidos que estarían en el mismo término Municipal, San Julián de Ovilla es uno de ellos al que se refiere un privilegio otorgado en 1133, por Alfonso VII; San Juan de Bárcena, San Fabián y

<sup>1</sup> En la Crónica de Alfonso II se dice: «*En este tiempo se pueblan Primorias, Liébanas, Trasmiera, Sopuerta, Carranza, las Vardulias que ahora se llaman Castilla y la parte marítima de Galicia*».

<sup>2</sup> GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel: *El románico en Santander*, Ed. Estudio, Santander, 1979.

<sup>3</sup> PÉREZ DE URBEL, Fray Justo: *El Condado de Castilla*, Ed. Siglo Ilustrado, Madrid, 1969.

<sup>4</sup> Cartulario de San Millán de la Cogolla. (Esta escritura es considerada auténtica).

<sup>5</sup> Así lo describen en el documento «*ibi plantavimus stirpe ipsas basilicas predictas, fecimus culturas, plantavimus, hedicavimus ibi domicilia, cellarios, orreos, torcularibus, cortinis, ortos, molinis, mazanares, vincis seu cetera que arbusta promifera...*» Mencionan también los bienes que legaron a la iglesia de Taranco: «*cavillos, equas, boves, baccis, iumenta, oves, capras, porcis, lectuaria...*».

Santa Eufemia bajo la Peña de Angulo, donados por el Conde D. Rodrigo de San Félix de Oca en el 864; San Andrés de Ordejón y Santiago de Villanueva, este último ocupado por frailes premostratenses y que perduró hasta el siglo XV, San Esteban de Anzó, absorbido en 1208 por San Salvador de Oña; además de los de Leciñana, Viergo, Bortedo, Santiuste de Caniego, Santiago de Tudela y el de Villanueva de Mena.

Ahora bien no siempre que encontramos en escrituras el nombre de Monasterios se refiere a comunidades como las descritas, sujetas a regla, a veces son simplemente iglesias sin dependencia del Obispo y que serán equivalentes a las antiguas capillas de uso privado. En Mena existieron dos de estas abadías: Vivanco y Siones, que subsistieron hasta el siglo XIV.

Tal profusión de Monasterios y Abadías sea cual fuere su carácter, evidencian la importancia de Mena y su floreciente vida religiosa durante la Edad Media, permitiendo suponer que las construcciones románicas del Valle fueran más amplias, en número e importancia, que las que hoy se conservan. El Románico del Valle de Mena puede ser por ello considerado como uno de los focos más interesantes de las vías secundarias del Camino de Santiago.

## EL VALLE DE MENA EN LAS RUTAS DEL NORTE

No hemos encontrado debidamente sistematizada la relación del Valle de Mena con las rutas subsidiarias del Camino de Santiago. Tan sólo se indica la existencia de un camino secundario sin establecer las causas de su formación ni la influencia de su existencia en el Valle. Sin embargo se menciona su estratégica posición que, a nuestro juicio, pudo ser determinante para hacer que el valle fuera valorado en época de formación de las primeras rutas o cuando las circunstancias fueran adversas y desaconsejasen el tránsito por zonas más accesibles. Analizando otros factores puede concluirse que por Mena pudieron transitar peregrinos provenientes de diversas zonas que utilizaran la ruta tanto en dirección a Santiago o de vuelta.

Destaca en principio la persistencia de calzadas romanas en buen estado, siendo ya conocido que en muchas ocasiones el trazado de los caminos se superpuso a las antiguas vías romanas. En concreto, en tiempos de Julio César se inició una calzada

para unir la región del Pisuerga con Flavióbriga. Esta calzada, concluida en época de Nerón, se reparó 154 años más tarde por Decio, capitán y legado de los Augustos, ya que los demás caminos, mal conservados, no se prestaban al paso de los viandantes<sup>6</sup>. En un recorrido de 180 millas unía Herrera del Río Pisuerga con Castro-Urdiales y debía enlazar con Burdicalia o Astúrica algo más al sur<sup>7</sup>. De esta vía quedan restos en el valle, ya mencionados. Por tanto es factible que sobre ella se estableciese un camino subsidiario del trayecto a Santiago o que en el medievo fuera usado como tal<sup>8</sup>.

Un factor de transcendencia, probablemente el más influyente tanto desde estrictos presupuestos de peregrinación como desde el punto de vista comercial y económico, es la proximidad del valle a la costa Cantábrica, lo que supone cercanía a los puertos y refuerza el carácter de «puente» entre la Meseta y la Costa Cantábrica que posee el Valle.

Los caminos del mar no sólo rendían viaje en las costas de Galicia. Peregrinos de Inglaterra, Holanda, Alemania y otras zonas desembarcaban en los diferentes puertos del Cantábrico. Se citan<sup>9</sup> Pasajes, Bermeo, Portugalete, —Bilbao es posterior aunque se le ha identificado con el Amanum Portus de Plinio y Ptolomeo—<sup>10</sup> Castro-Urdiales, Laredo, Santander... La mayoría de estos puertos, que gozaban de bastante vitalidad, se hallan relativamente cercanos a Mena por ello es factible que, aunque la ruta por la costa fuera tardía y nunca llegara a establecerse como camino normal y único, los peregrinos alcanzaran Mena después de desembarcar en alguno de ellos. Incluso se podría suponer que, en un movimiento inverso, los emplearan en su retorno a sus lugares de origen.

<sup>6</sup> HUIDOBRO, Luciano: *Las rutas jacobitas*, II, Madrid, 1950, págs. 481 y sigs.

<sup>7</sup> VÁZQUEZ DE PARGA y otros: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 1948, pág. 497 nota 1.

<sup>8</sup> BUSTAMANTE BRICIO, José: *La tierra y los valles de Mena*, Gráficas Ellacuría, Bilbao, 1971. «Durante los primeros siglos (de las Peregrinaciones), los peregrinos recorrían la vieja calzada romana que atraviesa Mena o se separaban de ella por Villasana, Vallejo y Siones, para ascender a la Meseta por el viejo camino árabe que conduce a la Magdalena».

<sup>9</sup> GOICOECHEA, Emilio: *Rutas jacobitas*, Estella, 1971, pág. 159.

<sup>10</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, Luis y otros: *Op. cit.*, pág. 510.

De acuerdo con Mayer<sup>11</sup> estimamos que la ruta seguida por los peregrinos a la ida diferiría de la escogida a la vuelta. No parece ilógico pensar que en un viaje de tal magnitud se fijan un camino de retorno diferente, bien con intención de pasar por nuevos territorios o porque, cumplidos sus objetivos, se plantearan acortar la vuelta. Mayer plantea un posible itinerario por el norte, de Oviedo a Armentia, Estíbaliz, Leyre, San Juan de la Peña y Jaca. Este recorrido determina la posibilidad de una etapa en el Valle de Mena.

El carácter de «puente» del Valle de Mena se halla reforzado por la proximidad de Castro Urdiales y Laredo, dos de los enclaves portuarios de mayor relación comercial con el interior tuvieron. Dicha relación fue esencial con Burgos «que era el principal centro de contratación de los productos que se importaban y que tuvo siempre sus comunicaciones radiales de norte a sur»<sup>12</sup>, pero también con Herrera del Río Pisuerga que ya hemos visto como centro activo desde la época romana. Vázquez de Parga<sup>13</sup>, ahondando en ello indica que la ruta procedente de la zona del Pisuerga continuaría hacia Bermeo, puerto muy importante también en este momento. Vemos así una confluencia de factores históricos, tradicionales y comerciales que determinan la creación y persistencia de rutas.

Este proceso tendría un desarrollo desigual en el tiempo. Su período de máximo auge se situaría entre la segunda mitad del siglo XII, y el siglo XIII. Aymeric Picaud y el geógrafo árabe El Idrisi mencionan la persistencia de un viaje camino a Santiago, anterior a los siglos citados, que sería utilizado en esas fechas sólo por los peregrinos que venían por mar<sup>14</sup>.

Para los montañeses el Valle de Mena era uno de los pasos obligados para la comunicación con la Meseta. Una de las rutas a seguir les conduciría por el desfiladero de Entrambasaguas hasta el Alto del Escudo, la otra por las Encartaciones al Valle de Mena<sup>15</sup>.

Debieron confluir en Mena, asimismo, otras rutas originadas en los territorios del noreste. De algunas de ellas poseemos cierta información. Balparda describe un camino, en el que ya se encuentran en los siglos IX y X fundaciones monásticas importantes, que sería el usado por el Obispo de Porto en 1120. Este camino, bastante frecuentado en época de Sancho el Mayor, iba por Valmaseda, Valle de Mena, Bercedo, Espinosa de los Monteros a Reinosa y descendiendo por el Pisuerga a Carrión de los Condes. Podría proceder de la frontera francesa, de cualquier punto en los territorios vascos del interior u originarse en puertos como Bermeo o Pasajes<sup>16</sup>. En el siglo XI no es claro el trazado de enlace entre lo que hoy es Bilbao y la frontera francesa.

Sin embargo si es posible, en el siglo XIII, marcar con cierta seguridad un itinerario entre la frontera francesa y el Valle de Mena hacia Santiago. Esta vía era utilizada con bastante intensidad y partía de Burdeos pasando por Bayona y llegando a Mena por el camino de Valmaseda.

Álava y el Valle de Mena estarían también conectados por medio de un itinerario secundario empleado en momentos de inseguridad de las rutas tradicionales. Micaela Portilla sostiene la tesis de que los caminos utilizados en el siglo IX y X diferían de los seguidos en el siglo XII y que ello estaría motivado por la situación política. Por tanto, cuando las incursiones árabes hacia el norte hacían peligroso el tránsito por las rutas riojana y burgalesa, los peregrinos buscaban el abrigo de la Sierra Salvada. Así desde Vitoria y a través de Mendoza, Abornicano, Unza, Sta. Marina, Santiago de Tudela, Montiano, Mercadillo llegarían a Villasana. En su opinión tal vez fuese empleada también la ruta Vitoria-Altube-Menagaray-Arceniega para penetrar en Mena por Montiano<sup>17</sup>.

En la escritura de fundación del Monasterio de Taranco se menciona la existencia de una hospedería, anterior al descubrimiento del sepulcro del Apóstol; por ello no se puede deducir que sirviese

<sup>11</sup> MAYER, Augusto: *El estilo románico en España*, Espasa Calpe, Madrid, 1931.

<sup>12</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, Luis y otros: *Op. cit.*, pág. 33.

<sup>13</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, Luis y otros: *Op. cit.*, pág. 510.

<sup>14</sup> BUSTAMANTE BRICIO, José: *Op. cit.*

<sup>15</sup> EALO DE SA, María: *El románico de Cantabria en sus cinco colegiadas*, Diputación Provincial, Santander, 1978, pág. 27.

<sup>16</sup> BALPARDA, Gregorio: *H.ª Crítica de Vizcaya y sus fueros*, Madrid, 1924.

<sup>17</sup> PORTILLA, Micaela: *Devociones jacobas en los caminos alaveses*.

para acoger a los peregrinos, aunque sí indica el tránsito de viandantes por la zona<sup>18</sup>.

Podemos por ello concluir que desde los primeros momentos de la peregrinación a Santiago se originaron unas vías secundarias que atravesaban Mena siguiendo el curso de la antigua calzada romana; que más tarde, en época de Sancho el Mayor se efectuaron caminos, sustituyendo esta ruta por la del llano, no «por miedo a los moros, sino porque se confirmaba una nueva ruta política, militar y económica de acuerdo con la evolución de los nuevos reinos cristianos de la Reconquista»<sup>19</sup>. No obstante y a pesar de ello, las antiguas vías secundarias siguieron siendo más o menos frecuentadas a lo largo de los siglos XI y XII por peregrinos provenientes del mar, de las zonas norteñas cercanas o lejanas como permite suponer la documentada existencia de la tardía ruta proveniente de Francia.

Mena, por tanto se nos presenta a la luz de estos datos como un punto significativo en el Medievo. Ello justificaría de un lado la multiplicidad de edificios románicos, unos conservados y otros documentados aunque desaparecidos, y de otro el interés y la calidad de alguna de las construcciones, así como la diversidad de influencias que reflejan, pues aunque, según nuestra hipótesis, fueran obra de canteros locales no hay razón para no suponer que aceptasen modelos, tipos o elementos recibidos a través del paso de peregrinos por el Valle.

#### PROPUESTA DE ITINERARIOS A TRAVÉS DEL VALLE DE MENA

1. REGIÓN DEL PISUERGA-COSTA CANTÁBRICA.  
Trazada sobre la calzada romana.

Herrera del Río Pisuerga-Reinosa-Espinosa de los Monteros-Bercedo-Villasana de Mena-Valmaseda-Castro Urdiales.

Esta ruta sería empleada en época de Sancho el Mayor. Podría tener derivaciones hacia Laredo.

2. REGIÓN DEL PISUERGA-COSTA CANTÁBRICA.  
Variante de la anterior.

Se orientaría hacia los puertos del Este.

El mismo trazado desde Herrera del Río Pisuerga hasta Valmaseda y de allí hasta Portugalete y por Lezama y Larrabezúa a Guernica y Bermeo.

3. RUTA USADA POR LOS PEREGRINOS PROVENIENTES DE LA COSTA VASCA.

Su trazado seguiría la costa Pasajes-Lequeitio-Bermeo-Baquio-Algorta-Portugalete y de allí adentrarse por Valmaseda hacia el Valle de Mena.

4. COSTA CANTÁBRICA-BURGOS.

De Castro-Urdiles o Laredo-Valmaseda-Villasana de Mena-Burgos (bien por Pancorbo o Trespaderne).

5. OVIEDO-JACA.

Planteada por Mayer, quien no determina la trayectoria desde Oviedo hasta Armentia.

Es posible que desde Oviedo bajasen a León para alcanzar el Camino Real.

Luego deberían sin embargo subir hacia Armentia para seguir por Estíbaliz-Leyre-San Juan de la Peña y Jaca.

Parece más lógico que la ruta seguida al principio hasta Armentia discurriera por el norte, ya que se acorta el trayecto. En este caso el descenso hacia Armentia sería a través del Valle de Mena.

6. RUTA USADA POR LOS FRANCESES (A PARTIR DEL SIGLO XIII).

Bayona-Irún-Zumaya-Iciar-Mendaro-Cenarruza-Guernica-Larrabézu-Bermeo o Guernica-Valmaseda-Villasana de Mena hacia el interior.

7. VITORIA-VALLE DE MENA.

Vitoria-Mendoza-Abornicano-Unza-Sta. Marina-Santiago de Tudela-Montiano-Mercadillo-Villasana de Mena.

El estudio de estas ruta y de las obras románicas, existentes o documentadas a lo largo de ellas podría suponer el establecimiento de un nuevo marco de relaciones. Desde el punto de vista formal o estilístico sería posible rastrear influencias y explicar conexiones entre obras arquitectónicas y escultóricas que, estudiadas de acuerdo con otros criterios, se muestran aisladas y, a veces, carentes de significado o sentido.

Igualmente los programas iconográficos, analizados en función de la ruta y de su situación en la misma, plantearían posibles lecturas enriqueciendo y clarificando su mensaje. D. Ocón en su trabajo «El tímpano del Cordero de la Basílica de Armentia»<sup>20</sup>

<sup>18</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, Luis y otros: *Op. cit.*, vol. II, págs. 15-16.

<sup>19</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, Luis y otros: *Op. cit.*, vol. II, pág. 18.

<sup>20</sup> OCÓN ALONSO, Dulce: «El tímpano del Cordero de la Basílica de Armentia», *Congreso de Estudios Históricos. La formación de Álava. 650 Aniversario del Pacto de Arriaga (1332-1982)*, Vitoria-Gasteiz, 1985, págs. 791-799.

establecía que la coincidencia de la portada de Armentia con la Puerta del Cordero de San Isidoro de León debió obedecer a la «programación coordinada de los mensajes ofrecidos a lo largo de las rutas de peregrinación», por ello la identidad de ideas

expresadas en ambas obras tendría como origen la voluntad de situar, en un punto intermedio de la ruta alternativa al Camino Real, un mensaje religioso que por su importancia era necesario reiterar y asegurar que todo peregrino tuviera delante.



---

## *Mudejarismo canario y la ruta de las Indias Occidentales*

DIEGO SUÁREZ QUEVEDO

### ABREVIATURAS

Actas-I... *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo.*

15/17-septiembre-1975. C.S.I.C.

Diputación de Teruel. Madrid-Teruel, 1981.

Actas-II... *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte. Resúmenes de ponencias y comunicaciones.* Instituto de Estudios turolenses de la Excma. Diputación Provincial, Teruel. 19/21-noviembre-1981.

A.D.E.A. *Anuario de Estudios Atlánticos.*

A.E.A. . . Archivo Español de Arte.

A.I.E.C. Anuario del Instituto de Estudios Canarios.

B.S.E.E. . *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.*

M.C. . . . Revista El Museo Canario.

R.I. . . . . *Revista de Indias.*

«Desde el día en que los Reyes Católicos incorporaron las siete islas a la corona de Castilla, Canarias fue histórica, náutica, colonial, cultural y artísticamente el primer jalón en la empresa americana». JESÚS HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*<sup>1</sup>.

Pretenden estas notas, solamente, hacer algunos comentarios y consideraciones sobre determinados aspectos y presupuestos mudéjares que conforman la arquitectura canaria de los siglos XV al XVIII, proponiendo como ejemplos edificios religiosos que hemos estudiado y teniendo como telón de fondo la vía marítima España-América, en las citadas centurias.

El Mudejarismo canario, como otros muchos aspectos de toda índole, está íntimamente relacionado, desde su inicio, con la ruta, hacia Hispano-

américa desde la metrópoli, efectuada por los navíos españoles que, como prevención y defensa contra los ataques de piratas y corsarios, se reunían formando una flota, y de este modo partían de Sevilla primero, durante los siglos XVI y XVII, de Cádiz más tarde en el XVIII. Desde Andalucía, la flota así constituida se dirigía, indefectiblemente, hacia los puertos canarios, desde donde izaba velas hacia el Nuevo Mundo, beneficiándose de los vientos alisios para la travesía. Eran siempre, pues, las Islas Canarias el primer punto de anclaje en la ruta hacia las Indias Occidentales. En el viaje de vuelta, en cambio, Canarias no era estación obligada de la flota que, desde las Azores, podía regresar directamente a la Península; no obstante lo cual, mu-

<sup>1</sup> Obra publicada en Madrid, 1955: «Conclusiones», pág. 473.

chos navíos y en muchas ocasiones hacían, de retorno, escala en las Islas.

Aparte de que andaluces fueron la mayoría de los conquistadores y el mayor contingente de colonos subsiguiente, el descubrimiento y colonización americanos determinó que, respecto a la Península, las relaciones de Canarias más directas y constantes, fueran con Andalucía, cambiando por único y definitivamente atlántico y castellano, el sesgo mediterráneo que, en determinados momentos durante el siglo XV<sup>2</sup>, trató de dar Bethencourt a su conquista de las islas de señorío; o el que plenamente tenían las expediciones misionales y comerciales de mallorquines y catalanes, durante la segunda mitad del siglo XIV<sup>3</sup>. De esta manera, la importación de obras de arte<sup>4</sup>, muchos maestros,

artífices y operarios, las influencias de todo tipo, vendrán, sobre todo, a través del primer tramo de la aludida ruta hacia América y, fundamentalmente, desde Andalucía; en particular con la Baja Andalucía, Canarias, durante el período que consideramos, formará una sola región en multitud de aspectos, artísticamente hablando.

Los presupuestos mudéjares que así viajan desde Andalucía, sobre todo, van a ser de tal importancia para la arquitectura en las Islas, de los siglos XV al XVIII que, en multitud de ocasiones, serán los que presten verdadero carácter a las construcciones, singularmente las techumbres de madera a los interiores. Y aún más, «en Canarias, casi toda su arquitectura se encuentra bajo las influencias de esta carpintería (la mudéjar). Hasta tal punto que podemos encontrar cubiertas que datan del siglo XVI como otras de fecha reciente que siguen utilizando y enraizando con lo que se ha llamado «arquitectura popular canaria»<sup>5</sup>; nada extraño, por otro lado, ya que el Mudejarismo conlleva en sí mismo un acento popular<sup>6</sup>. El caso canario confirma, pues, que el Mudejarismo es un fenómeno que «no sólo se internacionaliza (Portugal e Hispanoamérica), sino que al mismo tiempo desborda sus límites cronológicos tradicionales, que finaban en el siglo XVI, para saltar al período barroco... El mudéjar se configura así como una constante en el mundo hispánico»<sup>7</sup>.

Lógicamente los influjos y formas mudéjares se adoptarán y desarrollarán, en el Archipiélago, según preferencias y con peculiaridades y sintaxis propias. Las razones y condicionantes son varios y de diversa naturaleza; a saber, de orden geológico y geográfico en el empleo de determinados materiales: piedra volcánica y madera (abundancia y cali-

<sup>2</sup> Además de pretensiones portuguesas sobre las Islas Afortunadas, con las cuales jugó Bethencourt en determinados momentos, hubo intentos por su parte de poner la conquista bajo auspicios de Francia. Ver, entre otros muchos: ABREU Y GALINDO, J.: *Historia de la conquista de las siete Islas Canarias*, Ed. crítica con introducción, notas e índice por Alejandro Cioranescu, Sta. Cruz de Tenerife, 1977. BERTHELOT, S.-BARKER WEBB, P.: *Etnografía y anales de la conquista de las Islas Canarias*, 2.ª ed., 3 vols., Las Palmas de G.C., 1977-79, fundamentalmente el vol. III. VIERA Y CLAVIJO, J.: *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, 6.ª ed. con prólogo y notas por Alejandro Cioranescu, 2 vols., Sta. Cruz de Tenerife, 1967.

<sup>3</sup> Desde mediados del siglo XIV con el nombramiento de don Luis de la Cerda como Príncipe de la Fortuna y la erección del obispado de la Fortuna-Telde, por parte de Clemente VI y corte pontificia, a la sazón, en Avignon, hasta el definitivo control por Castilla de los asuntos canarios, todo tipo de expediciones al Archipiélago se vincularon a la corona de Aragón por obra y maniobras, sobre todo, de Pedro IV el Ceremonioso. Ver: BONET Y REVERON, B.: «Las expediciones a las Canarias en el siglo XIV», Tirada aparte de la *R.I.* (1944-45), págs. 48-80. RUMEU DE ARMAS, A.: *Piraterías y ataques navales contra las Islas Canarias*, 5 vols., Madrid, 1947-50, vol. I. Id., «La expedición militar mallorquina de 1366 a las Islas Canarias», en *A.D.E.A.*, núm. 27 (1981), págs. 15-23. SERRA RAFOLS, E.: «El Mediterráneo en la historia de Canarias», en *A.I.E.C.*, t. XI, XII y XIII (1968), págs. 59-61. Y, sobre todo: RUMEU DE ARMAS, A.: *El Obispado de Telde. Misioneros mallorquines y catalanes en el Atlántico*, Madrid-Las Palmas, 1960; de muy próxima reedición.

<sup>4</sup> Salvo la importante presencia de obras flamencas, importadas sobre todo durante la primera mitad del siglo, en Canarias, son las andaluzas: esculturas, pinturas, orfebrería, etc., las que constituyen el contingente de piezas artísticas más numeroso e importante. Desde el Nuevo Mundo se importan también algunas obras, singularmente de platería mejicana; para esto y todas las cuestiones de orfebrería, ver la citada obra de HERNÁNDEZ PERERA, J.: *Orfebrería de Canarias*, Madrid, 1955.

<sup>5</sup> CALERO RUIZ, M. C.: «Carpintería religiosa de signo mudéjar en la arquitectura del Puerto de la Cruz (Tenerife)», en *Actas-II*, pág. 81. En el mismo sentido, ver: FUENTES PÉREZ, G.: «Techumbres mudéjares en la arquitectura religiosa de Los Realejos (Tenerife)», en *Actas-II*. HERNÁNDEZ DÍAZ, P.: «Pervivencia de la carpintería mudéjar en la arquitectura civil del Puerto de la Cruz (Tenerife)», en *Actas-II*. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M.: «Techumbres mudéjares en la arquitectura religiosa de Santa Cruz de Tenerife», en *Actas-II*.

<sup>6</sup> TORRES BALBÁS, L.: *Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar*, «Ars Hispaniae», vol. IV, Madrid, 1949, pág. 246.

<sup>7</sup> BORRÁS GUALS, G.: «El Mudéjar como constante artística», en *Actas-I*, pág. 38.

dad de la «tea», madera del pino canario), respectivamente; la no utilización, en cambio, del ladrillo o el yeso, obedecería a preferencias estéticas; la benignidad climática predispone al uso de balcones, ajimeces, galerías abiertas, patios o techos en terraza, aunque esto último, en modo alguno, es definitivo, pues se dan, y curvas o árabes; el conservadurismo, al que no es ajeno la propia condición de insularidad, en el empleo y desarrollo de algunas formas, que irán simplificándose y evolucionando de manera propia, así las lacerías de madera de las techumbres que acabarán siendo sencillas crucetas; el enjalbegado de los paramentos de muros, en general, contruidos de piedras sin labrar (Lámina I) o, cuando mucho, de sillarejos, que estaría en relación, al menos en parte, con el capítulo de la economía en los materiales de construcción.

Es el Mudejarismo el aglutinante que proporciona cohesión a fábricas que, al abarcar tres centurias, sean tan dispares cronológicamente. Estas construcciones mudéjares quedan, de modo general, incluidas en la definición de Lampérez, cuando afirma que «la arquitectura mudéjar es la hecha para el uso de los cristianos, mezclando elementos del arte mahometano y del cristiano, en dosis mayores o menores»<sup>8</sup>; o en la consideración de Torres Balbás, de que mudéjar, «abarca todas las manifestaciones artísticas en territorio cristiano en que aparecen huellas islámicas»<sup>9</sup>. Y, de manera especial, estas construcciones canarias quedan caracterizadas por sus techumbres de madera, genuinamente mudéjares. En este sentido, adquiere plena significación el término mudéjar, que «proviene de la palabra árabe *“mudejala”*, que quiere decir sometido»<sup>10</sup>; los interiores que, sobre todo en naves y capillas de iglesias, arquitectónicamente sencillos, cobran entidad por sus techumbres geometrizarantes que devienen un espacio poliédrico, cuando de artesonados se trata. Esto es, sencillamente, conceder a las formas, a su plasticidad y sintaxis, un valor que implica consecuencias en la configuración y transformación del espacio y de los valores ópticos en

general<sup>11</sup>; se configuran, así, en un motivo más de «justificación del término mudéjar en el Arte español»<sup>12</sup>.

Es la arquitectura canaria, fundamentalmente la religiosa, exponente de lo que el Mudejarismo tiene de «epifenómeno», que va saltando sobre los estilos, e imbricándose con ellos, aquí con formas y presupuestos góticos, renacentistas y barrocos, y de modo general, desde el Románico hasta el Neoclasicismo, y con mayor razón en la arquitectura ecléctica de la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX. Epifenómeno éste, que va prolongándose en el tiempo llegando, en el Archipiélago, de manera continuada hasta fines del siglo XVIII. Son, de nuevo, las cubiertas mudéjares de las iglesias isleñas, la prueba más patente de esta superposición de estilos y de la expansión de la carpintería mudéjar, iniciada con el caso toledano en el siglo XIII<sup>13</sup>, hasta fines del XVIII, con simplificaciones, caracteres y matices propios, en el arte canario donde, en este período que consideramos, a las iglesias «se tuvo mucho cuidado en no cubrirlas de bóvedas ni cúpulas de piedra, por lo que sus amplias naves se techaban con ricos artesonados mudéjares de las más variadas formas»<sup>14</sup>.

En la arquitectura canaria, y dentro de la comunión de formas artísticas de origen hispano-musulmán, y cristiano-occidental, esencia del Mudejarismo, es en trabajos de cantería, sobre todo, donde van a manifestarse las formas occidentales<sup>15</sup> (Lámina I), plasmándose las de raíz hispanomusulmana en labores de carpintería fundamentalmente y, de manera espléndida, en las cubiertas interiores de naves y capillas de las iglesias, «en cuyas

<sup>11</sup> YARZA LUACES, J.: «Metodología y técnicas de investigación de lo mudéjar», en *Actas-II*, pág. 20.

<sup>12</sup> Id., *Arte y arquitectura en España: 500/1250*, Madrid, 1979, págs. 311-313.

<sup>13</sup> TERRASSE, H.: «Formación y fuentes del Arte Mudéjar toledano», en *A.E.A.* (1970), XLIII-172, pág. 387.

<sup>14</sup> MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D.: «Las cubiertas de estilo portugués en Tenerife», en *A.E.A.* (1955), XXVIII-112, pág. 313.

<sup>15</sup> FRAGA GONZÁLEZ, M. C.: *La arquitectura mudéjar en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1977, pág. 63. Para el ejemplo propuesto, ver: SUÁREZ QUEVEDO, D.: «La iglesia del hospital de San Pedro Mártir de Telde», en *A.D.E.A.* (1983), núm. 29, págs. 531-563, Lámina IV-1.

<sup>8</sup> LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid, 1930, 2.ª ed., t. III, pág. 483.

<sup>9</sup> TORRES BALBÁS, L.: *Op. cit.*, pág. 237.

<sup>10</sup> LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Op. cit.*, pág. 479.

lacerías los carpinteros del país disponen con rara habilidad la tea, que es la excelente madera del pino canario»<sup>16</sup>. Cuando entre estos encintados, a fines del siglo XVII y, sobre todo, en el XVIII, se disponen motivos vegetales, tenemos ejemplificado lo dicho anteriormente sobre la convivencia de estilos, ya que «es usual en las Islas que las calles de limas aparezcan decoradas con hojarasca barroca, sin abandonar los dibujos geométricos de raíz hispano-musulmana»<sup>17</sup> (Lámina II).

A la floración del Mudejarismo en las Islas contribuyó la presencia de moriscos en ellas; antes de su sustitución por esclavos negros, traídos de la vecina África, realizaban estos moriscos las labores más duras en las plantaciones e ingenios de azúcar. «De un padrón levantado por los inquisidores en 1595, resulta que había entonces en el Archipiélago 865 moriscos»<sup>18</sup>, cifra no despreciable para la época. Aún después de la expulsión de 1609, decretada por Felipe III, van a mantenerse en Canarias algunas comunidades moriscas donde, por su condición insular, no van a ser consideradas «peligrosas». Aparte las diferencias numéricas, el caso es similar al de los Chueta mallorquines, criptojudíos que permanecen, tras su expulsión, en la isla balear. Ambas comunidades son siempre miradas con recelo y marginadas, pero en el caso de los moriscos en Canarias, éstos no mantendrán su condición de grupo, diluyéndose durante la Baja Edad Moderna. Pervivirán sí, calles, barrios o sectores de ciudades isleñas con el nombre de «morisco». La importancia artística de estos moriscos es que se ocuparon de muchas de las labores constructivas y decorativas de las fábricas canarias.

Elemento casi constante, dentro del Mudejarismo canario, es la presencia de almenas<sup>19</sup> deco-

rando las partes superiores de muros y tapias de las construcciones; su gran empleo desde las más antiguas edificaciones mudéjares de Fuerteventura, conecta con sus homólogos de la Baja Andalucía<sup>20</sup>.

Se trata de almenas que constan de un cuerpo inferior prismático y otro superior piramidal, ambos de bases cuadrangulares; sobre este modelo se dan dos variantes: aquel en que la base de la pirámide superior coincide más o menos con la parte superior del cuerpo prismático; hay alguna de este tipo, pero las más son aquéllas en las cuales la base de la pirámide superior es mayor, sobresaliendo ligeramente sobre el prisma de base, a modo de diminuta cornisa. Esta última variante de almena, la veremos pervivir hasta la actualidad en la arquitectura doméstico-rural, en muchas zonas de las Islas, usada como chimenea, en la cual las aberturas para salida de humos, se efectúan en el cuerpo prismático bajo el pequeño alero.

Suponen estas almenas la fusión, a partir de la Hispano-musulmán, de una función decorativa y de un elemento arquitectónico. La función es la decorativa que tienen las almenas escalonadas, que aparecen en la Mezquita de Córdoba, sin que nada sepamos «de estas almenas decorativas en España hasta la dominación árabe»<sup>21</sup>. Su origen, aunque con dentellones agudos, está en la arquitectura omeya, tanto religiosa (Mezquitas de Damasco y Medina) como civil (Palacio Jirbat al-Mefjer)<sup>22</sup>, que a su vez se nutre de ejemplares clásicos (Palmira), de construcciones en la ciudad de Petra y del arte sasánida, pero «bien es verdad que nunca alcanzó allá esta forma de almenas el predominio absoluto que en Andalucía hasta lo granadino y mudéjar»<sup>23</sup>. La forma arquitectónica es el tipo

<sup>16</sup> MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, 1934, t. IV, pág. 215.

<sup>17</sup> FRAGA GONZÁLEZ, M. C.: «Carpintería mudéjar en los archipiélagos de Madeira y Canarias», en *Actas-II*, pág. 80. Para el ejemplo propuesto podrá consultarse: SUÁREZ QUEVEDO, D.: «La ermita de Nuestra Señora de la Concepción y San Francisco de Paula en la Atalaya de Santa Brígida (Gran Canaria)», en *A.D.E.A.*, en prensa.

<sup>18</sup> RUMEU DE ARMAS, A.: *Piraterías y ataques navales...*, vol. I, pág. 348. Por Islas, estos moriscos se repartían así: Fuerteventura 307; Tenerife 196; Gran Canaria 142; Lanzarote 91; La Palma 77; y Gomera 52.

<sup>19</sup> En rigor habría que hablar de Merlones, pero ya el uso del término Almena se ha impuesto para designar los dentellones

y no los huecos entre los mismos. Ver: PANIAGUA SOTO, J. R.: *Vocabulario básico de Arquitectura*, Madrid, 1982, 3.ª ed. Almena, pág. 39; Merlón, pág. 215.

<sup>20</sup> FRAGA GONZÁLEZ, M. C.: *La arquitectura mudéjar...*, pág. 227.

<sup>21</sup> PAVÓN MALDONADO, B.: *Las almenas decorativas hispano-musulmanas*, Madrid, 1967, pág. 8.

<sup>22</sup> TORRES BALBÁS, L.: «Arte Hispano-Musulmán hasta la caída del Califato de Córdoba», en *Historia de España*, fundada por R. Menéndez Pidal y dirigida por J. M. Jover Zamora. T. V, *España Musulmana (711-1031)*, Madrid, 1973, 3.ª ed., págs. 367-368, notas 84 y 85.

<sup>23</sup> GÓMEZ MORENO, M.: *El Arte Árabe hasta los Almohades. Arte Mozárabe, «Ars Hispaniae»*, Vol. III, Madrid, 1951, pág. 40.

de almena de remate piramidal conocida, a veces, como «almena en punta de diamante», de carácter defensivo, y que en España de forma segura<sup>24</sup>, aparece en la arquitectura militar de la Almería-Pechina taifa, donde los restos de murallas conservados de su Alcazaba, muestran «almenas en remates piramidales»<sup>25</sup>. Este tipo de almenas que «eran bastante anchas y siempre remataban en piramides»<sup>26</sup>, tendrá un gran desarrollo en las arquitecturas militares almorávide y, sobre todo, almohade; en concreto las hallamos, lo que es importante para Canarias, en la Cerca de Sevilla, construcción debida al monarca almorávide Ali Ibn Yusuf (1107-1143)<sup>27</sup>, y reformada luego bajo la dominación almohade<sup>28</sup>.

Así, las sencillas almenas usadas en la arquitectura mudéjar canaria, cuentan con un importante pasado; adoptando la forma de almenas de remate piramidal de carácter eminentemente defensivo-militar en la arquitectura hispano-musulmana, ostentan la función decorativa de las hermosas almenas escalonadas cordobesas.

Es curioso observar cómo cuando son utilizadas en las iglesias, parece querer alejarse a estas almenas de lo que es el propio recinto sagrado, situándolas en muros colindantes, en las sacristías, o dependencias anejas al templo propiamente dicho. De lo dicho es magnífico ejemplo la ermita de San Antonio en Telde (Gran Canaria)<sup>29</sup> (Lámina III); el carácter plenamente mudéjar de esta edificación, que respira sencillez y acento popular, hace válida y perfectamente aplicable a ella, la frase de Chueca Goitia cuando apunta que «los monumentos arquitectónicos, no sólo los encumbrados, sino a ve-

ces en mayor grado los más humildes, sostienen al paso de los años una vigencia, una frescura y una actualidad tan permanentes, que son la mejor imagen que puede encontrarse. La mayoría no son de ayer, de hoy o de mañana exclusivamente, sino de ayer, de hoy y de mañana a un mismo tiempo, y esto en mayor grado que pueda serlo una pintura, un drama o una novela, si salvamos muy pocas cimas inmarchitables»<sup>30</sup>.

Fundamental para la arquitectura canaria que consideramos, que le proporcionará acentos de notoria singularidad (otro tanto podría decirse respecto a otros aspectos artísticos, como es el caso de la orfebrería, o a manifestaciones como el lenguaje o el folklore), es el ingrediente lusitano. Tras Andalucía, es Portugal la segunda fuente en importancia, vertiendo e insistiendo en muchas notas mudéjares a él trasvasadas, para la arquitectura canaria<sup>31</sup>. Estas influencias portuguesas para Canarias están, más que nada, en relación con los contactos e intercambios comerciales y de todo orden con Madeira, pero tampoco son ajenos del todo a la ruta hacia el Nuevo Mundo, máxime teniendo en cuenta que Portugal es español bajo los reinados de los tres Felipes de la Casa de Austria.

La presencia portuguesa en la conquista y primera población del Archipiélago es numerosa, lo que se fomenta por el establecimiento y desarrollo de los ingenios azucareros a lo largo del siglo XVI, y aún posteriormente. «Se conocen gran número de arquitectos, canteros y carpinteros portugueses desde el maestro Alonso, que en 1515 contrata la primitiva iglesia lagunera de los Remedios, antecesora de la actual catedral. Otros apellidos lusitanos se escalonan a lo largo de los siglos XVI al XVIII, y a su esfuerzo se deben algunas de las mejores construcciones de las Islas. Si bien el arte canario es parte y capítulo de la historia del arte español, en sus preferencias y en su repertorio for-

<sup>24</sup> Pudieran datar las almenas de remate piramidal de época califal pues, aunque truncadas, parecen ser de este tipo los restos hallados en Gormaz.

<sup>25</sup> TORRES BALBÁS, L.: «Almería Islámica», en *Al-Andalus* (1957), XLI, pág. 434.

<sup>26</sup> Id., *Ciudades Hispano-Musulmanas*, 2 vols. Madrid, s/a., vol. II, pág. 583.

<sup>27</sup> GUERRERO LOVILLO, J.: «La Puerta de Córdoba en la Cerca de Sevilla», en *Al-Andalus* (1953), XXXII, pág. 180.

<sup>28</sup> TORRES BALBÁS, L.: «Nuevas perspectivas sobre el Arte de Al-Andalus bajo el dominio Almorávide», en *Al-Andalus* (1952), XXXI, págs. 402-433.

<sup>29</sup> Ver: SUÁREZ QUEVEDO, D.: «Ermita de San Antonio. Telde (Gran Canaria)», en *M.C.* (1984), XLIV, págs. 51-68, Lámina 1.

<sup>30</sup> CHUECA GOITIA, F.: *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, 1979, pág. 45.

<sup>31</sup> Apenas si hay una breve reseña al Mudejarismo portugués en el recién publicado libro: FRANÇA, J. A. y otros: *Arte Português*, Summa Artis, vol. XXX, Madrid, 1986. Se hacen en el capítulo correspondiente al «Arte Manuelino», págs. 162-238, que corre a cargo de J. L. Morales Marín, y con referencias a los criterios, ya un tanto manidos, sobre el tema de PÉREZ EMBID, F.: *El mudejarismo en la arquitectura portuguesa de la época manuelina*, C.S.I.C., Madrid, 1955.



mal presenta una serie de modalidades obedientes al influjo de los artistas venidos de Portugal»<sup>32</sup>.

De entre los varios portuguesismos enumerados por J. Hernández Perera en su estudio, cabe reseñar los siguientes: «la individualización de las portadas del resto de las fachadas, como en las iglesias de la Asunción de la Gomera y en San Juan de Telde, es asimismo ordenación de los hastiales en Tomar, Batalha y Madeira»; «la interrupción por arandelas de los pilares cilíndricos de la catedral de Las Palmas los hace comparables a los de Viana de Alemtejo y sobre todo a los de Belem»; «las cubiertas de artesonados de madera, que vienen sin duda a Canarias de Andalucía, también se practicaban en Portugal, y tanto la iglesia de Caminha como la misma catedral de Funchal presentan ambientes muy similares a los templos canarios»; «las fachadas planas con cornisas ondulantes», «la constante dicromía gris-blanco, obtenida por el contraste de la cal y la piedra basáltica, tan característica de los exteriores del continente y de Madeira como de nuestras fachadas»<sup>33</sup>. En este sentido es significativa la reseña del Marqués de Lozoya: «el intercambio debió de ser muy grande, pues fueron muy intensas las relaciones comerciales entre ambos países oceánicos; en el archipiélago portugués (Madeira) existen iglesias cubiertas de alfarje morisco de un tipo parecido al de Canarias»<sup>34</sup>.

Dentro de la carpintería mudéjar canaria, ya en pleno siglo XVIII, «se advierte cierto afán de novedad, algo que no sean los consabidos faldones con sus entrecalles de lazos, crucetas o florones. La nueva manifestación ya no llega de Andalucía, nos la proporciona Portugal con una serie de techos de tableros pintados, en forma de artesa, de gran raigambre en el arte de aquella nación»<sup>35</sup>; este tipo de cubiertas se dará, con frecuencia, en las cana-

rias occidentales (singularmente en Tenerife y La Palma), no así en las islas orientales, constituyendo «el último capítulo, un capítulo brillante, en la serie de techumbres de madera con que cuentan sus edificios. En ellos el elemento decorativo resulta algo muy distante del arte mudéjar, pero en cuanto a la estructura, los carpinteros siguen aferrados a la antigua técnica islámica»<sup>36</sup>.

Será el purismo neoclásico el que rompa con la arraigada tradición mudéjar en las construcciones canarias, siendo «bajo Carlos IV cuando van llegando a las Islas novedades artísticas vigentes en Europa lustros antes, aunque las iglesias seguían cubriéndose hasta el último cuarto del siglo XVIII con artesonados mudéjares de madera»<sup>37</sup>, constituyendo este «armar en lo blanco» lo que proporciona carácter y entidad a la mayoría de las edificaciones. En general, las techumbres canarias corresponden, según los procedimientos técnicos empleados, a las que el tablero «es la parte principal de la obra, y la lacería se hace con listones clavados al tablero, formando dibujo ornamental»<sup>38</sup>, o expresado con otras palabras, son aquéllas en las cuales «el tablero forma el esqueleto de la techumbre, en tanto que el encintado no tiene otra función que la meramente decorativa»<sup>39</sup>.

Por tanto, podemos concluir que el Mudejarrismo, fundamentalmente venido a través de la ruta marítima desde los puertos andaluces a las Indias Occidentales, es en Canarias de tal importancia y trascendencia que se convierte, como ha podido verse, en esencia misma de su arquitectura religiosa hasta el siglo XIX, lo cual es extensible, en mayor o menor grado, a las construcciones civiles y domésticas, siendo en las techumbres de madera donde los carpinteros plasmaron las más bellas páginas del capítulo mudéjar en las Islas.

<sup>32</sup> HERNÁNDEZ PERERA, J.: «La arquitectura canaria y Portugal», en *A.I.E.C.* (1968), XI, XII y XIII, págs. 72-73.

<sup>33</sup> *Ibid.*, págs. 73-74.

<sup>34</sup> Marqués de Lozoya, «Impresiones artísticas de una excursión a Canarias», en *B.S.E.E.* (1944), LII, págs. 7-8.

<sup>35</sup> MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D.: *Op. cit.*, pág. 313.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pág. 313.

<sup>37</sup> HERNÁNDEZ PERERA, J.: «Tabernáculos neoclásicos de Tenerife y Gran Canaria», en *A.I.E.C.* (1968), XI, XII y XIII, pág. 45.

<sup>38</sup> LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Op. cit.*, pág. 515.

<sup>39</sup> FRAGA GONZÁLEZ, M. C.: *La arquitectura mudéjar...*, pág. 91.



Lám. I: Parte superior del arco triunfal, apuntado muy levemente, de acceso a la capilla mayor; sobre él puede apreciarse el aparejo del muro de pequeñas piedras irregulares. Paramentos enjalbegados interior y exteriormente. En su momento cubierta de madera. Iglesia del hospital del S. Pedro Mártir. Telde (Gran Canaria). Construcción Gótico-mudéjar; primera mitad del siglo XVI.



Lám. II: Detalle de la cubierta interior de la ermita de Ntra. Sra. de la Concepción y S. Francisco de Paula en la Atalaya de Sta. Brígida (Gran Canaria). Crucetas de tradición mudéjar enmarcan las calles de limas, ocupadas por flora y roleos barrocos. Construcción ermita: 1733-37. Carpintería, sobre todo en elementos decorativos, completada en años sucesivos.



Lám. III: Exterior de la ermita de S. Antonio de Telde (Gran Canaria). Carácter mudéjar y popular. Almenas decorativas. Interior: cubierta de par e hilera. Construcción, casi con toda seguridad, del primer tercio del siglo XVIII.

---

## *El Camino Real Granada-Valencia y las Rutas Comerciales, factores decisivos para el desarrollo de una importante zona arquitectura del Renacimiento Granadino*

JESÚS RUBIO LAPAZ

### IMPORTANCIA DEL CAMINO REAL GRANADA-VALENCIA EN ESTA ZONA GRANADINA

Al transitar hoy día por la comarca norte de la provincia de Granada nos encontramos con una serie de localidades sumidas en una notable crisis económica, en las cuales destacan numerosas obras arquitectónicas de un valor muy considerable.

El motivo de la construcción de estas importantes edificaciones en unos parajes tan olvidados actualmente responde de manera precisa a una coyuntura específica que provoca su erección. Quedando establecidos como preciosos testimonios de este peculiar contexto pretérito, en el que funcionaban con una rigurosa intención programática y propagandística a lo largo de una ruta (en el pasado muy transitada y hoy casi olvidada) como era el Camino Real Granada-Valencia.

Esta vía, debida a la fácil comunicación del Surco Intrabético con las tierras levantinas, remonta su origen a tiempos inmemoriales, conformándose definitivamente en la etapa de la dominación romana y adquiriendo un gran desarrollo en tiempos de los R.R.C.C., a causa de las intenciones de estos soberanos de enlazar el recién conquistado territorio nazarí con el resto de la Península. Carlos V continuará este propósito, llegando en su época a alcanzar un considerable tránsito, como se puede apreciar en el «Repertorio de todos los Caminos de España» del valenciano Juan de Villuga, realizado en 1546 (Fig. 1). Posteriormente sufrirá la crisis general del seiscientos, para recuperar su importancia en el siglo XVIII (siendo así camino de

ruedas en 1757), y quedar olvidado con la creación de la actual red de carreteras.

Por él veremos desfilar a los más relevantes personajes de la política española de fines del siglo XV y del XVI, convirtiéndose en habitual en los trayectos reales (se constata el paso por esta ruta —o la estancia en alguno de los núcleos de la zona— de los R.R.C.C., Juana la Loca, el cardenal Cisneros, Carlos V, etc.). También lo transitan los viajeros de este tiempo, como por ejemplo Antoine de Lalaing (fig. 2).

De esta manera observamos como este camino se convertirá en una espléndida «fachada» al exterior a la hora de exaltar el poder y la fama de las distintas fuerzas sociales ubicadas en estas tierras granadinas, a través de la construcción de imponentes obras artísticas, como pueden ser las que caracterizan actualmente las poblaciones de Guadix, Baza, Huéscar o Puebla de don Fadrique, si nos remitimos solamente a la demarcación granadina, pues se continúan por otras, como los núcleos de Caravaca o Moratalla en Murcia, e incluso parajes almerienses como los Vélez (refiriéndome tan sólo a los lugares más cercanos a las localidades señaladas anteriormente).

Estas obras arquitectónicas responden a la divulgación del vigor de las fuerzas sociales que las edificaron a lo largo de esta vía. Obedeciendo su naturaleza programática, por lo tanto, a tres diferentes grupos sociales que testimonian así su implantación en el recién conquistado reino de Granada. Éstos serán las sedes episcopales de Guadix y Toledo, las distintas fuerzas señoriales y las órdenes religiosas.



A. Las instituciones que más van a aprovechar las ventajas que les ofrece la ruta serán las dos mitras que dominan esta amplia comarca granadina, el Obispado de Guadix y el Arzobispado de Toledo. Estos dos poderes eclesiásticos suscitarán un largo pleito en la primera mitad del siglo XVI que provocará, en gran parte, el que se realicen edificios religiosos tan importantes como la Catedral de Guadix, las Colegiatas de Baza y Huéscar, o parroquiales como la de Puebla de don Fadrique, de dimensiones desorbitadas para las necesidades que debían de cubrir, y cuyas desmesuradas proporciones son perfectamente visibles desde el Camino Real Granada-Valencia, convirtiéndose, de esta manera, en el edificio que más caracteriza a estos núcleos de población.

La causa de este conflicto es la disputa entre la diócesis accitana y la Catedral Primada por el suprimido obispado de Baza. Obispado de origen paleocristiano que quedaría sin ser reimplantado tras el fin de la Reconquista —a pesar de la Bula de Inocencio VIII— debido a la inteligente labor del cardenal Mendoza, que alegará falta de medios para su continuidad, a la vez que hacía valer los derechos que la Mitra toledana adquirió tras la firma de un tratado en 1243 entre el arzobispo Ximénez de Rada y Fernando III, por el cual este último cedía el gobierno laico y espiritual de Baza y su diócesis a los prelados castellanos, una vez que fuera arrebatada al Islam, en gratificación por las ayudas que los arzobispos habían prestado al rey santo en sus labores beligerantes en esta zona oriental de Andalucía.

Quedaría Baza dentro de la órbita religiosa de Mendoza, controlada interinamente desde Toledo, mientras que en el dominio temporal no conseguiría sus objetivos por la oposición de los R.R.C.C. Entre tanto Guadix adquiriría de nuevo la categoría episcopal.

Tras la muerte del «Tercer rey de España» (1495) la reina Isabel confiará a su confesor, el arzobispo de Granada Fray Hernando de Talavera, la administración de las iglesias del reino de Granada que no estuviesen asignadas de manera concreta a ninguna diócesis. Obteniendo el primer prelado accitano tras la Reconquista, Fray García Quijada, el gobierno de los territorios bastetanos tras el encargo que le hace el primer arzobispo granadino.

La situación continuará relativamente en calma bajo el dominio de Guadix hasta 1504 en que el

cabildo de Baza se «rebela» contra su vecina diócesis (no en vano las características y orígenes del obispado suprimido de Baza eran semejantes al del que ahora lo administraba), dando comienzo aquí el dilatado pleito al apelar los bastetanos al cardenal Cisneros, que gustosamente accedería a escuchar sus quejas. Intervendrán ahora organismos judiciales (Chancillería de Granada, sobre todo), apelando repetidas veces también a la Santa Sede y al Emperador Carlos, para llegar, después de muchísimos vaivenes y oscilaciones (en las que no voy a entrar aquí, pues resultarían interminables) a la concordia «salomónica» de 1544, por la cual se dividía la antigua cátedra bastetana en dos fracciones, quedando Baza y las tierras de su Hoya para la diócesis accitana, mientras la Vicaría de Huéscar se le otorgaba a la Sede Primada, si bien Toledo guardaba unos mínimos derechos sobre la Colegiata bastetana, y la metrópoli accitana los tenía sobre las tierras del archiprestazgo oscense.

En este clima de disputas continuas vamos a ver como se desarrolla la labor constructiva de un obispado y otro. Labor que servía para demostrar cada institución eclesiástica su fuerza y su poder ante su «adversaria» y ante los numerosos viajeros importantes que transitaban por el Camino Real Granada-Valencia. Convirtiéndose estos edificios en auténticas presencias simbólicas de las dos mitras en las tierras de la suprimida cátedra bastetana, en un claro deseo de exaltación de la fama y de propaganda de su gloria, en el precioso «escaparate» que constituía esta importante vía de comunicación.

La construcción de la catedral de Guadix participará, sin duda, de este contexto, correspondiendo estos años a los de su ambicioso proyecto, tras las trazas y obras de Diego de Siloé, que llegará a la catedral después de su paso por las obras de la también accitana iglesia de Santiago.

En este caso concreto habrá además otro motivo para engrandecer considerablemente la obra y acentuar el simbolismo del templo episcopal en este camino. Será la disputa existente desde principios del siglo XVI en el centro urbano de esta ciudad entre el poder civil, representado por los corregidores, y el religioso, concentrado en la catedral. Los primeros edificarán enfrente del templo catedralicio su plaza, sede del gobierno emanado directamente del Estado Moderno constituido por el emperador Carlos, mientras la potestad espiritual erigía su «mole» arquitectónica; entablándose así otra lucha



ideológica entre dos fuerzas, visualizándose ésta a través de dos estupendas obras artísticas que constatan perfectamente el origen y la intencionalidad de sendos propósitos; en este caso, la confrontación antagónica entre los servicios administrativos emanados del Estado Moderno y la omnipotente presencia de la cátedra accitana. Confrontación que se sumará, en su deseo «exhibicionista» a lo largo de la ruta Granada-Valencia, a la rivalidad Guadix-Toledo, saliendo beneficiado, sin duda, el patrimonio artístico de la bella localidad granadina.

La colegiata de Baza (foto 1), constituye otro ejemplo claro de lo que venimos señalando. Colegiata de mayores proporciones que muchas catedrales españolas, será foco de gran actividad constructiva, estableciéndose en torno a ella las influencias mutuas entre Alonso de Covarrubias y Diego de Siloé, naciendo de esta manera a las características formales de los edificios renacentistas de esta comarca, síntesis del estilo personal de estos dos maestros españoles que tendrán uno de sus primeros puntos de contacto en la ciudad bastetana de 1533; configurándose así una arquitectura comarcana, resultante de interesantes influencias granadinas y toledanas, cuyo ejemplo está también en la colegiata de Huéscar o en la iglesia parroquial de Puebla de don Fadrique.

El arquitecto principal de este foco, y de esta manera de hacer la arquitectura, es Rodrigo de Gibaja, encargado de ejecutar las trazas dadas por Covarrubias en 1533 para el templo bastetano, y que también trabaja junto a Siloé en dicho edificio (Capilla del Sagrario, sometiéndose además a la «revisión» anual del burgalés<sup>1</sup>. Asimismo lo tenemos documentado en la iglesia de Puebla de don Fadrique.

La colegiata de Santa María de Huéscar tiene también dimensiones catedralicias, aun cuando se recortan las proporciones de su primera traza. Se produce en ella la misma simbiosis de elementos de procedencia toledana, como se puede observar en la decoración exterior de su cabecera, y andaluza, como su interior, de clara tendencia «siloesca-

vandelviriiana». Esta evidente y magistral convivencia de influencias, y la magnitud de la obra lleva a pensar en la planificación directa de los grandes maestros de los distintos focos arquitectónicos del renacimiento, como ya ha atribuido algún historiador del arte<sup>2</sup>. Su función simbólica a lo largo del Camino Real Granada-Valencia no puede ser más clarividente, como lo muestra la foto 2, tomada desde lo que era la ruta señalada (y que repite, por tanto, la misma panorámica), desde donde se vislumbra aún las majestuosas y destacadas dimensiones de la construcción en un núcleo actualmente mucho mayor de lo que era en el siglo XVI. Quedando, pues, claro el papel ideológico de este edificio como manifestación del poderío de la Sede Primada en unas tierras lejanas a su metrópoli, y ganadas para sí después de un largo proceso jurisdiccional. Exaltándose, de esta manera, la potencia de la catedral toledana con una clara política de prestigio a base de grandilocuentes construcciones que justificaban la idea propagandística de identificar, en su afán «imperial», Toledo como la segunda Roma, tal y como nos señala acertadamente F. Marías<sup>3</sup>.

Participante en el mismo programa ideológico es el templo parroquial de Santa María de Puebla de don Fadrique (foto 3), también de dimensiones espectaculares en relación con la importancia de la localidad, creada a principios del siglo XVI fruto de la repoblación. En este edificio se acentúan las connotaciones toledanas, cambiándose el orden corintio de Huéscar por un dórico corrido, y estilizándose considerablemente los pilares renacentistas. Hechos éstos que la aproximan a la colegiata bastetana, cosa lógica al constatar la presencia en Puebla de don Fadrique de los maestros vizcaínos que levantan la iglesia de Baza (Rodrigo

<sup>1</sup> Magaña Visbal, L.: «Alonso de Covarrubias y la Iglesia Mayor de Baza», *Archivo Español de Arte*, XXVII (1954), págs. 35-45.

<sup>2</sup> Se han atribuido las trazas de la parte renacentista del templo oscense a Diego de Siloé y Alonso de Covarrubias, creyéndose que las ejecutaría Andrés de Vandelvira. Así se desprende de los trabajos de GONZÁLEZ BARBERÁN, V.: *Memoria histórico-técnica para la declaración de Monumento Nacional de Santa María de Huéscar*, 1973, inédito. DENGRA UCLÉS, J.: *Historia de los Monumentos de Huéscar*, Huéscar, 1967, inédito.

<sup>3</sup> MARÍAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos y C.S.I.C., 1983.

de Gibaja principalmente, y un grupo numeroso de artífices norteños)<sup>4</sup>.

B. Una vez examinada la actitud de las fuerzas episcopales ante el Camino Real, veremos la posición del sector señorial de esta zona norte de la actual provincia granadina en su idéntico deseo de exteriorizar su presencia a través de numerosas y grandilocuentes construcciones.

El reino de Granada después de su reconquista fue objeto de una considerable repartición entre los nobles que ayudaron a los monarcas católicos en esta tarea. En la comarca que venimos estudiando van a ser varias las casas señoriales que reciban la merced real.

Los R.R.C.C. otorgarán al cardenal Mendoza (llamado el «tercer rey de España» por su importancia política y económica) el marquesado del Cenete, en donde su hijo Rodrigo —ejemplo de la contradicción social del renacimiento español— construirá a principios del siglo XVI esa magistral y anacrónica obra que es el castillo de la Calahorra. Edificio contradictorio, ya ampliamente estudiado por consagrados historiadores del arte, representa la aprobación fastuosa de las formas renacentistas (de carácter burgués en su origen) en un contexto inapropiado, con clara exaltación feudalizante y medieval. Las características y los valores de la obra no voy a entrar a estudiarlos, pues ya están perfecta y ampliamente destacados, pero lo que sí hay que recalcar es la importancia de esta edificación, que cuenta con arquitectos de primer orden (Lorenzo Vázquez) y que supone una extraordinaria y temprana primicia de los nuevos rumbos que tomará el arte del siglo XVI en la Península Ibérica, cuya influencia en el «italianizado sur» de Kubler será más que evidente, teniendo parte de la culpa de ésto la existencia de la ruta en cuestión, la cual pasaba cerca de este castillo-palacio.

Otra casa nobiliaria, los Enríquez, recibirán grandes heredades en Baza, así como el señorío de las villas de Orce, Galera, Tahal, Senes, Castro y

Lucainena<sup>5</sup>; llevando a cabo también una importante labor constructiva, destacando su palacio en Baza o las numerosas fundaciones religiosas que hacen en esta ciudad (enlazando así con otro grupo social con deseos de implantación en tierras granadinas, las órdenes religiosas), como el monasterio de San Jerónimo, el de Santa Isabel de los Ángeles o el hospital de Santiago, todos ellos en tiempos de los Reyes Católicos.

La zona de Huéscar y Puebla de don Fadrique será otorgada en 1495 al Condestable de Navarra y Conde de Lerín, Luis de Beaumont (que también adquiere Zújar, Freila, los Vélez, Castelléjar y Benamaurel), destacando la fundación en 1504 de la iglesia de Santiago de Huéscar, así como la de numerosas ermitas<sup>6</sup>.

En 1513 se hace donación de estas tierras al II Duque de Alba, Fadrique Álvarez de toledo, que toma el relevo de su primo (o más exactamente del marido de su prima), el Conde de Lerín, tras breves años de gobierno realengo. En el campo arquitectónico nos deja esta familia su casa de Huéscar, su patronato de la iglesia de Santiago de esta localidad, y su participación en el templo de Puebla de don Fadrique<sup>7</sup>.

Asimismo digna de destacar es la labor constructiva de Hernando de Zafra, secretario de los Reyes Católicos, y señor de Castril, en esta localidad; y, por supuesto, aunque en el vecino reino de Murcia, la de los Fajardo, con ese espléndido edificio

<sup>5</sup> Donaciones efectuadas a Enrique Enríquez, tío de Fernando de Aragón, por los Reyes Católicos, también por sus numerosos servicios prestados.

<sup>6</sup> Este personaje era cuñado de Fernando el Católico (estaba casado con la infanta doña Leonor, hermana del monarca), y mantendrá este señorío hasta 1508 en que muere (la merced era marquesado vitalicio). A destacar de entre la huella dejada en estas tierras, la advocación de las actuales patronas de Huéscar y Puebla de don Fadrique, que son las mismas que tenía la monarquía navarra.

<sup>7</sup> Don Fadrique Álvarez de Toledo, II duque de Alba era primo de Fernando el Católico (su madre, María Eugenia Enríquez, era hermana de la reina de Aragón, Juana Enríquez, madre de soberano) y se le hace merced real de este señorío (Huéscar y Castillejar), por su ayuda en la conquista del reino de Navarra.

Además de estas dos familias (Lerín y Alba) hay que tener en cuenta las mercedes que se otorgan en esta zona a los caballeros que lucharon bajo las órdenes del Gran Capitán en sus campañas italianas.

<sup>4</sup> Hay que hacer la salvedad de que Puebla de don Fadrique al crearse, en los primeros decenios del siglo XVI, no se ubicaba exactamente sobre el Camino Real Granada-Valencia; pero muy pronto, por la importancia que iba adquiriendo el núcleo, debido a la repoblación, se unirá a esta cercana ruta.

que es el castillo de Vélez-Blanco, cuya posterior influencia está fuera de ninguna duda.

C. Las órdenes religiosas también van a hacer muy pronto acto de presencia, afincándose en la zona de manera numerosa, llevadas, sin duda, por el afán de «cristianizar» esta tierra «desacralizada»; corroborando así, una vez más, la importancia cultural de estos parajes atravesados por la ruta Granada-Valencia.

Abundantes serán los conventos abiertos en Guadix, como los de monjas Clarisas Franciscanas, instaladas en el de Santiago (de clausura, fundadas en 1538), o las Concepcionistas Franciscanas (también de clausura, y fundadas en la segunda mitad del siglo XVI), además de la presencia de agustinos, jesuitas, dominicos y franciscanos.

En Baza, aparte de los ya anotados como de fundación nobiliaria, hay que señalar el convento de la Merced (de tiempo de los Reyes Católicos), el de San Francisco, que se cree que fue fundado por los mismos monarcas en 1490<sup>8</sup>. Habitado por monjes de la misma orden es el de San Antonio Abad; teniendo que sumar a todos éstos, el de Santo Domingo y el del Espíritu Santo (del primero no se sabe la fecha fundacional, y al segundo se le atribuye su origen en 1530). También es preciso apuntar el de la orden franciscana de San Pedro de Alcántara, establecido en la cercana localidad de Caniles bajo la advocación de San Diego (1671).

En Huéscar se constituirán otros tres, el de Santo Domingo (en 1547) —con una preciosa armadura mudéjar—, el de San Francisco (en 1602, de menores descalzos), y el de monjas dominicas, llamado de la Encarnación (en 1612). A los que hay que sumar el de Nuestra Señora de la Concepción de Puebla de don Fadrique, de monjes franciscanos descalzos de la orden de San Pedro de Alcántara, erigido entre 1614 y 1618<sup>9</sup>.

#### INFLUENCIA DE LA RUTA COMERCIAL DE LA LANA EN LA INTRODUCCIÓN DE LAS CORRIENTES ITALIANAS EN EL RENACIMIENTO GRANADINO

Otro factor, muy a tener en cuenta a la hora de estudiar el origen de las influencias y causas que ayudan a que se construyan destacados edificios renacentistas en esta zona, es el importante comercio existente entre esta comarca e Italia.

En estas tierras (concretamente en Huéscar) se comerciaba la lana que se producía en gran parte de la mitad meridional de la Península Ibérica, existiendo en la ciudad oscense abundantes lavaderos<sup>10</sup>, propiedad normalmente de ricos mercaderes genoveses (y también de algún milanés) que preparaban el producto adquirido que después se llevaba en carros hacia Cartagena o Alicante, en donde se embarcaba para Génova, produciéndose un considerable emporio financiero a partir de este comercio, originando de esta manera una fuerte presencia trasalpina en estas localidades (el alto número de habitantes de esa procedencia que vivían en Huéscar o Puebla de don Fadrique habla por sí solo). Siendo constantes y continuas las relaciones e intercambios entre este país y nuestros parajes, produciéndose así un total arraigo de estos italianos en sus nuevos asentamientos, a causa del desarrollo de negocios que los vinculaban a la zona, infiltrándose una notable influencia italiana que se extenderá a todos los aspectos de la vida de estas tierras granadinas, siendo evidente, como ahora veremos, en el caso de la arquitectura de este «italianizado sur». Así numerosos maestros trasalpinos trabajan en esta zona a principios del siglo XVI (los ejemplos son muy numerosos: Francisco Florentín, Jacobo Florentino, Carlone, etc.).

Todo este contexto va a incidir en un caso significativo como es el de Juan de Marquina, que sin viajar nunca a tierras italianas, transformará su es-

<sup>8</sup> MAGAÑA VISBAL, L.: *Baza Histórica*, Baza, Asociación Cultural de Baza y su Comarca, 1978.

<sup>9</sup> Al hablar de los distintos conventos, me refiero a su fundación y existencia antes del siglo XIX, pues muchos de ellos fueron suprimidos con la Desamortización.

<sup>10</sup> Los lavaderos de Huéscar son muy señalados en todas las antiguas historias, por ejemplo Henríquez de Jorquera en sus *Anales de Granada* (edición de Marín Ocete, Granada, Facultad de Letras, 1934), al hablar de Huéscar nos dice: «tiene famosos labaderos, los mejores de España donde se ocupan por los meses de Julio y Agosto y parte de Septiembre más de tres mil hombres, labando algunos años más de cuarenta mil arrobas, cuyos labaderos ocupan poderosos genoveses». (Pág. 114).

tilo arquitectónico hasta cotas muy clasicistas después de unos inicios góticos-platerescos. Esto es debido a su continuo contacto con personajes oriundos de aquel país. Así le vemos trabajando en 1521 junto a Francisco Florentín en la iglesia de Moratalla (punto también del Camino Real Granada-Valencia), perdiéndose el rastro a partir de ahí hasta 1528 en que se le reencontraba ocupado en obras de la capital granadina, en donde continuará su labor en los años sucesivos. Un documento del Archivo de Protocolos de Granada, fechado en 1528, en Puebla de don Fadrique, nos descubre a Marquina, vecino de Granada, como socio-colaborador del genovés Aleixandre Rey, encargados ambos del comercio maderero de la sierra de Nerpio. Sierra que tenían arrendada, suministrando la madera al arzobispo de Granada para la construcción de las iglesias de sus archidiócesis. Esta ocupación la acogerá Marquina tras su estancia en Moratalla para realizar su templo, viéndose en el documento la ruptura de la «sociedad» tras seis años de contrato (1521-1528, aproximadamente), que una vez caducado le hará marchar a Granada donde se instala permanentemente<sup>11</sup>. A pesar de esto, durante

este tiempo en que deambula por estas tierras, no perderá sus contactos con la ciudad de la Alhambra, ya que sigue siendo vecino de ella, y encargado de llevar la madera a las iglesias de su arzobispado. Tampoco hay que olvidar el lugar donde se firma el documento, en un momento en que se construye la iglesia de Puebla de don Fadrique, aldea entonces dependiente de Huéscar, que también levanta ahora sus edificios renacentistas. Preguntándonos así qué hacía Marquina en esta localidad, refiriéndose evidentemente la respuesta a alguna labor ar-

<sup>11</sup> 1528, noviembre, 20, Puebla de don Fadrique.

«Carta de obligación entre Juan de Marquina y Aleixandre Rey, genovés, comprometiéndose a llevar la madera desde la sierra de Nerpio que tenían arrendada a las iglesias del arzobispado de Granada».

Archivo de Protocolos de Granada, Tomo de Puebla de don Fadrique, 1527-1552, escribanía de Pedro Jiménez, fols. 226 y 227.

«En el lugar de la Puebla de don Fadrique, jurydycyon de la çibdad de Guesca, a veinte dias del mes de noviembre de myl e quinientos e veynte ocho annos. Este dia se concertaron e convinieron Juan de Marchina, vecino de Granada, e Alixandre Rey, ginoves, vecino de la çibdad de Murçia, companneros, estando presentes desta manera e dixeron que por quanto estan obligados al arçobispo de Granada de dar y entregar para las yglesyas cyerta madera sygun que mas largamente se contiene en la obligasyon que para ello tyenen hecha y para en parte de pago de la dicha madera resybieron del dicho arçobispo e de su mayordomo, en su nonbre dozientos ducados de oro y ellos y de mas se conpraron doze pares de bueyes para llevar la dicha madera, y para todo lo qual, despues destar obligados entramos. El dicho Juan de Marchina tiene dadas las fyanças por entramos por manera que sy dios alguna cosa dispuziese de alguno dello todavia avyan de pedyr al dicho Juan de Marchina por ser vecino de la dicha çibdad e porque el dicho Juan de Marquina este syguero de la parte del dicho Alixandre Rey, el dicho Aleixandre Rey dixo que para sul (fol. 226 v.º) sygyrydad del dicho Juan de Marquina hasta en tanto que el contrato que para ello sea conplido le da, çede y trespasa toda la asyon y derecho que el a e tyene e perteneçe de

seys pares de bueyes que al dicho Alixandre Rey le qupyeron de su padre de los doze pares de bueyes que conpraron por razon de la dicha contratasyon, para que el los tenga y posea como bienes suyos durante el tyenpo de la dicha contatasyon, con tanto que de lo que trabajaren e ganaren se vaya descontando su parte del dicho Alixandre Rey, lo que le conviniere a perdida y agasy a hasta que el dicho Juan de Marquina aya conplido con el dicho arçobispo la dicha contratasyon que entre ellos esta hecha, y asy mismo que el dicho Juan de Marquina este contento y pagado de todo lo suso dicho y de synquenta y syete myl y trezientos e quinze maravedies que del dicho Juan de Marquina tomo prestados el dicho Alixandre Rey en dineros contados, de lo qual de todo se a de yr pagando el dicho Juan de Marquina, de manera que al cabo de la dicha contratasyon que ellos ayan conplido la dicha contratasyon dicho Alixandre Rey sea obligado a le pagar y page al dicho Juan de Marquina todos los maravedies que por buena quenta le alcancare, deviendo de restos de sus quantas desde oy dia de la fecha desta carta a quenta y desquenta hasta ser conplido el contrato de la madera en costa y en provecho que oviere en la dicha hazienda. Otro sy que por quanto entre el dicho Juan de Marchina y Alixandre Rey tenia syerto contrato de conpannia por tyenpo de seys annos acerca de la syerra de Nerpyo, e por que el dicho Alixandre Ry despues de ser hecho el dicho contrato de conpannia, arrendo por do uno ynnovasyon, por tanto de una voluntad ambas las partes dieron por nynguno el dicho contrato e de nyngun valor en caso que paresça ante algun juez, por alguna delas dichas partes non valga nin haga fe e para en cumplimiento de todo lo suso dicho que el dicho Alixandre Rey pagara los dichos cynquenta y syete mil y trezientos y quinze maravedies como dicho es, obligo su persona e bienes rayzes e muebles avidos e por aver.../ (f. 227)... e por que ma seguro sea el dicho Juan de Marquina, el dicho Alixandre Rey dixo que le ypotecaba y le ypoteco la sierra de Nerpio, que es en termino de Tayvilla, y le çedio e traspaso el açion e derecho que a ella tiene para que no la pueda vender ni enpennar ni trocar ni canbiar ni enajenar ni fazer della ninguna cosa con todo lo que le conviene hasta el ser pagado e conplido todo lo suso dicho, en testimonyo de lo qual otorga esta dicha carta en la manera que dicha es ante el escribano publico e testigos de yuso escritos en ques fecha e otorgada en la Puebla de don Fadrique, jurydicion de la çibdad de Huesca mes y año susodicho, entiendese la ypoteca en todo lo que conpro la dicha sierra, testigos Christobal de Olivares e Gines Guijarro e Sebastian de Carrion, vecinos del dicho lugar, e lo firmo de su nonbre. Alixandre Rey».

quitectónica que le ocupases allí. De esta manera se manifiesta claramente la influencia italiana que penetra por esta ruta comercial. Influencia que hace que se construyan en esta zona los edificios más clásicos de todo el renacimiento español (recordemos como botón de muestra el castillo de Vélez-Blanco, el levemente más lejano de la Calahorra, la colegiata de Huéscar o la «italianizante» iglesia de Puebla de don Fadrique <sup>12</sup>).

#### OTRAS RUTAS Y VÍAS DE COMUNICACIÓN

Fusionada con la ruta comercial de la lana está otra que igualmente de riqueza y prosperidad a la comarca. Se trata de la que se constituye a partir del tráfico de madera que desde las sierras norteñas de La Sagra, Nerpio (cuyo caso concreto lo acabamos de desarrollar), Segura, etc. se lleva a todo el reino de Granada para la construcción de sus edificios religiosos. Tráfico cuyo origen está en la cédula dada por los Reyes Católicos en 1498 al arzobispo granadino <sup>13</sup>.

También hay que sumar otra importante vía de comunicación, de naturaleza diferente, que asimismo nos habla del óptimo momento que viven estas tierras en el siglo XVI. Se trata del proyecto del canal del Reino de Murcia, que recogería las aguas de los ríos Guardal y Castril, llevándolas hasta la huerta murciana y el Campo de Cartagena. Proyecto que nunca se llevará a cabo y que constituye un espléndido antecedente de la obra de ingeniería del siglo XX que es el Trasvase Tajo-Segura.

#### CONCLUSIÓN

Todas las características que hemos expuesto dejan de manifiesto la crucial importancia de los caminos a la hora de destacar la prosperidad de una comarca granadina en el siglo XVI. Prosperidad que se exalta en el plano arquitectónico <sup>14</sup>, a través del Camino Real Granada-Valencia, por donde vemos desfilar a los grandes maestros del renacimiento español, y cuyo ejemplo puede estar en Juan de Marquina (al que hemos tratado más en profundidad), aunque también advertimos, cada vez más, la presencia de maestros que considerábamos muy de segundo orden, y que al estudiar su obra se nos manifiestan con una importancia capital, como es el caso de Rodrigo de Gibaja. Marquina desarrollará parte de su labor en este trayecto (Moratalla, y muy posiblemente Huéscar y/o Puebla de don Fadrique), y en esta zona —y proveniente de otra ruta—, recibirá gran parte de su influencia clasicista.

Si a todos los elementos anteriores sumamos otros caminos, como el que seguía la madera que iba a parar a los templos granadinos o el que hubiera recorrido el agua por el canal hasta llegar a las tierras murcianas, nos dan la totalidad de las comunicaciones de la zona, que por su abundancia e importancia eran la causa del esplendor de la comarca; erigiéndose así ésta en un nudo importante de vías que provocan el auge económico y artístico. Todo lo contrario que hoy en día, ya que actualmente está totalmente olvidada y arrinconada, pareciéndonos inexplicable la riqueza arquitectónica que atesoran estas desconocidas y postergadas localidades, y que no comprendemos hasta su análisis histórico; siendo esto precisamente lo que hemos tratado de realizar aquí.

<sup>12</sup> Así la llama CAMÓN AZNAR, J.: *Arquitectura y Orfebrería del siglo XVI en España*, Summa Artis, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pág. 303.

<sup>13</sup> Recogida por GALLEGU Y BURÍN, A.: «Dotación de los Reyes Católicos a las iglesias erigidas en Granada». *Cuadernos de Arte de la Facultad de Letras de Granada*, vol. II (1937), pág. 126.

<sup>14</sup> También es digna de destacar la producción vítrea, que va íntimamente ligada a la riqueza maderera. De todos es conocida la importancia de la industria del vidrio en Castril, el Pinar de «la Vidriera» (término de Puebla de don Fadrique), o en la localidad de María.



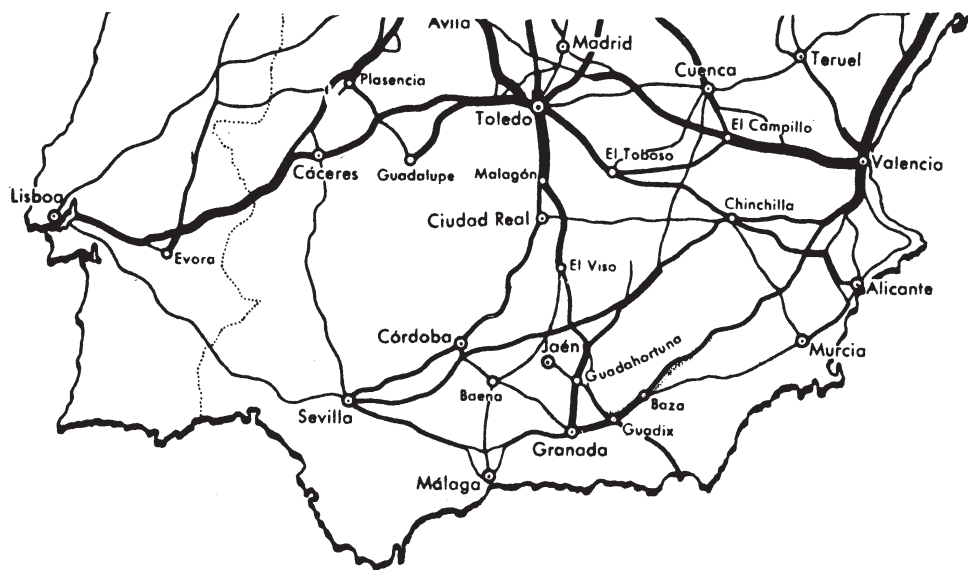


Fig. 1: Red de caminos de la mitad sur peninsular. En trazo más fuerte, los de mayor circulación.  
«Repertorio» de Juan Villuga.

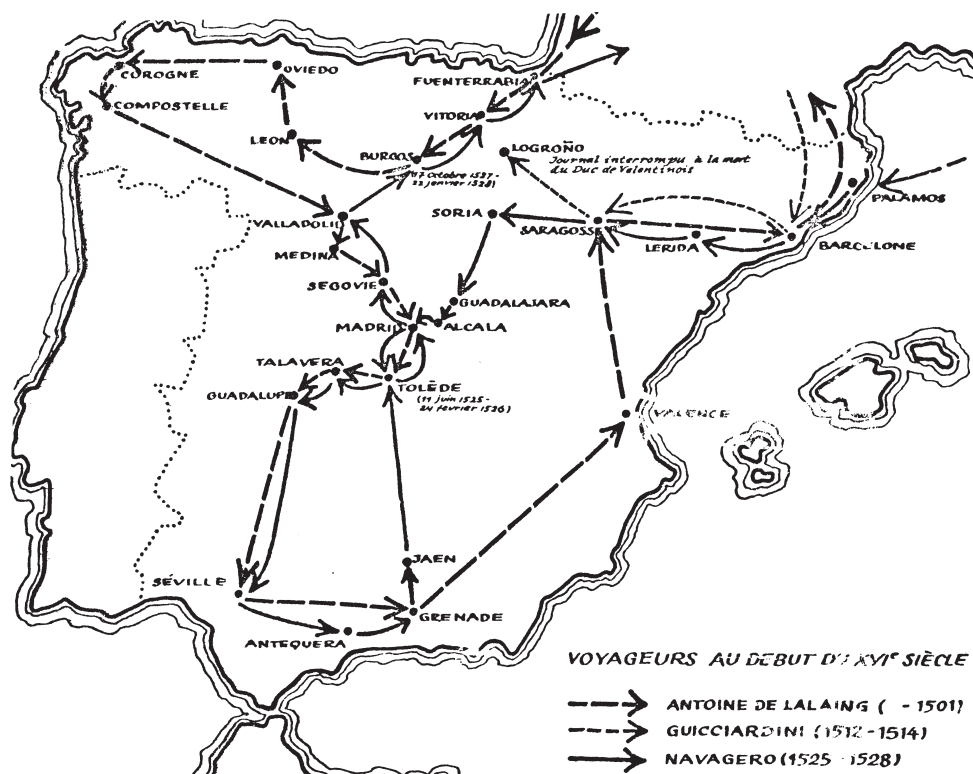


Fig. 2: Viajeros a principios del siglo XVI, según Bayón, D., *L'Architecture en Castille au XVI siècle. Commande et Réalisations*. Paris, Ed. Klincksieck, 1967.



Foto 1: Colegiata de Baza.



Foto 2: Vista de Huéscar desde el antiguo camino real Granada-Valencia.



Foto 3: Iglesia parroquial de Puebla de don Fadrique.

---

## *El Camino de Almanzor a Santiago*

JOSÉ VALVERDE MADRID

Vamos en esta comunicación a tratar de un camino que tuvo mucha fama y es el de la conquista de Santiago por Almanzor en el año 997. La salida de la expedición, que fue muy numerosa, se hizo el día 3 de julio de dicho año tras haber desfilado por la almusafa cordobesa. Se utilizó la calzada romana del norte de Córdoba ya que esta capital era una encrucijada o centro de calzadas.

En una obra del sabio arqueólogo Félix Hernández sobre «Los caminos de Córdoba por el noroeste en época musulmana», podemos seguir en su plano hasta los días de la expedición y sitios donde pernoctaban las fuerzas principalmente de caballería y con carros para enfermos y repuestos, pues el grueso de infantería y pertrechos iba por mar, recordemos que el Guadalquivir por Córdoba era navegable y estaban los astilleros califales primeramente allí. La primera jornada fue a el Vacar, donde había un castillo musulmán, luego a Viandar, Azuaga, Retin, Alange, Mérida, Montánchez, Cáceres, Alconetar, Coria, Valverde, Sabugal, Guarda, Viseo, Lamego, Oporto —donde cargó la infantería y pertrechos que venía en la flota—, Guimaraez, Morrazo, Braga, Porto, Valenza, Valladolides, Redondela, Vigo, Pontevedra, Padrón, Iria y Santiago a donde llega el día 10 de agosto. Aún después siguió a La Coruña en persecución del enemigo<sup>1</sup>.

La ruta almanzoreña fue por el llamado camino de los nafsas o vascos hasta Coria y allí se desvía a Oporto por la calzada. Buscaba como es natural Almanzor, como así lo hizo en la campaña de Barcelona años antes, tener un flanco —que era el izquierdo— protegido por el mar y así sólo tenía que temer al enemigo que le viniera por el otro flanco o de frente. El regreso fue por el mismo camino y nuevamente reembarcó la infantería y lo conquistado simbólicamente de las puertas y campanas, que llevaban los prisioneros, para Córdoba, siguiendo la caballería y carros por la ruta de la plata. Los regalos a los condes que se le unieron y que le prestaban vasallaje fue en tapices, botes de marfil y espadas y la despedida de ellos fue con una gran parada militar.

Almanzor no era cordobés sino algecireño, muy aficionado al estudio, destacó de tal manera en la corte cordobesa que con veintiséis años fue intendente de la casa del príncipe heredero de Alhaken II, el sabio califa, llamado Hixen. Sus modales finos y cortesés le granjearon la amistad de la mujer del califa Aurora, una de sus más conspicuas favoritas. Para sofocar una rebelión en Tangel fue de intendente con Galib y fue un gran éxito la expedición que volvió a Córdoba con el cabecilla revoltoso prisionero en el año 974.

Dos años después —el 2 de febrero del 976— murió el califa y aunque hubo una conspiración de eunucos para que no sucediera Hixen II y lo hiciera su tío Moguira, Almanzor, que ya era visir, sofocó el golpe de estado y luego sistemáticamente prosiguió las expediciones de verano contra los cris-

<sup>1</sup> «Los caminos de Gafic a Toledo», en *An-Andalus*, 1967, pág. 277.



tianos. Casó con la hija de Galib, Asma, en el año 978 y de visir pasó a Hachib pues Mosafi —que era el que le había obligado a matar Almanzor a los eunucos— tenía pendiente proceso y causa por malversación de fondos. Murió Mosafi prisionero y pasó Almanzor a Hachib. Creó el nuevo ejército formado mucho de él con soldados cristianos y mauritanos a los que añadió berberiscos mercenarios pues sostenía que los andaluces, acostumbrados a la buena vida y placeres de las ciudades, no estaban en condiciones de hacer las campañas que él deseaba.

Podemos decir que gracias a la reforma del ejército no conoció la derrota durante el largo cuarto de siglo de su mandato. Tuvo que ser duro incluso con sus hijos que conspiraban contra él y dos de ellos murieron en los complots. Lo que nos ha probado Cotarelo es que ni Almanzor estaba casado con hija alguna de conde castellano ni la expedición a Santiago fue por castigar al suegro de Almanzor Bermudo II pues, ni por las fechas, ni por la realidad histórica coincide.

También es una fantasía lo de la batalla de Catalañazor pues Bermudo II había muerto en el 999, Garci Fernández en el 995 y Garci Sánchez en el 1000, así que ¿qué condes castellanos le derrotarían? Lo que ocurrió es que venía muy enfermo, hasta en parihuelas, de la expedición del verano del 1002 y murió de su enfermedad en Medinaceli como sostiene Dozy basándose en el Toledano, el Tudense y en el silencio de los cronistas musulmanes. Por el contrario Masdeu, Lafuente, Tuy, Rada, Mariana y Saavedra afirman su certeza.

#### EL ARTE EN TIEMPOS DE ALMANZOR

Primeramente tenemos que tratar de su gran obra que es la ampliación de la mezquita de Córdoba en más de una tercera parte de su aforo. Obra que hizo rápidamente y en la que, él mismo, colabora con los alarifes pues se había cundido por Córdoba que era irreligioso y para demostrar que no lo era hizo dicha ampliación. Es bellísima esta parte y sus portadas las mejores de la Mezquita, sin llegar a tener el lujo de las dos últimas ampliaciones de los califas que precedieron a Hixen II. Otras obras que hiciera en Córdoba fueron otros puentes, pues el romano no era ya en aquellos tiempos bastante para el tráfico con las edificaciones de Se-

cunda, un barrio musulmán fuera de la ciudad. También es de su tiempo la llamada Torre de San Juan de una gran belleza.

En cuestión de artes industriales la tapicería brilló a gran altura, los bordados y los tejidos, de los que es muestra —el almeizar de la Real academia de la Historia de Madrid— los marfiles —solamente con citar los de su tiempo tenemos la mejor muestra de este arte, así, están los botes y cajas de Florencia, Museo del Conde de Valencia de don Juan en Madrid, Museos Arqueológico y del Louvre, el de Pamplona, la de San Isidoro de León, el tablero de la colección Gómez Moreno, las placas y caja de Nueva York, la del Museo Victoria y Alberto de Londres, los brazos de cruz del Museo Arqueológico de Madrid y del Louvre, la caja de Carrión, etc. etc...

Los espaderos cordobeses tenían fama y ponían marfil en las empuñaduras, cosa que se siguió por el arte granadino musulmán de la belleza de las espadas y estoque de Boabdil conservadas en el Museo del Ejército, donde está también la espada de Aliatar, mencionemos también el puño de espada cordobesa de tiempos de Almanzor del Museo Británico y la espada de colección particular cordobesa llamada de Almanzor, la daga de Reduan en el Museo del ejército y la espada de San Marcelo de León, hoy del Museo Arqueológico Nacional obra bellísima y procedente de la donación del victorioso Almanzor a un conde castellano que le ayudaba en sus conquistas. También proceden de donaciones de él muchos de los botes y cajas de marfil que para los familiares de dichos condes llevaba el gran militar.

Como si dijéramos parte especial de la comunicación señalaremos las características de estas muestras del arte califal en los pocos ejemplares que han llegado a nosotros.

#### LA CAJA CILÍNDRICA DE ZAMORA

Es la primera que se conoce de su especie y la descubrió Gómez Moreno entre otras piezas de un arca de la catedral de Zamora, siendo adquirida por el Estado en el año 1926 en la suma de 25.000 pts.

Es de marfil y mide 180 milímetros de alto por 103 de diámetro y su tapa es cónica. Una ancha bisagra con dos abrazaderos articula la tapa a la caja y lleva la otra una aldaba de cierre que termina en una



chapa. Todos estos herrajes son de plata trabajados a buril y pintados luego de negro y esmaltados.

Tiene la caja un cordón doble con un ataurique variadísimo con hojas de todos los tipos y rosas de seis pétalos con botón central, cuatro parejas de pavos reales afrentados y otras cuatro parejas de gacelas y arriba otras cuatro parejas de pájaros también adosados con la cara vuelta. La inscripción de la pestaña de la tapa ha sido leída primero por Gómez Moreno y luego por Levy Provençal así:

«Bendiga Dios al iman, siervo de ala. Alhaquen, Almostasir Bila, comendador de los creyentes, porque mandó ha-cer esto para la señora madre del Prin-cipe Abderrahaman, por mediación de Dorry el Pequeño, el año tres y cincuenta y tres-cientos».

Corresponde este año al 964 y dos años antes había nacido el príncipe a que se refiere la joya.

Dorry era esclavo, señor de Baeza, segundo mayordomo del palacio y pereció a manos de los soldados de Almanzor, después de una escena personal violentísima con éste, a la caída de los esclavos el año 976, ya entronizado Hixen.

Gómez Moreno dice de esta caja es tan importante, o más, que las demás del arte califal.

#### LA CAJA DE FITERO

Es de marfil de planta rectangular y mide 162 milímetros de largo, 96 de ancho y 122 de alto, labrada la caja en una pieza y la tapa en otra. No tiene herrajes y sólo conserva la huella de ellos.

La encontró Cabré en 1923 y su ornamentación se reduce a un ataurique vegetal de tallos largos y hojas en una labor profunda cual la de la caja de Zamora.

Procedía de un monasterio existente en Fitero y hoy está en la parroquial y en el borde de la tapa leyó Gómez Moreno lo siguiente:

«En el nombre de Ala, bendición de Ala, felicidad y dicha y alegría y gracia para su mas amado hijo. Entre las cosas que se hizo en Medina Zahara el año cinco y cincuenta y tres-cientos hizo Halaf».

La frase amado hijo suscitó polémica entre los eruditos. Asin y Gómez Moreno traducen «*wuilada*» de esa manera mientras Levy Provençal y Baldomero Montoya leen «*walada*» y en lugar de eso es «a la mas querida de sus mujeres fecundas»,

pues ella —Aurora— ya sexagenario Alhaken II le dio dos hijos Abderrahaman e Hixen. Desde que ocupó el califato es cuanto tuvo los dos hijos, los dos de la rubia vasconada y esto colmó las aspiraciones paternas del califa, de ahí el regalo que apareció en Fitero pero procedente de Córdoba y del mejor arte califal cordobés.

Halaf el artista es el que dirigía el taller de Medina Azahara y hay que diferenciar esta obra que es netamente suya de otras que veremos a continuación y que son de su taller pero no de él mismo. Hay algo característico en la incisión profunda en el marfil que denota su arte.

#### LA CAJA DEL MUSEO DEL INSTITUTO DEL CONDE DE VALENCIA DE DON JUAN

En este museo procedente de una colección francesa la de Bedroire Chambriere Arles, la que la exhibió en una muestra de arte musulmana en el Museo de Artes decorativas parisien. Luego comprada por el Conde de Valencia de Don Juan es una de las joyas de este museo sito en la calle Fortuny de Madrid.

Es una caja de planta rectangular y de tapa plana. Mide 83 milímetros de largo, 58 de ancho, 45 de alto y está labrada en dos piezas. Tiene herraje de bronce sobredorado, es de iguales motivos ornamentales que la caja de Fitero y en la pestaña lleva una inscripción cúfica que así traduce Gómez Moreno:

«En el nombre de Alá, bendición de Ala, prosperidad, felicidad y alegría para la hermana del Califa por la labor hecha en Medina Zahara el año cinco y cincuenta y tres-cientos».

Levy traduce «*walada*» y en lugar de hermana dice «la más fecunda», al igual que en la caja de Fitero.

#### LA CAJA PLANA DE LA COLECCIÓN GOUPIL DEL MUSEO DE ARTES DECORATIVAS DE PARÍS

De planta rectangular y de tapa plana mide 122 milímetros de largo, 76 de ancho de 82 de alto y lleva dos bisagras y en la tapa dice:

«En el nombre de Dios. Bendición per-petua de Alá, protección cumplida, asistencia eminente, paz completa, bienes abun-

dantes, bendiciones renova-das y seguridad a su poseedor. Entre lo que hizo el año cinco y cincuenta y trescientos».

También es del año 966 como las anteriores y del taller de Halaf con una combinación parecida a la caja elíptica de plata, siendo ésta de marfil, del Museo Arqueológico Nacional.

#### **TAPA TUMBAR Y TABLERO ANTERIOR DE UNA CAJA DEL MUSEO VICTORIA Y ALBERTO DE LONDRES**

Son dos piezas de un mismo objeto de marfil, desprovistos de herrajes y la tapa mide 127 milímetros de largo, 71 de ancho y 28 de alto y el tablero es menor 95 por 72 más 95 milímetros de largo. Las englobamos en el mismo objeto que ignoramos si fue caja o qué fue pero la profundidad de su labor netamente califal y del taller de Halaf —o quién sabe si de este mismo— nos inclina a esta tesis no a las que fuera un taller de Cuenca como por algún autor se sostiene.

#### **LA CAJA CILÍNDRICA DE HALAF DE LA HISPANIC SOCIETY DE NUEVA YORK**

Es abombada, de marfil, como el bote de Zamora y mide 135 milímetros de altura por 87 de diámetro, doble bisagra para sujeción y para la aldaba y con un decorado de ataurique con un buen dibujo que en la pestaña de la tapa se lee en caracteres cúficos esto:

«Es mas bello que un cofrecillo adornado con pedrería y sirve de receptáculo al al-canfor y al ambar, su vista es para mi el mas bello espectáculo y me inspira genero-sidad hacia el infeliz que viene a mi casa. Hecho por Halaf».

Es algo sensacional esta caja americana del mismo Halaf y para él, pues no está dedicada a nadie.

#### **LA CAJA PLANA DE LA COLECCIÓN CONRAD DEL MUSEO NACIONAL DE FLORENCIA**

Antes era de la colección Robinson quien la vendió a Conrad y antes era de la iglesia de Logroño. Mide 129 milímetros de largo, 93 de ancho y 69 de alto y está formada por tableros de marfil cla-

vados por sus aristas sobre madera y labrados en un ataurique cordobés califal. Con error se dice en el catálogo italiano que es del siglo XV cuando se ve bien claro que es califal del X. En ella se ven las influencias orientales de los animales y los medallones no son lisos ni lobulados sino una estrella de ocho puntas. Los herrajes ornamentales son afiligranados como en el arco puro cordobés y sin esmaltes como la arqueta de Gerona.

En la pestaña del ajuste de la tapa de la caja se lee esto:

«En el nombre de Alá, la bendición de Alá, la prosperidad y buena fortuna, perfecta salud y paz, de entendimiento, constante placer y deleite, para el propietario de esta cajita».

#### **LA CAJA PLANTA DE LA COLECCIÓN DAVILLIER EN EL LOUVRE DE PARÍS**

Es rectangular de tapa plana de marfil y sin herrajes, pareciéndose a la de Florencia en la disposición de los motivos ornamentales de la tapa, dos águilas, dos conejos, dos leones y dos gacelas son su decoración y es califal cual la florentina. No tiene inscripción alguna.

#### **LA CAJA PLANA DE SAN ISIDORO DE LEÓN**

Sólo mide 46 milímetros de largo, 12 de ancho y 31 de alto y es la más pequeña caja de marfil califal conocida y no tiene inscripción.

#### **TABLERO ANTERIOR DE UNA CAJA DE LA COLECCIÓN GÓMEZ MORENO**

Lo adquirió en Burgos don Manuel Gómez Moreno y es califal del siglo X sin vacilar. Mide 102 milímetros de ancho por 46 de alto.

#### **LOS DOS TABLEROS DE UNA CAJA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE MADRID**

Proceden del remiendo de la arqueta de las Bienaventuranzas de San Isidoro de León y miden 59 por 25 milímetros y 46 por 25 respectivamente los tableros posterior y de costado de una caja netamente califal y del taller de Halaf. Una gacela,

un grifo y dos leones sentados afrontados los adornan y su orla es lisa.

#### LA CAJA CILÍNDRICA DE MOGIRA DEL MUSEO DEL LOUVRE DE PARÍS

Es de alto 15 centímetros por 8 de diámetro, de marfil califal y ya con representaciones humanas de músicos y cazadores con azor. Se dice que es importada de oriente pero la inscripción es netamente cordobesa y, así dice en el borde inferior de la tapa:

«Bendición de Alá, favor y alegría, Prosperidad para Mogira, hijo del comendador de los creyentes, compa-dézcse Alá de el. Esto fué hecho el año siete y cincuenta y trescientos».

Ya se sabe el triste final del príncipe Mogira a quien se dedicó la caja. En la sedición de los esclavos para hacerle Califa a Mogira las fuerzas de Almanzor lo mataron pues querían matar a Hixen II, el hijo del califa que ya había jurado su cargo.

#### LA CAJA CILÍNDRICA DE ZIYAD EN EL MUSEO VICTORIA Y ALBERTO DE LONDRES

De medidas 179 milímetros de alto por 116 de ancho es muy parecida a la anterior y de igual procedencia —el Sr. Riaño—. Tiene tres en vez de cuatro medallones animados; —escena de corte, alconero y damas en elefante— y la tapa tiene amplia bisagra y en su borde se dice:

«En el nombre de Alá, clemente y miseri-cordioso, bendición de Dios y prosperi-dad y felicidad para Ziyad ben Afla, jefe de la Xorta superior, esto fue hecho en el año nueve y cincuenta y trescientos».

En efecto el año 970 era seis años en que Ziyad se pudo al lado de Almanzor contra Mogira, siendo luego nombrado Prefecto de Córdoba.

#### EL BRAZO DE CRUZ DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL EN MADRID

Tiene de medidas 25 centímetros de longitud y al igual que los otros dos brazos que se conservan en el Louvre y la pieza de alta portátil conservada en el Arqueológico Nacional proceden de San Millán de la Cogolla, y para Gómez Moreno son

mozárabes mientras para Montoya son cordobeses y califales del año 975.

#### LA ARQUETA DE ABELMELIC, DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA

Es la gran joya de Pamplona exhibida hace años en Madrid en una Exposición que causó sensación pues era sólo para la caja y la organizaba un banco pamplonés. Mide 350 centímetros de largo por 220 de ancho y 130 de alto. Es perfectamente cordobesa, no importada para Gómez Moreno y en la pestaña de la arqueta se dice así:

«En el nombre de Dios, bendición de Alá, felicidad, alegría, esperanza de buenas obras, retraso del momento supremo para el Hachib, Seif ad Daula, Abelmelic, hijo de Almanzor, que Alá le dé suerte. Es de lo que mando hacer bajo la dirección de su gran servidor Nomeir ben Mohamed, el amirita, su esclavo el año cinco y noventa y trescientos».

Es del año 1004, es decir, dos años después de la muerte de Almanzor y ya no lleva el título de Hachib sino, además, el de Seif ad Daula o Espada del Estado. Se titula Nomeir amirita esclavo pues ya sabemos que Abderrhaman III echó a los nobles de la corte y puso esclavos y era Nomeir hermano de Halaf alcalde por Toledo en 1002, según lápida del puente de Alcántara de Toledo. Firman la arqueta cuatro artistas: Mikfah, Hair, Obeidat y Sudhadah. Robada en 1935 fue encontrada y entregada a la Catedral.

En Braga hay otra caja cilíndrica con la misma inscripción pero en la que se inician como motivo de decoración las piñas y racimos que ya nunca faltarían en la producción de marfiles cordobeses.

#### EL PUÑO DE ESPADA DEL MUSEO BRITÁNICO Y A ESPADA DE COLECCIÓN PARTICULAR CORDOBESA

El puño es de 125 milímetros y está enteramente labrado cortado a pico en labor profunda, estriados los tallos y con rosas de cuatro y cinco pétalos con botón central. Para Montoya tanto este puño como la espada son califales de tiempos de Almanzor <sup>2</sup>.

<sup>2</sup> *Marfiles cordobeses*, Córdoba, 1979.

En cuanto a la espada almanzoreña tiene un puño menos labrado que el anterior dino formando estrías pero una curiosa particularidad y es que está la imagen del Caudillo en la hoja y de perfil. Seguramente es regalo de un conde castellano al gran guerrero andaluz. Aunque ya Domínguez Perela nos dice que en tiempo califal ya se representaba por los artistas personales en piezas artísticas<sup>3</sup>.

#### LAS PILAS ALMANZOREÑAS

Son dos las de este tiempo las que tienen verdadero interés así la del Museo arqueológico proce-

dente de Medina Zahira que tiene la fecha del año 988 que es una pila de abreviar ganado y la pila de abluciones del museo de la Almunia de Játiva, la que al parecer del Marqués de Lozoya es la pieza capital de la escultura musulmana y representa la paz almanzoreña, pues se ven mujeres amamantando sus críos, dos hombres bebiendo, otros mesándose las barbas, dos caballeros justando sus lanzas, otros tocando laúdes y otros con bastones al hombro haciendo la danza árabe de los palos.

<sup>3</sup> «Eboraria islámica», *Revista Goya*, 1986.



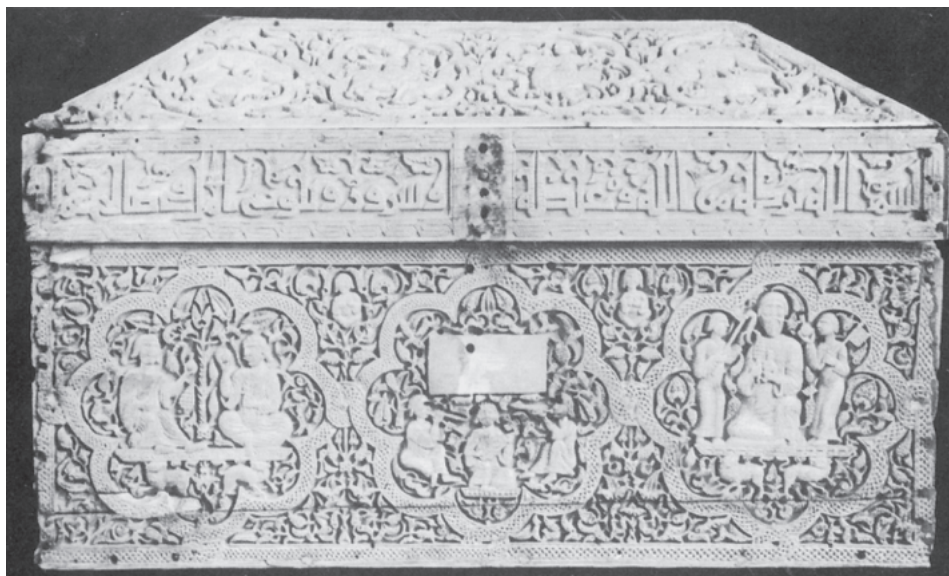


Fig. 1. Arqueta de Abelmelic del Museo de Navarra

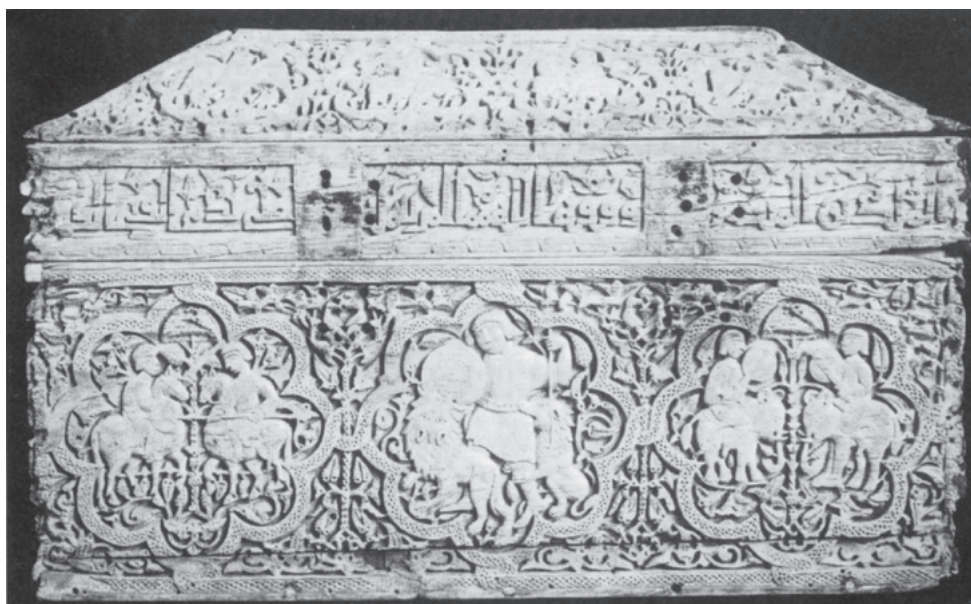


Fig. 2. Arqueta de Abelmelic del Museo de Navarra





---

## *El arte como camino universalista en una región apartada: Asturias*

JULIA BARROSO VILLAR

Aunque no es nuestro objetivo hacer un repaso a la historia regional, deberemos echar mano de ella en buena medida para este trabajo. Situada en el borde peninsular entre el mar y la cordillera Cantábrica, Asturias durante muchos siglos permaneció aislada, o en difícil comunicación con las vecinas Castilla y Galicia. Tierra de peregrinaciones, por otra parte, como atestigua su historia medieval y moderna en función sobre todo de las reliquias de la Cámara Santa, recoge en su territorio los efectos artísticos del románico en versiones culta y popular, aspectos estudiados por diversos autores. Pero nosotros aquí deseamos plantear una propuesta de visión general, consistente en esbozar tres hitos de la historia asturiana y su relación con el arte, considerado como un camino de apertura y relación con el mundo exterior. En ésta se encuentra una doble orientación posible, centrífuga, compleja de seguir a través del influjo de personajes del mundo asturiano fuera de su región; y centrípeta, reexportadora hacia su interior de sus efectos. De su visión a través de tres fases concretas de la historia versará nuestra exposición.

Proponemos considerar como la primera fase a la que va desde el siglo XVI al XVIII, prácticamente la llamada historia moderna, donde se encuentran los dos aspectos aludidos en la figura del Inquisidor General don Fernando de Valdés Salas, natural de la villa de este nombre; considerado como un mecenas moderno, exporta una imagen culta y universalista fuera de Asturias, que revierte en forma de su patronato artístico y cultural que se concretará en las dos obras renacentistas fundamenta-

les de la región: la Universidad, edificio e Institución; y el sepulcro de Valdés, realizado por Pompeo Leoni, con destino a la Colegiata de Salas.

La segunda fase a la que aludiremos aglutina a los hombres de la ilustración dieciochesca y su extensión al siglo XIX, en que la región fue pródiga tanto en número, como cualitativamente, considerados como elemento de relación o camino. El caso de Jovellanos, de quien ya nadie ignora su interés y relación con las artes, es el más evidente del conjunto.

En tercer lugar y para finalizar, la propuesta considera a la trama arte y caminos en Asturias a lo largo del siglo XIX, en que se producen gran parte de las construcciones viarias, carreteras y ferrocarril, con la consideración de la literatura de viajeros alusiva a la región, y la plasmación de ese mundo en la obra plástica: fundamentalmente, los grabados, y la pintura de paisaje.

### **I. DON FERNANDO DE VALDÉS SALAS, REEXPORTADOR CULTURAL**

Aunque se trata de una figura estudiada y conocida desde diversas perspectivas de la Historia, deseamos en este lugar constatar su aportación fundamental en el terreno de las artes, que le valieron calificaciones como la de mecenas renacentista asturiano. Pasemos, por tanto, a considerar su legado artístico, que impulsa el testamento que habría de desembocar en la creación de la Universidad, tras haber asimismo creado otras importantes fun-

daciones cultas, labor que entorpecerían los herejeros del testamentario<sup>1</sup>.

*La Universidad de Oviedo.* Al referirnos al edificio, aludimos al mismo tiempo a la principal obra arquitectónica del Renacimiento asturiano que permanece en pie, modelo de los claustros puristas de los edificios de Belmonte y de San Nicolás de Avilés<sup>2</sup>. Es conocida la aportación que el mecenas

<sup>1</sup> Las razones que movieron al Inquisidor General aparecen en el texto de la Bula fundacional, sobre la instauración de la Universidad. Tuero Bertrand en *H.<sup>a</sup> de Asturias*, de ed. Ayalga, vol. 6, pág. 143, lo recoge:

«Bula de creación de la Universidad por Gregorio XIII, siervo de los siervos de Dios, dada en Roma en San Marcos, año de la encarnación del Señor de mil y quinientos sesenta y cuatro años, a quince de octubre año tercero de nuestro Pontificado... Que en la ciudad de Oviedo, la cual era insigne y populosa, y en toda la Provincia de Asturias ninguna Universidad de estudio general se hallaba entonces erigida, y la Universidad de estudio general mas cercana estaba distante de la dicha ciudad doscientas millas o cerca, e la provincia susodicha era muy estéril y constituida en ásperas montañas, y los naturales de ella tenían gran pobreza e necesidad, de tal manera que los mancebos de buena inclinación de la dicha provincia, que por el continuo trabajo deseaban alcanzar las letras, o quedaban sin poder conseguir su tan loable proposito, o a lo menos con grande gasto e incomodidad eran compelidos y les era forzoso ir fuera de la dicha provincia a Universidades muy lejos y por diferentes caminos... Por el tenor de la presente erigimos en la dicha ciudad de Oviedo, Universidad de Estudio General de estudiantes, Bachilleres, Licenciados, Maestros e Doctores al modo de la de Salamanca...»

Para la historia de la Universidad Ovetense, inaugurada el 21 de septiembre de 1608, *vid.*: CANELLA, Fermín, *Historia de la Universidad de Oviedo*, 1903. ÁLVAREZ, Lluís Xabel: *La Universidad de Asturias*, Ayalga ed. Salinas, 1878. Como señala este autor, la cuantiosa fortuna del Inquisidor General le movió a realizar numerosas fundaciones en una mezcla de político y protector de las artes propia de un mecenas:

«Entre dichas fundaciones destacan las que se hicieron a su costa en Asturias y en Salas, su lugar natal: La Colegiata, donde reposarían los restos del donante; hospitales de Oviedo y la misma Salas. Las Huérfanas Recoletas, y el Colegio de San Gregorio en Oviedo (así como el de San Pelayo en Salamanca), La Universidad sería la culminación de las donaciones de un segundón de la casa de Valdés, que como tantos otros hidalgos nortefios, emigraba a Castilla y Andalucía. Finalmente, Valdés Salas no solo favoreció al concejo de Salas mejorando sus caminos, repartiendo dotes a doncellas y bueyes a los campesinos, sino que, como hidalgo, se preocupó de reforzar con rentas el mayorazgo de su casa...» (págs. 17-18).

Los Estatutos viejos de la Universidad se darán el 16 de octubre de 1607, casi un año antes de las primeras clases.

<sup>2</sup> Del claustro del Monasterio de Santa María de Belmonte, hoy destruido, queda testimonio gráfico en la obra de QUADRADO Y PARCERISA: *Recuerdos y bellezas de España*, pág. 213. Del de San Nicolás de Avilés, *vid.* «Catálogo» de Asturias, *Concejo de Avilés*, en «Liño», núm. 2, pág. 107, por Fernando Marín, Univ. Oviedo, 1981.

hizo a la región, interesado en romper su aislamiento e ignorancia, con la redacción de su Testamento en que donaba parte de sus rentas a perpetuidad con el fin de levantar la Universidad, lo que deseamos poner de relieve es que Valdés, en este hecho impulsor devolvía a la región incrementados, parte de los bienes que de ella había recibido a través de su cuna, y ello a partir de su mandato exterior en la silla arzobispal de Sevilla, y de haber rodado por ciudades como Salamanca, entre otras, que le harían notar en especial la desvinculación de Asturias con los modelos cultos que podía percibir en ellas. (Láms. 1, 2, 5).

El edificio, del que abundan descripciones, y que cuenta con análisis documentales exhaustivos recientes, se realiza según un criterio manierista desornamentado que deriva de lo herreriano en última instancia, que sigue en parte como ideal el de la Universidad de Alcalá de Henares. La obra, atribuida a Gonzalo Güemes y a Juan del Rivero, es debida a las trazas de Rodrigo Gil, que dirigirá en efecto J. del Rivero, según las últimas y documentadas investigaciones<sup>3</sup>.

*El sepulcro de Valdés*, en la Colegiata de Salas. Constituye la segunda gran obra renacentista realizada en la región, no menor que la anterior en cuanto a calidad, pero de repercusiones para la cultura asturiana no equiparables con las de dicha institución. Deriva de la estatuaría funeraria retratista realizada por los Leoni en el Escorial, y es obra de Pompeo Leoni. A propósito de la difícil implantación del arte de raíz clasicista el renacimiento en un territorio aislado de los núcleos artísticos, nos parece de sumo interés mencionar la descripción del traslado de las piezas del monumento, realiza-

<sup>3</sup> El edificio, del que hablan diversos autores en obras referentes al arte asturiano, se ha atribuido a diversos actores. *Vid.*: TUERO BERTRAND, *op. cit.*; ÁLVAREZ, LI.X., *op. cit.*; RAMALLO, Germán: «El Renacimiento», en *Enciclopedia Temática de Asturias*, t. II, págs. 337-338, así como recoge fotografía de otras obras de la región, entre las que figura San Nicolás de Avilés, pág. 331; BARROSO, Julia: «Catálogo», *ciudad de Oviedo*, en «Liño» núm. cit., págs. 15-16; CID, Carlos: «Arte», en *Asturias*, ed. Noguerfund. March, col. «Tierras de España», págs. 218 y sigs., 1978. Tras la Tesis de Licenciatura de Isabel Pastor, propuesta para lectura en abril de 1986, realizada bajo nuestra dirección, se da cumplida cuenta de que las trazas del edificio universitario se deben a Rodrigo Gil de Hontañón, siendo dirigida la obra por Juan del Rivero. (Univ. Oviedo, Dpto. de Arte).

do por mandato de P. Leoni desde Aleas (Guadalajara) a base de piedras de alabastro de sus canteras, en un primer tramo hasta León y luego por Asturias, según el contrato que recoge E. Benito Ruano:

«A partir de León, el itinerario de la caravana no estaba definido, ni parece siquiera que hubiese certeza de su viabilidad: "...Si pareciera aver camino... para que se pueda llevar el dicho bulto y piedras en carros a la villa de Salas" ... los transportistas recibirían una determinada cantidad; si no, Sormano podría disponer que siguieran sin descansar hasta Burgos, cobrando proporcionalmente esta distancia. Lo que no sabemos es la razón de este hipotético destino. ¿Se pensaría instalar el monumento en la catedral de Burgos, caso de no ser accesible la villa asturiana del pesado cortejo? Valdés no estuvo vinculado por ninguna razón a la vieja capital castellana; pero ésta no suponía precisamente una forma... indirecta de acceso hacia el solar natal del arzobispo. Lo más probable es que utilizase el itinerario del puerto de la Mesa, entre la Babia leonesa y los concejos asturianos de Belmonte y Teverga, "camino principal de arrieros hasta mediados del pasado siglo, y que en el XVIII gozaba fama de ser el único por el que podían llegar coches a Asturias" <sup>4</sup>».

La obra escultórica ha sido estimada desigualmente, pero recogemos de nuevo la opinión del prof. Benito, que hace alusión también al aislado y por ello, sorpresivo, enclave geográfico:

«...el sepulcro del arzobispo Valdés vio transcurrir los siglos, envuelto en la respetuosa admiración de los asturianos y de los pocos visitantes que, al azar de su paso, topaban en tan sorprendente medio con uno de los mejores conjuntos escultóricos de nuestro Renacimiento. Lo que se perdió, en el lugar, con el tiempo y el aislamiento, fue la memoria de su autor. Ni a Ceán, ni Jovellanos, Quadrado, Parcerisa, Juez-Sarmiento, Vigil, llegó noticia del artista a que se debía. Corresponde a Eugene Plon en 1887, el moderno descubrimiento del autor de la obra...» .

Para la imaginación popular, ésta había venido de Roma sin mayores precisiones. Mayor evidencia de desarraigo de la escultura leonina en Asturias

no parece imaginable. Por otra parte, el prof. Ruano valora la obra por encima del juicio de G. Proske, que la considera segundona. Nosotros opinamos, modestamente, en la línea del profesor medievalista español (lám. 3).

Otros. Consideración aparte nos merece la obra del pintor Juan Carreño de Miranda, que desarrolla su obra en la Corte, en el siglo XVIII. Conociendo cada vez con mayor extensión y profundidad, no hallamos en él sin embargo esa preocupación e impulso por enviar a su región de origen alguna contribución artística especialmente fuerte, si se exceptúa la escasa medida en que pinta por o para asturianos <sup>5</sup>. Por otro lado, debe contemplarse como contribuidor de la visión artística sobre Asturias al padre Luis Alfonso de Carvallo, que con su obra *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*, realizada en el siglo XVI, vino a convertirse en una de las más moderas figuras de la historiografía regional española de la época. Ella puso los cimientos de una difusión escrita de las obras de valor artístico, sólo entonces reconocido en parte y rudimentariamente al prerrománico y románico, y habla por extenso de las gestas históricas acaecidas en Asturias desde la monarquía. Esto, junto con la literatura de viajes, de la que debemos mencionar las noticias que aporta Ambrosio de Morales como viajero de su obra, entre obras, *Viage por orden del Rey Don Phelipe II, a los reynos de León, Galicia y Principado de Asturias en 1572, para reconocer las reliquias de Santos, sepulcros reales, y libros manuscritos...*, se convierte en fermento de la abundante literatura de viajes de los siglos siguientes <sup>6</sup>.

*Los caminos con la Meseta.* Como sabemos por la Historia, Asturias contaba con unas condiciones particularmente difíciles para la elaboración y trazado de caminos. De ello es muestra la dificultad que debía afrontar la caravana portadora de las piezas del monumento a Valdés, antes mencionada. Las Actas del Principado de Asturias desde el siglo

<sup>4</sup> BENITO RUANO, Eloy: «El sepulcro del arzobispo Valdés por Pompeo Leoni en la Colegiata de Salas (Asturias)», Simposio «Valdés Salas», Universidad de Oviedo, 1968, págs. 277-290. URÍA RIU, Juan: «Las campañas de Hixem I contra Asturias y su probable geografía», en *Estudios sobre la monarquía asturiana*, Oviedo, 1949.

El prof. Benito publica el contrato relativo a las condiciones del sepulcro, que recoge de la obra de E. Plon (págs. 279 y sigs.).

PROSKE, B. G.: *Pompeo Leoni. Work in marble and alabaster in relation to Spanish Sculpture*, New York, The Hispanic Society of America, 1956.

<sup>5</sup> Sobre CARREÑO DE MIRANDA, *vid.* CANELLA SECADES, Fermín: «El Pintor D. Juan Carreño de Miranda», en *Cartafueyos d'Asturies*, Oviedo, 1886. Reed. fac. Ayalga, Salinas, 1984. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Ayto. Avilés, 1985.

<sup>6</sup> Existe edición facsímil (Ayalga, Salinas, 1977) de la realizada en Madrid en 1695 con la obra del padre Carvallo.

XVI menudean en referencias a la construcción de caminos, y en ocasiones, aluden de manera expresa al tramo de Pajares, por donde se construiría en el s. XIX la carretera y el ferrocarril. Con fecha de 18 de mayo de 1643, dicen:

«...presentóse petición por don Francisco Bernardo en que dijo que las calzadas de Lena y Puerto de Pajares estaban con necesidad de reparo y pidió que se ynviasen personas a berlas y que se sacase del repartimiento y fabrica de caminos para su reparo. Remitióse al señor Gobernador y demas caualleros de la diputación para que obren lo que mas covenga...»

Además, se constata una larga y constante que-rella en solicitud de exenciones de impuestos, para atender a los arreglos de la calzada de León, como en el 19 de agosto de 1645. A 27 de enero de 1647, todavía señalan las mismas fuentes:

«Propusso el señor don Antonio de Heredia que los caminos y calçadas del concejo de Lena necesitavan grandemente de reparo y más por ser camino de Castilla no escusado y muy ordinario...»

caminos que llevaban a Oviedo, y de allí bifurcaba hacia Avilés y Gijón<sup>7</sup>. Tal tipo de referencias será común en el siglo XVIII, máxime en Jovellanos, hasta que la carretera se inaugure en 1829, cuyas obras se habían comenzado a partir de las gestiones del arzobispo don Diego de Muros entre 1512 y 1525 (lám. 4).

## II. LOS ASTURIANOS DE LA ILUSTRACIÓN

Es obvio, que nuestra intención consiste en referirnos a ellos como camino artístico, puesto que por otra parte, existe una amplia bibliografía especializada sobre los personajes en cuestión. Nos referiremos en primer lugar a la figura obligada de *don Gaspar Melchor de Jovellanos*. Mucho se ha escrito sobre él, en particular sobre su plural actividad como político y polígrafo. Respecto a las ar-

tes, existe un reciente y pormenorizado análisis en *Ideas de Jovellanos sobre la arquitectura*, de Javier Barón<sup>8</sup>. Para concretar, comencemos por la intencionalidad del autor respecto a la región, que podemos resumir con las palabras de Jean Sarrailh:

«La pasión de Jovellanos por la cultura no es sino una forma más de su pasión por la felicidad de España, ya que es la ilustración el medio de conseguirla... Si en 1782 funda la Sociedad Económica de Oviedo..., si multiplica sus esfuerzos para crear doce años después su Instituto de Gijón, es porque adora su provincia de Asturias y porque sabe que "para hacer a los pueblos felices hay que ilustrarlos..."»

Luis X. Álvarez realza la vinculación de Jovellanos con la enseñanza universalista que se impartía en la Universidad asturiana, impulsada por la existencia de nutridas bibliotecas nobiliarias vinculadas por países extranjeros<sup>9</sup>.

Pero no se limita a una extensa labor como polígrafo, que escribe de arte asturiano, visigodo, o árabe. En consonancia con su idea del progreso, promueve de forma continua el proceso de creación de la carretera de Lena a Campomanes, aludida en las Actas de la Junta del Principado de Asturias en los siglos XVI y XVII. De su esfuerzo arrancará la ejecución en el último tercio del siglo XVIII y primero del XIX.

Encontramos cierto paralelismo entre las figuras de Valdés y Jovellanos aunque se trate de per-

<sup>8</sup> BARÓN, Javier: *Ideas de Jovellanos sobre arquitectura (arquitectura altomedieval)*. Consejería de E.C.D., Principado de Asturias, Oviedo, 1985. En el prólogo de la misma, J. M. Navascues califica los viajes de Jovellanos como de muy fecundos para el arte español. Los análisis de J. Barón ponen de relieve la labor específica de crítica artística de Jovellanos.

<sup>9</sup> SARRAILH, Jean: *La fe en la cultura y los frutos de la Ilustración*. En CASO, J. M.: *Ilustración y Neoclasicismo*, de la «H.<sup>a</sup> crítica de la literatura española», Ed. Crítica, Barcelona, 1983, dir. por F. Rico, págs. 85-96.

De la relación de los ilustrados asturianos con la Universidad habla Lluís ÁLVAREZ: *Op. cit.*, pág. 90.

«La universidad era el centro principal de esa educación, que aliada con las relaciones personales de las familias hidalgas con centros intelectuales de Berlín, Estocolmo, Londres y París —de lo que son testimonio sus bibliotecas— dio el tipo de asturiano ilustrado, cuyos prototipos son Campomanes y Jovellanos... González Posada... y Martínez Marina; José Canga Argüelles, que aparte de su combativa vida política, escribió cosas como «Memoria sobre el estudio que deben hacer de la filología los pintores y estatuarios...»

<sup>7</sup> *Actas de la Junta del Principado de Asturias y de las Diputaciones*, I.D.E.A., 1949 y sigs., transcritas por VV.AA., vol. V, pág. 131, entre otras muchas citas. En CASTAÑÓN, Luciano: *Las comunicaciones entre Asturias y León*, Caja de Ahorros de Asturias, 1980, págs. 30 y sigs., se recogen varias citas en la misma línea, y señala con cierta amplitud el proceso de construcción de carreteras y ferrocarriles.



sonajes con un marchamo histórico marcadamente distinto: el uno, Inquisidor General, el otro hombre de la Ilustración; pero los dos promueven la creación de centros de cultura en Asturias: Colegio de San Gregorio, Universidad y Colegio de Santa Catalina (femenino, hecho notable), el primero: Sociedad de Amigos del País, de Oviedo, e Instituto Jovellanos, en Gijón, el segundo. Y ambos actúan desde fuera, desde la corte o ciudades importantes, sin nunca olvidar la promoción de su Asturias natal a quien saben relegada. Por otro lado, y ello en principio es un simple paralelismo que se nos antoja de disconformidad con las líneas políticas tomadas en sentido absoluto de las épocas respectivas que les tocó vivir, ambos ofrecen el perfil de hombres con acceso a mecanismos del poder (Arzobispado e Inquisición, el uno, o Ministerio de Gracia y Justicia el otro, entre otros cargos en los dos casos); pero los dos se ven envueltos en serios conflictos con los poderes, Valdés por sospecha de herético, y Jovellanos, con peor fortuna a la larga, con el destierro y encarcelamiento en Bellver (Mallorca) <sup>10</sup>.

Tras algunos informes sobre los caminos entre Oviedo y León, Jovellanos realiza uno por encargo real el 8 de julio de 1783 sobre la carretera general de Asturias, y adjunta en él los documentos existentes sobre el asunto. Su gestión fue intensa y eficaz, y fue nombrado Subdelegado General de Caminos en Asturias en 1792 por Floridablanca. Tal gestión le costó enormes sinsabores y algún que otro fuerte desaire cuando fue sustituido. Contó con la colaboración del conocido arquitecto Reguera (láms. 6, 7).

<sup>10</sup> Valdés tuvo que realizar dos Autos de Fe, en 21 de mayo y 8 de octubre de 1559 en Valladolid, y en 24 de septiembre del mismo año en Sevilla, en un forcejeo contra el arzobispo Carranza, como muestran sus datos biográficos (ÁLVAREZ, Ll.: *Op. cit.*, pág. 15).

Sobre Jovellanos, señalemos que fue arrestado en marzo de 1801 y llevado a la Cartuja de Valldemosa, en Mallorca, y luego encerrado en el castillo de Bellver, en donde permanece hasta 1806. Morirá el 27 de noviembre de 1911 en Puerto de Vega (Asturias). Sobre su biografía, *vid.*: SUÁREZ, Constantino: *Escritores y Artistas Asturianos*, tomo IV, Oviedo, 1955. BARÓN, J.: En *op. cit.* da amplia bibliografía sobre él, págs. 154-158. CANELLA SECADES, F.: «Jovellanos», en *Asturias*, de Bellmunt, y Canella, vol. I, Gijón, 1895. Reed. fasc. S. Cañada ed., Gijón, 1980, pág. 187.

Respecto a los viajeros del XVIII, aunque Antonio Ponz no visita Asturias en su *Viaje por España*, recoge cartas de Jovellanos <sup>11</sup>.

La segunda figura del s. XVIII que en Asturias pone en conexión la región con el universo exterior a ella, se puede considerar el *Padre Feijóo*, el benedictino orensano que vivió confinado en el convento ovetense desde 1709 hasta su muerte en 1764, con algún esporádico viaje a Madrid. Pero su aportación a las artes visuales parece menor, por lo que nos limitaremos a recoger, a modo de ejemplo de su actitud, la valoración de su labor por algunos especialistas del tema. Dice Sarrailh:

«La curiosidad enciclopédica y sin límites de Feijóo nos permite imaginárnoslo enfrascado en su celda en la lectura de sus... libros... que eran muchos y buenos, o entrando constantemente en la magnífica biblioteca de su monasterio... Acaso le sirviera de menos la de la Universidad, que por entonces debía de ser muy pobre. Sus amigos le enviaron también las obras que de algún interés entraban de Francia, de Italia, de Inglaterra...»

aludiendo finalmente a la escultura de Gerardo Zaragoza que le muestra enfrascado y pensativo, con actitud de duda, tal como el hombre ilustrado debía manifestarse <sup>12</sup>.

De importancia para el mundo político y cultural fueron otros insignes asturianos del XVIII, como Campomanes (lám. 11), el Conde de Toreno, o Meléndez Valdés. Contribución particular a las artes plásticas prestaron los arquitectos de la familia Villanueva, oriundos de Asturias <sup>13</sup>, de donde saldría el más claro exponente de la arquitectura neoclásica española en la figura de Juan de Villanueva. El arquitecto que deja en la región el sello del neoclasicismo mezclado con la veta barroca tardía fue Ventura Rodríguez, y todos ellos son conocedores de la labor esclarecedora a nivel teórico, desde la Academia, de Diego de Villanueva,

<sup>11</sup> *Vid.* CASTAÑÓN, L.: *Op. cit.*, págs. 34-42. Resulta asimismo de interés para todo el proceso virio, OJEDA, Germán: «Los transportes», en *H.ª de Asturias*, ed. Ayalga, vol. 9, Salinas, 1977. *Ídem*, CASARIEGO, J. E.: *Caminos y viajeros de Asturias*, Oviedo, 1979.

<sup>12</sup> CASO-SARRAILH: *Op. cit.*

<sup>13</sup> BARROSO, Julia: «El Neoclasicismo en Asturias», *Enciclopedia Temática de Asturias*, vol. II de Arte, pág. 112 y sigs. Gijón, 1983. Ver SAMBRICIO, Carlos, Catálogo exposición *Juan de Villanueva*, Mu. municipal, Madrid, 1982.

natural de un pueblo del concejo de Cangas de Onís, que en su recopilación titulada *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la arquitectura* habla con un rigor nada común entonces en España, al decir de Carlos Sambricio.

### III. LAS NUEVAS PERSPECTIVAS EN EL SIGLO XIX

*Los viajeros.* Siguiendo sus relatos, existe una opinión unánime sobre la dificultad de acceso a la región desde la meseta, sobre todo en la época de las nieves, más extensa que el invierno en sentido estricto. Escogeremos referencias de J. M. Quadrado en su capítulo sobre Asturias y León de la obra *Recuerdos y bellezas de España*, ilustrado por Parcerisa, para comenzar. Sobre la topografía de la región, dice:

«Colocado en nivel muy más abajo que el de Castilla el territorio del Principado, ofrece respecto de segundo la gran sierra que los divide tras la larga y escabrosa pendiente, más gigantesca y formidable altura. Trazándole al mediodía un prolongado muro, de arduo y a veces imposible acceso por cualquier puerto que no sea el de Pajares, cierra en línea paralela al mar, que le sirve al norte de barrera, una angosta faja de quince leguas y larga de 42, cubierta de 3600 lugares y poblada de medio millón o poco más de habitantes»<sup>14</sup>.

Tal era el panorama en 1855, fecha de la edición del libro. A parecidas dificultades se refiere Joseph Thowsend en su *Viaje por Asturias en 1786-87* que recoge Canella, desglosado del *Viaje por España*. Tras describir diferentes parajes, gentes, costumbres o impresiones sobre la región, prepara su salida hacia la meseta a pesar de la enfermedad contraída, que por los síntomas parece ser una pulmonía, por temor a quedar aislado todo el invierno en Asturias. En el capítulo «Salida de la provincia», dice de este modo:

«Cuando todo el mundo comenzó a hablar de invierno me pareció conveniente prepararme a regresar al Mediodía, antes que las montañas se cubriesen de nieve a principios de noviembre y algunas veces aún en octubre. No estaba, a la verdad, en disposición de emprender el viaje; pero el temor de vivir encerrado en Asturias hasta la vuelta de la primave-

ra, prevaleció sobre las demás consideraciones y me resolví a marchar... Dejé Oviedo a 2 de octubre. Después de atravesar algunos pueblos pequeños llegué a Mieres a mediodía. Por la noche tuve una buena cama en Campomanes, tras haber caminado diez leguas y media por entre colinas deliciosas, en medio de bosques espesos y bien cultivados. En todas partes me sorprendió lo módico de los precios de los alberques... A medida que se aproximaron los límites del principado la escena cambia totalmente, porque en medio de las colinas poco elevadas cubiertas de yerba y rodeadas de bosques no se ve más que enormes rocas calcáreas... En esta ruta el camino sigue muy suavemente la orilla de los arroyos, ríos y torrentes hasta atravesar esta cordillera que separa Asturias de Castilla la Vieja. Sin embargo, entre estas enormes montañas se encuentran algunos fértiles valles, cada uno con su pueblo, cuya importancia es proporcional a la extensión del terreno susceptible de cultivo...»<sup>15</sup>.

Compara, desde luego, el país que acaba de conocer con Inglaterra, aspecto al que dedica un amplio capítulo.

Por su parte, en el *Viaje por España* del Barón de Davilliers en 1862, ilustrado por Gustave Doré, hace una visita no muy larga a Asturias desde León para visitar las riquezas artísticas de la región, en primer lugar, las reliquias de la Cámara Santa. Tras referirse a las más conocidas gestas históricas, entre las que no podía faltar el mito covadonguista, dice sobre la región:

«Asturias es aún poco conocida a causa de la dificultad de las comunicaciones: Una de las provincias más selváticas de España, está en comunicación con la provincia de León por una sola carretera practicable para las diligencias... El famoso Puerto de Pajares... separa las dos provincias. Durante la mala estación este puerto está cerrado por las nieves; incluso sucede a veces que la diligencia no puede continuar su camino y los viajeros se ven obligados a hacer viaje en la posada... Esto al menos fue lo que nos aseguró el mayoral, que nos señaló que los mojones estaban destinados a marcar la carretera cuando la nieve está alta, lo mismo que en el Simplon o en Mont-Cenis, muchas personas se figuran erróneamente que el clima de España siempre es dulce y templado...»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> CANELLA F.: «Viaje por Asturias de J. Towsend», en *Cartafueyos d'Asturies*, ed. cit., págs. 39-84. Canella recoge el relato en un folletín publ. por «El Eco de Asturias», Oviedo, 1874. Se incluye en el *Viaje por España* de Towsend.

<sup>16</sup> DORE, G.; DAVILLIER, Ch.: *Viaje por España*, Madrid, 1892, reed. fasc. por Anjana ediciones, Madrid, 1982. En la solapa del libro dice: «Recoge el viaje realizado por Gustavo Doré y Charles Dauvillier por España en 1862». Los datos biográficos muestran que Doré ilustra el viaje de Dauvilliers en 1874. *Vid.* Catálogo exp. *Doré*, Mu. Strasbourg, 1983, con motivo del centenario de su muerte, págs. 17 y 18. No realiza ninguna ilustración sobre Asturias en estas obras.

<sup>14</sup> QUADRADO, J. M.; PARCERISA: *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Madrid, 1855, reed. fasc. Ayalga, Salinas, 1977, pág. 231.

No realiza ningún grabado de tema asturiano en esta obra. Parecidas descripciones pueden encontrarse en otros viajeros<sup>17</sup>, aspecto del que la pintura de paisaje viene a ser trasunto. Muchos no mencionan Asturias en sus viajes por España, como puede verse en la mayor parte de la bibliografía romántica sobre el tema, para los cuales dicha región ni se plantean que existe, al no identificarse para nada con el modelo orientalizante en boga, o si se lo plantean cuesta excesivo esfuerzo su visita.

*Los trazados de caminos.* Fruto de la intensa actividad del siglo XVIII, en la que ocupó un lugar muy destacado Jovellanos, fue la terminación de la carretera de Pajares, abierta al tráfico en 1829, por la que discurrían entre Oviedo y Madrid en principio dos veces por semana, trisemanalmente hacia 1849, y diariamente hacia 1860. Las diligencias requerían unas sesenta horas entre Oviedo y Madrid, de las cuales doce o catorce eran de circulación. Se hacían relevos de caballos en Mieres, Puente de los Fierros, Busdongo, Pola de Gordon y León, como señala Casariego. Antes, se solía viajar mediante sillas de posta alquiladas de modo particular. El 30 de julio de 1858 llegan al Pajares la Reina Isabel II y su esposo el Príncipe de Asturias en un coche regalo del monarca francés Luis Felipe, momento que señalan las crónicas oportunamente<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Aunque la literatura de viajes sobre Asturias no es escasa, hay que destacar que muchos viajeros famosos no la visitan o mencionan, como Antonio PONZ en su *Viaje por España*, Madrid, 1787; tampoco la Condesa D'Aulnoy en *Un viaje por España*, ni Isidoro Bosarte en *Viaje artístico a varios pueblos de España*, entre otros muchos. Véase relación bibliográfica en *Imagen romántica de España*, Catálogo expo. Palacio de Velázquez, Madrid, 1981, págs. 80 y sigs. vol. II.

Vid. asimismo: BECERRO DE BENGUA, Ricardo: *Viajes descriptivos... de Palencia a Oviedo y Gijón, Langreo y Trubia...*, Palencia, 1884. BUENO HEIMERLE, MARIO: *Asturias vista por los viajeros alemanes del siglo XIX*, «Nueva Conciencia», núm. 4, XI-114-115. *Erinnerungen ans Spanien (1808-1814)* Manheim 1838 citado por BUENO, MARIO, CANELLA, FERMÍN-BELLMUNT, M.: *Guía general de viajeros en Asturias...*, Gijón, 1899. GARCÍA CAVEDA, Joaquín: *Artículos, discursos, viajes. Recuerdos*, Oviedo, 1886. DE LABRA, Rafael M.: *Asturias. De Madrid a Oviedo (notas de viaje por)*, Madrid, 1881. LENA: *De Lena a Gijón*, «Descripción de la línea férrea, pueblos y comarcas que atraviesa, noticias generales de la provincia y otros datos útiles al viajero», Oviedo, 1974. PÉREZ NIEVA, Alfonso: *Un viaje a Asturias pasando por León*, Oviedo, 1895. RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la: *Viaje de SS.MM. y AA. por Castilla, León, Asturias y Galicia, verificado en el verano de 1858*, Madrid, 1860. VALVERDE Y ÁLVAREZ, Emilio: *Guía del antiguo reino de Galicia, y principado de Asturias...*, Madrid, 1886.

<sup>18</sup> CASARIEGO, J. E.: *Op. cit.*

El segundo acontecimiento viario del XIX asturiano fue la cesión y apertura del Ferrocarril. La línea Avilés-León-Madrid fue concedida por el primer gobierno de Narváez (1844-46); con ella se abriría otra posibilidad de conexión regional; le siguen pronto la de Langreo, bajo el impulso de la minería, y otras progresivas ampliaciones de líneas estudiadas por los historiadores del XIX asturiano. La obra conoció importantes disensiones entre capital e ingenieros, así como protestas populares por su trazado, como la recogida por un grabado de Meléndez el 27 de marzo de 1881 (lám. 13). La compañía inglesa que proyectaba hacerse cargo de las obras, mostró su abierto desánimo por el fracaso de las gestiones. El escritor inglés Ford alude a estos problemas al escribir *Cosas de España*, en estos términos:

«Las personas desplazadas desde Inglaterra para conocer el terreno sufrieron una gran desilusión, el país que ellos creían llano como el mapa de Arrowsmith, en el proyecto presentaba obstáculos tan insignificantes para la vía férrea como varias leguas de cordilleras cuyas cumbres alcanzaban de 6000 a 9000 pies de altura y estaban cubiertas de nieve unos cuantos meses en el año. Esto fue un desengaño completo»<sup>19</sup>.

*La obra artística.* Lo que deseamos resaltar desde nuestro punto de partida, es que el siglo XIX, que conoce un auge del grabado sobre todo en su forma litográfica en el siglo XIX y se difunde a través de la prensa periódica, cuenta con abundante ilustración de la situación de caminos y comunicaciones en general. Muchos se deben a José F. Cuevas, y aparecieron en «La Ilustración Gallega y Asturiana». Otros se deben a Meléndez, y algunos están sin firmar. Las escenas reiteran el asunto del paso del puerto por las diligencias en tiempo de nieve, la construcción del ferrocarril, y el recibimiento que se hizo con motivo de la visita de Isabel II. Hay que añadir el motivo de la cubierta de los trasatlánticos con emigrantes a bordo, se entiende que hacia América, aspecto del que tanto Asturias como Galicia cuentan con amplio historial<sup>20</sup> (láms. 8, 9, 14).

<sup>19</sup> CASTAÑÓN, L.: Recoge la cita en la pág. 46, *op. cit.*

<sup>20</sup> Las revistas ilustradas en que aparecieron muchos de estos grabados eran «La Ilustración Cantábrica», decenal, Madrid, 1882; «La Ilustración de Galicia y Asturias», quincenal, Madrid, 1878; «Ilustración Gallega y Asturiana», decenal, Madrid, 1879-1882. Algunas, como la «I.G.A.» se han reeditado facsimilmente.

Correlato de las descripciones literarias viajeras, aunque desde una perspectiva interna a la región en su mayor parte, son las pinturas de paisaje que abundan sobre todo en la segunda mitad del siglo, impulsadas por el ejemplo de Carlos de Haes inicialmente y con desarrollo autónomo más tarde. Este tipo de paisajismo, estudiado por diversos autores, no habla directamente de los caminos, sino que se recrea y embelesa ante los paisajes suaves o imponentes, según los casos elegidos, de monte, mar y ríos característicos de Asturias, aspecto que remite a una especie de «Arcadia feliz» de la que se hacen eco asimismo los poetas. Obras de este estilo se encuentran desde un Martínez Abades a un Telesforo F. Cuevas (lám. 10), o Nemesio Lavilla, por citar algunos, y encuentran su desarrollo maduro en los maestros que alcanzan mayor reconocimiento en el siglo actual, Nicanor Piñole y Evaristo Valle. Algunos, como V. Bozal, han visto en ese recurso al paisaje la identificación regional con el entorno propio, caso que opinamos que se cumple al referirse a los pintores asturianos<sup>21</sup>.

Aspecto complementario de los anteriores lo constituye el grabado o lienzo con retrato de alguno de los personajes implicados en el desarrollo constructivo de caminos, que abarca desde figuras del siglo XVI como D. Diego de Muros, al XVIII como Jovellanos, cuyo retrato se paseó triunfalmente con motivo de la inauguración en Gijón del Ferrocarril, o a los ingenieros y técnicos implicados en estos procesos en el XIX, como Jerónimo Ibrán (lám. 12), o Víctor Chávarri. De ellos la bibliografía histórica del Principado ofrece abundante ilustración, y se adentra, igual que la pintura, en el siglo XX todavía con problemas pendientes.

Para concluir, señalemos que este bloqueo parcial de Asturias, alterado significativamente por los hechos señalados (y por otros anteriores como las peregrinaciones, en cuyo aspecto no deseábamos entrar) en cierta medida sigue en pie, incluso en

las cuestiones directamente relacionadas con el mundo del Arte. A pesar de que en la actualidad las comunicaciones en forma de información se tienen por igual en cualquier hogar dotado de radio o televisión, a lo que hay que añadir la frecuencia de los viajes, recepción de revistas especializadas y videos por quienes lo deseen, persiste en la práctica una sensación de aislamiento o lejanía para muchos artistas. Sobre todo, es frecuente encontrar en cualquier crítico o estudioso del arte del siglo XX alguna alusión a la necesidad de los artistas de salir de la región, bien hacia las ciudades capitales, sobre todo Madrid; o bien a otros países, tradicionalmente hacia la capital francesa, que más recientemente se ve sustituida por otros centros alemanes o norteamericanos. Si el hecho se produce, indudablemente tiene alguna causa. Ella suele ser la lejanía de no sólo los núcleos de atención universal, sino la de una posible clientela que permita al artista dedicarse a la labor creativa única o prioritariamente<sup>22</sup>.

Los artistas de mayor notoriedad como Carreño de Miranda, Darío de Regoyos, o los Villanueva, se han dejado capitalizar desde fuera. Otros han sido ignorados o muy recientemente redescubiertos, como Luis Fernández, o Aurelio Suárez. Ello ha condicionado la inflación de una visión del arte asturiano como discreto, mediano. Todo lo notable se reservaba hacia lo exterior. Los hechos, de ser positivos, deberían en el futuro romper tal conciencia de aislamiento o inferioridad, en un mundo cuyo potencial de comunicación hace absurda tal situación<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> BARROSO, J.: *La vanguardia pictórica asturiana: su medio, ponencias I Semana Patrimonio Artístico Asturiano*, Caja de Ahorros, 1978.

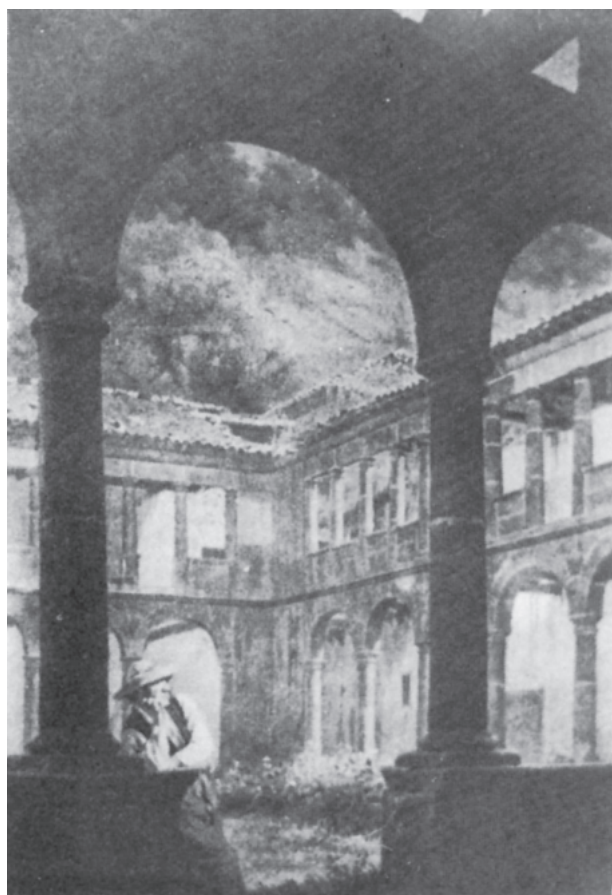
<sup>23</sup> Sin ánimo de molestar, permítasenos señalar que en una era de autopistas y aeropuertos, todavía Asturias tiene difícil acceso con Galicia, de lo que es muestra la nula posibilidad de facilidades para viajes conjuntos desde la misma al presente Congreso en Santiago. Ver carta circular de Viajes Atlántico, S.A., en orden a la reserva de plazas para los vuelos del 15 de junio de 1986 desde: Madrid, Barcelona, Sevilla, Málaga. Se añade «Para cualquier ciudad que no esté especificada haríamos conexiones con vuelos desde Madrid. Consúltenos». Repetimos, la única finalidad que nos mueve en este caso es recordar que, todavía en 1989, la región padece ciertas dificultades de comunicación física importantes.

<sup>21</sup> Sobre el paisaje asturiano, además de las obras generales sobre arte asturiano, es de interés la Tesis de Licenciatura, *El paisajismo asturiano en la pintura*, de Rosa C. Menéndez, dpto. de Arte, Univ. Oviedo, inédita. Vid. también: BARROSO, Julia: *Sociedad y pintura asturianas* (segunda mitad del siglo XIX), Ayalga ed., Salinas, 1978. Ídem, *Pintura asturiana y regionalismo*, C.E.H.A., Valladolid, 1978. BOZAL, V.: *El realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Barcelona, 1967.





Lám. 1: Patio de la Universidad de Oviedo con la estatua del fundador.



Lám. 2: Grabado de Parcerisa con el claustro del Monasterio de Sta. María de Belmonte.

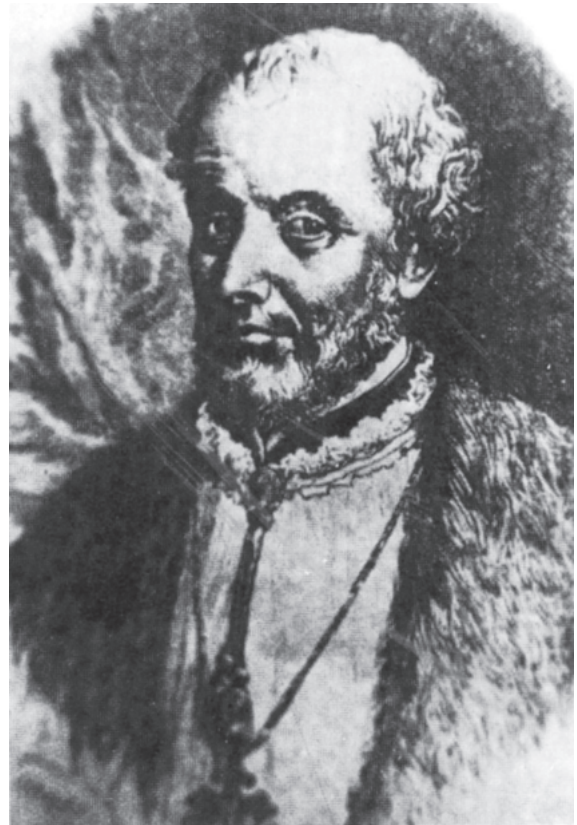


Lám. 3: Sepulcro de Valdés, en Salas. Det. cuerpo central. Pompeo Leoni.

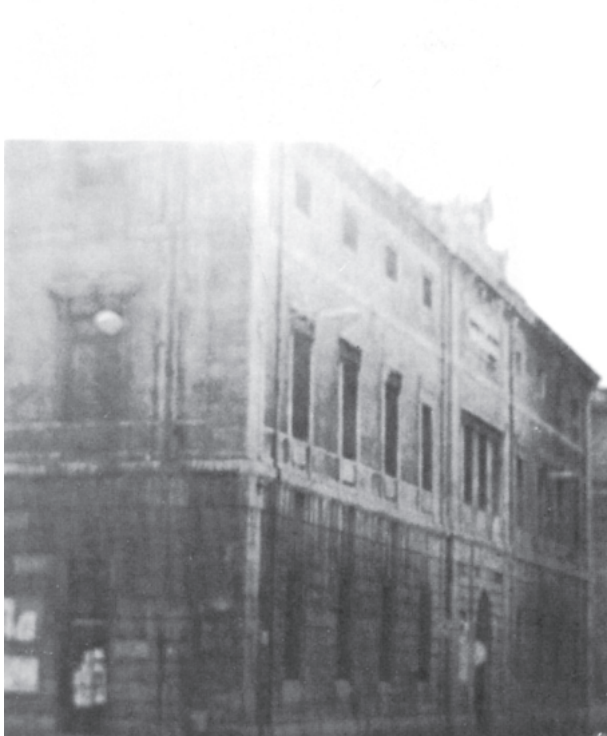




Lám. 4: Figura impulsora de la carretera de Castilla.



Lám. 5: D. Fernando de Valdés. Litografía de J. Cuevas.



Lám. 6: Real Instituto Jovellanos, Gijón. Comenzado en 1797 según planos de Juan de Villanueva.



Lám. 7: Jovellanos. Litografía de J. Cebrián, del taller de J. Donón, Madrid.



Lám. 8: José Cuevas: Conducción del correo en tiempo de nieves (I.G.A., Madrid, 1881, pág. 126).



Lám. 9: T. Pereda: El puerto de Pajares: conducción del correo en tiempo de nieves (I.G.A., Madrid, 1880, pág. 44).

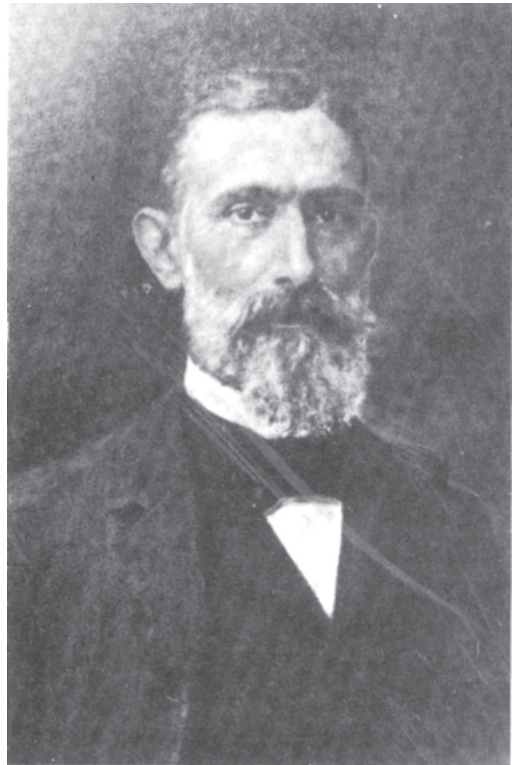


Lám. 10: Telesforo Cuevas: Paisaje, el Nalón a su paso por Las Caldas (Mu. B.A.A.).





Lám. 11: Importante impulsor del desarrollo viario a mediados del s. XVIII.



Lám. 12: Jerónimo Ibrán (s.f., archivo FF.CC.: Esc. director de Ferrocarril de Mieres y Langreo).



Lám. 13: Manifestación, Oviedo 27-III-81, Meléndez.



Lám. 14: J. Combos: Efectos nieve sobre F. C. Pajares.

## *Repoblación y artistas itinerantes: La contribución de Cantabria a la escultura románica abulense*

M.<sup>a</sup> MARGARITA VILA DA VILA

La trascendencia de las relaciones mantenidas entre los centros artísticos del Camino de Santiago, creadores y difusores de algunos de los estilos escultóricos mejor definidos del Románico, ha hecho olvidar otras rutas apoyadas en un factor histórico que no merece menor consideración que el de las peregrinaciones: el de la repoblación por cristianos de territorios antes yermos o en manos de musulmanes. Pero la repoblación estable de las tierras al norte del Tajo sólo fue posible tras la conquista de Toledo en 1085 por Alfonso VI <sup>1</sup>.

La Reconquista cristiana, en su avance hacia el sur, abrió caminos distintos a los seguidos por los peregrinos; caminos que se organizaron en torno a un eje vertical, frente al horizontal trazado por la Ruta jacobea. Por ellos se internaron, procedentes del norte, no sólo repobladores, pastores y guerreros, sino también los canteros que, algunos años después de que Ávila comenzase a poblarse, habrían de labrar el Románico abulense <sup>2</sup>.

Es ya conocida la deuda que éste mantiene con San Isidoro de León y con la catedral de Santiago <sup>3</sup>. Y también resultan evidentes las relaciones entre la escultura de San Vicente de Ávila y la de algunas iglesias de Segovia, Sepúlveda y Fuentidueña <sup>4</sup>. Sin embargo, ha pasado inadvertida la influencia ejercitada por el Románico de Cantabria en la decoración de ciertas iglesias abulenses. Tal relación ofrece —especialmente para un Congreso acerca de los *Caminos y el arte*— igual o mayor interés que la mantenida con el arte del *Camino francés*, tanto por la posible novedad de las conexiones

<sup>1</sup> PORTELA, E.: «Del Duero al Tajo», págs. 85-122, en GARCÍA DE CORTÁZAR, J. A. y otros: *Organización social del espacio en la España medieval. La Corona de Castilla en los siglos VIII a XV*, Madrid, 1985; GAUTIER DALCHÉ, J.: *Historia urbana de León y Castilla en la Edad Media (Siglos IX-XIII)*, Madrid, 1979, págs. 97-134 y 299-311; GONZÁLEZ, J.: «Reconquista y Repoblación de Castilla, León, Extremadura y Andalucía (Siglos XI a XIII)», *La Reconquista española y la repoblación del país*, Zaragoza, 1951, págs. 166-206, y LOMAX, D. W.: *La Reconquista*, Barcelona, 1984, págs. 34-124.

<sup>2</sup> Véase, además de lo anterior, DE MOXÓ, S.: *Repoblación y sociedad en la España cristiana medieval*, Madrid, 1979, págs. 199-

216; LACARRA, J. M.<sup>a</sup>: «Acerca de la atracción de pobladores en las ciudades fronterizas de la España cristiana (Siglos XI-XIII)», *Estudios en memoria del Prof. D. Salvador de Moxó, I*, Madrid, 1982, págs. 485-498, y BARRIOS, A.: *Estructuras agrarias y de poder en Castilla. El ejemplo de Ávila (1085-1320)*, Salamanca, 1983, págs. 129 y 52-77 (Bibliografía).

<sup>3</sup> GÓMEZ-MORENO, M.: *El arte románico español*, Madrid, 1934, págs. 164-166; Id., *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, Ávila, 1983, I, pág. 154; CAMPS CAZORLA, E.: *El arte románico en España*, Madrid, 1935, págs. 147-148; GUTIÉRREZ, J. L.: *Iglesias románicas de la ciudad de Ávila*, Ávila, 1982, págs. 35-37, 80-82, 106-108, 122-124, 139-140 y 146-149, e Id., en *Guía del Románico de Ávila y primer Mudéjar de la Moraña*, Ávila, 1982, págs. 67-110.

<sup>4</sup> GÓMEZ-MORENO, M.: *El arte...*, págs. 166-167, lám. CCXVI; CAMPS, E.: *El arte...*, págs. 155-158; GÓMEZ-MORENO, C.: «El ábside de S. Martín de Fuentidueña», *B.S.A. y Arq. de Valladolid*, XXVII, 1961, págs. 61-85, y SIMON, D. L.: «Romanesque Art in American Collections, XXI. The Metropolitan Mus. of Art. I. Spain», págs. 145-159 (Fuentidueña, págs. 145-149), *Gesta*, XXIII/2, 1984.

que propongo, como por el realce que, de este modo, adquieren las rutas que facilitaron el contacto entre dos regiones tan distantes como son Cantabria y Ávila.

No es preciso insistir en la existencia de vínculos artísticos entre las dos vertientes de la Cordillera Cantábrica. Dan prueba de ellos, y en momentos bien distintos, el paso del prerrománico asturiano a Palencia y la afinidad estilística entre obras realizadas en el último tercio del S. XII en Oviedo, en Santander, en Palencia, en Burgos y en Ávila<sup>5</sup>. No en vano el florecimiento artístico del último Románico ha sido atribuido por García Guinea a cuadrillas de canteros itinerantes, influenciadas entre sí y dirigidas por maestros bien dotadas<sup>6</sup>.

El objetivo de esta comunicación es demostrar que las relaciones entre Cantabria y Ávila comenzaron a producirse mucho antes de lo que el propio García Guinea imaginaba cuando, para explicar la «desintegradora independencia» del Románico montañés, se preguntaba: «*Nuestros canteros, aquí abundantes, ¿eran llamados a zonas en donde no existía con tanta profusión este oficio?*», y, «*Estamos, ciertamente, ante un primer estadio de emigración a Castilla de maestros de cantería que en los siglos XVI y XVII iba a seguir de una manera ya endémica?*»<sup>7</sup>. Pese a no existir ningún epígrafe que aluda a la participación de escultores de Cantabria en la decoración de iglesias abulenses, ésta se justifica no sólo por parentescos estilísticos, sino también por razones de índole histórica. Y las huellas de su presencia se registran, al menos, en San Segundo, en San Esteban y en San Andrés de Ávila.

Tradicionalmente, se ha considerado que fueron estas iglesias las primeras terminadas tras la repoblación<sup>8</sup>. Los estudios realizados hasta el presente no han visto en la decoración de San Segundo y

de San Esteban más que una prolongación del estilo desarrollado en los templos abulenses de San Vicente y San Andrés<sup>9</sup>. Las investigaciones que llevo a cabo sobre el Románico abulense me permiten, sin embargo, ofrecer nuevos cauces para explicar la singular escultura de San Esteban y de San Segundo, aun aceptando ciertas relaciones con las ya mencionadas iglesias.

San Esteban es la única iglesia románica que se conserva dentro del recinto amurallado<sup>10</sup>. Está en el sector NO, de la ciudad y es de dimensiones reducidas. Sólo conserva de su fábrica original el ábside, el muro norte de la nave y las dovelas de la portada meridional<sup>11</sup>. De los cuatro capiteles del interior del ábside, centra nuestra atención el decorado con águilas de alas exployadas. Éstas se sitúan en los ángulos del capitel, apoyadas en el collarino y separadas por una cabecita de mujer con toca rizada y barbuquejo (Fig. 1). En ellas, aparte de la desproporción entre la cabeza y el cuerpo, y de la tosquedad de su talla, destaca la simplificación geométrica a la que se sometió su anatomía: cabeza esférica con pico cónico, cuerpo oblongo, alas ovaladas y plumaje definido por líneas entrecruzadas en el pecho, y paralelas y verticales en las alas.

Iguales características manifiestan las águilas de un capitel de San Nicolás de Ávila, iglesia consagrada en 1198, pero quizá en construcción desde bastantes años antes<sup>12</sup>. En ambos templos, las aves representadas responden a un tipo muy extendido en el Románico de Cantabria. Con un estilo muy próximo a las abulenses aparecen en capiteles de Elines y Cervatos (Fig. 2); pero también se encuentran águilas con las alas extendidas en otras muchas iglesias —como las de Bolmir, Pujayo, Raicedo y Castañeda—, sin diferir demasiado, ni en factura ni en proporciones, de las anteriores<sup>13</sup>.

<sup>5</sup> GARCÍA GUINEA, M. A.: *El arte románico en Santander*, Santander, 1979, t. I, págs. 235-139 y 337-338; Id., «El arte románico en Palencia», págs. 83-100, en *Ciclo de conferencias sobre el Románico y el Camino de Santiago*, Palencia, 1983; Id., *El arte románico en Palencia*, 1975, págs. 33-44, y GÓMEZ-MORENO, M.: en las págs. IX-XIV del «Prólogo» a dicha obra.

<sup>6</sup> GARCÍA GUINEA, M. A.: *El arte ... en Santander*, I, págs. 237-239 y 540-541.

<sup>7</sup> *Ibid.*, págs. 238-239.

<sup>8</sup> GÓMEZ MORENO, M.: *Catálogo...*, págs. 153-158; GUTIÉRREZ, J. L.: *Iglesias...*, pág. 140, y LÓPEZ, C. L.: en la *Guía del Románico...*, pág. 45.

<sup>9</sup> GÓMEZ-MORENO, M.: *Catálogo...*, págs. 153-160; GUTIÉRREZ, J. L.: *Iglesias*, págs. 130, 135-137 y 139-140.

<sup>10</sup> En 1250 existían en Ávila 19 parroquias; de ellas, cuatro se hallaban intramuros. Véase GUTIÉRREZ, J. L.: *Iglesias...*, págs. 23-26 y GONZÁLEZ, J.: «La Extremadura castellana al mediar el siglo XIII», *Hispania*, núm. 127, 1974, págs. 265-424 (documento en págs. 416-422).

<sup>11</sup> GUTIÉRREZ, J. L.: *Iglesias...*, págs. 135-139, figs. 59 y 60.

<sup>12</sup> *Ibid.*, págs. 156-162, fig. 68.

<sup>13</sup> GARCÍA GUINEA, M. A.: *El arte... en Santander*, I, pág. 320, fig. 168 (Pujayo), págs. 362-369, fig. 336 (Raicedo), y t. II, pág. 239, fig. 631 (Cervatos), págs. 402-03, fig. 683 (Bolmir),



Cierto que Santander no fue la cuna de este motivo iconográfico, que ya aparece, a fines del siglo XI, en destacados núcleos del Camino de Santiago<sup>14</sup>, y de cuyos orígenes no precisamos ocuparnos<sup>15</sup>. Pero es interesante destacar que, de todas las regiones españolas, parece haber sido Cantabria la que recurrió con más asiduidad a este motivo, poseyendo además sus águilas, las mismas formas esquemáticas y masivas que las de San Esteban de Ávila, en vez del modelado elaborado y naturalista que caracteriza, por ejemplo, a las realizadas en Loarre y en Jaca.

Del capitel con águilas de San Esteban, también ofrece interés la cabecita con toca rizada y barbuquejo que hay entre ellas (Fig. 1). Ni por su factura, ni por su tocado, guarda relación con las figuras de la portada sur de San Vicente; en cambio, se repite con el mismo aspecto en las cabezas femeninas de algunos capiteles y cimacios de la iglesia de San Segundo (Fig. 4).

Como en el caso anterior, se le descubren a este motivo posibles modelos en Cantabria. Hay capiteles de Elines y Castañeda con mujeres provistas de tocados semejantes<sup>16</sup>; pero es en algunos de los capiteles más antiguos de Santillana en donde encontramos la misma cabeza de mujer, aislada y bajo el ábaco —como en San Esteban— tallada con la misma simplicidad de formas y ausencia de modelado (Fig. 3).

De San Segundo habremos de retener, aparte del motivo —ya tratado— de las cabecitas con toca rizada, y de la factura que, en general, presentan sus capiteles, los rasgos de los leones que los decoran<sup>17</sup>. Éstos tienen cabezas redondeadas con orejas picudas y bien perfiladas, y cuerpos de recias y toscas patas, colas rematadas en puntas alanceoladas y

melenas de mechones triangulares y rayados (Fig. 5). Semejantes caracteres dejan apreciar, de nuevo, la impronta de la escultura de Elines, Cervatos y Santillana (Fig. 6)<sup>18</sup>. Sería difícil de admitir que tales coincidencias no fuesen más que el fruto de una similar impericia en el modelado.

Son esos caracteres estilísticos los que, además, permiten detectar la presencia de uno de los canteros de San Segundo en un capitel de la iglesia de San Andrés, aunque, desde el punto de vista iconográfico, su composición sea análoga a la de un capitel de San Pedro de Ávila.

Las relaciones estilísticas entre esta última iglesia y la de San Segundo se extienden al tipo de vegetación que decora algunos de sus capiteles y cimacios: hojas rayadas y rematadas en espiral, y palmetas aplanadas y circulares con sus foliolos en helicoidal (Fig. 4). La presencia, en un mismo capitel, de este tipo de hojas y de palmetas, nos remite, una vez más, a Cantabria (Fig. 7). Algunos capiteles de la nave central de Santillana pudieron haber servido de modelo para los abulenses, pues, aunque ninguno de los dos motivos vegetales a que hemos hecho relación, sea exclusivo de dicha colegiata cántabra, sólo en ella aparecen reunidos en una composición tan similar a la de los capiteles de San Pedro y de San Segundo de Ávila.

Algo parecido ocurre entre la colegiata de San Martín de Elines y la iglesia abulense de San Andrés. Motivos comunes se advierten en los capiteles decorados con tallos entrelazados a modo de círculos<sup>19</sup>, o con ábacos ocupados por cabezas de felinos. Éstas, en particular, mantienen una estrecha semejanza tanto en el modelado como en la forma. Se caracterizan por sus orejas puntiagudas y de lóbulos en resalte, por sus ojos saltones con párpados perfilados, por sus hocicos triangulares y por sus amplias fauces, abiertas en semicírculo y con los bezos muy marcados (Fig. 8). Este tipo de máscara, que en Elines aparece junto a un Sansón o David desquijando al león (Fig. 10), en San An-

pág. 426, figs. 747-748 (Bustasur), págs. 262-305, fig. 472 (Castañeda) y págs. 524-561, fig. 1119 (Elines).

<sup>14</sup> GARCÍA GUINEA, M. A.: *Op. cit.*, I, pág. 269.

<sup>15</sup> JALABERT, D.: «De l'art oriental antique à l'art roman. Recherches sur la faune et la flore romanes: l'aigle», *Bull. Mon.*, 1938, págs. 173-194.

<sup>16</sup> GARCÍA GUINEA, M. A.: *Op. cit.*, fig. 462 (Cervatos), figs. 229, 230 y 253 (Santillana) y figs. 1141, 1143 (Elines), y López, C. L.: *Guía...*, pág. 64.

<sup>17</sup> En la Edad Media, la iglesia de San Segundo estaba dedicada a San Sebastián y a Santa Lucía. La advocación actual remonta a 1519, con motivo de la invención de las reliquias del patrono. Véase GUTIÉRREZ, J. L.: *Iglesias...*, págs. 129-134.

<sup>18</sup> GARCÍA GUINEA, M. A.: *Op. cit.*, II, figs. 1092-1093, 1098-1100, 1116 (Elines), t. I, figs. 1135-1136 y 1140, pág. 338 (Cervatos y Raicedo). Cfr. con M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo...*, láms. 326, 320-322 (S. Andrés de Ávila).

<sup>19</sup> GARCÍA GUINEA, M. A.: *Op. cit.*, II, pág. 548, figs. 1130 y 1132 (Elines) y GÓMEZ-MORENO, M.: *Catálogo...*, I, págs. 153-156 (San Andrés), lám. 325, a (t. II).

drés se repite en las cabezas de todos los felinos realizados por uno de los dos maestros —el peor dotado técnicamente— que parecen haberse repartido la decoración del ábside. Precisamente uno de los capiteles debidos a este maestro, adornado con dos leones afrontados y de cabeza común (Fig. 8), repite la iconografía de un capitel de Elines (Fig. 9), aunque su estilo sea diferente.

Otro detalle que aproxima ambas iglesias es la ornamentación de algunos de los dados de sus capiteles. Se trata de una especie de piña de hojitas o escamas superpuestas que aparece en algunos ábacos, tanto en capiteles del ábside de San Andrés de Ávila (Fig. 11), como en los del interior de la cabecera de Elines (Fig. 12). En ambos casos, unos caulículos contribuyen a realizar tales salientes, integrados por completo, de esta manera, en la decoración fitomorfa de los capiteles<sup>20</sup>.

Ahora bien: en ningún modo pretendo que los motivos a los que he hecho referencia sean exclusivos de Cantabria, sino hacer ver una filiación estilística algo más directa que la que suele establecerse entre tales motivos y los creados en los grandes centros románicos del *Camino francés*.

Si existe una relación de dependencia respecto a la escultura de Cantabria, la cronología de las iglesias abulenses aquí estudiadas habrá de depender, en buena medida, de la atribuida a los monumentos de esa región norteña. Según García Guinea, Santillana pudo haberse comenzado a fines del siglo XI o a comienzos de XII<sup>21</sup>. La iglesia de Bustasur, en donde ya aparecen capiteles con águilas explayadas, se fecha en 1112<sup>22</sup>. Con ella mantiene relaciones estilísticas la escultura de Cervatos, cuya iglesia se comenzó en 1129<sup>23</sup>. La iglesia de Pujayo fue consagrada en 1132, y la escultura de Castañeda es fechada por García Guinea en la

primera mitad del siglo XII<sup>24</sup>. Por un documento del monasterio de Cardeña, sabemos que la iglesia de San Martín de Elines se arruinó en 1102<sup>25</sup>. El edificio actual debió de levantarse al poco tiempo, pues las pinturas de su ábside muestran un innegable parecido con las de Santa María de Tahull (Lérida), consagrada en 1123. El estilo de tales pinturas se halla presente, además, en Santa Cruz de Maderuelo (Segovia), en Casillas de Berlanga (Soria) y en la iglesia burgalesa de Tubilla del Agua —a escasos kilómetros de Elines—<sup>26</sup>.

La colegiata de Elines pudo estar terminada en el tercer decenio del siglo XII. Es muy probable que para entonces ya estuviese labrada en Cantabria la escultura más directamente relacionada con la abulense. Esta circunstancia pudo haber empujado a algunos canteros de esa región a buscar trabajo en otros lugares, marchando allá donde los llamasen<sup>27</sup>. En esa época aún no había concluido la repoblación de la Extremadura castellana, y sus ciudades necesitaban artesanos que supieran trabajar la piedra y construir casas, iglesias y murallas. Nada impedía a los canteros de Cantabria trasladarse, por ejemplo, a Ávila o a Segovia<sup>28</sup>.

La entrada a la Meseta no debió de presentarles muchas dificultades. Los valles de Valderredible y Valdeolea, en donde se localizan Elines y Cervatos, y el de Valdeprado están en estrecho contacto con Burgos y Palencia, y constituyen un puerto

<sup>24</sup> GARCÍA GUINEA, M. A.: *Op. cit.*, I, pág. 320 (Pujayo), 238 (Castañeda) y pág. 324.

<sup>25</sup> *Ibid.*, II, pág. 560 y t. I, pág. 237, y SERRANO, L.: *El obispado de Burgos y la Castilla primitiva desde el siglo X al XIII*, II, Madrid, 1935, pág. 229.

<sup>26</sup> GARCÍA GUINEA, M. A.: *Op. cit.*, I, págs. 264-267; SUREDA, J.: *La pintura románica en España*, Madrid, 1985, págs. 42-44, 319-326 y 335-339 (Maderuelo), 340-341 (Tubilla), 339-340 (Elines) y 294-295 (Berlanga); COOK, W. W. y GUDIOL, U.: «Pintura e imaginería románicas», *Ars Hispaniae*, VI, Madrid, 1980, pág. 118 y POST, Ch.: *A History of Spanish Painting*, I, 1970, págs. 194-201, 208-209.

<sup>27</sup> GARCÍA GUINEA, M. A.: *Op. cit.*, I, págs. 238-39 y 235-36.

<sup>28</sup> LACARRA, J. M.<sup>a</sup>: «Les villes-frontière dans l'Espagne des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles», *Le Moyen Age*, LXIX, 1963, págs. 205-222; BARRIOS, A.: *Estructuras...*, págs. 128-137 y 155, GUTKIND, E. A.: *Urban development in Southern Europe: Spain and Portugal*, N. York, 1967, págs. 366-71 (Ávila) y 374-379 (Segovia). Hay, además, un cierto parentesco entre las pilastras circulares de Elines (GARCÍA GUINEA, M. A.: *Op. cit.*, I, 243, 257) y las de la iglesia de San Juan de los Caballeros de Segovia.

<sup>20</sup> GARCÍA GUINEA, M. A.: *Op. cit.*, II, láms. 1111-1112 (Elines) y GÓMEZ-MORENO, M.: *Catálogo*, láms. 324, 327 (t. II). Para posibles modelos en León y Jaca, véase, GÓMEZ-MORENO, M.: *El arte...*, pág. 111, lám. CXLI, 5, y MORALES, S.: «La Sculpture romane de la cathédrale de Jaca. Etat des questions», *Les Cahiers de St. Michel de Cuxá*, 1979, núm. 10, págs. 79-106, figs. 14-16 y 26.

<sup>21</sup> GARCÍA GUINEA, M. A.: *Op. cit.*, I, pág. 236.

<sup>22</sup> *Ibid.*, II, pág. 426.

<sup>23</sup> *Ibid.*, I, págs. 239 y 337-338 (relaciones entre Cervatos, Raicedo y Cozuelos); RODRÍGUEZ A.: *Castille Romane*, 1, 1966, págs. 120 y 347.

natural de primer orden para la Castilla septentrional. Y además de tener acceso a la zona palentina de Campóo mediante una calzada romana, discurría por estas comarcas del sur de Cantabria la vía del Ebro, que, en Reinosa, empalmaba con la de Besaya<sup>29</sup>. Si a la importancia de estas vías, usadas desde antiguo, añadimos la que les dio el formar parte de las rutas secundarias del Camino de Santiago, se comprenderá bien tanto la incidencia de la escultura del Camino en los monumentos de Cantabria, como la facilidad para el intercambio de experiencias de Cantabria, como la facilidad para el intercambio de experiencias artísticas entre esa región y la Meseta<sup>30</sup>.

Pese a la precariedad de la red viaria en la España cristiana del siglo XII, había más de un camino para llegar a Ávila desde el Valle del Duero<sup>31</sup>. Desde León se llegaba a ella siguiendo el camino que, yendo hacia Toledo, atravesaba Zamora y Salamanca. Y partiendo de Burgos se alcanzaba después de haber pasado por Valladolid, Medina y Arévalo, o por Segovia. Por otra parte, es posible que ya entonces comenzase a utilizarse la cañada que, siglos más tarde, permitiría el paso a los ganados de la Meseta desde Mérida hasta los pastos de la cornisa cantábrica<sup>32</sup>.

Hay, además, buenas razones para justificar el traslado de escultores de Cantabria a la capital abulense. Gracias a las copias que se conservan de la *Crónica de la población de Ávila*, es posible conocer el origen de los repobladores llegados a la ciudad tras la conquista de Toledo<sup>33</sup>. Los estudios de

toponimia realizados en los últimos años, no sólo corroboran el relato de la *Crónica* al respecto, sino que también permiten precisar la procedencia de los nuevos colonos<sup>34</sup>. Por la *Crónica* sabemos que en la parte occidental de la ciudad, la más próxima al río Adaja, se asentaron gentes venidas de Lara y de Covalada<sup>35</sup>. Hoy, tales comarcas se encuadran en las provincias de Burgos y Soria, pero no sería extraño que en aquel tiempo la comarca burgalesa de Lara abarcase algunas tierras del sur de Santander. No se olvide que Elines y otros pueblos montañeses pertenecían a la diócesis de Burgos por aquel entonces, ni que, al menos en la Baja Edad Media, Elines fue patrimonio de la Casa de Lara, habiendo disfrutado los condes de esta familia de la tenencia de extensos territorios de Cantabria en los siglos XI y XII<sup>36</sup>.

En cambio, los llegados desde Cincovillas — topónimo que probablemente hace referencia a la comarca riojana del mismo nombre<sup>37</sup> — se situaron en la mitad oriental de la ciudad, en la parte más elevada<sup>38</sup>. Acudieron, además, asturianos, riojano-navarros y castellanos, según se desprende

<sup>29</sup> GARCÍA GUINEA, M. A.: *Op. cit.*, I, págs. 24-25, 27 y 232-235.

<sup>30</sup> HUIDOBRO, L.: *Las peregrinaciones jacobitas*, III, Madrid, 1951, págs. 362-387, 482-484.

<sup>31</sup> PORTELA, E.: «Del Duero...», pág. 88; LÓMAX, D. W.: *La Reconquista*, pág. 126; GUTKIND, E. A.: *Op. cit.*, pág. 376; MENÉNDEZ PIDAL, G.: *Los caminos en la historia de España*, Madrid, 1951, págs. 39-40. De las calzadas que pasaban por Ávila se ocupa E. RODRÍGUEZ ALMEIDA: *Ávila romana*, 1980, Ávila, págs. 63-74.

<sup>32</sup> PORTELA, E.: *Op. cit.*, págs. 88-89, 100, 112; MENÉNDEZ, G.: *Op. cit.*, págs. 60-63 y 85; DE VILLUGA, P. J.: *Repertorio de todos los caminos de España*, Medina, 1546; GONZÁLEZ, J.: *Reposición de Castilla la Nueva*, I, Madrid, 1975, pág. 31.

<sup>33</sup> J. GONZÁLEZ fecha el inicio de su repoblación en 1088 («Reconquista y...», pág. 176). *Vid.* A. BARRIOS: *Estructuras...*, pág. 129. Hay varias ediciones de la *Crónica de la población*: J. de FORONDA, «Crónica inédita de Ávila», *B.R.A.H.*, LXIII, 1913,

págs. 110-143; GÓMEZ-MORENO, M.: «La Crónica de la población de Ávila: Antecedentes», *B.R.A.H.*, CXIII, 1943, págs. 11-56, y HERNÁNDEZ SEGURA, A.: *Crónica de la población de Ávila*, Valencia, 1966. Sobre su validez histórica se han pronunciado, afirmativamente, GÓMEZ-MORENO, M.: *Op. cit.*, pág. 16; BLASCO, R.: «Más notas sobre una crónica», *R. Arch. Bib. y Mus.*, LX, 2, 1954, págs. 527-532, y RICO, F.: «Çorraquin Sancho, Roldán y Oliveros: Un cantar paralelístico castellano del siglo XII», *Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez Moñino*, 1910-1970, Madrid, 1975, págs. 537-564 (espec. págs. 537-540).

<sup>34</sup> BARRIOS, A.: *Estructuras...*, págs. 128-136; GONZÁLEZ, J.: «La Extremadura...», págs. 265-424; TEJERO ROBLED, E.: *Toponimia de Ávila*, Ávila, 1983, págs. 23-32.

<sup>35</sup> *Crónica...* (edic. Hernández Segura), pág. 17; TEJERO, E.: *Op. cit.*, págs. 24-25. A comienzos del s. XIV, todavía una de las calles de la parte occ. de la ciudad llevaba el nombre de *Covalada*. *Vid.* J. VILLAR: «Organización espacial y paisaje arquitectónico en la ciudad medieval: Una aportación geográfica a la historia del urbanismo abulense», págs. 69-89, *Cuadernos abulenses*, I, 1984, págs. 70-81 especialmente (plano en pág. 74).

<sup>36</sup> BARRIOS, A.: *Estructuras...*, págs. 129-130; TEJERO, E.: *Toponimia...*, págs. 25-26. Acerca de la relación entre los Lara y Cantabria, *vid.* M. A. GARCÍA GUINEA: *Op. cit.*, II, págs. 28, 31-34, 148-150, 557, y SERRANO, L.: *El obispado de...* I, pág. 431 y II, págs. 222 y 229.

<sup>37</sup> TEJERO ROBLED, E.: *Toponimia de Ávila*, pág. 25.

<sup>38</sup> *Crónica de la población*, *op. cit.*, pág. 17; BARRIOS, A.: *Op. cit.*, pág. 129, y VILLAR, J.: «Organización...», págs. 71, 75-76.

de los nombres de comarcas que cita la propia *Crónica*<sup>39</sup>. También se instalaron algunos francos, y es posible que otro tanto hicieran algunos aragoneses tras el matrimonio, en 1109, de su Rey Alfonso I con Dña. Urraca<sup>40</sup>.

El asentamiento de burgaleses y cántabros en la parte más deprimida de la ciudad, contribuiría a explicar en parte la división —entre serranos y ruanos— que imperó en Ávila durante el siglo XII<sup>41</sup>. La *Crónica de la población* se hace eco del conflicto entre ambos grupos sociales mediante una leyenda, en cuyo punto culminante se narra la felonía cometida por el *Batallador* durante la minoría de edad de su hijastro, el futuro Alfonso VII. Según tal leyenda, los menestrales ruanos —que, unos años antes, y a causa de su vileza, ya habrían sido expulsados del recinto amurallado por el conde repoblador, don Raimundo de Borgoña—, habrían ayudado al *Batallador* en su intento de hacerse con la ciudad, frente a los caballeros serranos, decididos partidarios del infante don Alfonso Raimúndez<sup>42</sup>. Si la misma *Crónica* —parcial— se esfuerza en contraponer los méritos de los serranos de Cincovillas, «que eran más que los otros», a los de las gentes de Covaleda y Lara, no sería extraño que su autor asimilase —aunque no explícitamente— a estos últimos con los ruanos<sup>43</sup>.

Adviértase que, tanto burgaleses como sorianos, se mostraron partidarios del *Batallador* durante la guerra civil que le enfrentó con su mujer, a poco de casarse<sup>44</sup>. Algo similar pudo ocurrir en la zona

oriental de Cantabria, interesada «por las corrientes navarro-aragonesas», según se desprende de los cartularios de Santillana y Santoña<sup>45</sup>. Tampoco debe olvidarse que aún en 1117 mandaba Alfonso I de Aragón en Bricia —comarca a la que pertenece Elines— y en Trasmiera, siendo probable, en opinión de García Guinea, que ambas comarcas permanecieran bajo la soberanía del rey hasta su muerte, ocurrida en 1134<sup>46</sup>. Fue este mismo rey el repoblador de Almazán y de Berlanga, en Soria. Y, por otra parte, aun después de la disolución de su matrimonio con doña Urraca, su dominio en Castilla alcanzaba las tierras segovianas lindantes con Burgos y con Soria; tierras en las que, por cierto, se encuentra Maderuelo<sup>47</sup>. Si, por último, consideramos que también los burgaleses de Segovia se mostraron partidarios suyos<sup>48</sup>, se harán un poco más comprensibles, al menos históricamente, las relaciones estilísticas entre las pinturas de Tahull y las de los enclaves castellanos arriba citados. Habiendo sido posible una cierta comunidad de estilo entre pinturas de lugares tan distantes, no debería sorprender que lo mismo sucediera con la escultura de Ávila y de Cantabria.

Aparte de la cronología que podría establecerse para las iglesias de San Segundo, San Esteban y San Andrés por su relación con algunos edificios románicos de Cantabria, también hay razones históricas para no fechar su construcción antes del segundo cuarto del siglo XII. La repoblación de la ciudad no se inició hasta fines del siglo XI, y, tras la muerte de Alfonso VI en 1109, hubo de sufrir duras pruebas. Pese a permanecer Toledo bajo dominio cristiano, la frontera castellano-leonesa fue hostigada continuamente por los almorávides<sup>49</sup>. Nada más

<sup>39</sup> BARRIOS, A.: *Estructuras...*, págs. 131-135 y TEJERO, E.: *Op. cit.*, págs. 25-29.

<sup>40</sup> TEJERO, E.: *Op. cit.*, pág. 27. A comienzos del s. XIV se documenta una *Cal de Gascos*. Vid. BARRIOS, A.: *Op. cit.*, págs. 135-136; VILLAR, J.: *Op. cit.*, pág. 72, y GONZÁLEZ, J.: «La Extremadura...», pág. 311.

<sup>41</sup> BARRIOS, A.: *Op. cit.*, págs. 173-218 y VILLAR, J.: *Op. cit.*, págs. 70-81.

<sup>42</sup> CRÓNICA..., *op. cit.*, págs. 19-21, y BARRIOS, A.: *Op. cit.*, págs. 188-194.

<sup>43</sup> De la parcialidad de la Crónica ya se hace eco, en su edición, M. GÓMEZ-MORENO (*op. cit.*, págs. 16 y 22). Véase también A. BARRIOS, *op. cit.*, págs. 180-181, núm. 16, y 187-188.

<sup>44</sup> GARCÍA DE VALDEAVELLANO, L.: *H.<sup>a</sup> de España*, 1/2, Madrid, 1980, págs. 389-408 y 424-425; MOLHO, M.: «El Cantar del Mío Cid, poema de fronteras», *Homenaje a D. J. M.<sup>a</sup> Lacarra de Miguel en su jubilación del Profesorado*, Zaragoza, 1977, págs. 243-260 (págs. 245-251), y LACARRA, J. M.<sup>a</sup>: *Vida de Alfonso el Batallador*, Zaragoza, 1971, págs. 35-57 y 89.

<sup>45</sup> GARCÍA GUINEA, M. A.: *Op. cit.*, I, 148-49, 157; SERRANO, L.: *Op. cit.*, I, pág. 391.

<sup>46</sup> GARCÍA GUINEA, M. A.: *Op. cit.*, I, pág. 149 y II, págs. 127-128 (núm. 98 y 99).

<sup>47</sup> MARTÍN POSTIGO, M.<sup>a</sup> S.: «Alfonso I el Batallador y Segovia», *Estudios Segovianos*, XIX, 1967, págs. 205-278; MOLHO, M.: *Op. cit.*, págs. 250-251; LACARRA, J. M.<sup>a</sup>: *Vida...*, págs. 74-75, y GARCÍA DE CORTÁZAR, J. A.: *Organización...*, pág. 43.

<sup>48</sup> GARCÍA DE VALDEAVELLANO, L.: *Op. cit.*, págs. 406-407; MOLHO, M.: *Op. cit.*, pág. 247; BARRIOS, A.: *Estructuras...*, pág. 193 (n. 40), y GONZÁLEZ, J.: *Op. cit.*, pág. 364.

<sup>49</sup> LOMAX, D. W.: *La Reconquista*, págs. 92-124; PORTELA, E.: *Op. cit.*, págs. 91-94; LACARRA, J. M.<sup>a</sup>: «Les villes-frontière...», págs. 205, 221; BARRIOS, A.: *Op. cit.*, págs. 129, 136-137, 163 y 188-196.



propicio a éstos que el caos en el que estaba sumida Castilla a causa de la guerra entre los partidarios de doña Urraca y los de su ex-consorte. En una época en la que las preocupaciones más acuciantes se centraban en la defensa de la propia ciudad y en la conquista de botín y nuevas tierras, la vida religiosa debió de contar con escasas oportunidades para organizarse<sup>50</sup>. Prueba de ello es que, si bien en 1103 aparece D. Jerónimo de Perigord —obispo de Zamora y de Salamanca— ocupándose de Ávila, la reinstauración de la diócesis abulense no se produce hasta 1121, con la consagración del obispo D. Sancho por el arzobispo compostelano D. Diego Gelmírez<sup>51</sup>.

Con esto no pretendo decir que la ciudad careciese hasta entonces de vida religiosa. Consta que ya el propio D. Raimundo de Borgoña había le-

vantado, «*nobiliter aedificata*», la iglesia de San Salvador<sup>52</sup>. Por otra parte, gracias a un documento de 1103 firmado por el obispo D. Jerónimo, conocemos los nombres de cuatro *collaciones* de la parte oriental de la ciudad: las de San Vicente, San Juan, San Pedro y San Martín<sup>53</sup>. Cada una tendría su iglesia; pero nada indica que sus fábricas fueran las actuales. Podría tratarse de antiguas iglesias reconstruidas tras la repoblación. Incluso es posible que las de San Juan y de San Martín se hubiesen levantado desde un principio en estilo románico; pero sus fábricas han sido muy transformadas<sup>54</sup>. Parece improbable, en definitiva, que la escultura románica abulense —al menos, la conservada— se haya realizado antes del tercer decenio del S. XII. Pero ese asunto desborda ya el marco de este Congreso.

<sup>50</sup> LOURIE, E.: «A Society Organized for War: Medieval Spain», *Past and Present*, núm. 35, 1966, págs. 54-76; BARRIOS, A.: *Estructuras...*, págs. 135, 180 y 185 (murallas) y 194-196 (guerra). Precisamente, las impresionantes murallas de la ciudad dan prueba de prosperidad económica que ésta alcanzó gracias a las actividades bélicas y ganaderas de sus caballeros (*Vid.* LACARRA, J. M.ª: «Castelli e città fortificate alla frontiera hispano-musulmana nei secoli XI-XII», separata de *Castelli e Strade*, s.a., págs. 41-43).

<sup>51</sup> BARRIOS, A.: *Op. cit.*, págs. 180, n. 17, y 221-224; SOBRIÑO, T.: «Ávila», *Diccionario de H.ª Eclesiástica de España*, I, Madrid, 1972, págs. 156-162; BLASCO, R.: «La restauración de la diócesis de Ávila y sus habitaciones primeras», *Estudios Abulenses*, núm. 4, 1955, págs. 19-31; MANSILLA, D.: «La formación de la metrópoli eclesiástica de Compostela», *Compostellanum*, XVI, 1971, págs. 73-100, y FLETCHER, R. A.: *The Episcopate in the Kingdom of Leon in the Twelfth Century*, Oxford, 1978, pág. 38.

<sup>52</sup> BARRIOS, A.: *Op. cit.*, pág. 185; RODRÍGUEZ ALMEIDA, E.: *Ensayo sobre la evolución arquitectónica de la catedral de Ávila*, Ávila, 1974, págs. 9-11; GÓMEZ-MORENO, M.: *Catálogo...*, I, págs. 65-66.

<sup>53</sup> BARRIOS, A.: *Op. cit.*, pág. 180; SERRANO, L.: *Cartulario de San Millán de la Cogolla*, Madrid, 1930, pág. 294, doc. núm. 291.

<sup>54</sup> Sobre la pervivencia del culto cristiano, al menos en las iglesias de San Vicente y San Segundo, durante los siglos anteriores a la definitiva repoblación de la ciudad, véase, A. BARRIOS: *op. cit.*, págs. 114-124; Id., «Toponomástica e Historia. Notas sobre la despoblación en la zona meridional del Duero», *Estudios en memoria del Prof. D. Salvador de Moxó*, I, Madrid, 1982, págs. 115-134 (pág. 131), y RODRÍGUEZ ALMEIDA, E.: «La primitiva memoria martirial de los Santos Vicente, Sabina y Cristela», *VI Congreso internazionale di Archeologia Cristiana*, Ravenna, 1962, págs. 780-797. Las actuales fábricas de San Martín y de San Juan datan de los siglos XIV y XVI (*Vid.*, GUTIÉRREZ, J. L.: *Iglesias...*, págs. 24-25 y 29, y GÓMEZ-MORENO, M.: *Catálogo...*, I, págs. 169-170 (S. Martín) y 191-192 (San Juan), t. II, láms. 359 (S. Martín) y 447-452 (S. Juan). Para las iglesias de S. Vicente y S. Pedro, pueden consultarse las mismas obras: GUTIÉRREZ, J. L.: *Iglesias...*, págs. 20-26 y 43-110 y GÓMEZ-MORENO, M.: *Catálogo*, I, págs. 132-153, y II, láms. 228-87 (S. Vicente) y 288-307 (S. Pedro).





Fig. 1: San Esteban de Ávila. Capitel derecho del arco de entrada al ábside.



Fig. 2: San Pedro de Cervatos. Capitel derecho del arco de entrada al ábside.



Fig. 3: Santillana del Mar. Capitel del interior de la iglesia.



Fig. 4: San Segundo de Ávila. Capitel del absidiolo izquierdo.



Fig. 5: San Segundo de Ávila. Capitel del absidiolo derecho.



Fig. 6: San Pedro de Cervatos. Capitel de la arquería ciega del ábside.



Fig. 7: Santillana del Mar. Capitel de la nave central.

Fig. 8: San Andrés de Ávila. Capitel del interior de la capilla mayor.



Fig. 9: San Martín de Elines. Capitel en el muro del crucero (NE).





Fig. 10: San Martín de Elines. Capitel de pilar del crucero (izquierda).



Fig. 11: San Andrés de Ávila. Capitel del exterior de la cabecera.

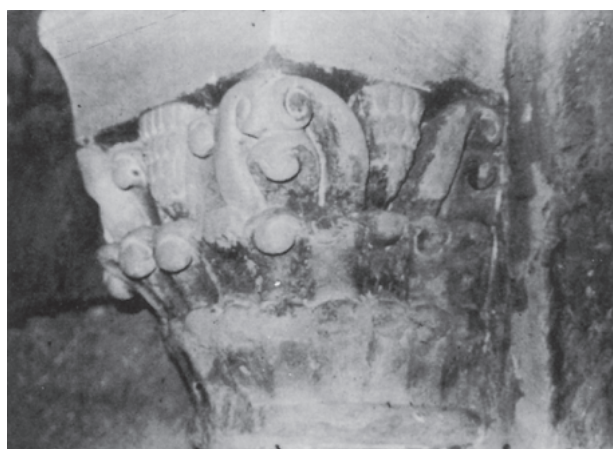


Fig. 12: San Martín de Elines. Capitel de la arquería baja del ábside (interior).





## *Circulación de modelos y talleres itinerantes: el papel de artistas y comitentes en la evolución tipológica de la escultura funeraria en la Galicia medieval\**

M.<sup>a</sup> DEL ROCÍO SÁNCHEZ AMEIJERAS

En el panorama de la escultura funeraria gallega de la segunda mitad del siglo XIV, caracterizado por la pervivencia rutinaria de tradiciones iconográficas anteriores<sup>1</sup>, el sepulcro labrado en 1387 para Fernán Pérez de Andrade «O Bóo», en San Francisco de Betanzos, marca un hito revolucionario en lo que a iconografía se refiere<sup>2</sup>.

El yacente de este personaje introduce en Galicia una tradición litúrgica<sup>3</sup>, hasta entonces desconocida —ángeles turiferarios y cantones en la cubierta; cordón franciscano del que pende el puñal de misericordia—, inspirada, sin duda, en los ejemplares reales de Coímbra<sup>4</sup>. La yacija es asimismo singular por diversas razones: presenta relieves cinéuticos en las caras mayores, como los sepulcros portugueses de la Beira Alta<sup>5</sup>, y en su testero

\* Las atribuciones de los sepulcros que se citarán en este artículo, las relaciones estilísticas señaladas entre ellos, y sus cronologías son objeto de otro estudio titulado *El yacente armado en Galicia (1350-1450)* realizado por la misma autora, para la obtención del grado de Licenciatura, bajo la dirección del profesor Moralejo Álvarez, Catedrático de Historia del Arte Antiguo y Medieval de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago. Sobre este tema véase CHAMOSO LAMAS, M.: *La escultura funeraria en Galicia*, Orense, 1979; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *La idea de la inmortalidad en la escultura gallega*, Orense, 1985; VALES VILLAMARÍN, *Los enterramientos de la iglesia de San Francisco de Betanzos*, La Coruña, 1971; GARCÍA G-LEDO, X. A.: *As imaxes xacentes da eirexa de San Francisco de Betanzos*, Betanzos, 1983. Gran cantidad de referencias en CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M.: *Contribución al estudio del Gótico en Galicia (Diócesis de Santiago)*, Valladolid, 1962.

<sup>1</sup> Los otros dos sepulcros nobiliarios de la segunda mitad del siglo XIV conservados en Galicia —los de Lorenzo Ares Loureyro (+ 1391) en Santo Domingo de Ribadavia, y Fernán Caa de Cordido «El Viejo», labrado entre 1377 y 1399 en Santo Domingo de Bonaval, en Santiago de Compostela— permanecen fieles a tradiciones estilísticas e iconográficas que dominaron la escultura gótica gallega desde 1300, el llamado «estilo orensano». Véase CHAMOSO LAMAS, M.: *Op. cit.*, págs. 134-135; CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M.: *Op. cit.*, págs. 193-203.

<sup>2</sup> Sobre este sepulcro véase Balsa de la Vega, «Notas arqueológicas», *B.R.A.G.*, V, La Coruña, 1912, págs. 242-247; TETAMANCY, F.: «El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade o Bóo», *Arte Español*, I, Madrid, 1912, págs. 141-142; CAMPS

CAZORLA, E.: «Rarezas iconográficas de S. Francisco de Betanzos», *B.C.M. Or.*, XIV, Orense, 1943-44, págs. 86-94; VALES VILLAMARÍN: «Contribución a la Historia de Betanzos. El sepulcro de Andrade O Boo», *Anuario Brigantino*, II, Betanzos, 1949; AINAUD DE LASARTE y DURÁN SAMPERE: *Escultura Gótica* (Col. *Ars Hispaniae*, VII), Madrid, 1956, pág. 83, fig. 67; CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M.: *Op. cit.*, págs. 134-136, 138-141; CHAMOSO LAMAS: *Op. cit.*, págs. 383-387; NÚÑEZ RODRÍGUEZ: «El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade en San Francisco de Betanzos, como expresión de una individualidad y de una época», *Bracara Augusta*, XXXV, fasc. 79, Braga, 1981, págs. 1-19; NÚÑEZ RODRÍGUEZ: *La idea*, págs. 27-32, figs. 1, 2, 3, 8, 17.

<sup>3</sup> Se entiende por yacente de tradición litúrgica el que se acompaña de elementos que hacen referencia a la liturgia del funeral. Esta terminología fue acuñada por PANOFSKY, E.: *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Nueva York, 1964, págs. 49-65.

<sup>4</sup> Me refiero a los sepulcros de la Reina Santa y de la infanta doña Isabel en Santa Clara de Coímbra, ambos de la primera mitad del siglo XIV. Véase E. DOS SANTOS: *A escultura em Portugal*, I, Lisboa, 1948-50, pág. 24, fig. 38, lám. XXII.

<sup>5</sup> Esta semejanza la había señalado con anterioridad CAAMAÑO MARTÍNEZ, y MORALEJO ÁLVAREZ, la precisa como una común evocación de antiguos sarcófagos de cacería. Véase CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M.: *Op. cit.*, pág. 141, n. 22; MORALEJO

se fragua una fórmula, que el ángel y la Virgen de la Anunciación como tenantes del blasón, que viene a sintetizar diversas soluciones de testers portugueses<sup>6</sup>, en una función iconográfica tan novedosa como osada: la de incorporar el lema mariano de la heráldica de los Andrade<sup>7</sup>.

El sepulcro se nos presenta, pues, como una síntesis de temas y motivos de inspiración portuguesa, al servicio de un programa iconográfico de cierta ambición<sup>8</sup>, que contrasta fuertemente con la torpeza de su ejecución. Todo ello inclina a suponer que esta pieza es el resultado de la interpretación, por parte de un artista local, de las exigencias concretas y detalladas del comitente<sup>9</sup>. Es la personalidad de éste, sus propias concepciones y su cultura artística, más que las del escultor, la que se refleja en el monumento.

ÁLVAREZ, S.: «La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval», *Colloquio sul reimpiego degli sarcofagi romani nel Medioevo*, Marburg, 1984, pág. 201. Ilustraciones de los ejemplares lusitanos en LACERDA, A.: *Historia da Arte em Portugal*, I, Porto, 1942, fig. 605-607.

<sup>6</sup> Ángeles tenantes presentaba ya la yacija del infante don Fernando, en Lisboa, en la segunda mitad del siglo XIV. El motivo del escudo en la cabecera era frecuente en los sepulcros de la Beira Alta, y la Anunciación aparece por lo menos en los testers de los sepulcros de Leonor Alfonso (+- 1325) y el de Fernao Sánchez, este último de la segunda mitad del siglo XIV. Véase E. DOS SANTOS: *Op. cit.*, págs. 22-27, figs. 33, 34, 37 y 43, láms. XXXII y XXXIII.

<sup>7</sup> Otro escudo labrado de este personaje, procedente del puente de Sigüeiro (La Coruña) que él mismo había costado, presenta el ángel y la Virgen de la Anunciación como tenantes. Este ejemplo confirma que se trata de la interpretación gráfica del lema de la bordura de su blasón. Se conserva en el Museo Arqueológico Provincial de La Coruña.

<sup>8</sup> El monumento funerario de este personaje se completaba con relieves cinéuticos y blasones labrados empotrados en las costaneras de la capilla mayor del templo, emplazamiento original del mismo. Para testimonios del emplazamiento original, véase J. DEL HOYO: *Memorias del Arzobispado de Santiago* (transcripción del manuscrito original del año 1607, que se guarda en el Archivo de la Mitra Compostelana), Santiago de Compostela, s.d., pág. 293, fol. 283; GIL Y GONZÁLEZ DÁVILA: *Teatro Eclesiástico de las Iglesias Metropolitanas y Catedrales de los Reynos de las dos Castillas. Vidas de sus Arzobispos, y Obispos, y cosas memorables de sus sedes*, Madrid, 1651, pág. 12. Sobre los relieves de la capilla mayor y sus diferentes interpretaciones, véase bibliografía *supra*.

<sup>9</sup> El papel de este comitente en la «importación» de motivos iconográficos se había señalado con anterioridad, únicamente en lo referente a los relieves cinéuticos. Véase NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: «El sepulcro», pág. 5.

Fernán Pérez de Andrade «O Bóo» es el prototipo de los nobles que se auparon tras la contienda dinástica entre Pedro I y Enrique de Trastámara, y que engrandecieron sus casas gracias a las mercedes enriqueñas. Queriendo emular a la antigua nobleza gallega, eligió como lugar de enterramiento la capilla mayor de un templo mendicante<sup>10</sup>, y sobre su sepultura ordenó labrar un «moymento»<sup>11</sup>, que de algún modo contribuiría a autentificar su nobleza recién estrenada. Consciente quizá de que las tradiciones y mano de obra locales no podrían ofrecerle solución novedosa alguna, hubo de concebir él mismo su tumba, y en ella parecen resumirse, en efecto, experiencias con las que puede suponersele familiarizado por su trayectoria biográfica.

Existe constancia documental de sucesivas embajadas de este personaje a la Corte lusitana, en la que ocupaban cargos de importancia su hermano Nuño Freire, Maestre de la Orden de Cristo, y su sobrino Ruy Freire de Andrade, si bien situado en la armada<sup>12</sup>. En una de estas ocasiones llevó el encargo de desposar a un hijo del Rey castellano con una infanta portuguesa<sup>13</sup>, pero las relaciones que mantenía con la familia real vecina eran más amistosas que oficiales: uno de los dos alanos preferidos del infante Don Juan era Rabez, el «que *Ihe emviara Fernam Perez Damdrade*»<sup>14</sup>. No sería extraño, entonces, que éste hubiera conocido los sepulcros reales de Santa Clara de Coimbra, los nobiliarios de la Beira Alta, y otra serie de monumentos funerarios<sup>15</sup>, que parecen haber inspirado la novedosa iconografía del sepulcro betanceiro.

Las novedades iconográficas que el sepulcro de Fernán Pérez de Andrade presenta, serían el fruto,

<sup>10</sup> Ya Payo Gómez Chariño tenía su sepulcro en San Francisco de Pontevedra.

<sup>11</sup> El término «moymento» es el utilizado en la documentación gallega de esta época para designar la tumba, esto es, un pseudo-sarcófago con cubierta, ya que era «alçado», e iba «asentado» sobre la sepultura.

<sup>12</sup> Véase NÚÑEZ RODRÍGUEZ: «El sepulcro», pág. 5; A.A.V.V., «Colección de Documentos Históricos», B.R.A.G., I, La Coruña, 1914-1969, págs. 66-69.

<sup>13</sup> Véase A.A.V.V., «Colección...», III, pág. 95.

<sup>14</sup> Véase VALES VILLAMARÍN: «Contribución», s.p., noticia tomada de Ferán Lopes, *Crónica de Don Fernando*, III, Barcelos, 1935, cap. XIX, pág. 22.

<sup>15</sup> Véase *supra*.

pues, de la voluntad instruida de un comitente viajero. El carácter individual de esta solución podría hacernos suponer que se tratase de un fenómeno aislado, sin solución de continuidad. Pero no fue así. La importancia de esta obra no radica tanto en su carácter novedoso, como en su considerable trascendencia posterior. Aunque la Yacija se singulariza como la única gallega con temas venatorios y la solución de los tenantes en el testero alcanzó tan sólo cierta proyección local<sup>16</sup>, la tradición litúrgica de yacente se impondrá en Galicia —de Cedeira a Pontevedra, de Montero a Santiago—, durante la primera mitad del siglo XV.

Los agentes de tan rápida expansión fueron talleres itinerantes de escultores especializados en la ejecución de tumbas<sup>17</sup>. Las huellas de algunos de éstos pueden rastrearse en ciertos rasgos estilísticos —generalmente más negativos que positivos— de sus obras y en una relativa fidelidad a las tipologías aprendidas en sus lugares de origen, que denuncian su formación.

Durante el primer cuarto del siglo XV, dos ciudades serán las protagonistas de la escultura funeraria gallega: Santiago, como foco original de buena parte de talleres, y Betanzos, como centro aglutinador de los mismos, merced al afán constructivo de los Andrade, que reclamaba gran cantidad de mano de obra<sup>18</sup>. En el modesto panora-

ma artístico de entonces, tuvo lugar una fructífera coincidencia: un taller santiagués de cierto nivel de oficio —cuya filiación evidencian sus conexiones estilísticas con el yacente de Juana de Castro (+ 1374), en la catedral compostelana, y la tipología utilizada en la Yacija— es llamado a Betanzos, hacia 1400, para labrar el sepulcro de un cuñado de «O Bóo», en la cabecera de la iglesia de San Francisco. La fórmula de yacente se enriquece allí con las novedades que ofrece *in situ* el monumento de Fernán Pérez<sup>19</sup>, desembocando en un tipo de gran éxito que servirá de modelo para dos talleres de diversa formación y estilo. Uno de ellos actúa en Sobrado entre 1405 y 1425; el otro, labrará los sepulcros de la capilla mayor de Santo Domingo de Bonaival, en Santiago de Compostela, hacia 1425.

El taller de Sobrado pudo haberse formado en Betanzos, pues los yacentes armados conservados —los de Vasco López de Ulloa y Ares Vázquez de Vaamonde— de los cuatro que allí labró<sup>20</sup>, repro-

---

Santa Catalina de Montefaro, la ermita de Chanteiro, y en la reconstrucción de Santiago de Betanzos y San Salvador de Bergondo. A él se debe la edificación de los castillos de Andrade, Moeche, Narahío y Villalba, y la torre y alcázar de Pontedeume. Véase COUCEIRO FREIJOMIL: *Historia de Puente deume y su comarca*, Santiago de Compostela, 1944, págs. 120-130; NÚÑEZ RODRÍGUEZ: *El sepulcro*, págs. 2-10; GARCÍA ORO: *La nobleza gallega en la Baja Edad Media*, Santiago de Compostela, 1981, págs. 122-132.

<sup>19</sup> El yacente de Aras Pardo presenta ángeles acólitos en la cabecera y dos lebreles afrontados a los pies, inspirados en el sepulcro de Fernán Pérez. Además recupera la notación del plegado —existente ya en ejemplares de comienzos del XIV y luego abandonada— figurando el «lecho de parada». Sobre este sepulcro véase MARTÍNEZ SALAZAR: *Portafolio de Galicia* (1.ª serie), La Coruña, 1904, pág. 48; VAAMONDE LORES: «Quién es el Aras Pardo que está sepultado en la Iglesia de San Francisco de Betanzos», *B.R.A.G.*, XIII, La Coruña, 192, págs. 333-342; VALLES VILLAMARÍN: «Contribución», s.p., n. 5; CAAMAÑO MARTÍNEZ: *Op. cit.*, pág. 141; CHAMOSO LAMAS: *Op. cit.*, págs. 403-405; NÚÑEZ RODRÍGUEZ: *La idea*, figs. 16, 19, 32 y 33.

<sup>20</sup> Los otros dos sepulcros de Sobrado son yacentes armados, hoy desaparecidos, corresponderían a Gonzalo Ozores de Ulloa (+ 1402) y a Lope Sánchez de Ulloa. Los testimonios literarios permiten suponerlos similares a los conservados. Véase *Tumbo del Monasterio de Sobrado*, del siglo XVII, conservado en el Instituto de Estudios Gallegos «Padre Sarmiento»; CARBAJO, Fr. M.: *Historia de Monasterio de Sobrado*, manuscrita hacia 1771, conservada en la Biblioteca de la Universidad de Santiago; DE LA IGLESIA, A.: «El Monasterio de Sobrado», *Galicia*, I, núm. 4 y 5, La Coruña, 1860, pág. 51. Para los conservados, véase CHAMOSO LAMAS: *Op. cit.*, págs. 403-405; GARCÍA M. COLOMBAS: *El monasterio de Santa María de Sobrado*, León, 1980, pág. 24, il. 18.

<sup>16</sup> Uno de los sepulcros conservados en Sobrado, el de Vasco López de Ulloa, labrado en el primer cuarto del XV por un taller de formación betanceira, presenta en el testero de la yacija dos ángeles sosteniendo un escudo, inspirados, sin duda, en el testero del de Fernán Pérez de Andrade «O Bóo».

<sup>17</sup> Ya durante la primera mitad del XIV existe en Galicia constancia de talleres itinerantes especializados en labrar sepulcros. S. Moralejo Álvarez reconoce uno que labra los de Vasco Pérez de Temes (+ 1333) en Santiago de Lousada (Lugo), y el de un hijo de Payo Gómez Chariño (+ 1332) en Armenteira (Pontevedra). Véase MORALEJO ÁLVAREZ, S.: *Escultura Gótica en Galicia (1200-1350)*. (Resumen de la memoria presentada para la obtención del grado de Doctor), Universidad de Santiago, Facultad de Geografía e Historia, Sección de Historia del Arte, Santiago, 1975, pág. 33.

<sup>18</sup> La leyenda atribuye a Fernán Pérez de Andrade la construcción de siete iglesias, siete puentes y siete hospitales. Queda constancia de que levantó, por lo menos, cuatro puentes —Sigüeiro, Xubia, Ponte do Porco, Pondedeume—. Pueden documentarse dos hospitales —en Betanzos y Pontedeume—, y su participación en la construcción de las iglesias de Santa María de Azogue y San Francisco en Betanzos, el convento franciscano de



ducen fielmente el modelo, y las yacijas presentan una interpretación simplificadora de aquélla. El taller de Bonaval es, en cambio, de formación compostelana, como denuncian las yacijas y arcosolios<sup>21</sup>, y la adopción de las innovaciones betanceiras en cuanto a los yacentes, podrían explicarse de nuevo recurriendo a la posible voluntad del comitente. Fueron, en efecto, encargados por Constanza de Moscoso, segunda mujer de Fernán Pérez de Andrade «O Boó»<sup>22</sup>.

Los sepulcros de la capilla mayor de Santo Domingo de Bonaval jugarán un papel esencial en la proyección de la tradición litúrgica del yacente. Santiago se convierte, en el segundo cuarto del siglo, en el centro difusor de una serie de talleres formados a partir de estos ejemplos. Entre ellos hay que contar el que labró los sepulcros de los Sotomayor en la cabecera de Santo Domingo de Pontevedra<sup>23</sup> —que ellos mismos habían contri-

buido a costear—, y que se trasladó luego a Melide a hacer lo propio para los Vázquez de Insua, parientes del obispo mindoniense, que a tal efecto habían mandado construir la capilla de Santa Catalina en la iglesia del convento franciscano<sup>24</sup>. Otro taller labrará en el crucero de la iglesia franciscana de Betanzos los sepulcros de los hermanos Vilousaz, a instancias de Juan Pérez de Vilousaz, canónigo de Santiago<sup>25</sup>, mudándose con posterioridad a Cedeira, en donde Alonso Piñeiro quiso tener también monumento labrado en la capilla mayor de Santa María del Mar, levantado bajo su patrocinio<sup>26</sup>.

Al tiempo florece otro centro de menor alcance. En Montero, hacia 1435, un artífice singular, aunque sus obras no pasen de mediocres, realiza el sepulcro de Nuño Freire de Andrade «O Mao»<sup>27</sup>. Su calidad de labra lo convertirá en modelo para un taller local al que se deben las tumbas de los

<sup>21</sup> En los arcosolios presentan decoración vegetal carnosa, de remota inspiración en la prodigada por el taller de Mateo, y con paralelos coetáneos en la misma Catedral Compostelana: arco funerario del Arzobispo Moscoso (+- 1383) en la Capilla de Espíritu Santo. Las yacijas pudieron ser resultado de combinar esquemas con blasones, propios de la serie anterior y cuyo habría de buscarlos en el sepulcro de Juana De Castro (+- 1374) —en la Catedral Compostelana—, con elementos arquitectónicos de otro sepulcro de Bonaval: el de Fernán Caao de Cordido. Para estos sepulcros véase LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, VII, Santiago de Compostela, 1904, pág. 317, n.; PARDO VILLAR: «El Convento de Santo Domingo de Santiago y el patronato de los Condes de Altamira, B.R.A.G., XVIII, La Coruña, 1927-28, págs. 217-222; PARDO VILLAR: «Santo Domingo de Santiago. (La construcción de la Capilla Mayor)», *C.E.G.*, I, 1944-45, págs. 203-226; CAAMAÑO MARTÍNEZ: *Op. cit.*, págs. 195, 99-208, 217; CHAMOSO LAMAS: *Op. cit.*, págs. 606, 607; NÚÑEZ RODRÍGUEZ: *La idea*, figs. 14, 34, 49 y 50.

<sup>22</sup> Constanza de Moscoso, después de enviudar de su segundo marido encargaría los sepulcros para ella, su hermana, su primer marido Juan de Campo, y para una hija de ambos.

<sup>23</sup> En Santo Domingo de Pontevedra, en la capilla extrema del brazo meridional del transepto se conservan dos yacentes, uno de ellos armado, tradicionalmente atribuido a Payo Gómez de Sotomayor y que en realidad corresponde a Diego Álvarez, su padre; y otro de dama, posiblemente la cubierta de uno de los sepulcros que Fernán Yáñez de Sotomayor encargó en 1428, para él, su madre, su abuelo y su abuela, tres de los cuales estaban ya colocados en la capilla mayor de 1433. Las huellas de un mismo taller en ambos yacentes —de tipología idéntica a la de los de Bonaval— hacen suponer que éste habría labrado allí por lo menos cuatro sepulcros. Véase VILLA-AMIL Y CASTRO: *Iglesias gallegas de la Edad Media*, Madrid, 1904, págs. 178, 179; PARDO VILLAR: «A eirexa de Santo Domingo de Pontevedra», *Logos*, núm.

48, Santiago de Compostela, 1936, pág. 455; PARDO VILLAR: *Historia del Convento de Santo Domingo de Pontevedra*, Pontevedra, 1942, págs. 116, 128; CAAMAÑO MARTÍNEZ: *Op. cit.*, págs. 160, 163; CHAMOSO LAMAS: *Op. cit.*, págs. 164, 165.

<sup>24</sup> Se conservan los sepulcros de Alfonso Vázquez da Insua en la capilla abierta en la nave sur, y otro de dama a la entrada de la iglesia que debe corresponder a su mujer, Teresa Rodríguez. Para estos sepulcros véase A.A.V.V., *Terra de Melide*, Santiago de Compostela, 1933, págs. 285, 287, 290; BROZ REY: *Dibuxos de Melide*, Centro de Estudios Melidenses, Museo da Terra de Melide, 1984, s. p.

<sup>25</sup> Los sepulcros corresponden a García Pérez de Vilousaz (+- 1402), —con yacente de guerrero— y al canónigo de Santiago Juan López de Vilousaz (+- 1440). Para estos sepulcros véase Martínez Salazar: *Portfolio de Galicia* (2.<sup>a</sup> serie), La Coruña, 1910, pág. 18; CARRE ALDAO: *Geografía del reino de Galicia. Provincia de la Coruña*, I, Barcelona, s.a., págs. 804, 805; CHAMOSO LAMAS: *Op. cit.*, págs. 408, 409, NÚÑEZ RODRÍGUEZ: *La idea*, figs. 22, 23.

<sup>26</sup> De este sepulcro sólo se conserva el yacente. Hoy hace las veces de yacija, una losa grabada proveniente de la capilla mayor. Véase CARRE ALDAO: *Op. cit.*, I, págs. 720; USERO, R.: «Cedeira», *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago de Compostela, 1974, pág. 74; CHAMOSO LAMAS: *Op. cit.*, págs. 420, 421.

<sup>27</sup> Aunque la tipología de este sepulcro, tanto de yacente como de yacija es derivada de los ejemplares de Bonaval presenta ciertas modificaciones —esquema columnado en el costado de los pies de la yacija— inspiradas en otro sepulcro, labrado con anterioridad en Monfero por el taller de Sobrado. Su estilo, sin embargo, es muy diferente. Sobre este sepulcro, véase VAAMONDE LORES: «Nuño Freire de Andrade», *Almanaque Gallego*, Buenos Aires, 1916, págs. 46-53; CARRE ALDAO: *Op. cit.*, II, pág. 880; COUCEIRO FREIJOMIL: *Op. cit.*, págs. 187-191; CHAMOSO LAMAS: *Op. cit.*, págs. 456-459; VALES VILLAMARÍN: «O xacigo de Nuno Freire de Andrade», *Anuario Brigantino*, IV, Betanzos, 1981, págs. 17-19.

Esquíos, administradores de la casa de Andrade, en las iglesias de San Martín de Xubia y San Nicolás de Neda<sup>28</sup>.

Los talleres itinerantes del primer cuarto del siglo fueron enriqueciendo sus fórmulas en función de los nuevos tipos, fruto, al fin y al cabo de una adecuación local de los mismos. Esta adecuación prosigue durante el segundo cuarto del siglo, como pone de manifiesto el taller de Pontevedra-Melide, cuyo ejemplar melitense presenta modificaciones en la morfología de la cubierta inspiradas en los vecinos ejemplos de Sobrado<sup>29</sup>.

Pero además se nos presenta un curioso caso de desvirtuación en el modelo. El taller santiagués que labra los sepulcros de los Vilousaz, en Betanzos, adopta esquemas compostelanos en yacijas y arcosolios, mientras que el yacente de guerrero —García Pérez de Vilousaz, ca. 1440— es un reflejo empobrecido del de Nuño Freire de Andrade en Monfero. La realidad histórica vendría a ilustrar esta conexión: don Juan López de Vilousaz, canónigo de Santiago, enemigo acérrimo de Nuño Freire de Andrade<sup>30</sup>, no pudo menos que querer emular el sepulcro de éste al mandar construir el de su hermano. En Cedeira, hacia 1450, el taller se aleja to-

davía más del modelo: aumentan las incongruencias anatómicas bajo el influjo de las laudas en bajo relieve<sup>31</sup>, y si García Pérez de Vilousaz había perdido el hacha, Alonso de Piñeiro pierde también el pañuelo.

Así pues, a la trama de relaciones formales e iconográficas que permite establecer la existencia de talleres itinerantes, se superponen las vinculaciones determinadas por la sugestión ejercida por modelos locales prestigiosos y, en fin, la tradición puramente degenerativa que éstos suscitan. Los tipos originales tanto se enriquecieron como se simplificaron —según los casos— en este proceso, cuyo común denominador fue, en todo caso, la imposición de la tradición litúrgica del yacente en poco más de medio siglo, a partir de un modelo quizá dictado por la tan singular como prestigiosa voluntad de un comitente. Sin embargo, esta fórmula no llegó a traspasar las fronteras del arzobispado compostelano. En las diócesis mindoniense, lucense y auriense no se conservan sepulcros nobiliarios de esta época, y, curiosamente, los ejemplos tudenses<sup>32</sup>, más próximos a la fuente de origen de las innovaciones, permanecieron fieles a la antigua tradición.

<sup>28</sup> Sobre estos sepulcros véase SARALEGUI Y MEDINA: *San Martín de Jubia. Apuntes Históricos*, Ferrol, 1899, pág. 23, n. 3; *Idem*, «Epigrafía Ferrolana», *Almanaque de Ferrol para 1906*, Ferrol, 1905, pág. 93; CARRE ALDAO: *Op. cit.*, II, págs. 326, 332; CHAMOSO LAMAS: *Op. cit.*, pág. 453; NÚÑEZ RODRÍGUEZ: *La idea*, figs. 25, 26, 47, 48.

<sup>29</sup> El yacente armado apoya sus escarpes sobre los lebreles afrontados, y presenta en su armadura ciertas incongruencias sólo explicable por la inspiración en los vecinos ejemplos de Sobrado.

<sup>30</sup> Véase COUCEIRO FREIJOMIL: *Op. cit.*, pág. 181.

<sup>31</sup> En Coruña desde finales del siglo XIV se generaliza un tipo de lauda funeraria en muy bajo relieve. Su influencia será decisiva en los yacentes de los monumentos de la comarca en la segunda mitad del XV: descenderá considerablemente el relieve.

<sup>32</sup> Me refiero a los sepulcros de los padres del obispo de Tuy don Juan de Sotomayor II —un yacente de caballero y otro de dama— en el crucero de la iglesia de Santo Domingo de Tuy, labrados en el primer cuarto del XV. Para estos sepulcros véase PARDO VILLAR: «Convento de Santo Domingo de Tuy», *B.C.M.Or.*, XI, Orense, 1938-39, pág. 293; CHAMOSO LAMAS: *Op. cit.*, págs. 217-218; NÚÑEZ RODRÍGUEZ: *La idea*, figs. 35, 38, 39.

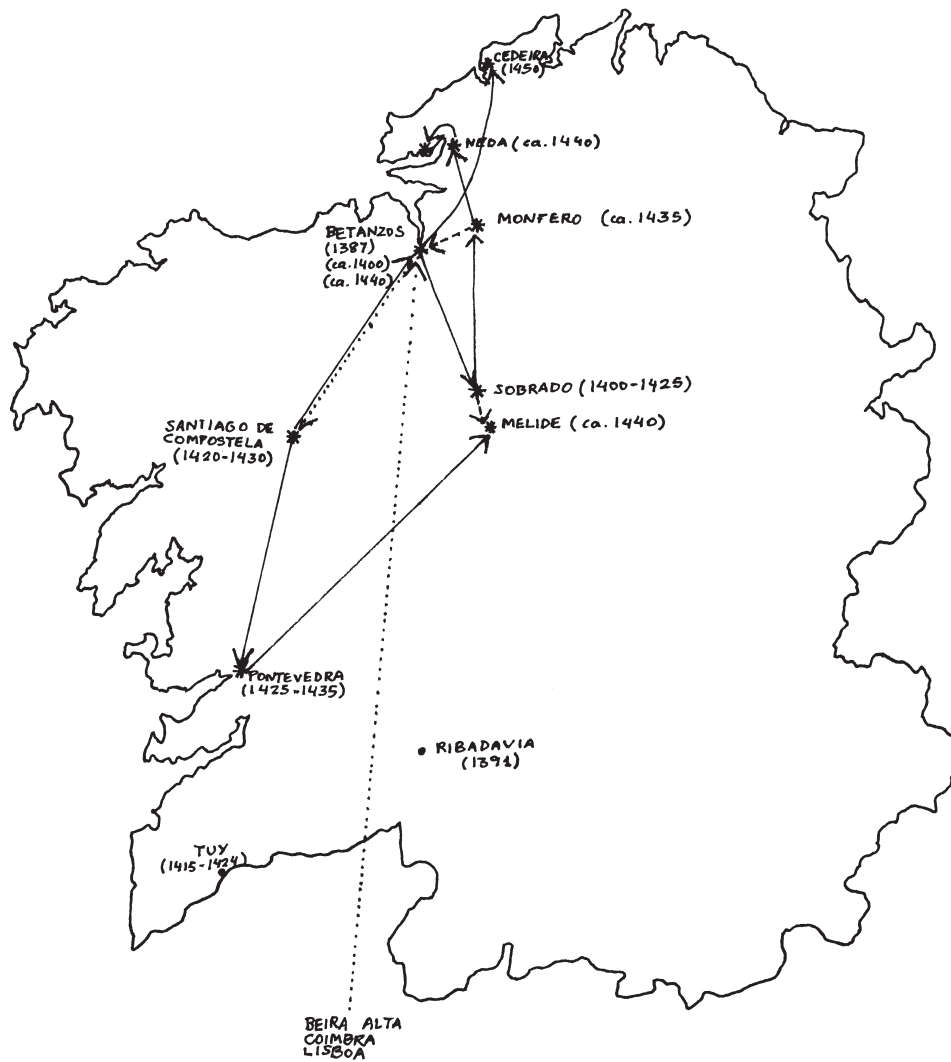


Fig. 1: Mapa de circulación de modelos en la escultura funeraria nobiliar gallega (1350-1450).

- \* Sepulcros con tradición litúrgica en el yacente.
- Sepulcros que desconocen la nueva tradición.
- ....> Incorporación de esta tradición relacionada con el papel de comitente.
- > Talleres itinerantes.
- -> Influencia local de modelos prestigiosos.

---

## *Los viajes de Jacomart y de Pablo de San Leocadio: Una vía de penetración de la pintura del Renacimiento en España*

XIMO COMPANY CLIMENT

### INTRODUCCIÓN

Desde los tiempos más remotos el Mediterráneo ha servido siempre como constante de intercambios económicos y culturales entre Italia y España. Intercambios y viajes en los que el puerto de Valencia ha tenido casi siempre un papel muy importante. Al menos, y centrados ya en la pintura del s. XV, en el famoso Grao de Valencia se dieron cita nombres italianos tan importantes como Starnina<sup>1</sup> (todavía a finales del s. XIV), Nicolás Florentino<sup>2</sup>, Pablo de San Leocadio, Francisco Pagano y el Maestro Riquart<sup>3</sup>. Si a ello añadimos algunos de

los nombres españoles que desde el mismo Grao de Valencia pudieron embarcarse para Italia: Jacomart, Osona, Berruguete y Bermejo<sup>4</sup>, es evidente que la ruta del Mediterráneo cobra todavía más fuerza como medio de intercambio pictórico entre Italia y España.

Hasta aquí, sin embargo, no habríamos aportado ninguna gran novedad, pues de todos es conocida esta constante de intercambios pictóricos, así como la relevante importancia del Mediterráneo como su incuestionable agente dinamizador. ¿Dónde, pues, podríamos centrar nuestra posible contribución en el presente Congreso? Creemos que en dos aspectos básicos: en los viajes de Jacomart por una parte, y en los de Leocadio, Pagano y Riquart por otra. Revisaremos por tanto las diversas fuentes documentales que nos hablan de dichos viajes y, a su vez, estudiaremos las influencias pictóricas que derivaron de cada uno de ellos. Es decir, haremos hincapié en los protagonistas, cronología y circunstancias históricas de cada viaje y, a su vez, trataremos de averiguar si a partir de ellos se puede hablar de pintura del Renacimiento en España.

<sup>1</sup> Documentado en Valencia (1395-1398) como «Gerardus Jacobi pictor civis florentie». Véase SANCHIS SIVERA, J.: *Pintores Medievales en Valencia*, Tip. Moderna, Valencia, 1930, pág. 45, y CERVERÓ GOMIS, L.: «Pintores valentinos. Su cronología y su documentación», *Archivo de Arte Valenciano*, 1956, pág. 106. Véase también TORMO, E.: «Gerardo Starnina en España», *Bol. de la Soc. Esp. de Exc.*, 1910, págs. 82 y sigs., y la muy interesante reordenación efectuada por YARZA, J.: *La Edad Media*, vol. II de la col. «Historia del Arte Hispánico», Alhambra, Madrid, 1980, págs. 383-386.

<sup>2</sup> Autor del retablo de la catedral de Salamanca (1445) y, tras un posible segundo viaje a Florencia (1446), de los frescos del ábside de la misma catedral; estos últimos ya con un mayor lenguaje renacentista. En Valencia contrató los frescos del altar mayor de la catedral que no llegó a ejecutar por fallecimiento en noviembre de 1470. Se conservan sin embargo algunos fragmentos de una prueba al fresco que realizó en la antigua aula capitular con «La Adoración de los Reyes».

<sup>3</sup> Los tres famosos pintores —especialmente los dos primeros— que vinieron con el séquito del cardenal Rodrigo de Borja en junio de 1472, y de los que nos ocupamos más adelante.

<sup>4</sup> Inciertos e indocumentados los posibles viajes de Osona y Bermejo, véase para el primero H. VEY y X. DE SALAS: *Arte Tedesca e Spagnola sino al 1900*, Grolier, N. York, 1970, pág. 200 (a quien suponen formado en Padua y Ferrara), y para Bermejo F. BOLOGNA: *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, Società Napoletana di Storia Patria, Nápoles, 1977, págs. 133-137.



## 1. *Los viajes de Jacomart*

El 12 de junio de 1442 Jacomart recibía del Baile General de Valencia la cantidad de 2.750 sueldos en paga prorrateada de los 34.000 que necesitaba para viajar a Nápoles: «*que me havets adonar en acorriment del viatge que ja de manament del Senyor Rey he de fer en lo Realme de Napols*»<sup>5</sup>. El viaje, pues, aunque carecemos de la documentación precisa, suponemos que lo realizaría en julio de 1442. Al menos, el 23 de noviembre de 1442 el rey Alfonso V el Magnánimo ya confirmaba desde Foggia en una carta al Baile General del Reino de Valencia que había ido a él «*pustot forçat que no voluntariament, lo feel pintor nostre mestre Jacomart*»<sup>6</sup>.

Por la documentación existente sabemos que Jacomart todavía se encuentra en Nápoles en septiembre de 1444. Sin embargo a partir de esta fecha existe un vacío documental dentro de cuyo periodo Jacomart regresaría a Valencia. ¿Cuándo se efectuaría este primer viaje de vuelta? Aunque no poseemos suficientes pruebas, habría que situarlo poco antes de septiembre de 1446, cuando ya aparece documentado de nuevo en Valencia. Una documentación, sin embargo, que únicamente hace referencia a una breve estancia en Valencia, pues a finales de ese mismo año ya se encuentra de nuevo en Nápoles, esta vez con su esposa Magdalena Devesa. En julio de 1447 Jacomart viaja a Tívoli con los ejércitos de Alfonso V, donde probablemente conocería al cardenal valenciano Alfonso de Borja (Papa Calixto III en 1455), a partir de cuya fecha desaparece todo rastro documental de Jacomart en Italia. ¿Volvería ese mismo año a Valencia?<sup>7</sup>. Nada seguro podemos decir al respecto, aunque nos inclinamos por retrasar dicha vuelta hasta 1450. De hecho, no encontramos documentación suya en Valencia has-

ta julio de 1451<sup>8</sup>. A partir de dicho año Jacomart ya no abandonará Valencia hasta la fecha de su muerte el 16 de julio de 1461.

## 2. *Significación y aportes de los viajes de Jacomart a la pintura valenciana del siglo XV*

Aunque se ha escrito bastante sobre Jacomart como precoz —toda vez que tenue— iniciador de algunos brotes del Renacimiento en España<sup>9</sup>, un estudio detallado de sus obras realizadas después de sus viajes a Italia nos mueve a matizar bastante dicha precocidad. En efecto, y aun a pesar de haber permanecido varios años en una de las cortes más decididamente humanistas y renacentistas de todo Occidente<sup>10</sup>, creemos que Jacomart se mantuvo siempre muy fiel a los esquemas tardomedievales de la pintura valenciana del s. XV. Es cierto que en no pocas tablas posteriores a 1450 Jacomart incorpora diversas adjetivaciones renacentistas en sus fondos arquitectónicos (por ejemplo en el tríptico de Alfonso de Borja, Colegiata de Játiva, o en el retablo de la Santa Cena, Museo catedralicio de Segorbe), sin embargo, el esquema general de las composiciones, los fastuosos brocados de sus figuras, los típicos solados con azulejos valencianos, pero sobre todo sus característicos fondos dorados, siguen mostrándonos una cierta inercia evolutiva en las pinturas de Jacomart. Es decir, la fuerte impronta hispano-flamenca que recibiera en su primera etapa de formación (Lluís Dalmau, Luis

<sup>5</sup> Archivo General del Reino de Valencia, Reg. de ápoas de la Bailía, vol. VI. Publicado por J. SANCHIS SIVERA: *Op. cit.*, pág. 131.

<sup>6</sup> Archivo de la Corona de Aragón, Reg. 2526, fol. 29v. Publicado por J. PUIGGARI: «Noticias de algunos artistas catalanes inéditos», en *Memorias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 1880, pág. 85. Véase también E. TORMO: *Jacomart y el arte hispano-flamenca cuatrocentista*, Madrid, 1913, pág. 51 y SANCHIS SIVERA: *Op. cit.*, pág. 136.

<sup>7</sup> Hipótesis que plantea E. TORMO: *Jacomart... op. cit.*, pág. 59.

<sup>8</sup> Archivo de Protocolos de Valencia, prot. de Dionís Cervera. Publicado por Tormo: *Op. cit.*, doc. XX, pág. 112, y por S. SIVERA: *Op. cit.*, pág. 139.

<sup>9</sup> Véase YARZA, J.: *La Edad Media*, vol. II de la col. «Historia del Arte Hispánico», Alhambra, Madrid, 1980, pág. 382; y CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España*, Cátedra, Madrid, 1983, pág. 26.

<sup>10</sup> Centro de la famosa «Academia Alfonsina» (o «parormitana»); acogió personajes tan importantes como Guillem y Francesc Sagrera, F. Laurana, Pisanello y el famoso humanista —que fue secretario del rey Alfonso— Lorenzo Valla. Asimismo fue también un gran centro musical. Véanse más detalles en J. AINAUD DE LASARTE, «Alfonso el Magnánimo y las artes plásticas de su tiempo», en *Actas del IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Mallorca, 1955, E. R. DRISCOLL: *Alfonso of Aragon as patron of art*, en «Essays in memory of Karl Lehman», Locost Valley, N. York, 1964, págs. 87-89. G. L. HERSEY: *Alfonso II and the artistic Renewal of Naples*, New Haven-Londres, 1969.

Alimbrot, e incluso los epígonos internacionales de Gonçal Peris), se mantuvo como una invariable más o menos constante a lo largo de toda su producción pictórica. De hecho el mismo Tormo interpretó su partida de Nápoles en 1451 (cuando tan sólo contaría unos 40 años de edad) como una «honrosa y fructífera jubilación»<sup>11</sup>, precisamente como obvia consecuencia de su torpe adaptación a las nuevas corrientes del Renacimiento italiano. Y al respecto, también Camón tiene unas palabras que consideramos lúcidas: «*No hay (en Jacomart) una evolución en sentido de un mayor italianismo de su arte, como habitualmente se afirma, sino al revés, una impregnación cada vez más aguda de los tipos, fórmulas representativas y sentido general estético, propio de la pintura flamenca*»<sup>12</sup>. Y no sólo eso, sino que Camón insiste en que Jacomart no coadyuvó en absoluto a implantar las formas renacentistas; muy al contrario, se convirtió en «*el jefe más radical del hispano flamenquismo en el Reino de Valencia*»<sup>13</sup>.

Ya tenemos, pues, que a pesar de los dos documentados viajes que Jacomart hiciera a Italia (1442 el primero y 1446 el segundo), no se produjo un cambio verdaderamente sustancial en el código visual de la pintura valenciana de la segunda mitad del s. XV. Es decir, a pesar del buen momento político-económico de la Valencia de esta época<sup>14</sup>, e incluso a pesar de su precoz filoitalianismo cultural<sup>15</sup>, todavía hubo que esperar algunos años para implantar las formas pictóricas netamente renacentistas. Mientras tanto, la fuerte influencia ejercida por Joan Reixao (socio y fidedigno continuador de las formas jacomartianas) mantendría las bases medievalizantes de la pintura valenciana hasta muy a finales del siglo XV. Es decir, tuvo tanto éxito la

radicalización de las formas emanadas de los talleres de Jacomart-Reixac, que ni siquiera la potente personalidad de Paolo da San Leocadio pudo romperla —definitivamente— en sus 40 años de actividad pictórica en Valencia. Con todo, los viajes de San Leocadio a Valencia sí que podemos considerarlos como eslabones decisivos en la recepción definitiva de la pintura del Renacimiento en España, y de ellos nos ocupamos a continuación.

### 3. El viaje del cardenal Rodrigo de Borja (1472)

La llegada a España de Leocadio, Pagano y Riquart fue posible gracias al potente mecenazgo del cardenal Rodrigo de Borja, quien el 24 de mayo de 1472 partió desde Ostia hacia Valencia. Dos lujosas galeras del rey Fernando cargaron un cuantioso séquito de obispos, abades, jurisconsultos, nobles personajes, etc., «entre los que había, sin duda, varios artistas, entre ellos los famosos pintores Paulo de Senlucha da Reggio y el napolitano Francesco Pagano»<sup>16</sup>. Pero si la trascendencia artística del mencionado viaje fue importante, también merecen destacarse los pormenores del mismo, así como su pomposa llegada a Valencia, tal y como la resume un testigo ocular de aquel acontecimiento<sup>17</sup>. Veamos, pues, cómo transcurrió todo.

Sobre el viaje en sí únicamente conocemos algunos detalles que tomamos de Sanchis Sivera. Sabemos por ejemplo que el 15 de mayo de 1472, cuando el cardenal Rodrigo de Borja (después Papa Alejandro VI) apenas contaba 41 años, emprendió su viaje desde Italia. Sin embargo un fuerte vendaval le obligó a permanecer en el puerto de Ostia hasta el 24 de mayo, fecha en que sus dos galeras reales se hicieron realmente a la mar. El 8 de junio llegaba al puerto de Bonifacio en Córcega, y el viernes 17 de junio<sup>18</sup>, sus dos galeras se detenían delante del Grao de Valencia. A partir de aquí, el ca-

<sup>11</sup> TORMO, E.: *Op. cit.*, pág. 84.

<sup>12</sup> CAMÓN AZNAR, J.: *Pintura Medieval Española*, col. «Summa Artis», vol. XXII, Espasa-Calpe, Madrid, 1966, pág. 434.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 435.

<sup>14</sup> Véase SANCHIS GUARNER, M.: «La Ciutat de Valencia», *Círculo de Bellas Artes*, Valencia, 1972, donde el autor nos habla de Valencia como un «*auténtic empori, una veritable gran potencia económica mediterrània ben equiparable a Venècia, Gènova i Marsella*».

<sup>15</sup> Tan sólo habría que recordar que en 1417 Julià lo Florentí (probablemente el ghibertiano Giuliano Poggibonsi) ya labraba los 12 relieves del transcoro de la catedral de Valencia con un lenguaje marcadamente renacentista. Asimismo en el terreno literario Ausiàs Marc y Joan Roig de Corella adoptaban numerosos aspectos del humanismo italiano.

<sup>16</sup> SANCHIS SIVERA, J.: «El Cardenal Rodrigo de Borja en Valencia», *Revista de Archivos*, Madrid, 1924, págs. 12-13.

<sup>17</sup> «Dietari del Capellà d'Anfos (sic) el Magnànim», manuscrito original del capellán de Alfonso V, editado por J. Sanchis Sivera, Valencia, 1932.

<sup>18</sup> Según S. SIVERA: *Op. cit.*, y el «Libre (sic) de Antiquitats», manuscrito del Archivo de la Catedral de Valencia, se habla del viernes 17 de junio. En cambio, según el «Dietari...», *la llegada fue el viernes 29 de junio*.

pellán del rey describe los acontecimientos con gran literalidad: «...micer Rodrigo de Borja, cardenal e bisbe de Valencia, nebot del papa Calixte, e leguat de tota la Spanya, fonch arribat ab dos galeres en la platga devant lo guerau, hon estech tot lo divendres e lo disapte fins en la vesprada, que s'en ana a desembarquar al Pug a vetlar a la Verge Maria».

«Lo diumenge, a XX de juny, a III ores apres mig jorn, entra en Valencia ab molta grandissima honor: tot lo clero de Valencia, creus, capes, lo pus solemne (...); moltitud de gent; anava la creu davant lo palis; portava quatre bisbes de molta honor (...), abats, e homens de molta reverencia a Roma, qui l'acompanyaven en aquesta grandissima honor mundana... O, si mort no y havia, quanta es la gloria present!...»<sup>19</sup>. Y el relato continúa dando numerosos detalles de cómo estaban engalanadas las calles de Valencia, etc., de tal modo que «la festa fonch tan gran e tan ornada de diverses coses riques e de gran valua, que totes les gents ne staven admirades, que may fonch vist ni dit no hoyt tal festa»<sup>20</sup>.

Finalmente, y gracias a otra importante fuente documental<sup>21</sup>, sabemos cómo fue el accidentado regreso del cardenal Borja a Italia: «...se embarcà ab dos galeres venecianes per tornarsen a Roma, de les quals la una, en la qual anaben tres bisbes e molta gent, perí (pereció) en Porto Pisa, a la boca del riu, en negàs la major part de la gent, e la dl legat passà gran perill (peligro)»<sup>22</sup>.

Y aquí terminan todas las noticias que se conservan sobre uno de los viajes más significativos para la diócesis valenciana del s. XV, pero también, de rechazo, para la pintura española del Renacimiento. Veámoslo.

#### 4. Los tres pintores del viaje de 1472: Paolo da San Leocadio, Francesco Pagano y el maestro Riquart

Existe bastante documentación sobre los tres pintores que según Sanchis Sivera<sup>23</sup> vinieron con

el Cardenal Rodrigo de Borja, si bien la de los dos últimos desaparece pronto de los archivos valencianos. Con todo, no pretendemos entrar en los detalles pormenorizados de cada autor, pues ya existe una bibliografía abundante al respecto<sup>24</sup>. Nuestra intención, más concreta, se centra en un aspecto mucho menos estudiado, y por tanto más novedoso para nuestro Congreso: la evolución de la pintura valenciana a partir del viaje de 1472, pero sobre todo, su evolución a partir de un nuevo viaje que proponemos para Paolo de San Leocadio.

¿Cuáles fueron las aportaciones pictóricas del viaje de 1472? Fundamentalmente podemos reducir las a dos: la napolitana de Francisco Pagano y la ferraresa de Paolo da San Leocadio; del Maestro Riquart sólo caben hipótesis —más o menos inconsistentes— y no vamos a entrar en ellas<sup>25</sup>. De Pagano destacaríamos su probable formación inicial alrededor de Colantonio, el Maestro de San Severino y Antonello de Mesina, aunque a decir verdad, hoy por hoy muy poco podemos decir sobre su posible influencia de la pintura valenciana<sup>26</sup>. En cambio de Leocadio conocemos una abundante obra que, como ya veremos, convendrá estudiar con cierto detenimiento.

Vemos, pues, que el primer viaje se produce en 1472 y que de Pagano y Riquart hay muy poco que decir. El primero desaparece en 1481 y del segundo sólo hay noticias documentales de una prueba al fresco en la catedral de Valencia, hoy desaparecida<sup>27</sup>. En cambio, ¿qué ocurrió con San Leocadio?

<sup>23</sup> SIVERA, S.: *El Cardenal...* op. cit., y del mismo autor, *La Catedral de Valencia*, Imp. Fco. Vives Mora, Valencia, 1909, pág. 149.

<sup>24</sup> Véanse, entre otros: Ch. R. POST: *A History of Spanish Painting*, Harvard University Press, vol. XI, 1953, págs. 8-47, y A. DE BOSQUE: *Artistes Italiens en Espagne*, Le Temps, París, 1965, págs. 165-237.

<sup>25</sup> Véase una considerable bibliografía sobre este controvertido pintor en nuestra obra, X. COMPANY I CLIMENT: *Pintura del Renaixement al Ducat de Gandia*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1985, págs. 51-60.

<sup>26</sup> Únicamente conocemos su intervención en la prueba al fresco de la catedral de Valencia que realizó junto a Paolo de San Leocadio; véase X. COMPANY: *Op. cit.*, págs. 34-35. Por otra parte, sus noticias documentales en Valencia desaparecen el 22 de diciembre de 1481; véase F. BOLOGNA: *Napoli...*, op. cit., pág. 184.

<sup>27</sup> Véase SANCHIS SIVERA, J.: *La catedral de Valencia...* op. cit., pág. 149.

<sup>19</sup> «Dietari...», op. cit., págs. 368-369.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pág. 372.

<sup>21</sup> «Libre (sic) de Antiquitats», manuscrito anónimo que se conserva en el Archivo de la Catedral de Valencia. Transcripción y estudio preliminar de J. Sanchis Sivera, Ed. Diario de Valencia, Valencia, 1926.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 243.

Sin duda, lo más importante que convendría destacar es su gran aportación ferraresa a la pintura valenciana, derivada fundamentalmente —en una primera fase— de Cosme Tura, Francesco del Cossa, Ercole de Roberti, y sin olvidar tampoco diversos brotes mantegnescos. Aportación, sin embargo, y he aquí uno de los aspectos que más subrayaríamos en nuestra comunicación, que sufrirá modificaciones a raíz de un indocumentado pero muy probable segundo viaje a Italia.

### 5. *El segundo viaje de Paolo da San Leocadio*

Una de las confusiones más notables de algunos autores que se han ocupado de la pintura leocadiana ha sido unificar una sola influencia ferraresa a lo largo de sus cuarenta años de actividad en Valencia. Aunque es cierto que no se trata de un error general, son muchos los autores que han mezclado en un mismo bloque influencias tan dispares como las de Tura, Cossa, Roberti y Mantegna por una parte, junto a las de la segunda generación de la escuela ferraresa: Costa, Francia y Maineri por otra. ¿Es posible hablar de estos dos bloques tan dispares en la forja estilística de Leocadio? Naturalmente que sí, pero sólo si se tienen en cuenta las diferencias cronológicas de cada influencia y, por supuesto, si se acepta un segundo viaje —como mínimo— de Leocadio a Ferrara. Un comprensible y lógico viaje que efectivamente posibilitaría el conocimiento de la segunda ola de pintores ferrareses. ¿Cuándo realizaría Leocadio dicho viaje? Nos parece bastante obvio: cuando se produce su vacío documental en los archivos valencianos entre 1485-1490.

Diferenciada así la doble influencia estilística de Leocadio, se comprende mejor la evolución y las diversidades formales de su densa obra. Así, la primera influencia de la escuela ferraresa explicaría buena parte de la producción que hace referencia al siempre controvertido círculo de «La Virgen del Caballero de Montesa» (obra que atribuimos a San Leocadio), mientras que sólo a partir del segundo viaje a Italia se explicaría el viraje estilístico del retablo mayor de la Colegiata de Gandí (1501-1508), donde además de un cierto sustrato turiano y robertiano, ya observamos la nueva impronta de Francesco Francia, Lorenzo Costa y Francesco Maineri.

Aunque es cierto que apenas si hemos podido esbozar nuestro planteamiento, lo consideramos fundamental por cuanto sólo a partir de él se nos permite ordenar la fecunda producción de Paolo de San Leocadio <sup>28</sup>.

### 6. *De Jacomart a San Leocadio: sus viajes y la aparición del renacimiento en Valencia*

A lo largo de nuestra comunicación hemos observado dos evoluciones muy distintas entre Jacomart y San Leocadio. El primero, coherente con las circunstancias históricas de su tiempo, apenas modificó sus estilemas hispánicos, aun a pesar de sus privilegiados viajes a la refinada corte de Nápoles. Ni su gusto ni el del mecenazgo eclesiástico de su época podía condescender con la hasta entonces considerada locura sensual del Renacimiento. En cambio, veinte años después el viento sopló con mucha más fuerza desde Italia, y fue el mismo estamento eclesiástico quien se hizo a la mar con la nueva aventura del cuatrocientos italiano. En efecto, cuando Leocadio, Pagano y Riquart se embarcaban en aquellas dos galeras reales rumbo a Valencia, todo parecía indicar que se avecinaba una nueva era en la pintura valenciana. ¿Fue realmente así? Creemos que hubo sus más y sus menos. Es decir, la historia, una vez más, no se abrió ante una única posibilidad. Ciertamente los viajes de San Leocadio fomentaron un incuestionable viraje hacia el Renacimiento, pero a su lado, los tradicionalismos emanados de Jacomart-Reixac todavía encontraban continuadores en el nutrido círculo del Maestro de Perea.

El Renacimiento, pues, el de San Leocadio, triunfó, pero no tan rotundamente como se ha pensado las más de las veces. Su verdadero éxito sólo se produjo tras los nuevos viajes a Italia de Yáñez-Llanos y, por supuesto, con la poderosa personalidad de Vicente Masip.

<sup>28</sup> Sobre las posibilidades de este segundo viaje a Italia, así como sobre las diferentes influencias recibidas, véanse POST: *Op. cit.*, págs. 13 y sigs.; CONDORELLI, A.: *Paolo da San Leocadio*, «Commentari», fasc. II y III, 1963, págs. 139 y sigs.; BOLOGNA, F.: *Op. cit.*, págs. 172 y sigs.; COMPANY, X.: *Op. cit.*, págs. 45-49, y COMPANY, X.: *La pintura valenciana de Jacomart a Pau de Sant Leocadi: el corrent Hispanoflamenc i els inicis del Renaixement*, Tesis Doctoral inédita, Univ. de Barcelona, 1986 (3 vols.), en concreto véase vol. II, págs. 785 y sigs.





Fig. 1: Jacomart: «San Ildefonso», detalle del retablo del cardenal Alfonso de Borja, Colegiata de Xàtiva, originariamente en la antigua y destruida capilla de Santa Ana fundada por el cardenal Alfonso de Borja; temple sobre tabla, conjunto de 329 x 289 cm.; después de 1447 y antes de 1455.



Fig. 2: Jacomart: «San Benito», Museo de la Catedral de Valencia, procedente de la capilla de Santo Tomás de Villanueva, pero originario de un retablo perdido dedicado a San Benito; temple sobre tabla con fondo dorado, 114 x 26; después de 1451 y antes de 1460.



Fig. 3: Jacomart: Detalle de «Santa Elena», Colegiata de Xàtiva, procedente de un retablo perdido de la iglesia del monasterio de San Francisco en Xàtiva; temple sobre tabla, 131 x 55 cm.; después de 1451.



Fig. 4: Paolo de San Leocadio: «La Virgen del Caballero de Montesa», Museo del Prado, Madrid, adquirida en 1919 por suscripción pública, pero probablemente originaria de algún retablo valenciano de la Orden de Ntra. Sra. de Montesa; temple y óleo sobre tabla, 102 x 96; hacia 1473-1476.



Fig. 5: Paolo da San Leocadio: «Sacra Conversazione», National Gallery, Londres, adquirida en Florencia a principios del siglo XIX; óleo sobre tabla, 46 x 26; hacia 1485-1490.



Fig. 6: Paolo de San Leocadio: Detalle de «San Miguel Arcángel». Museo diocesano de Oriola (Orihuela); óleo sobre tabla, 183 x 136; hacia 1490-1500.



---

## *El proyecto de Bartolomé Fernández Lechuga para la capilla de Nuestra Señora del Rosario en la Iglesia de Santo Domingo de Bonaval, de Santiago*

M.<sup>a</sup> DEL CARMEN FOLGAR DE LA CALLE

Bartolomé Fernández Lechuga llega a Compostela a finales del año 1626 y permanece en esta ciudad hasta 1638, siendo durante estos años el eje rector de la arquitectura compostelana<sup>1</sup>. Es, pues, uno más de esos artistas foráneos que a lo largo de la edad moderna acuden a la ciudad del Apóstol, llamados por sus arzobispos y comunidades religiosas o atraídos por su gran actividad artística, como portadores de una savia nueva<sup>2</sup>; citemos, entre otros, a Martín Blas y Guillén Colás, Cornielis de Holanda, Juan de Álava, Rodrigo Gil, Juan Bautista Celma, Mateo López, Ginés Martínez, Peña de Toro..., sin olvidar a los numerosos canteros de la zona de Trasmiera (Santander), expertos en el corte de la piedra, que sientan las bases del gran esplendor barroco de fines del XVII y XVIII<sup>3</sup>.

Fernández Lechuga llega procedente de Granada llamado, después de haber sido elegido entre los mejores arquitectos de esta ciudad<sup>4</sup>, por los bene-

dictinos de San Martín Pinario. Es, por tanto, un hombre formado en el ambiente protobarroco andaluz<sup>5</sup>, donde todavía dominaba la huella de un manierismo italianizante potenciado por la gran circulación de tratados arquitectónicos<sup>6</sup>; un hombre que afianza en Compostela las formas introducidas por el también granadino Ginés Martínez, a

---

la escalera no fue realizada hasta 1635 siguiendo las trazas de Lechuga (GALLEGO BURÍN, A.: *Guía de Granada*, Granada, 1946, págs. 248-249 y 268).

Llaguno nos informa, además, que el 31 de diciembre de 1637 Fernández Lechuga fue nombrado por real cédula maestro mayor de la Alhambra de Granada, cargo que desempeñó hasta su fallecimiento en 1645. Asimismo, por encargo del entonces arzobispo de Granada D. Fernando de Valdés y Llano, trazó en 1639 la colegiata de Santa María Magdalena de Cangas de Tineo (Asturias) (*Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, t. IV, págs. 28-29).

<sup>5</sup> CHUECA GOITIA, F.: «El protobarroco andaluz. Interpretación y síntesis», *A.E.A.*, XLII, 1969, págs. 139-153.

<sup>6</sup> En Granada la fachada de la Chancillería, aunque terminada en 1587, ejercía todavía una gran influencia y no debemos olvidar que esta fachada fue diseñada por el arquitecto jienense Francisco del Castillo, que había trabajado en Italia en la Villa Giulia del Papa Julio II (RUIZ RODRÍGUEZ y otros, «Francisco del Castillo autor de la fachada de la Chancillería de Granada», *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, 1984, XVI, pág. 159; y MORENO MENDOZA, A.: «Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza», Jaén, 1984, pág. 181).

Sobre la repercusión del manierismo en las primeras décadas del siglo XVII andaluz puede verse: KUBLER, G.: «Arquitectura de los siglos XVII y XVIII», Madrid, 1957, *Ars Hispaniae*, XIV, págs. 26-46; BONET CORREA, A.: *Andalucía barroca*, Barcelona, 1978, págs. 26 y sigs. y GALERA ANDREU, P.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Jaén, 1977, págs. 45 y sigs.

<sup>1</sup> BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966, pág. 149.

<sup>2</sup> GARCÍA IGLESIAS, J. M.: «Santiago. Arte», Gran Enciclopedia Gallega, t. 28, págs. 51-52.

<sup>3</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M.<sup>a</sup>: Prólogo a Bonet Correa, A., *La arquitectura en Galicia...*, pág. XII.

<sup>4</sup> En 1625 había presentado, junto con el entonces arquitecto de la Alhambra Francisco de Potes, un proyecto de continuación de las obras del palacio de Carlos V; el proyecto, que fue examinado en Madrid, incluía un tercer cuerpo, dos torres en los extremos de la fachada principal y una escalera, siendo aprobada sólo ésta y el modo de cubrir de plomo el palacio; pero



quien sucede en la dirección de la obra benedictina. Sin embargo, Lechuga, como arquitecto de una generación más joven, nos introduce ya en el primer barroco y su influencia en Santiago se deja sentir hasta bastantes años después de su regreso a Granada en 1638, hasta la llegada de Vega y Verdugo en 1649.

De la estancia de Lechuga en Compostela, breve pero de intensa actividad artística<sup>7</sup>, nos interesa aquí una obra que le ocupa desde mayo de 1634 hasta su regreso a Granada: la nueva capilla que la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario estaba construyendo en la iglesia conventual de Santo Domingo de Bonaval<sup>8</sup>. Lechuga en esa fecha de 1634 era ya maestro de obras de la catedral, en sustitución de Francisco González Araujo<sup>9</sup>, a quien precisamente sucede en la fábrica de la capilla del Rosario.

En marzo de 1632 Francisco González Araujo había firmado un contrato con la cofradía del Rosario para edificar una nueva capilla en la iglesia de los dominicos en el lugar que le habían asignado: «*el sitio del claustro viexo que por otro nombre se llama "quintana" donde... hay muchas sepulturas que antiguamente se enterraban en ellas las personas principales de esta ciudad*»<sup>10</sup>. Poco debió ser lo realiza-

do pues el 27 de mayo de 1634, un mes después del fallecimiento de González Araujo, se le confía a Fernández Lechuga, por acuerdo del Cabildo de la Cofradía, la traza y dirección de las obras de la capilla. La vuelta de este arquitecto a Granada en 1638 supuso una nueva paralización en la obra; su construcción se reanuda en junio de 1645, fecha en que se le encomienda a Jácome Fernández, hijo, con el acuerdo expreso de que había de seguir «la trasa y condiciones que quedaron echas por el maestro Lechuga»<sup>11</sup>. Y es el contrato firmado por Jácome Fernández el que nos permite conocer lo realizado bajo la dirección de Lechuga; pero el interés principal de este acuerdo notarial radica en que el contrato se acompaña de la planta y alzado de la capilla, firmados por Fernández Lechuga. A lo largo del mes de mayo de 1645 se van presentando las distintas posturas para la obra que, finalmente, se contrata el 14 de junio con Jácome Fernández, maestro de cantería, «como menor postor» en 16.400 reales. El compromiso era el siguiente: «*acabar de hacer la capilla de nuestra sseñora del Rosario que está empeçada a hacer junto al dicho convento de Santo Domingo de manifiatura en lo que toca a cantería, ventanas, arcos, uóueda, cornisa y desgastar la pared de entre la dicha capilla y el dicho convento y hacer entre dicha capilla y convento los arcos de cantería y Paredes conforme a la planta y condiciones que dexo echas el dicho maestro Lechuga... que la obra que falta por hacer es desde la cornija y quartellas, así la vóueda, arcos y bentanas y cornija más arriba*» (fol. 241 r.). Lo construido de la capilla no debía de alcanzar una altura uniforme, pues en la «memoria de lo que se a de hacer en la capilla» se dice que «*primeramente se an de acauar los nichos en la forma que ban labrados y están trassados en la traça de dicha capilla con sus rremates*» (fol. 232 r.). Por tanto, bajo la dirección de Bartolomé Fernández Lechuga se levantó una parte de los muros de la capilla, lo suficiente para tener que secundarlo; y, además, como el contrato requería, la labor de Jácome Fernández fue la de simple intérprete de las trazas del arquitecto granadino.

<sup>7</sup> Además de las obras de la iglesia y convento de San Martín Pinario se ocupó de trazar, en 1627, el sepulcro del arzobispo D. Juan Beltrán de Guevara, levantado en el crucero de la catedral por Francisco González Araujo, maestro de obras de la basílica. Juntamente con este maestro contrata, en 1633, la obra de la iglesia de San Agustín y la terminación del claustro del convento. En 1636 edifica una crujía del patio del Colegio de la Compañía de Jesús. Fue asimismo maestro de obras de la Cofradía de la Prima y fontanero de la ciudad, cargos en los que sucedió a Francisco González Araujo (Véase PÉREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930, págs. 188-191 y BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia...*, págs. 149-167).

<sup>8</sup> En la reunión celebrada el 27 de mayo de 1634 la Cofradía decide confiarle la obra (Libro de Cabildos, 1634, Archivo de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, cit. por PÉREZ COSTANTI, P.: *Op. cit.*, pág. 189).

<sup>9</sup> El nombramiento se produce a raíz de la muerte de Francisco González Araujo el 27 de abril de 1634 (LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, t. IX, Santiago, 1907, pág. 292).

Aunque la escritura otorgada por el Cabildo señalaba que «no ha de tomar otra obra alguna sin parecer del fabriquero» (PÉREZ COSTANTI, P.: *Op. cit.*, pág. 189), esto en la práctica no debió ser obstáculo para tomar otras obras como queda reflejado en la nota núm. 7.

<sup>10</sup> PÉREZ COSTANTI, P.: *Op. cit.*, págs. 1-2 y 253.

<sup>11</sup> «Planta, condiciones, posturas, Remate y fianzas de la obra de la capilla de nuestra Señora del Rosario rrematada en Jácome Fernández, maestro de cantería en 16.400 reales. Año 1645». Prot. Gregorio Pérez, leg. 876, 1645, fols. 232-242v., A.H.U.S.

La capilla se abre al tercer tramo, contando desde la fachada, de la nave sur. Su planta rectangular está dividida en dos tramos. En los muros laterales presenta, a cada lado, cinco nichos destinados a sepulturas, tres en el primer tramo y dos en el segundo, al estar incluida en éste la capilla mayor, ligeramente elevada sobre el resto del pavimento. Los nichos, que se abren aprovechando el grosor del muro, presentan un arco de medio punto moldurado e impostado; separa cada vano una pilastra de festón vertical resaltado, con la excepción de que entre el tercer y cuarto nicho se recurre a un orden pareado; una solución característica de la producción de Lechuga que aquí se usa con el fin de señalar la división en dos tramos de la capilla. Sobre las pilastras corre un entablamento con la cornisa ligeramente volada y coronada con pináculos de bola en los puntos correspondientes a las pilastras.

La capilla se cubre con bóveda rebajada<sup>12</sup>, con lunetos que permiten la apertura de ventanas; la intersección de los lunetos en la bóveda genera, lógicamente, aristas, lo cual explica que en las condiciones del contrato con Jácome Fernández se precise: «*la uóueda de cantería que a de ser de arístón artonada*» (fol. 241 r.). La bóveda, casetonada, se refuerza con arcos fajones que descansan sobre ménsulas; de nuevo las «condicones que dejó echas el maestro Lechuga» son muy elocuentes: «*encima de la cornija se an de elegir los arcos en la forma que están trasados que tengan el medio Pie de vuelo que tienen las dichas quartelas de manera que guarden el viuo de ellas. Y demás del medio Pie que los dichos arcos an de bolaran de bolaran de tener adentro donde cargue y aga estriuo la bóueda vn palmo de manera que el dicho arco a de tener de grueso dos tercios menos tres dedos y ansimismo se an de hacer otros arcos que llaman formas embeuidos en la pared que tengan palmo de entrada dentro della que son los que han de cubixar las ventanas*» (fol. 241 r.). En cuanto a éstas serían «*dos de cada lado en la forma que están trasadas, excepto que an de ser más largas de*

*tal manera que lleguen a la forma de la dicha bóueda y del ancho de las que están trasadas*» (fol. 241 v.).

El proyecto incluía también una pequeña sacristía en el testero, a la que se accedía a través de las dos puertas abiertas a los lados del altar mayor; era una estancia de reducidas dimensiones y escasa altura que se cubría con «texado a tres aguas y encima de las paredes su cornisilla llana a la redonda»<sup>13</sup>.

Otra de las condiciones del contrato se refería al modo de comunicar la capilla con la iglesia: «*la Pared que dibide la dicha iglesia del conbento a la dicha capilla que a de romper todo lo que es el ancho de la capilla y luego se an de acer de un lado y otros dos pilares de piedra de grano que tomen todo el grueso de la pared de dicha iglesia... y... se a de elegir vn arco escarzano de un pilar a otro*»; igualmente se realizaría a la entrada de la capilla un «*tablado*» que serviría de tribuna: «*un balcón que mira a la parte de la capilla y parte de la iglesia que a de servir de tribuna... y en él se pondrán sus barandillas de balaustres de uno y otro lado*» (fol. 241 v.). Esta tribuna se perdió, posiblemente, a raíz del nuevo abovedamiento de la capilla.

En 1704, ante el peligro de «ruyna que amenazaba la bóveda de la capilla», la Cofradía del Rosario encarga a Fr. Gabriel de Casas<sup>14</sup> una traza para la nueva bóveda, siendo Pedro García el encargado de levantarla<sup>15</sup>. Ante el estado ruinoso en que se encontraba la realizada por Jácome Fernández fue necesario «*desazer toda la Arcuación del texado y bóveda de la capilla acimbrándola ttoda ella*». La nueva bóveda, de cañón reforzado por fajones, se divide en tres tramos; es decir, Pedro García realiza «*tres capillas y en cada una dos lunetos todos de cantería bien labrada... con sus molduras como oy tienen los arcos, con la diferencia que la bóveda que tiene y sus arcos son de paynel y la que se a de azer a*

<sup>12</sup> En 1704 cuando se proyecta el nuevo abovedamiento de la capilla se dice que «*la bóveda que tiene y sus arcos son de paynel*» («Escritura de contrato acerca de la obra de Nuestra Señora del Rosario», Prot. Gregorio Sánchez Boado, leg. 2916, 1704, fol. 24 r., A.H.U.S.).

<sup>13</sup> En 1705 la Cofradía del Rosario decide hacer una nueva sacristía por no tener la existente suficiente capacidad para albergar los pasos de Viernes Santo y alhajas. De su realización se ocupó Pedro García, después de concluir el nuevo abovedamiento al que seguidamente nos referiremos (COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago, 1933, pág. 372).

<sup>14</sup> Libro de Cabildos, 1704, fol. 226, cit. por COUSELO BOUZAS, J.: *Op. cit.*, pág. 372.

<sup>15</sup> «Escritura de contrato acerca de la obra...».

*de ser toda ella de medio punto Arcos formaletes y bóvedas»* (fol. 24 r.) . Se conservó, sin embargo, la antigua cornisa y se aprovecharon las dos ménsulas de los fajones, si bien variándolas de lugar ante el cambio de tres tramos por dos: *«las porciones de cornixa en los tercios de paredes se an de demoler para ligar las repisas de los dos arcos del medio para los quales se podrá aprovechar de las dos repisas que tiene el arco biexo y como ellas y de la mesma forma se an de azer otras dos para el otro arco»* (fol. 24 v.).

Así pues de la actual capilla de Nuestra Señora del Rosario sólo corresponde al diseño de Fernández Lechuga la articulación de sus muros. La asimetría de tres nichos en el primer tramo y dos en el segundo resulta hoy ilógica al no existir correspondencia entre el orden pareado de las pilastras que separan los nichos tercero y cuarto y el doble arco fajón de la bóveda; también ha desaparecido la relación existente en el proyecto de Fernández Lechuga entre los huecos de las dos ventanas y el vano de los nichos. La traza del arquitecto granadino presenta el muro —cuya altura total es igual a la anchura de la capilla, como se señala en una de las condiciones del contrato<sup>16</sup>— dividido en dos partes iguales: la inferior correspondiente a los nichos, provocadores de profundas sombras, contrastando con el espacio enjalbegado, para, de nuevo, en la parte superior la bóveda, con su «aristón artesonado» y sus fajones con «medio pie de buelo», poner la nota decorativa en el interior. Logra así un equilibrio de tensiones horizontales marcadas por el cornisamento de las hornacinas y el del arranque de la bóveda, pero al mismo tiempo potencia un juego de verticales con el uso de los ya mencionados elementos pareados.

Este modo de articular las paredes laterales que ofrece Lechuga recuerda la tradicional estructura de las sacristías renacentes españolas (la de la catedral de Sigüenza de Alonso de Covarrubias o la de la iglesia del Salvador de Úbeda de Vandelvira), con

arcos hornacinas para albergar la cajonería que no entorpecen el espacio. Es posible que esta solución la conociera Lechuga a través de la obra de Andrés de Vandelvira, cuya influencia se hace patente repetidas veces en sus edificios<sup>17</sup>. Un recurso que le proporcionó la posibilidad de dar un enmarque digno a los enterramientos; y curiosamente Domingo de Andrae —quien en su obra *«Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura»* cita a Fernández Lechuga<sup>18</sup>— adoptará, a finales del siglo XVII, ese mismo modo de articular el muro en la capilla de la cofradía de la Tercera Orden de Santiago<sup>19</sup>.

Antes nos hemos referido a Andrés de Vandelvira y sabida es la gran difusión alcanzada por sus teorías en los medios artísticos de Andalucía y Castilla durante todo el siglo XVII; de ello son prueba diversos manuscritos, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, cuadernos que eran transmitidos de un maestro a otro<sup>20</sup>. Y es curioso comprobar cómo en el Tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira, inédito hasta fecha reciente pero conocido en los ambientes artísticos de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, aparece en el fol. 55 r., correspondiente a una escalera de «caracol de emperadores redondo», un diseño mural no muy alejado al de los arcos hornacinas de la capilla del Rosario<sup>21</sup>. Lo cual, sin duda, no supone que se halla tomado como modelo, sino que es fru-

<sup>16</sup> «Y encima de los dichos nichos se a de continuar la pared de piçarra de tal manera que a de Leuanttar tanto como lo que tiene de hueco dicha capilla y se entiende esta altura midiendo desde el suelo de los nichos. Y antes de llegar a lo alto desta medida dos pies y medio más abaxo se a de enpeçar a poner la cornisa y alquitrabe... de suerte que el alto que a de tener la dicha pared a de sser con cornixa y todo lo mismo que tiene de ancho y hueco la dicha capilla» («Planta, condiciones, posturas...»).

<sup>17</sup> Bonet Correa señala como reflejo de esa influencia los vanos triples existentes en la caja de la cúpula de la iglesia de San Martín Pinario; los vanos ovalados del segundo cuerpo del claustro benedictino o el tipo de claustro con columnas exentas de San Francisco de Santiago, cuyo carácter abierto nos remite a dos patios de Úbeda: el del Hospital de Santiago y el del palacio de los Vázquez de Molina (*La arquitectura de Galicia...*, págs. 153-167).

<sup>18</sup> En el capítulo que trata «De la nobleza de la Arquitectura», después de citar a destacados arquitectos italianos como Rafael, Bramante, Miguel Ángel, Domenico Fontana Bernini, señala que a «Bartolomé Fernández Lechuga (Maestro que fue de las obras del Patrón Santiago) honró el señor D. Felipe IV, con otro (hábito de caballero) por aver acabado la Alhambra de Granada» (Ed. facsímil en *Opúsculos Gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*, Santiago, 1956).

<sup>19</sup> COUSELO BOUZAS, J.: *Op. cit.*, pág. 593 y BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia...*, pág. 393.

<sup>20</sup> BARBE-COQUELIN DE LISLE, G.: Introducción y notas a la edición facsímil del *Tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira*, Albacete, 1975, t. I, pág. 29.

<sup>21</sup> Ed. facsímil, t. II, cit.

to de unos planteamientos comunes como consecuencia del círculo artístico en que se formó Bartolomé Fernández Lechuga.

El trazado de la capilla del Rosario es de una severidad clásica y de una depuración ornamental que supera incluso al sepulcro del arzobispo Guevara de la catedral compostelana, realizado según el proyecto de Lechuga de 1627; pues ni se destaca la clave de los arcos, ni la cornisa se quiebra acusando los elementos sustentantes; además, con el fin de embarazar lo menos posible el espacio, recurre

a pilastras en lugar de las columnas, empleadas también en el claustro procesional de San Martín Pinario y en el del colegio de San Agustín. No renuncia, sin embargo, a soluciones características de su producción como el gusto por los elementos pareados o las acróteras de bola, iguales a las que sirven de remate a las pilastras enmarcadoras de los vanos del segundo cuerpo del citado claustro benedictino. En cambio, rehuye de los leves resaltos generadores de suaves vibraciones lumínicas existentes en las citadas obras.



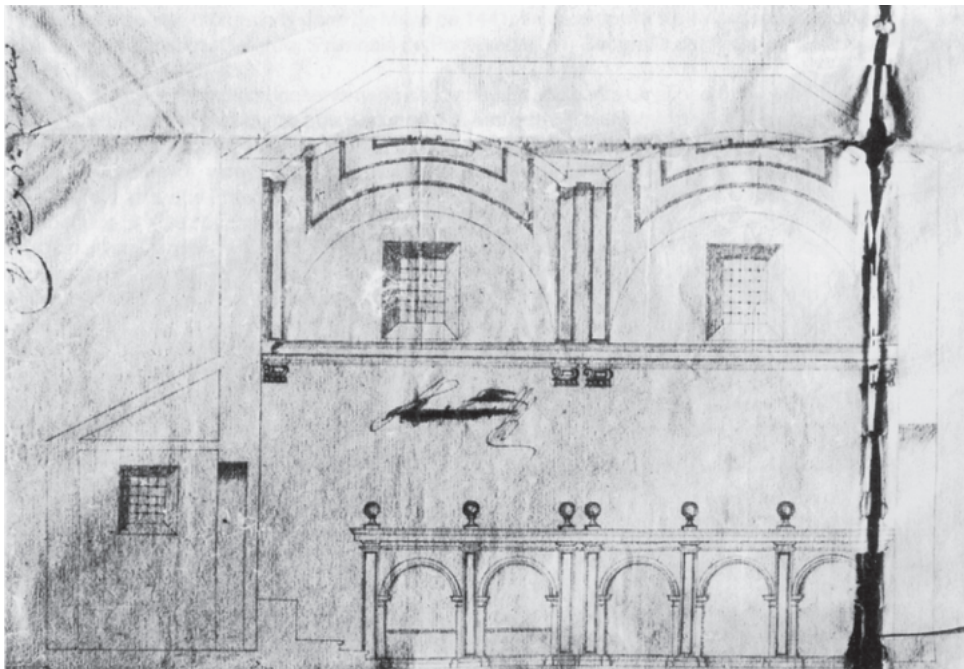
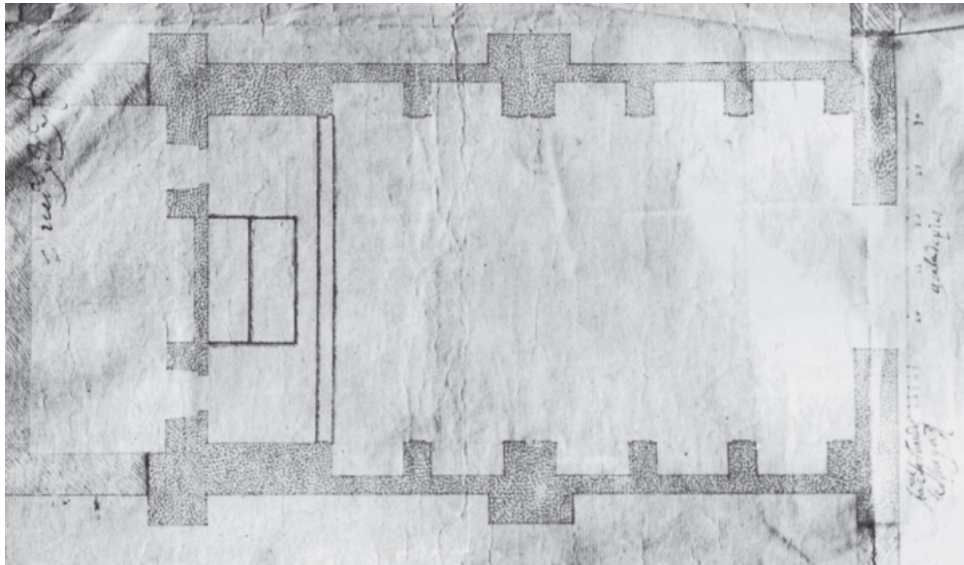


Fig. 1. Fernández Lechuga: Planta y alzado para la capilla del Rosario, de la iglesia de Santo Domingo, Santiago (Archivo Histórica, Universidad de Santiago).

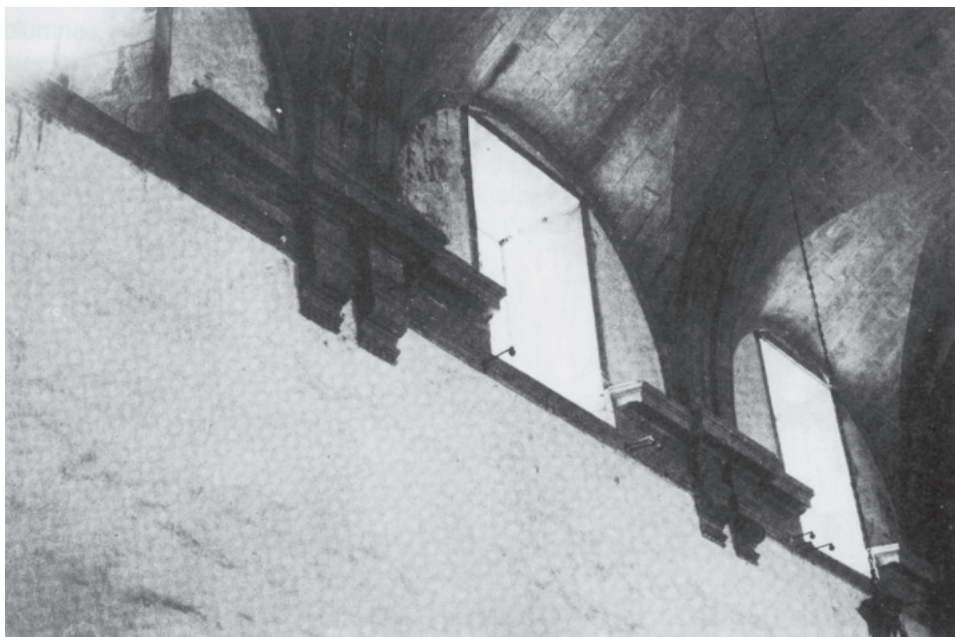


Fig. 2. Capilla del Rosario, Iglesia de Santo Domingo de Santiago.



---

## *De un artista itinerante a la plenitud barroca de Diego de Romay. La capilla del Rosario de la iglesia parroquial de Villagarcía (Pontevedra)*

M.<sup>a</sup> TERESA RÍOS MIRAMONTES

En Santa Eulalia de Area Longa, parroquial de Villagarcía de Arosa<sup>1</sup>, se alza en el brazo sur del crucero, la capilla en que se venera la Virgen del Rosario, construida a partir de 1690 por Diego de Romay<sup>2</sup>. En el análisis de esta obra, la documentación ha jugado un papel de capital importancia aclarando puntos difíciles de dilucidar, permitiendo fijar el momento en que se proyectó y comenzó su construcción, así como quien fue su artífice<sup>3</sup>.

La obra había sido contratada, en 1667 a Melchor de Velasco, por Antonio de Navia y Sotomayor que era el entonces patrono, como sucesor y sobrino de Pedro de Navia Osorio, canónigo de Santiago<sup>4</sup>, pero Velasco se vio obligado a

interrumpir la construcción por no cumplir las condiciones establecidas «sobre la echura y fábrica»<sup>5</sup>.

Melchor de Velasco era natural de la parroquia de Santa Eulalia de Sueso, Ayuntamiento de Rivamontán, provincia de Santander, y es uno de los numerosos artistas itinerantes procedentes de la merindad de Trasmiera<sup>6</sup> —recordemos a Gaspar de Arce, Juan de Cajigas, Diego Vélez, Simón Monasterio, etc.—<sup>7</sup>, que vienen a Galicia llamados por

---

PÉREZ COSTANTI, Pablo: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante el siglo XVI y XVII*, Santiago, 1930, 553.

<sup>5</sup> Protocolo de Domingo Vázquez Mosquera, cit., fol. 200.

<sup>6</sup> PÉREZ COSTANTI: *Op. cit.*, 551; BONET CORREA, Antonio: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1984, 311; SOJO Y LOMBA: *Los maestros canteros de Trasmiera*, Madrid, 1935.

<sup>7</sup> A Gaspar de Arce se debe la Torre Vieja de las Campanas de la Catedral de Lugo y, en Santiago, la portada del Hospital de San Roque y la Capilla de San Jacinto, en Santo Domingo de Bonaval. PÉREZ COSTANTI: *Op. cit.*, pág. 34, BONET CORREA: *Op. cit.*, pág. 94.

Juan de Cajigas dirige las obras de la iglesia del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua, en Monforte de Lemos (Lugo). No se le conocen otras obras. BONET CORREA, 179.

Diego Vélez y Gonzalo de Güemes, maestros también procedentes de Trasmiera, continuaron, bajo la dirección de Juan de Tolosa, las obras de la iglesia a la muerte de Cajigas. BONET CORREA: *Op. cit.*, 180.

Simón de Monasterio fue director de las obras del Colegio de Monforte desde 1602 a 1622. Realiza las torres y el claustro. A él también se debe la girola de la Catedral de Orense. BONET CORREA, 182. PITA ANDRADE, J. M. y LEIROS, E.: «El deambulatorio de la Catedral de Orense», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Anejo II, 1948. Rosende Valdés, Andrés: «El renacimiento», en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, 1982, 216.

<sup>1</sup> Es la Carta puebla otorgada el doce de Mayo de 1441, se da el nombre de Villagarcía al poblado de Area Longa. ÁLVAREZ LIMESES, Gerardo: «Provincia de Pontevedra», en *Geografía del Reino de Galicia de Carreras Candi*, Barcelona, 1926, 468.

Villagarcía de Arosa, como no conserva nada de lo antiguo y presenta un aspecto de ciudad moderna, nadie piensa que fue un antiguo burgo que perteneció al Monasterio de San Martín Pinario y que, en 1458, era propiedad de la mitra compostelana y luego de la Corona Real, para pasar en 1589 al señorío de Rodrigo de Mendoza y Sotomayor, virrey y capitán general de los ejércitos de Perú, que la incorporó a su mayorazgo de Vista Alegre, hasta que Francisco Ravella, alcalde de la villa, compró el derecho de solar, acabando así el antiguo feudo. ÁLVAREZ LIMESES: *Op. cit.*, 468.

<sup>2</sup> Protocolo de Domingo Vázquez Mosquera, 1690, legajo 2591, fol. 200. Archivo Histórico de la Universidad de Santiago.

<sup>3</sup> Iglesias y Cofradías. Archivo parroquial de Villagarcía de Arosa. Cuentas de la Cofradía del Rosario. Archivo parroquial, cit.

<sup>4</sup> Protocolo de José de Lemos Puga, 1667. Archivo notarial de Cambados.



las órdenes religiosas que, con los Cabildos, eran los que dominaban el mundo artístico, pues los grandes caudales estaban en posesión de los eclesiásticos, que continuaron percibiendo su renta en diezmos de granos y otros valores reales, mientras que las otras clases sociales se enfrentaban a la crisis económica que afectaba a toda la nación, y aún no había comenzado a ceder<sup>8</sup>.

A estos artistas se debe la introducción en Galicia del estilo norteño de tendencias clásicas y de los tipos de palacio urbano y rural (el pazo), inspirados en las casonas renacentistas y clasicistas santanderinas, transformando las proporciones según el gusto local<sup>9</sup>.

En 1658, Velasco llegó a Santiago, foco artístico principal de la región, llamado por la Comunidad benedictina de San Payo para realizar la ampliación del convento hacia la Vía Sacra, de la que lo más importante es la fachada de la Portería<sup>10</sup>. En 1661 fue contratado de nuevo por la orden benedictina para realizar el interior de la iglesia de Celanova<sup>11</sup>. Su creciente fama hizo que los monjes de San Martín Pinario lo nombraran su maestro de obras, y que fuera reclamado para realizar importantes construcciones, no sólo en la ciudad —Iglesia del Colegio de las Huérfanas, Capilla del Cristo de Burgos, en la Catedral—<sup>12</sup>, sino también fuera de ella, citemos la Capilla de San Ildefonso, en la Ex-Colegiada de Iria, fundación del Obispo de Quito, para el que construyó también su casa solariega de Padrón<sup>13</sup> y la Capilla del Rosario objeto de nuestro estudio.

Al no llegar Velasco a un acuerdo con el patrono de la Capilla, las obras se paralizaron largos años. Por su testamento realizado unos días antes de su muerte, acaecida el cuatro de septiembre de 1669, sabemos que la dejó sin acabar, puesto que encarga su terminación a sus hijos Santiago y María de Velasco<sup>14</sup>.

Tras largos años de abandono de la obra, Andrés Núñez Buceta «que por su devoción y para gloria y servicio de Dios y de su Santísima Madre... había tenido intención hacer, edificar y fabricar una capilla de cantería a la advocación de Nuestra Señora del Rosario»<sup>15</sup>, decidió contratar a Diego de Romay, una de las figuras más representativas del último tercio del siglo XVII en Galicia, a pesar de que el conocimiento de su producción artística, hasta el presente, se muestra lleno de lagunas, pero sus obras conocidas en la ciudad del Apóstol, aunque escasas —recordemos el coronamiento de la espléndida sillería del coro bajo de la iglesia de San Martín Pinario<sup>16</sup>; el convento e iglesia de las Madres Mercedarias, cuya fachada revela la influencia del convento de la Encarnación de Madrid<sup>17</sup>, la construcción de la iglesia de la Compañía<sup>18</sup>, la Casa de las Pomas<sup>19</sup> etc.—, no le restan importancia por su calidad y elementos innovadores que reflejan y lo sitúan en el círculo de Domingo de Andrade.

A Diego de Romay se le contrató para «desahacer lo obrado y los cimientos» y construir la capilla «*a fundamentis con su sacristía, dando diferente forma de la que con que antes de ahora se avia concer-*

<sup>8</sup> KUBLER, George: «Arquitectura de los siglos XVII y XVIII», *Ars Hispaniae*, t. XIV, Madrid, 1957, 7 y 79. BONET CORREA: *Op. cit.*, 3 sigs. y 25 sigs. ORTEGA ROMERO, M.<sup>a</sup> del Socorro: «El barroco», en *Historia del Arte gallego*, Madrid, 1982, 283. VILLARES, Ramón: *Historia de Galicia*, Madrid, 1985, págs. 113 y sigs.

<sup>9</sup> BONET CORREA: 76.

<sup>10</sup> Ídem, 314. GARCÍA M.; COLOMBAS, M. B.: *Las Señoras de San Payo. Historia de las Monjas benedictinas de San Payo de Antealtares*, Madrid, 1980, 165 y sigs.

<sup>11</sup> CHAMOSO LAMAS, M.: «La iglesia conventual de Celanova y su valor representativo en el barroco», en *Boletín del Museo Arqueológico provincial de Orense*, t. II, 1946. BONET CORREA: 316.

<sup>12</sup> CHAMOSO LAMAS: *La arquitectura barroca en Galicia*, Madrid, 1955, 17. Bonet Correa: 320 y 321.

<sup>13</sup> Ídem, 322. BAUDIN, M.: *El obispo de Quito don Alonso de Peña Montenegro*, Madrid, 1951, 303.

<sup>14</sup> PÉREZ COSTANTI: 554.

<sup>15</sup> Protocolo de Domingo Vázquez Mosquera 1690, legajo 2591, fol. 200. A.H.U.S.

<sup>16</sup> COUSELO BOUZAS: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago, 1933, 589. BONET CORREA: 433. RÍOS MIRAMONTES, M.<sup>a</sup> Teresa: *Voz* «Diego de Romay», *Gran Enciclopedia Gallega*, fasc. 422, t. XXVII.

<sup>17</sup> BONET CORREA: 434. María Isabel del Corazón de María, *Tres siglos de Historia Mercedaria en Compostela*, Santiago, 1973.

<sup>18</sup> OTERO TÚÑEZ, Ramón: *El «legado» artístico de la Compañía de Jesús a la Universidad de Santiago*, Santiago, 1986, 28. RIVERA VÁZQUEZ, Evaristo: *La Compañía de Jesús en Galicia, en la Edad Moderna. Su historia. Sus colegios*, 4 vols., Santiago, 1986, 1674.

<sup>19</sup> RÍOS MIRAMONTES: «La Casa de las Pomas». Obra de Diego Romay, *Compostellanum*, 1977.

*tado*»<sup>20</sup>. Por lo tanto, de lo trazado y obrado por Velasco nada se conserva. Hubo especial interés en que la capilla fuese más suntuosa y amplia que la primera proyectada. Sin embargo, en el contrato se le indica detalladamente todo lo que tiene que hacer, tanto respecto a las proporciones como a los elementos estructurales y ornamentales; señalándosele, punto por punto, reiteradamente, que sea semejante, pero aún más grandiosa que la del Cristo de Burgos, fundación del arzobispo Pedro Carrillo, obra también de Melchor de Velasco en la nave lateral del lado norte de la Catedral de Santiago, lo cual es prueba de la honda huella dejada por dicho arquitecto, pues aunque se eligió a un maestro de la valía de Diego de Romay no le piden planos, sino que le mandan inspirarse en una obra de Velasco.

No obstante, en la capilla se introducen novedades, que se le indican en el contrato, destinadas a enriquecerla, como son los nichos sepulcrales situados en el crucero y en el presbiterio. Al mismo tiempo, se aprecian diferencias que revelan la intervención de Romay, lo cual no debe de extrañar dada la categoría de este arquitecto, que infunde monumentalidad y grandiosidad a la construcción y la embellece con variados elementos decorativos: Sartas de frutas flanqueando vanos y decorando pilastras; carnosas hojas de acanto en las claves de los arcos, ventanas y ménsulas, florones ornamentando entablamento, cornisa, anillo de la cúpula y actuando de pinjantes; hojarasca de la que surge una cabeza de ángel y atlantes, en los pedestales de los nichos, etc.

La capilla es de planta centralizada, formada por una cruz griega de brazos cortos, coronada por cúpula. El brazo correspondiente a la cabecera se alarga en un tramo más para cobijar el altar mayor. Por tanto, responde al tipo de planta cuadrada muy usado en capillas y sacristías, sin embargo, de planta centralizada no se construyeron iglesias en Galicia hasta el siglo XVIII. En el siglo XVII triunfa la longitudinal ya sea la tradicional de cruz latina o la de nave única con capillas laterales. Esto fue debido, por una parte, a que con la Contrarreforma se pierde el simbolismo de las formas geométricas

basado en el neoplatonismo<sup>21</sup>, ideas que, además, no habían tenido arraigo en la región, y, por otra parte, a que las plantas centradas no cubrían las necesidades litúrgicas. De ahí que sólo se usaran en sacristías, capillas funerarias o pertenecientes a cofradías, destinadas a un número reducido de fieles, pero hasta en ellas, el altar marca un eje longitudinal, quebrando en parte la centralización.

Velasco ya había empleado esta tipología en la capilla del Cristo de Burgos y la repitió, sin apenas introducir cambios, en la capilla de San Ildefonso de la Ex-Colegiata de Iria (Padrón). Su estructura, ya no sólo en lo que respecta a la planta sino también al alzado, tuvo largo eco, lo que es evidente al observar la capilla de la cofradía de los Remedios, realizada por Antonio Calvo de Searez y la del Rosario, de autor desconocido, sitas en la Iglesia de Santo Domingo de La Coruña, lo que revela la influencia del estilo austero de Velasco en dicha ciudad.

El interior de la capilla objeto de nuestro estudio, como se le indica en el contrato, presenta sus muros articulados y animados por «diez y seis pilastras con seis canales cada una» de orden toscano, distribuidas por pares en cada lado de los brazos de la cruz (lám. III).

Hemos de destacar que, buscando mayor dinamismo y belleza, una de las pilastras, de los brazos del crucero correspondientes al lado de la cabecera, no llega al suelo (lám. IV), tal como también aparecen en la capilla del Cristo de Burgos. Están rematadas a cierta altura del pavimento por una enorme ménsula gallonada de perfil cóncavo-convexo, que termina en una moldura y un filete recto del que penden gotas de gusto clásico. El que las pilastras no lleguen al suelo nos evoca el renacimiento salmantino. Alberto Churriguera las empleó en el Pabellón Real de la Plaza Mayor de Salamanca, donde son manifiestas las reminiscencias renacentistas. Tal vez el uso de éstas se deba a la

<sup>20</sup> Protocolo de Vázquez Mosquera 1690, fol. 200 vto.

<sup>21</sup> La planta centralizada fue la ideal del Renacimiento. Juliano de Sangallo realizó en Santa María de las Cárces, en Prato, una planta de cruz griega. En ella se unía el valor simbólico de la cruz, con las formas perfectas del crucero y el círculo de la cúpula. El círculo según Nicolás de Cusa es visualización de lo Divino, pues no se encuentra ni principio ni fin. La definición geométrica de Dios mediante el círculo la encontramos en Platón, Alberti y Leonardo de Vinci.

influencia de Peña de Toro, arquitecto de formación salmantina, que con Velasco fue uno de los principales colaboradores del canónigo fabriero Vega y Verdugo <sup>22</sup>.

Además, las influencias entre Galicia y Salamanca son evidentes, no sólo debidas al nombrado Peña de Toro sino también podemos citar a García de Quiñones que, cuando construyó el claustro de la Ciencia de Salamanca, hizo una réplica del claustro procesional de San Martín Pinario proyectado por Lechuga <sup>23</sup>.

Las pilastras del presbiterio debían flanquear, como se le indica en el contrato, un nicho entre pilastras con sargas de frutas, que penden de cabezas de ángeles, pero sólo se construyó el del lado norte <sup>24</sup> (lám. V). Decoración de tipo naturalista también se utilizó de ornato de la clave, enjutas, metopas y en los pedestales, en los que en medio de hojas de acanto emerge un atlante. Sobre el entablamento se alza un frontón curvo partido con pináculos actuando de acróteras, que evoca diseños de Vignola y Fray Lorenzo de San Nicolás <sup>25</sup>. Estaba destinado a albergar «el escudo de armas que se señalara» <sup>26</sup> que no llegó a realizarse, y «encima de dicho escudo nacerá una cartela que ha de recibir la cornisa de la capilla» <sup>27</sup>. El nicho del lado sur no llegó a construirse, sin duda debido a que los caudales por muerte del donante irían escaseando <sup>28</sup> y, además, la enfermedad y posterior fallecimiento de Romay también contribuyó a que no se terminaran ciertos detalles y que otros al ser realizados por colaboradores perdiesen en calidad. En lugar

del nicho hay un vano, destinado quizá a cobijar mobiliario, rematado por decorativas ménsulas, alternando con florones (lám. VI).

La función de los nichos era de sepultura porque se habla en el contrato de la lápida situada entre los pedestales, en la actualidad oculta tras la mesa del altar.

El mismo destino tendrían los situados en el crucero, que han sido repintados (lám. VII). En el contrato se le señala que se enmarquen con cuatro columnas, sin embargo sólo se han realizado dos que se alzan sobre pedestales decorados por sargas de frutas y hojas de acantos, que recuerdan las diseñadas por Fray Lorenzo de San Nicolás, y revelan que fueron tallados por varias manos no muy hábiles. El friso no presenta las ménsulas alternando con florones de las que habla el contrato. Por tanto, su estructura sería parecida a la de la portada de acceso. Corona el conjunto un frontón curvo partido que debía albergar un escudo que también «ha de fabricar dicho maestro con las armas que se señalaron». La manera de rematar los frontones es similar a la empleada por Andrade en el Tabernáculo del Apóstol y en el Pórtico de la Quintana <sup>29</sup>. Obras que conocía Romay por trabajar en la Catedral <sup>30</sup>. Serlio en su libro de Arquitectura acaba las cartelas y modillones con una flor, de aquí pudo tomar el modelo Andrade <sup>31</sup>.

En el brazo del crucero del lado sur se abre una puerta que da acceso a la sacristía, recinto cubierto con bóveda de cantería. Sin embargo, en el lado opuesto no llegó a construirse la puerta planeada para subir «a la tribuna cuando se hiciera» <sup>32</sup>.

Un rico y movido entablamento, de gran efecto plástico-pictórico, remata el recinto, su friso se encuentra recorrido por recuadros resaltados como los que estamos acostumbrados a ver en las obras de Ginés Martínez y Bartolomé Lechuga, lo que re-

<sup>22</sup> CARRO GARCÍA, José: «El canónigo don José de Vega y Verdugo propulsor del barroco en Compostela», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1961, 194-217; «Del románico al barroco: Vega y Verdugo y la Capilla de la Catedral de Santiago», *C.E.G.*, 1962, 223. «Vega y Verdugo y el revestimiento barroco de la Catedral de Santiago», *C.E.G.*, 1963, 167. BONET CORREA: *Op. cit.*, 271 y sigs. y 293 y sigs.

<sup>23</sup> BONET CORREA: 156.

<sup>24</sup> Protocolo Domingo Vázquez Mosquera cit., 201 recto.

<sup>25</sup> VIGNOLA, Giacomo Barozio: *Reglas de los cinco órdenes de Arquitectura*, Madrid, 1972, 104. Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y Uso de la Arquitectura*, Madrid, 1736, 184.

<sup>26</sup> Protocolo Domingo Vázquez cit., 201.

<sup>27</sup> *Ídem*.

<sup>28</sup> Documento de la Fundación de la Capilla del Rosario núms. 70-80-81. Escrituras de fundación y posesión de la Capilla de Ntra. Sra. del Rosario. Iglesiario. Fábrica y Cofradías. Archivo parroquial de Villagarcía.

<sup>29</sup> RÍOS MIRAMONTES, M.<sup>a</sup> Teresa: «El Pórtico de la Quintana de la Catedral de Santiago de Compostela», *Compostellanum*, vol. XXX, 1985; *Aportaciones al barroco gallego*, Santiago, 1986.

<sup>30</sup> Diego de Romay trabajó en el tabernáculo del Apóstol. LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Bilbao, 1983, t. X, 197. De 1661, data su primer trabajo conocido, el dibujo de las trazas de la fachada de la Quintana y Tabernáculo, PÉREZ COSTANTI: *Op. cit.*, 428.

<sup>31</sup> SERLIO, Sebastiano: *De Architettura*, Venecia, 1663, 179.

<sup>32</sup> Protocolo de Domingo Vázquez Mosquera, 201 r.

vela su influencia andaluza. Sobre un denticulado se alza la volada cornisa (lám. III).

Los brazos de la cruz, salvo el del presbiterio, se cubren por bóvedas de cañón con dobles arcos fajones de recuadros resaltados que continúan las líneas de las pilastras. Iguales recuadros muestra la arcada correspondiente a los machones situados en los muros de cierre de los brazos del crucero (lám. VIII).

La bóveda del presbiterio muestra otra organización aunque ello no se indica en el contrato (lám. IX). Presenta lunetos para abrir ventanas y su decoración de recuadros y clave con florón pinjante recuerda las bóvedas de la iglesia del Monasterio de Celanova, aunque éstas se ornamentan con varios florones. La falta de los otros florones puede ser uno de los diversos detalles de la capilla que quedaron sin concluir. Sin embargo, en el contrato realizado con Melchor de Velasco sólo se habla «de las claves con sus pinjantes»<sup>33</sup>, no se citan los demás florones, lo cual lleva a pensar que éstos se deben al maestro que terminó la iglesia. Esta suposición puede ser avalada por las bóvedas del claustro del colegio de Santa María de la Antigua de Monforte, debido a Simón Monasterio, artista, como ya hemos visto, también de la Trasmiera. En ellas de nuevo encontramos la decoración de recuadros y sólo las claves decoradas con florones.

Ante esto, podemos decir que Diego de Romay cuando realizó la bóveda de la Capilla del Rosario, aunque estaba libre de ataduras de contrato, se inspira en las bóvedas de la iglesia de Celanova, por ser otra obra de Velasco.

El grandioso conjunto de la capilla del Rosario se corona por una media naranja que se alza sobre pechinas, de las cuales sólo una aparece decorada con una abultada y a la vez jugosa hoja de acanto, en vez de «los cuatro escudos del tamaño de los de la Capilla del arzobispo Carrillo» que se habían contratado<sup>34</sup> (lám. VIII). Toda la superficie del anillo está ornamentada por ménsulas con hojas de acanto que alternan con decoración floral, creándose un ritmo de avances y retrocesos, provocadores

de juegos de luces y sombras al que contribuye también la decoración de denticulado, uniéndose a los motivos vegetales, los geométricos. La media naranja se halla recorrida por franjas estriadas. Aquí, a diferencia de la Capilla del Cristo, no parten de veneras, como si fueran rayos de luz que se derraman<sup>35</sup>. Las franjas a medida que ascienden, disminuyen de anchura produciendo efectos de perspectiva y ampliando las dimensiones reales del espacio.

Se accede a la capilla desde la nave de la iglesia por una espléndida y monumental portada-retablo que abarca todo el muro, ocupando parte del espacio donde comienza a voltear la bóveda de cañón de la nave. La estructura de este frontispicio recuerda, salvando ciertas diferencias, varias fachadas andaluzas, así la de la casa del Conde de Quemadas (Córdoba) y la del Hospital de San Juan de Dios (Granada), también evoca diseños de Fray Lorenzo de San Nicolás (láms. I y II)<sup>36</sup>.

La entrada es de arco de medio punto entre columnas de orden compuesto, que se alzan sobre altos estilobatos como los usados por Bartolomé Lechuga, que reflejan la influencia andaluza en el medio artístico santiagués<sup>37</sup>. Dichos elementos acentúan las tensiones verticales contrarrestadas en parte por el entablamento y la volada cornisa, cuya ornamentación en serie continua —puntas de diamante, denticulado, ménsulas que alternan con florones— favorece la sensación de horizontalidad atemperada por la movilidad de los planos producidos por las columnas y la clave del arco. Sobre la volada cornisa con ménsulas alternando con rosetas, similares a las trazadas por Vignola, Palladio, Caramuel<sup>38</sup>, se alza un frontón recto partido que se abre para mostrar, como se le señala en el contrato, un relieve de la Virgen del Rosario, en vez del escudo que campea en la Capilla del Cris-

<sup>35</sup> BONET CORREA: 321.

<sup>36</sup> De dichas portadas, que hay versión religiosa y civil, dice el Prof. Bonet que copian la mayoría portadas de libros, y son como la prefiguración del retablo mayor. BONET CORREA: *Andalucía barroca. Arquitectura y Urbanismo*, Barcelona, 30 y 37.

<sup>37</sup> BONET CORREA: 149.

<sup>38</sup> VIGNOLA, Giacomo Barozzio: *Arquitectura. Regola delli cinque ordini*, Roma, 1732, láms. XIII, XIV y XXVI. PALLADIO, Andrés Vicentino: *Los cuatro libros de Arquitectura*, Madrid, 1797, XVII, XXI y XXV. CARAMUEL VERGER: *Architectura civil, recta y oblicua*, 1678, lám. XXIII.

<sup>33</sup> SEGUIN, P. PASCASIO: «Un abadologio inédito de Celanova», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, t. VIII, 1927, 101.

<sup>34</sup> Protocolo de Domingo Vázquez, 201 vto.



to, enmarcado por pilastras no convencionales y por volutas de las que penden sargas de frutas que, según el gusto de Romay, muestran una talla más minuciosa que la de Andrade y su forma es la de un ramillete ancho y poco largo, como los que se ven en las portadas de los libros de Vignola y Fray Lorenzo de San Nicolás <sup>39</sup>, mientras que las de Andrade son alargadas y aparecen enlazadas por medio de un cordón, revelando la influencia de Serlio <sup>40</sup>. Como coronamiento un frontón semicircular apoyado en ménsulas, que al destacarse en lo alto, produce la sensación de una peineta.

El intradós de la arcada de acceso se anima con pilastras cajeadas y la bóveda con especie de arcos fajones con recuadros que continúan las líneas de las pilastras.

En el interior de la capilla se construyó también una portada de arco de medio punto con clave lisa inconclusa. Dos gigantescas pilastras enmarcan el

frente, que a diferencia de las restantes de la capilla son canjeadas.

En el exterior de la capilla se destacan los brazos de la cruz y el cuerpo de la cúpula, coronada por una graciosa linterna rematada en un pináculo que, como el entablamento y los pedestales, presenta motivos geométricos.

Aunque la fuente primera y eterna para el estudio del arte es la obra misma sin embargo, especialmente en el campo de la arquitectura, se observa en numerosas construcciones que es problemático indicar el arquitecto o arquitectos que intervienen en ella por el tiempo transcurrido entre su proyecto y su realización, debido a diversos factores como son las circunstancias económicas, los cambios de maestro etc. Por ello, los testimonios escritos son de gran interés por los datos que proporcionan, como es el caso de la obra objeto de nuestro estudio.

<sup>39</sup> Fray Lorenzo de San Nicolás: *Arte y Uso de la Arquitectura*, Madrid, 1736.

<sup>40</sup> Andrade fue el que introdujo en Galicia este motivo decorativo. Tomó como modelo la portada del tercer y cuarto libro de Arquitectura de Serlio, traducido en 1573 por Francisco de Villalpando, del cual poseía un ejemplar. SERLIO, Sebastián: *Tercero y cuarto libro de Arquitectura*. Traducido por Francisco de Villalpando, Toledo, 1573. Serlio recogió la ornamentación de sargas de frutas de la primera escuela de Fontainebleau, fundada por los italianos Rosso y Primaticcio, llamados a Francia por Francisco I. Serlio tuvo ocasión de contemplarlas cuando hizo el Pórtico del Patio Oval. Por otro lado, las conocería por grabadores italianos que trabajaron en Fontainebleau, como Antonio Fantuzzi y sobre todo Luca Penni. H. BADERON: *Ecole de Fontainebleau*, Ginebra, 1947. GOLSON, Lucile: «Penni, a pupil of Raphael at the court of Fontainebleau», *Gazette des Beaux-Arts*, París, 1957, tomo 50, 17; HERBERT, M.: «Les graveurs de l'école de Fontainebleau», *Annales de la Société Archéologique du Gâtinais*, 1896-1899.



Lám. I



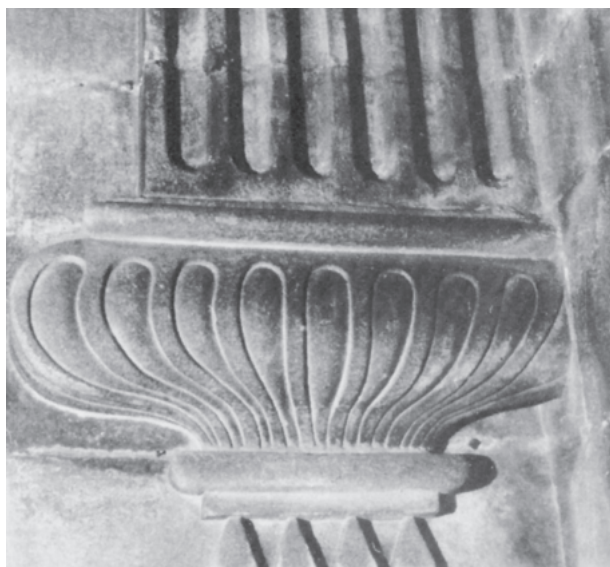
Lám. II



Lám. III



Lám. V

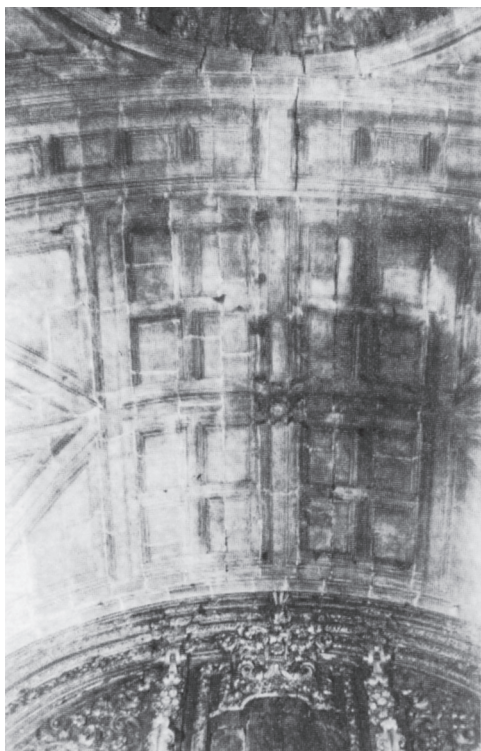


Lám. IV



Lám. VI

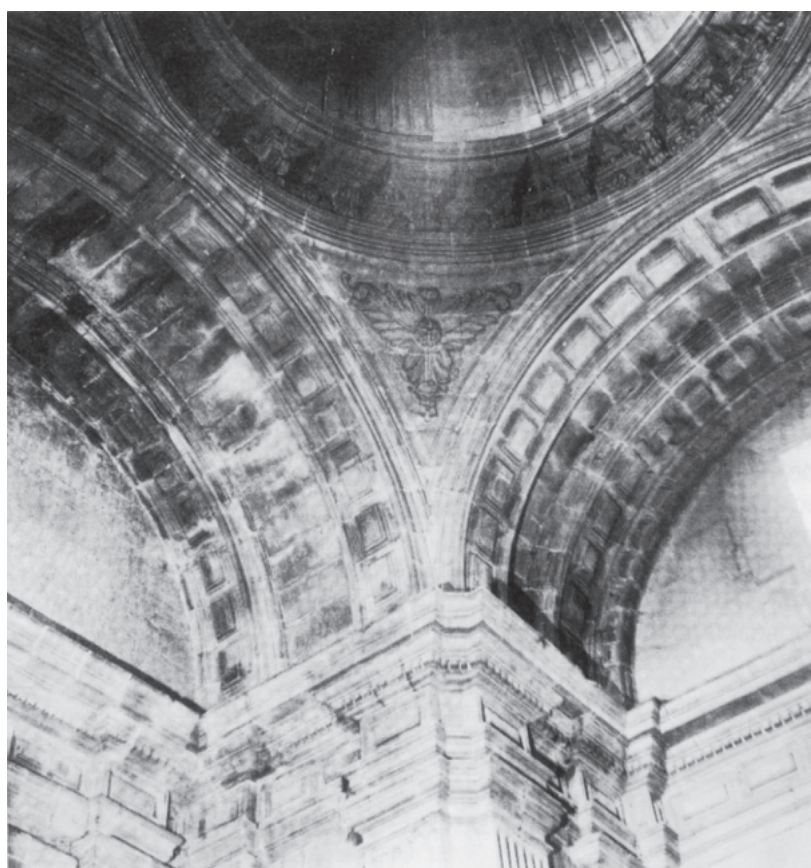




Lám. VII



Lám. VIII



Lám. IX





---

## Una muestra de arquitectura itinerante en Tuy: La capilla de San Telmo

ANDRÉS A. ROSENDE VALDÉS

Las relaciones artísticas galaico-lusitanas constituyen una parcela que no parece haber preocupado demasiado a nuestra historiografía artística, pero cada vez se hacen más apremiantes estudios que atiendan detenidamente este campo porque sólo de este modo se podrán comprender y aquilatar mejor ciertos aspectos del arte gallego. La presente comunicación pretende profundizar, bajo una óptica monográfica, en uno de ellos.

Tuy, ciudad fronteriza en la que los idiomas gallego y portugués pueden en ocasiones llegar a confundirse, era un lugar apropiado para recibir las influencias artísticas del vecino país, que, luego, se materializarían en mayor o menor grado y con más o menos fortuna, como en el caso de la Capilla de San Telmo, un ejemplo bastante afortunado y totalmente sumido en los dictados estéticos del barroco portugués.

Esta capilla, conocida también como Capela de Corpo Santo, es una obra de modestas dimensiones que se levanta a espaldas de la catedral y cuya historia se podía remontar al 23 de junio de 1769, fecha en la que el obispo Juan Manuel Rodríguez Castañón procedió a la bendición de sus cimientos y a la colocación de la primera piedra<sup>1</sup>. El devoto prelado daba así realidad a un proyecto, abrigado desde hacía tiempo, que pretendía remediar

las insuficiencias de aquella vieja casa —convertida en lugar de culto— en la que había vivido y muerto el santo patrono de la ciudad, cuyo exiguo tamaño hacía incómodas «las funciones de el instituto de la Congregación de Niños Hijos de Vezino» y las actividades de la Cofradía de los barqueros, ambas emplazadas allí<sup>2</sup>.

La nueva construcción debía incrementar su capacidad y a tal efecto, meses antes, se había procedido a la compra de dos casas anejas a la del santo<sup>3</sup>. También era necesario la consecución de un trazado, para lo cual el obispo Rodríguez Castañón «mandó fijar, y se fijaron, cédulas convocando a los maestros que *quisieren hazer posturas a dicha obra*», *de manera que el 3 de abril de este mismo año, día en el que este obispado celebraba la fiesta de san Telmo, se pudiese proceder a la elección de «la planta que deua seguirse en la obra»*. Los interesados fueron Juan Portela, vecino de la Guardia, que presentó nada menos que tres proyectos; fray Mateo de Jesús María, «*religioso lego de la orden de nuestro padre san Francisco en el reyno de Portugal, hijo de vezino de esta dicha ciudad*», y Manuel Garrido, vecino de Santa María de Ynsua, en el obispado de Tuy, autores cada uno de una traza<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Actas de la Cofradía de San Telmo, 1721-1824, fols. 126r.-127 v. Archivo Histórico Diocesano de Tuy, citado en adelante como A.H.D.T.

<sup>2</sup> Actas de la Cofradía de San Telmo. Barqueros, 1745-1776, núm. 3, fol. 93 v., A.H.D.T.

<sup>3</sup> Actas de la Cofradía de San Telmo, 1721-1824, fol. 121 r.

<sup>4</sup> *Ibid.*, fol. 122 v.

A juzgar por la anotación de una de las actas de la cofradía, la elección recayó en fray Mateo, pues en ella se lee que el obispo, tras proceder a la bendición de los cimientos, puso la primera piedra «*en cada uno de los quatro sitios en que han de levantarse otras quatro columnas, o zepas, según el maestro que de orden de su ilustrísima, corre con la dicha obra, llamado fray Matheo de Jesús María*»<sup>5</sup>. Si, como sabemos, él es autor de uno de los proyectos presentados, no cabe duda de que en este momento está al cargo de una obra, que es la suya. Además, sabemos que este religioso procede de Portugal, y la obra es un claro manifiesto del barro lusitano. Por último, la Congregación de Niños Hijos de vecino le estaba agradecida por su desinteresado asesoramiento con motivo de la ampliación del solar en que iba a levantarse la capilla<sup>6</sup>, un hecho que pudo pesar a la hora de que el obispo efectuase la elección<sup>7</sup>.

La muerte de Rodríguez Castañón, al mes siguiente de la colocación de la primera piedra, dejó en suspenso la obra, «*tan a los principios, que causa el mayor desconsuelo... por ver un sitio tan venerable sin el culto y veneración que de tantos siglos a esta parte se le daba*»<sup>8</sup>. Pero la iniciativa del promotor iba a ser continuada, aunque lentamente, por la Congregación de Niños Hijos de Vecino, que el 5 de junio de 1770, y en base a los cuarenta y cinco mil reales que el obispo había legado para la fábrica de la capilla, decide proseguir las obras, de forma que en 1776 sabemos que estaba concluida «*la capilla que se determinó avía de quedar devajo de la principal*»<sup>9</sup>. Es entonces cuando Francisco Antonio Muñíos, Juan Francisco Novas y Felipe Lopo comprometen su remate que darán por terminado

en marzo de 1779 y por el que recibirán sesenta y cinco mil reales<sup>10</sup>. Por los libros de cuentas sabemos que los pagos se suceden con regularidad, lo que indica una continuidad en los trabajos<sup>11</sup>. No obstante, el tan ansiado término no tiene lugar en la fecha estipulada y el 11 de noviembre de 1790 Domingo de Novas y Lemos firma nuevas capitulaciones para la prosecución de la capilla «*que, por falta de caudales, ay algunos años que se halla sin concluir*». Desgraciadamente, las cosas no marchan como era de desear y el contrato introduce algunos cambios importantes en el primitivo proyecto. Por eso Domingo de Novas se ve obligado a reconocer y llevar «*a su poder la planta antigua de la obra echa, para formar otra que no desdiga en cuanto sea posible de aquélla, pero de más modesto coste, suprimiendo, o no continuando, las dos torres que antes llevaba la primera obra, formando una sola en la frontera, que haga cimetría con ella en sus lavores y recortes, suspendiendo igualmente la media naranja en que antes se pensaba y demuestra la antigua planta, si sólo en su lugar una bóveda que llaman de aristas, bien trabajada y con los arcos correspondientes para su mayor perfección y seguridad*»<sup>12</sup>.

Por fin, en 1802 la obra está terminada, y el 31 de julio de 1803 la Congregación cursa petición al obispo Juan García Benito para que proceda a su consagración, pues «*se halla en estado de poder colocarse en ella la santa ymagen, celebrarse el santo sacrificio de la misa y cumplirse los demás ejercicios espirituales*»<sup>13</sup>. De esta suerte, el 29 de septiembre de este mismo año la capilla fue consagrada. Sólo quedaba por remediar el encajonamiento en que se encontraba y que una piadosa donación iba a resolver, haciendo posible la construcción del atrio que precede a la iglesia —concluido en 1818— y que le confiere esa agradable perspectiva de la que actualmente goza<sup>14</sup>.

<sup>5</sup> *Ibid.*, fol. 126 v.

<sup>6</sup> *Ibid.*, fol. 122 v.

<sup>7</sup> La Congregación debió declinar totalmente la elección del proyecto en su benefactor, no sólo porque en el acta que recoge la colocación de la primera piedra se hable expresamente del «*maestro que de orden de su ilustrísima corre con la obra*», sino porque a la hora de emitir su juicio sobre la primera planta realizada por Francisco Portela, la Congregación acuerda que «*en el asunto nada tiene que disponer ni acordar con más azierto que ponerse enteramente a las piadosas manos y voluntad de su ilustrísima para que según ella arvitre como mejor sea de su justificado agrado*». (Actas de la Cofradía de San Telmo, 1741-1824, fol. 121).

<sup>8</sup> Actas de la Cofradía de San Telmo. Barqueros, 1745-1776, fol. 93 v.

<sup>9</sup> Protocolo de D. M. Herrero Seoane, núm. 62, fol. 25. Archivo de la Catedral de Tuy, citado en adelante como A.C.T.

<sup>10</sup> *Ibid.*, fols. 25 v.-26 r.

<sup>11</sup> Cofradía de San Telmo. Coste de la Capilla, 1770-1862, núm. 4, fols. 5 r.-7 v., A.H.D.T.

<sup>12</sup> Protocolo de D. M. Herrero Seoane, núm. 62, fol. 123 r.-123 v. La sustitución de las dos torres por una sola «en la frontera» no se lleva a cabo. El actual campanario es obra reciente de un cantero local.

<sup>13</sup> Protocolo de D. M. Herrero Seoane, núm. 62 bis, fol. 13 v., A.C.T.

<sup>14</sup> ÁVILA Y LA CUEVA: *Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tuy y su obispado*, 1851, t. I, 178-179.

Fray Mateo realiza su proyecto de espaldas al formalismo y disciplina del arte cortesano portugués, elegante pero un poco frío y seco, dominado por Ludovice y el gusto italianizante de Juan V, y dentro de «la libertad ornamental de la arquitectura del norte»<sup>15</sup>, en concreto de André Soares, que hizo de Braga y en general de la región del Minho-Douro una de las expresiones más distintas y poderosas del barroco europeo, expresando en el granito unas exuberancias decorativas que parecen revivir el espíritu manuelino<sup>16</sup>. Se trata de una arquitectura que no tiene correlato posible en otras escuelas, no sólo lusitanas, sino peninsulares<sup>17</sup>, y que se califica «por su excepcional riqueza de ornato y por el carácter dramático de su composición»<sup>18</sup>. Es esta arquitectura, que centra el verdadero sentimiento barroco de Portugal<sup>19</sup>, la que ha informado la obra de fray Mateo, como veremos a continuación.

La capilla salva la pendiente en la que se asienta con una cripta, que conmemora el lugar en que vivió y murió san Pedro Telmo. Esta cripta es un túnel de medio cañón orientado en la dirección este-oeste, al que se accede por medio de una puerta cuyo marco engloba a ésta y al tragaluz superior, separados por un arrugado dintel que semeja un fuelle estirado (fig. 1). El marco es de movido perfil. La línea recta del dintel se continúa en una fluencia de curva y contracurva delineada exteriormente por un grueso baquetón que ritma con el remate de la hornacina superior y que se convierte en el elemento definidor de la decoración de la capilla. De posible substrato borrominesco<sup>20</sup>, su

acento expresivo recae en la multiplicación de curvas a la altura de los hombros de la puerta y en la profundidad de todo el encuadramiento que constituye la parte esencial del juego rítmico del diseño, que fray Mateo tuvo ocasión de estudiar en las obras de Soares, donde se prodiga este artificio, confirmando el hecho de que el rococó es un arte de invención constantemente renovada, de irresistible movimiento, de capricho siempre imprevisible<sup>21</sup>. Por otra parte se alcanza aquí un perfecto equilibrio entre el perfil multiplicado y la simplificación exigida por la dureza del material, conformando interiormente una silueta de llave, que ya Soares había privilegiado en el cuerpo superior de la fachada de la Iglesia de los Congregados de Braga, aunque no en «negativo» como en nuestro caso, sino en «positivo» y con un diseño más sutil<sup>22</sup>.

El remate de la puerta ha reemplazado el típico frontón sobre pilastras por un trazado más alegre que centra su atención en la línea curva, ya sea en el arco del frontón o en las diminutas roscas de éste, ya en las grandes volutas que lo sostienen y que son como un reflejo ampliado de su curvada terminación. He aquí una típica estructura por la que la arquitectura europea del siglo XVIII sintió especial afecto.

Sobre la cripta fray Mateo erigió la capilla con uno de los planos centralizados más comunes: el de cruz griega, pero realzando el eje longitudinal al presentar ligeramente más desarrollados los tramos correspondientes a la capilla mayor (fig. 2) y al coro alto (fig. 3). Pese a esto, el verdadero protagonista del interior es el gran espacio medio, que parece prohibir toda veleidad de movimiento, que viene a ser como el desquite del equilibrio, la negativa al movimiento de los muros externos que no

<sup>15</sup> KUBLER G. y SORIA, M.: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American dominions 1500 to 1800*, Harmondsworth, 1959, 115.

<sup>16</sup> R. DOS SANTOS: «A arquitectura barroca em Portugal», *Revista e Boletín de Academia Nacional de Belas Artes*, Lisboa, 1951, 2.ª serie, 17-18, Id., *Historia del arte portugués*, Barcelona, 1960, 96; SMITH, R. C.: «Tres artistas de Braga», *Actas do congresso A arte em Portugal no século XVIII, Bracara Augusta*, 1973, t. II, 495-496.

<sup>17</sup> CHUECA GOITIA, F.: *Barroco en Hispanoamericana, Portugal y Brasil*, t. VIII de la «Historia de la arquitectura occidental», Madrid, 1985, 243.

<sup>18</sup> SMITH, R. C.: «Tres artistas...», art. cit., 496.

<sup>19</sup> BAZIN, G.: «Reflexions sur l'origine et l'évolution du Baroque dans le nord du Portugal», *Revista e Boletín da Academia Nacional de Belas Artes*, Lisboa, 1950, 2.ª serie, 9.

<sup>20</sup> Se podría pensar en un posterior desarrollo del tema borrominesco de los ángulos superiores curvados hacia adentro, utilizado primero en Porto por Masoni y llamado a tener gran

futuro en la obra de Soares que lo aplica ya en la Portada del Palacio Arzobispal de Braga (cfr. R. C. SMITH: «O ambiente artístico de Braga e o estilo de André Soares», cap. III de su monografía sobre *Fraí José de Santo Antonio Ferreira Vilaça, escultor beneditino do século XVIII*, Lisboa, 1972, t. I, 182. Pero no se puede perder de vista el hecho de que Borromini hubiese dado un mayor desarrollo curvilíneo lateral, aunque sustituyendo el remate recto por un acento circunflejo, en obras como el Colegio de Propaganda Fide.

<sup>21</sup> GAXOTTE, P.: Prefacio a la obra de A. Shonberger y H. Soehner: *El rococó y su época*, Barcelona-Madrid, 1963, 8.

<sup>22</sup> Cfr. SMITH, R. C.: «O ambiente artístico...», en *op. cit.*, fig. 49, pág. 91.



se refleja interiormente. Domina un espacio cilíndrico, autónomo, que primero se pensó cubrir con una cúpula, pero que acabó con una bóveda de aristas como hermética capa de cierre, cuyos plementos están más desarrollados en sus ejes mayores.

La articulación parietal se realiza a base de dobles pares de pilastras en ángulo que flanquean los machones, de las cuales las que constituyen el crucero interrumpen su ascenso para que se volteen los arcos de medio punto correspondientes. Sólo las que miran al espacio central abrazan toda la pared hasta alcanzar la balconada superior que sirve de arranque a la bóveda. Sus capiteles en esta ocasión son mucho más ricos al adoptar la molduración de la cornisa, que en estos puntos se destaca plásticamente.

En los machones, entre las pilastras mayores, se perfora la pared para recibir puertas y balcones, desmaterializando el muro (figs. 2 y 3). El arco carpanel de los vanos se rebaja tanto que parece casi recto. Sobre el inferior nace un resalte que inicia su desarrollo de un modo orgánico, encogiéndose primero en su ascenso y ensanchándose luego para constituir la ménsula ricamente trabajada del balcón, cuya moldura superior volveremos a ver en la hornacina central de la fachada. Una sencilla guarnición rodea la puerta-ventana, sirviendo en la parte superior de base a dos cintas en C unidas que conforman la peana de un óvalo con escenas pintadas relativas a la vida de san Pedro Telmo, cuyo marco, con remate trebolado, vuelve a incidir en el gusto por las formas curvas y planas de la decoración placada (fig. 4). Y obsérvese ese interés por concatenar todos los elementos desde el suelo hasta el remate del medallón, que de nuevo encontramos en los brazos laterales del crucero en donde las líneas del trasdós de los arcos que cobijan los retablos se unen al marco polimorfo del óculo oval, que, curiosamente, se mostrará siempre al exterior como un recorte rectangular en la pared.

Hay una nota en el interior de la capilla que merece ser reseñada y corresponde a los pequeños balcones que contribuyen a crear un efecto teatral (fig. 4). Recordemos como en los templos del último barroco y del período rococó —especialmente en el alemán— abundan las tribunas, balcones y balaustradas, que se abren a la nave central y que «psicológicamente crean en nosotros la sensación de hallarnos en la sala de un teatro, son verdaderos palcos, concebidos para contemplar un espec-

táculo»<sup>23</sup>. Todo culto es un espectáculo, en el sentido escénico del término, y el de la Iglesia Católica lo es de modo indiscutible. Y a ello se une en el barroco el gusto por la espectacularidad, de forma que así como el escenario era la liza del teatro profano, el templo se convirtió en un teatro sacro<sup>24</sup>. Se tiene la impresión de que en el templo ha penetrado el sentido de la gran sala de fiestas, que en la arquitectura religiosa de Suabia y Baviera, que se permitió mil licencias y fantasías, hallará su expresión más lograda. Y en Tuy, dentro de su modestia, como en un teatro de provincias o, mejor aún, reduciendo el carácter funcional a la categoría de atributo, también está presente esta idea tan grata a la cultura del barroco, especialmente del siglo XVIII, pues no en vano es cuando el tema del teatro y de la perspectiva escenográfica se desarrolla en toda su plenitud.

Exteriormente el edificio se corona por una tambor octogonal que nunca llegó a recibir la cúpula proyectada como remate y cuya forma combinaría armónicamente con la calle central de la fachada (fig. 5). La falta de recursos aconsejó su sustitución por una bóveda de aristas que se cubre con un tejado casi plano. Los ángulos del tambor se refuerzan con estribos que se interrumpen a la altura en que se voltearía la cúpula y se fijan por medio de unas volutas, que tanto juego han dado en la decoración el edificio y que ahora se dilatan y multiplican en un espacio de tres dimensiones sirviendo como apuntalamiento, como elemento de transición entre contrafuertes y cornisa, pero sobre todo como decoración, pues a pesar de ser una parte dominante no logra engarzar el edificio en el espacio, imprimirle una rotación ideal, quedando reducido a un simple elemento del vocabulario rococó<sup>25</sup>. Sobre las volutas descansa un rico cornisamento finamente moldurado, que se dilata en su ascenso y que se ha tenido la precaución de compaginar con la cornisa que abraza el cuerpo de la

<sup>23</sup> OROZCO DÍAZ, E.: *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, 1969, 123.

<sup>24</sup> SCHONBERGER, A. y SOEHNER, H.: *Op. cit.*, 101.

<sup>25</sup> No olvidemos que el leitmotiv de la época es la curva tridimensional, cfr. N. PEVSNER: *Esquema de la arquitectura europea*, Versión corregida y aumentada por R. Taylor, Buenos Aires, 1957, 302.

iglesia, alcanzando bellos efectos (fig. 8). Un tejado de aguas de muy poca pendiente termina de configurar un cimborrio que resulta todavía bastante medieval en sus volúmenes y en su cubierta. Estamos ante un rasgo propio de la arquitectura gallega que ha preferido el tejado al descubierto sobre el chato octógono<sup>26</sup>. Sobre los ángulos y en el centro del tejado una serie de pináculos terminan por dar al cimborrio un cierto aspecto de tarta de cumpleaños.

La capilla se presenta como una unidad plástica, con un rasgo expresivo en las paredes de la caja que resulte infrecuente en Galicia: la movilidad de los planos (figs. 7 y 8). Los muros se flexionan y sugieren una expansión de la forma en el espacio, sirven de pretexto para el juego móvil y variado de la luz. La pared resulta flexible y la inflexión del plano sugiere expansión, aunque ésta sea limitada, pues el desarrollo curvilíneo sólo se realiza por medio de pequeños retranqueamientos junto a las pilastras angulares, no son índice de la concepción espacial interna y están ausentes en la pared oeste. No obstante, estos pequeños estrangulamientos entre los que median largos hiatos de pared recta son suficientes para transformar la función estática de la pared en algo dinámico, la forma cerrada en forma continua. Y a esta impresión contribuye en gran medida el rico cornisamento cuya generosidad de diseño pone una nota festiva en la construcción y contrasta con el sobrio zócalo granítico que abraza igualmente todo el edificio y sirve como índice de la austeridad de unas paredes cuyo valor descansa en las ausencias ornamentales, sólo rotas en la fachada, y en la utilización del muro ondulado que convierte un elemento inerte como la pared en algo vivo, invención a través de la cual Borromini había negado la historia como principio de autoridad<sup>27</sup>, pues al dar flexibilidad a la piedra, «transformó el muro pétreo en una materia dúctil»<sup>28</sup>.

La unidad plástica de la capilla se rompe y quiebra en los múltiples fragmentos de las articulaciones de la fachada, que se organiza en tres calles (fig. 9). Las laterales, abrazadas por largas pilastras

corintias, corresponden al primer cuerpo de unas torres que nunca llegaron a terminarse. La austeridad de las pilastras posteriores se quebranta ahora por medio de unos capiteles corintios regidos por la arbitrariedad, no tanto de sus elementos como de su articulación: dos hileras de acantos salpican dos tercios de su superficie y sostienen dos «ramilletes» de caulículos, que recuerdan las clásicas hélices y volutas y que se sienten más como trabajo de ebanista que de cantero (fig. 11). Libertades que para nuestro arquitecto venían avaladas por la heterodoxia de las construcciones soarescas<sup>29</sup>. El entablamento, perfectamente definido en sus partes, ve curvarse en su parte media el arquitrabe, friso y sección inferior del geison, pues la parte superior de la cornisa, muy volada, se corta en ángulo, fragmentando lo que hasta ahora era un entablamento unitario. El juego de volúmenes alcanza un alto y grato nivel de plasticidad (fig. 12). Sobre el entablamento, el arranque del segundo cuerpo de las torres, también curvado en su punto medio, señala el cambio que sobre la marcha de la fábrica se introdujo en 1790. Dos óculos, el superior muy estrangulado, se encargan de la iluminación.

Pero es en la calle central donde el inquieto artificio del diseño alcanza su punto culminante, articulando sus partes en un ritmo caprichoso y lúdico. Entre los cuerpos de las torres se encadena una sucesión de huecos y hornacinas que suben hasta alcanzar la cúspide de un tranquilo coronamiento que apacigua el ascenso. En esta progresión de molduras de granito que esencialmente reúne puerta, ventana y hornacina central en una sola composición profundamente plástica, encontramos la definición soaresca del verticalismo inherente a todo su arte, cuyo origen se ha puesto en la Portada de la Capilla de la Ascensión del Buen Jesús de Braga pero que encuentra en la capilla de Santa María Magdalena del Monte Falperra su expresión más lograda<sup>30</sup> (fig. 10). Es a la luz de esta obra

<sup>26</sup> BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, 1966, 155 y 193.

<sup>27</sup> ARGAN, G. C.: *Borromini*, Madrid, 1980, 33.

<sup>28</sup> GIEDION, S.: *Espacio, tiempo y arquitectura*, Madrid, 1979, 113.

<sup>29</sup> SMITH, R. C.: («Tres estudios bracarenses», *Revista e Boletín de Academia Nacional de Belas Artes*, Lisboa, 1970, 2.ª serie, 62, fig. 18), llama la atención sobre este aspecto al estudiar los capiteles de concheados e folhagens» de la Iglesia de Nuestra Señora de la Torre.

<sup>30</sup> SMITH, R. C.: «O ambiente artístico...» en *op. cit.*, 195. Este autor ha visto la influencia de Masoni en la tendencia de Soares a juntar en grandes fajas verticales puertas y ventanas (cfr. *op. cit.*, 183).

donde buena parte del vocabulario y sintaxis de fray Mateo parecen encontrar justificación. Si como señala Pevsner, de hecho toda la arquitectura es estructura y decoración, variando su relación según las épocas y los países<sup>31</sup>, no cabe la menor duda de que en nuestro caso el ornato se ha adueñado de la estructura, como igualmente sucede en las obras de André Soares.

La portada se abre con un arco carpanel, que hemos visto ya utilizar en el interior, cuyo ritmo se enmarca y quiebra, primero, por un sencillo rebaje, y luego, con un cordón que como un eco plástico se repite más arriba y que podía suponer una cesura en el desarrollo unitario del cuerpo medio de la fachada de no ser por la rocalla que parece colgada de él y por la cinta polilobulada que rodea la ventana y se une también a él (fig. 13). La rocalla, ese elemento clasificado como «capricho de la Naturaleza»<sup>32</sup>, como «representación perfecta de lo inacabado»<sup>33</sup>, es la única concesión al vocabulario naturalista de Soares que tanto desarrolló en algunas de las obras que van a servir de inspiración a nuestra capilla<sup>34</sup>. Pero en este elemento soaresco interesa no tanto la forma como la función. En Falperra actuaba como grapa entre los dos huecos, fundiéndolos con vigor, aquí ha perdido toda fuerza, se ha reducido a un elemento pasivo, pero conservando la idea de fusión. Formal y sintácticamente se halla más próximo al que se observa en la Capilla de la Aparición de Cristo a María Magdalena, aproximación que hay que hacer extensiva a la claridad lineal del marco de la puerta que ambas obras comparten (fig. 14).

Dos grandes eses equilibran el hueco central y colman armónicamente los espacios laterales. Su ritmo y el del marco de la ventana —que cuenta con paralelos que alcanzan a la Europa central, como en

el caso del santuario de Vies, al pie de los Ales bárbaros, obra de Zimmermann— logran su más enfática expresión en la ondulación del remate, donde la continuidad discursiva de la línea pone el toque más expresivo a la fachada y que Soares había prodigado en Falperra y había aplicado en otras obras del mismo período<sup>35</sup>. Esta forma de acento circunflejo dislocado, paradigma de la heterodoxia constructiva, es una invitación a la altura, potenciando la fusión de los elementos del eje central de la fachada y canalizando la visión hacia la hornacina<sup>36</sup>. Pero en este arco «flamboyant», sus formas, producto de la fantasía y del capricho, se despliegan como ondas en el agua, y lo mismo ocurre con las guarniciones que se extienden simétricamente a ambos lados y se someten a ese proceso de multiplicación soaresca. Estos perfiles repetidos se inflan en su parte inferior y descansan sobre unas repisas bulbosas que André Soares, inspirándose en grabados alemanes, utilizó en varias ocasiones para sus retablos<sup>37</sup> (fig. 15). En general se tiene la impresión de que una fuerza ha presionado sobre la portada y como resultado la masa magmática rebaba lateralmente conformando un perfil de acordeón.

Este arco nos conduce a la peana de la hornacina, cuya moldura enroscada en los extremos hemos visto en las ménsulas de los balcones del interior

<sup>35</sup> SMITH, R. C.: («O ambiente artístico...» en *op. cit.*, 183) ha señalado en los remates sinuosos, de curvas borrominescas, una influencia de Masoni sobre el arquitecto bracarense.

<sup>36</sup> La invención del motivo, llamado a tener gran futuro, corresponde a Borromini que, frente al frontón clásico, acabado y cerrado, convergente y unitario, construye un elemento extraño y caprichoso que establece una ruptura con los códigos establecidos por el clasicismo. Se ha puesto en relación el origen de éste y otros motivos con ciertos elementos expresivos del gótico, algo que no pasó desapercibido a Badinucci para quien en la arquitectura de Borromini existía una vaga tendencia a la «manera greca» (cfr. G. C. ARGAN: *Borromini*, *op. cit.*, 61). A. BLUNT (*Borromini*, Madrid, 1982, 37) establece el origen en la ingeniosa variante que G. del Duca introdujo en la Puerta de Santa María in Trivio de Roma a partir de la audaz innovación que Miguel Ángel había establecido en la Porta Pia al colocar dentro del frontón principal otro curvo y partido. Pero Borromini procedió fundiendo los elementos de su predecesor en una traza continua, y lo hizo por vez primera en la Fachada del Oratorio de San Felipe Neri.

<sup>37</sup> Piénsese en los plintos del Retablo de San Martinho de Tibaes, tomados de un grabado de Hobermann o en el Retablo mayor de Falperra, en este caso cubierto de decoración (cfr. SMITH, R. C.: «O ambiente artístico...», en *op. cit.*, 228 y figs. 39, 56 y 59, y MANDROUX-FRANÇA, M. T.: *Art. cit.*, 420 y fig. 13).

<sup>31</sup> PEVSNER, M.: *Op. cit.*, 280.

<sup>32</sup> NORBERG-SCHULZ, Ch.: *Arquitectura barroca tardía y rocó*, Madrid, 1973, 13.

<sup>33</sup> CHARPENTRAT, P.: *Barroco. Italia y Europa central*, Col. «Arquitectura Universal», Barcelona, 1964, 136.

<sup>34</sup> Sobre la decoración rocó en Portugal y su derivación de fuentes grabadas, cfr., MANDROUX-FRANÇA, M. T.: «Information artistique et “masse-media” aùn XVIII<sup>e</sup> siècle: la diffusion de l'ornement gravé rococo en Portugal», *Actas do congresso A arte em Portugal no século XVIII*, Bracara Augusta, 1973, t. II, 412-445 y SMITH, R. C.: «O ambiente artístico...» en *op. cit.*, 184 y sigs.

de la capilla (fig. 16). La hornacina, de medio punto y con venera en el cascarón, se rodea de una cinta que parece tensarse por el peso de las volutas inferiores, que crean una graciosa contraposición a las roscas de la peana. Dos pares de eses entrelazadas, que un golpe de viento parece haber separado de la guarnición de las hornacinas, ponen una nota caligráfica sobre la blanca pared y cumplen una función similar a las volutas de la ventana. Y si hacemos abstracción de la hornacina su perfil unido al del arco se podría leer como un eco deformado del arco flamígero inferior e incluso podría recordar los peinetones de accidentada silueta de las iglesias del norte de Portugal, que se convertirán en un típico remate de las brasileñas<sup>38</sup>. Estos adornos, que semejan virutas enroscadas, vinculan las hornacinas laterales al eje medio. Y observemos cómo en ellos no faltan las notas soarescas pues la venera interior es un tema que Soares había aplicado en la Casa de la Cámara o en las hornacinas laterales de la Iglesia de los Congregados, y la forma de la peana, con una articulación de gran turgencia, parece derivar de la rica molduración de entablamento de la fachada del Convento de los Congregados o del basamento del Retablo de la Sacristía de San Martiño de Tibaes. Su placado inferior tiene el mismo aire de rúbrica que la decoración superior (fig. 13).

Llegamos así a la gran visera colocada como remate de la fachada y que desarrolla más los extremos que su parte media (figs. 9 y 16). Se trata de una volada superficie que se sobrepone al cornisamento de los cuerpos laterales. Por último, fijémo-

nos como al ritmo cóncavo de los cuerpos laterales sucede en el centro un desarrollo convexo de la pared, dinamizándola de forma más decidida que los muros lateral y posterior (fig. 9).

No dudo que la fachada tudense se haría blanco de las críticas de aquellos nostálgicos que, como Cochin, suspiraban por la regularidad, sencillez y simplicidad<sup>39</sup>, ya que se encuentra en las antípodas de estos principios, como una buena parte del barroco español y portugués. Uno y otro sobresalieron en un tipo de extremismo que se expresó cubriendo superficies enteras de exuberante decoración<sup>40</sup>. Y la Capilla de San Telmo es un ejemplo de este modo de trabajar en el norte de nuestro país vecino. Pero, a diferencia de Falperra, su más cercano prototipo, con un desarrollo casi histérico del ornato, fray Mateo le dio una expresión más arquitectónica, sin ese carácter de obra mueble, de retablo traspasado al exterior<sup>41</sup>. Y es que fray Mateo nos ha dejado en esta capilla una muestra del arte soaresco tamizando el vocabulario y la sintaxis de su estilo florido, que se ha llamado «realista»<sup>42</sup> y que está dominado por la ebullición del ornato, como se aprecia en Falperra o en la Casa del Rayo, con la óptica atemperada y abstracta de su producción intermedia en la que Soares se aplica a un concepto esencialmente lineal de la estructura determinando una mayor claridad formal que permite un abordaje más sosegado, como en el caso de la Cámara de Braga. En otras palabras, se podría decir que la Capilla de San Telmo viene a ser una variación del tema de Falperra realizada con las superficies lisas de la Cámara de Braga.

<sup>39</sup> En la «Supplication aux Orfèvres» y en la «Lettre d'une société d'architectes», Cochin, tras enfrentarse con los decoradores y artesanos, recomienda a los arquitectos que «sólo el ángulo recto es capaz de producir buen efecto», citado por P. Gaxotte en su Prefacio a la obra de Shonberger y Soehner, *op. cit.*, 7-8.

<sup>40</sup> PEVSNER, M.: *Op. cit.*, 286.

<sup>41</sup> No olvidemos que Soares es posiblemente el más eminente diseñador de retablos barrocos del siglo XVIII en Portugal, alguno de los cuales, como el de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Viana do Castelo, ha sido calificado como «obra-prima del estilo rocalla en Portugal» y como «la más monumental expresión del estilo rococó en Portugal y uno de los más eminentes de Europa», cfr. C. R. SMITH: «A verdadeira História do Retábulo de Nossa Senhora do Rosário da Igreja de S. Domingos de Viana do Castelo», *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, Lisboa, 1967, 2.ª serie, 19; Id., «Tres artistas...», art. cit., 500, Id., «O ambiente artístico...», en *op. cit.*, 216 y sigs.

<sup>42</sup> SMITH, R. C.: «O ambiente artístico...» en *op. cit.*, 215.

<sup>38</sup> Cfr. A. C. DA SILVA TELLES: «Alguns aspectos da arquitectura na segunda metade do século XVIII no Brasil», *Actas do congresso A arte em Portugal no século XVIII, Bracara Augusta*, 1973, t. I, 96.



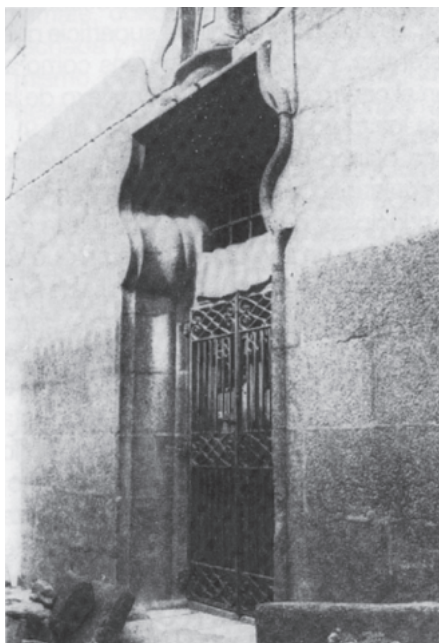


Fig. 1: Capilla de San Telmo. Puerta de la cripta.

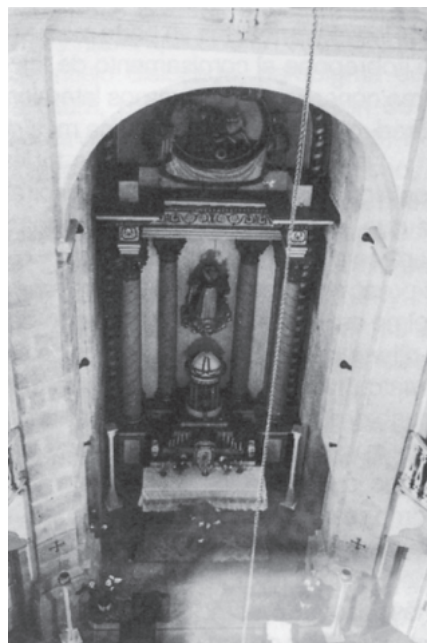


Fig. 2: Capilla de San Telmo. Interior, vista del presbiterio.



Fig. 3: Capilla de San Telmo. Interior, coro alto.

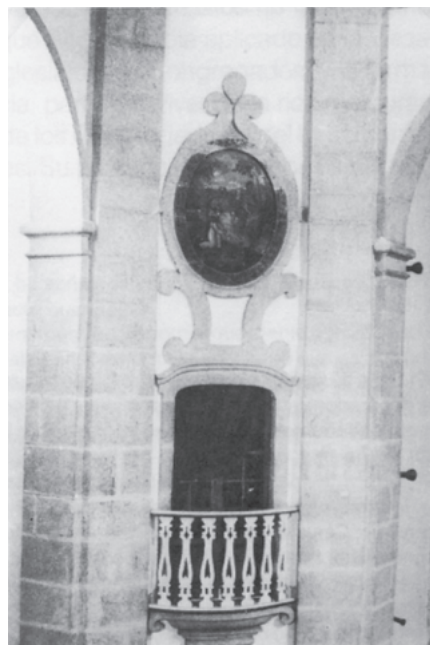


Fig. 4: Capilla de San Telmo. Detalle de un machón.



Fig. 5: Capilla de San Telmo. Cimborrio.



Fig. 6: Capilla de San Telmo. Detalle del cimborrio.



Fig. 7: Capilla de San Telmo. Muro norte.



Fig. 8: Capilla de San Telmo. Muro este.



Fig. 9: Capilla de San Telmo. Fachada.



Fig. 10: Capilla de Sta. M.<sup>a</sup> Magdalena del Monte Falperra.



Fig. 11: Capilla de San Telmo. Detalle de la fachada.

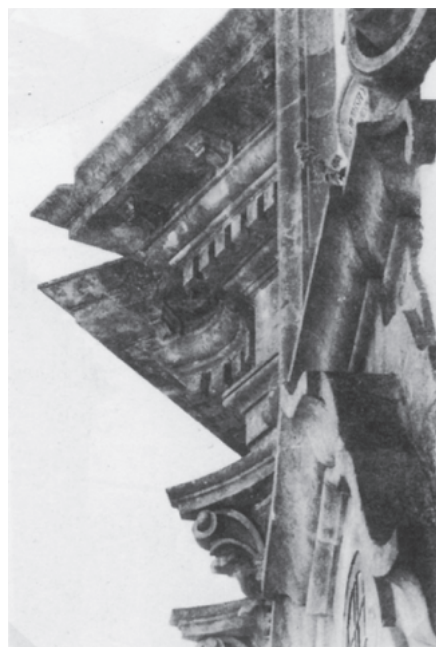


Fig. 12: Capilla de San Telmo. Detalle de la fachada.





Fig. 13: Capilla de San Telmo. Portada.

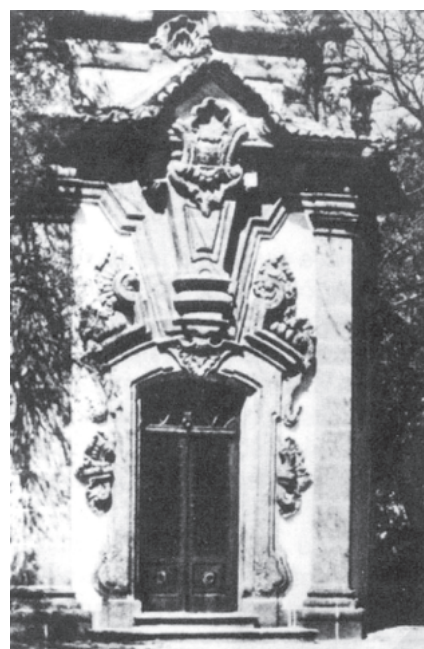


Fig. 14: Capilla de la Aparición de Cristo a M.ª Magdalena.

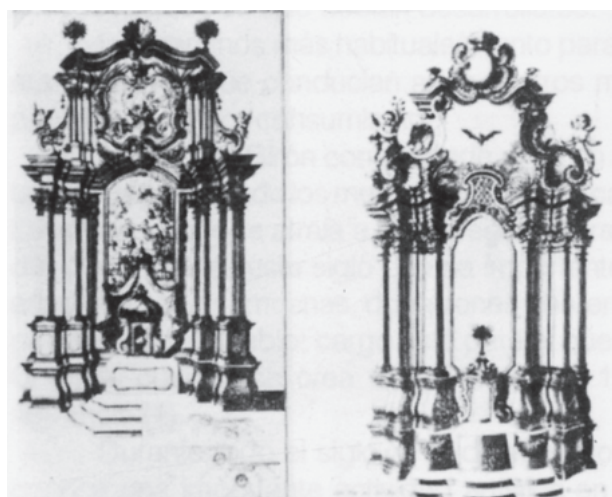


Fig. 15: Grabados de Hobermann.



Fig. 16: Capilla de San Telmo. Hornacina central de la fachada.





---

## *Escultores y doradores itinerantes del siglo XVIII: Los retablos de Girón del Azuay (Ecuador)*

JESÚS PANIAGUA PÉREZ

Es evidente que uno de los caminos más importantes que siguió el arte español fue el del Atlántico para instalarse en tierras americanas. Este salto abrió a los artistas españoles nuevas rutas para la expansión de la creatividad y los estilos peninsulares fueron abriéndose camino en aquellas tierras. Las influencias hispanas llegaron primeramente a las grandes ciudades, como México, Lima, Santa Fe o Quito; pero desde ellas se abrieron nuevos caminos hacia otras de menor importancia como Cuenca del Perú, ciudad fundada por Gil Ramírez Dávalos a instancias del marqués de Cañete, en 1557, y que pronto se convertiría en el segundo centro artístico de la Audiencia de Quito, a la que pasó a pertenecer.

Esa ciudad había de dar importantes artistas al Ecuador que, en su afán de superación, acabaron trasladándose a la capital; tal es el caso de Andrés Morales y Miguel de Santiago. Otros permanecieron en su lugar de origen elaborando sus obras para lo que hoy son las provincias de Azuay y Cañar. Algunos de ellos, por las especiales características de su labor artística, se vieron obligados, no sólo a enviar sus obras por los difíciles caminos de los pueblos andinos del sur del Ecuador, sino, también, a desplazarse ellos mismos para ejecutarlas. De este modo, los modelos estilísticos que comenzaban su larga trayectoria en los reinos de España, sobre todo en Andalucía, acababan en los lugares más recónditos de la América española, aunque reinterpretados a la luz de los nuevos medios en que debían desarrollarse.

Los caminos más habituales, tanto para las obras de arte, como para los artistas, eran aquellos que

conducían a los centros mineros o de peregrinación, cuya riqueza permitía un mayor consumismo.

El caso de Girón corresponde al de un importante centro de peregrinación, cuya fama había rebasado los meros límites comarcales e, incluso, jurisdiccionales de Cuenca. La advocación que atraía a los peregrinos era la del Santo Cristo, cuya cofradía llegó a disponer durante este siglo de una importante riqueza inmobiliaria, a la que había que añadir continuas limosnas, donaciones y herencias que acababan siendo administradas por el cura del pueblo; cargo éste para el que los obispos, primero de Quito y luego de Cuenca, cuando se crea tal obispado en 1786, elegían a hombres de reconocida solvencia<sup>1</sup>.

Durante todo el siglo XVIII, debido a los motivos expuestos, el pueblo de Girón conoce una importante actividad artística en función de la construcción de su nueva iglesia. Las obras ya habían comenzado a finales del siglo XVII, pero no se finalizarán hasta el último cuarto del siglo XVIII, tiempo en que es párroco el Dr. D. Alejandro de Egües y Villamar. Con la actividad constructiva de la nueva iglesia van llegando a Girón obras hechas por artistas, que en muchos casos nos son desconocidos; no porque carezcan de calidad, sino por que en estas latitudes aún no han sido promocionados de manera suficiente los estudios de His-

<sup>1</sup> PANIAGUA PÉREZ, J.: «El Cristo de Girón en el siglo XVIII», *Revista de A.N.H. (Archivo Nacional Histórico)*, vol. 6, en prensa.

toria del Arte, sobre los cuales los archivos cuencanos tienen mucho que decir, a pesar de hallarse muy esquilados por los avatares de la Historia del Ecuador<sup>2</sup>.

Respecto a Girón, aunque no sea motivo de este trabajo, hemos podido descubrir algunas noticias que nos desvelan los nombres de algunos artistas de la época de la colonia. Sabemos de la platería, que hubo una donación de plata para un atril que trabajó el maestro cuencano Antonio Montero, en 1690<sup>3</sup>; en 1785, siendo cura del pueblo el Dr. D. Phelipe Arias y Gálvez, se trabaja, por el maestro Antonio el Menor, la cruz de plata que actualmente tiene el Cristo<sup>4</sup>. Menos suerte en cuanto al conocimiento de artistas hemos tenido con las imágenes de San Juan Evangelista y Nuestra Señora de los Dolores, que costaron unos 20 pesos cada una y que debieron ocupar los retablos laterales del Cristo<sup>5</sup>.

### 1. LOS RETABLOS

Durante todo el siglo XVIII se hicieron varios retablos para la iglesia de Girón. Tres de ellos para la capilla del Cristo y el otro para el altar mayor, y aunque hoy han desaparecido son los más documentados y los que mejor nos permiten conocer el carácter itinerante de algunos artistas cuencanos.

El retablo del Cristo vino a sustituir a otro de 1659, que había costado treinta patacones, y del que sólo nos consta que actuó en él como pintor Sebastián Acosta, por tanto, hemos de pensar que era una obra en la que lo pictórico predominaba sobre lo escultórico, que debió reducirse al propio Cristo, mientras que la Virgen y San Juan debían ser pinturas, ya que nada nos dicen los documen-

tos sobre la existencia de escultura alguna en ellos, hasta que se mandan hacer las dos que anteriormente hemos citado<sup>6</sup>.

El nuevo retablo, por lo que podemos deducir, constaba de tres cuerpos, aunque, probablemente, cuando se habla del tercero, la documentación se está refiriendo al remate. Por ser un retablo lateral, y dedicado a una advocación muy concreta, es de suponer que sólo disponía de una calle con una gran hornacina entre dos columnas salomónicas... En el segundo cuerpo, donde es casi seguro que no existían elementos sustentantes, había otra hornacina vacía de menor tamaño. El remate, siguiendo la tradición de los retablos cuencanos, lo formaría un arco ondulado que no llegaría a cerrarse por la introducción de algún anagrama u hornacina. También sabemos que el segundo y tercer cuerpos estaban menos desarrollados en altura y amplitud.

Los retablos laterales al del Cristo, de los que no tenemos noticias claras, debieron ser una réplica de aquél en menor tamaño y en ellos debieron ir las imágenes de San Juan y la Virgen.

El retablo mayor, siguiendo el esquema cuencano, tendría dos cuerpos sobre predela y un remate formado por la característica línea ondulante rota. Por lo demás, esos cuerpos tendrían tres calles en la que la central estaría ocupada por un enorme tabernáculo saliente sobre las calles laterales, y con planta semicircular.

La deducción de estas formas se hace sobre algunas noticias de la documentación y los restos de otros retablos cuencanos del siglo XVIII.

La decoración se basaba en la columna salomónica sin parear, que se retorció desde la base y se remataba en un ábaco sobre el que descansan cornisas con cresterías y cuyo remate es siempre el arco ondulado que no llega a cerrarse. Esas columnas se hallan envueltas en racimos y hojas que nada tienen que ver con las de la vid e, incluso, se mezclan con flores y otros elementos vegetales que crean toda una confusión. Sin embargo, los fondos tienden a simplificar la decoración y a geometrizarla con líneas de bolas, hojas o simple cuerda, dispuestas casi siempre en forma de marcos de cuadros.

<sup>2</sup> Los archivos más importantes donde actualmente se puede encontrar documentación sobre arte de la época colonial son el ANH/C (Archivo Nacional Histórico de Cuenca); el AHM/C (Archivo Histórico Municipal de Cuenca) y el A.C.C/C (Archivo de la Curia Arzobispal de Cuenca). Ello sin detrimento de los archivos quiteños y de los parroquiales, los cuales se están reconcentrando en el A.C.A/C.

<sup>3</sup> A.C.A/C. *Economía*, leg. 7327 (3), 6-6v.

<sup>4</sup> El nombre del platero Antonio el Menor consta de una inscripción en el brazo inferior de la Cruz.

<sup>5</sup> A.C.A/C. *Economía*, leg. 2824, f. 5.

<sup>6</sup> A.C.A/C. *Economía*, leg. 11429, f. 5.

Los retablos cuencanos han sido elaborados casi siempre en tres planos, lo que no induce a pensar en un gran movimiento. El primero le formaría la parte más saliente de la calle central, que suele limitarse al tabernáculo; el segundo plano lo formarían las columnas y el tercero el fondo del retablo, por tanto, tampoco hay una gran sensación de movimiento en la planta.

Sin embargo, los retablos de Cuenca y, como veremos, entre ellos los de Girón, introducen por influencia quiteña los espejos, lo cual produce en ellos una gran teatralidad.

Los colores aplicados a las obras que conocemos de esta región son, casi con exclusividad, el rojo y el dorado. Es mismo sucede en Girón por las cuentas que conocemos de la elaboración de las obras. El dorado se emplea en las decoraciones más salientes y el rojo para los fondos, aunque dentro de ese rojo se pueden utilizar diferentes tonalidades.

Las mejores representaciones que nos quedan de los retablos que se hicieron por artistas cuencanos son las de Paccha, algunos restos en Gualaceo y el retablo de las conceptas de Cuenca. Este último fue elaborado algunos años antes que el de Girón, coincidiendo también con la construcción de la nueva iglesia del convento, en la que participaron como arquitecto y maestro carpintero Manuel Vicar y Juan Machuca, respectivamente<sup>7</sup>.

## 2. ESCULTORES DE RETABLOS Y DORADORES

En la ciudad de Cuenca, durante el siglo XVIII, parece que existe una identificación entre escultores de retablos y ensambladores; pero estos escultores no tienen nada que ver con los talladores de imágenes, pues no conocemos ningún caso en que ambos oficios queden identificados. Debió contribuir a ello la gran actividad artística que se desarrolla en la ciudad, incluso en la propia Audiencia de Quito durante ese siglo.

Los escultores de retablos y a la vez ensambladores son los artistas cuencanos que durante el XVIII tuvieron un carácter más itinerante junto

con los doradores, ya que ambos trabajos se complementaban. Su principal cliente, en el caso de los primeros será la Iglesia, mientras que para los segundos la clientela particular también tendrá importancia por la moda de dorar los muebles durante este siglo, como se puede apreciar en las testamentarias existentes.

La llegada de estos artistas a Girón se iniciaría con el Dr. Abad Carrillo, que encarga el retablo del Cristo por 500 patacones<sup>8</sup>. Desconocemos el nombre de los escultores que lo hacen, aunque sí sabemos de su trabajo itinerante. Probablemente residían en Cuenca y, ante una obra de cierta envergadura como la del Cristo de Girón, solían desplazarse para realizar su trabajo a los lugares cercanos a las fuentes de materia prima, ya que los caminos eran de difícil tránsito como para trasladar el material en bruto, que en este caso fue la madera de cedro, la cual se hallaba en los bosques al oriente del pueblo de Paute. De estos lugares también salió la madera para el retablo de las conceptas, del cual sabemos, que se obtuvo concretamente de los bosques del Pan y que costó 970 patacones, incluida la utilizada en la fábrica de la iglesia<sup>9</sup>. Pues bien, en Paute trabajaron los artistas del retablo del Santo Cristo de Girón. Una vez que éste tomó su forma definitiva fue trasladado a la ciudad de Cuenca para recibir los últimos retoques escultóricos en los talleres del maestro y de allí pasaría al pueblo para ser ensamblado. Todo el traslado de la obra se realizó por los indios de Paccha y Gualaceo a los que se pagó por el trabajo 1222 pesos; el número de indios utilizados fue de 120 para el traslado del primer cuerpo y 40 para el segundo<sup>10</sup>.

Para ensamblarlo se trasladaron el maestro y sus oficiales al pueblo de Girón y por tal trabajo se les pagó 70 pesos a los oficiales y 12 al maestro. El número de los primeros fue de 8, que ganaban a dos reales diarios y que trabajaron durante un mes. Probablemente esos mismos artistas realizan los dos altares laterales del Cristo, que costaron 80 pesos cada uno, y el altar mayor, del cual no conocemos

<sup>8</sup> A.C.A/C. *Economía*, leg. (7), f. 4.

<sup>9</sup> *Resumen de los datos de la fábrica de la Iglesia de la Inmaculada Concepción de Cuenca*. Archivo del Convento de las Conceptas, s/n, f. 25.

<sup>10</sup> A.C.A/C. *Economía*, leg. (7) 6, f. 10v.

<sup>7</sup> *Resumen de los datos de la fábrica de la Iglesia de la Inmaculada Concepción de Cuenca*. Archivo del Convento de las conceptas, s/n, f. 24.



el precio, solamente, que no llegó a dorarse<sup>11</sup>. Por tanto, el retablo mayor y los laterales del Cristo son obras abordadas por completo en el pueblo de Girón, aprovechando la estancia allí de los escultores para ensamblar el retablo del Santo Cristo y, sin duda, hemos de pensar también en obras de menor calidad, pues se utiliza madera de la tierra, probablemente nogal.

Por la época en la que se trabajan los retablos, trabajó un maestro escultor en las puertas de la iglesia llamado Joan Puniña, el cual pensamos que no tenía nada que ver con el maestro que hace el retablo, pues su cuenta aparece desglosada aparte<sup>12</sup>.

Tras el trabajo de los escultores van a llegar a Girón los doradores, cuyo trabajo itinerante seguía siempre al de los anteriores. El nombre de estos artistas si nos es conocido; fueron Manuel del Corro y Feliziano Matute, que cobraron 70 pesos por su trabajo en el retablo, además de otros 10 que cobraron por dorar un frontal<sup>13</sup>. No sabemos la cantidad de libros de oro que utilizaron en ello, aunque sí tenemos noticia que para tal menester hubo una donación de 230 libros que corrieron a cargo de Doña Francisca Alba, el Dr. Herrera y D. Thomas de Neyra; todos ellos importantes personajes de la sociedad cuencana de aquellos momentos. El Dr. Herrera, a la sazón cura y vicario en Cuenca, había desarrollado anteriormente su labor como párroco y administrador de la cofradía del Cristo en el pueblo de Girón<sup>14</sup>.

La labor de estos retablos finaliza en 1727 y queda interrumpida durante unos 40 años, pues surgirán problemas entre el mayordomo de la cofradía del Cristo, Dr. Avilés, y el sucesor del cura Abad, Dr. Lucas Pérez Gordillo. Uno de esos problemas se centrará en el recién construido retablo del Cristo, pues tradicionalmente se venía utilizando para el alumbrado de la imagen cera de Castilla; pero desde los años treinta se comenzó a utilizar cera de la tierra, la cual, según el mayordomo, despedía mucho humo y deterioraba el dorado de la hornacina, además de reducir los ingresos de la cofradía, ya que la venta de cera de Castilla era mo-

nopolio de ésta, mientras que la cera de la tierra lo era del cura<sup>15</sup>.

Las obras se vuelven a retomar en tiempos del Dr. Egües y Villamar, cura alabado por su labor en el informe de Merisalde y Santisteban<sup>16</sup>. Lo cierto es que este sacerdote vuelve a llamar a Cuenca a nuevos artistas para elaborar el tabernáculo del altar mayor en el año de 1765<sup>17</sup>.

Sabemos que ahora toda la labor de escultura y ensamblaje es realizada en el pueblo de Girón y para ello se desplazan allá los escultores Lucas Paltán y Mariano López<sup>18</sup>. El primero cobraba por su trabajo tres reales y medio mientras que el segundo recibía un real menos; la diferencia de salario nos hace pensar en la diferente calidad y fama de los artistas. Es muy probable que el contrato de dos escultores se deba al carácter itinerante de éstos, pues no trabajan en Girón de manera continua y se debió hacer para acelerar la obra. El primero sabemos que trabajó 184 días entre los años 1765 y 1769; el segundo tan sólo sabemos que trabajó en los años de 1765, 1767 y 1768, probablemente en las temporadas que abandonaba su trabajo Lucas Paltán. Es muy significativo que sea éste quien trabaja el último año, pues sin duda por su mayor fama se le concedió el dar los retoques finales<sup>19</sup>.

Tras la realización de sus obras llegan temporalmente a Cuenca los doradores. El maestro será esta vez Bernardino Oleas, al que acompañan cinco oficiales: Xavier Narbaes, Nicolás Bermeo, Josef Villalta, Manuel Merchán y Ambrosio Arse. Curiosamente todos ganan dos reales por día, aunque salvo a Oleas, al que se le denomina maestro y encabeza la lista, el resto reciben el nombre de ofi-

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, f. 18v.

<sup>13</sup> *Ibid.*, f. 43.

<sup>14</sup> PANIAGUA PÉREZ, P.: *Op. cit.*

<sup>15</sup> Todo el problema de la cera del Cristo y deterioro de su retablo está estudiado por J. Paniagua Pérez en la obra citada y se recoge en la documentación en el A.C.A/C. (*Cofradías*, leg. 10564).

<sup>16</sup> MERISLADE Y SANTISTEBAN, S.: *Relación Histórica, política y moral de la ciudad de Cuenca*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, págs. 34-35. Los elogios que el autor hace de este sacerdote contrastan con los que hace del clero en general, que acusa de todo tipo de excesos como se puede apreciar en la misma obra entre las págs. 80-84.

<sup>17</sup> A.C.A/C. *Economía*, leg. 11429, f. 18.

<sup>18</sup> *Ibid.*, ff. 18-18v.

<sup>19</sup> A.C.A/C. *Cofradías*, leg. 10564, f. 5.

ciales<sup>20</sup>. Tampoco la labor de estos artistas fue continua, pues trabajan entre los años 1773 y 1777.

### 3. LA VIDA DE LOS ARTISTAS EN SUS DESPLAZAMIENTOS

Resulta evidente que el artista no se desplazaba de manera continua al lugar de su trabajo y por ello sus familias permanecían en Cuenca mientras ellos desarrollaban su labor en otros lugares, incluso, a veces, se les enviaba dinero a través de terceros cuando se trasladaban a la ciudad.

Los viajes de desplazamiento eran pagados por quien había encargado la obra, al menos el primero y último viaje, pues en Girón no sabemos que los viajes que se hicieron interrumpiendo las obras fuesen abonados por el cura. El traslado, tanto de artistas como de herramientas necesarias se hacía a lomos de mula al mismo tiempo; sin embargo, los materiales necesarios para las obras iban llegando según las necesidades y pagados directamente por el cura. No sabemos si los desplazamientos de maestros y oficiales se hacían en las mismas condiciones, pues en el único caso en que nos aparece desglosado el gasto es en el del maestro Oleas, cuyos portes costaron cuatro reales, mientras que el de todos sus oficiales sólo costó seis reales. No es probable que para el maestro las comodidades del viaje fuesen mayores, sino que con él llegarían las herramientas necesarias o al menos aquellas que debían ser más delicadas<sup>21</sup>.

En los viajes siempre solía actuar de acompañante un indio de la comarca, pues, sin duda, éstos conocían bien las condiciones de los caminos y los atajos. El camino de Girón, no debía ser de los peores de la provincia, pues estaba dentro de los habitualmente utilizados por los comerciantes de la carrera de Lima; aunque tampoco hemos de pensar que era excesivamente bueno, ya que las fuerzas vivas de la ciudad, en un informe que se les solicitó para la revitalización económica de la provincia, en 1791, suelen coincidir en la necesidad de restaurar todos los caminos por las malas condiciones en que

se hallaban y lo perjudicial que ello era para el comercio<sup>22</sup>.

Nada sabemos de la residencia de los artistas mientras permanecían en el pueblo, aunque probablemente se albergaban en alguna casa de la cofradía o de la iglesia, o se pagaban su estancia en alguna posada o casa particular. Lo cierto es que la iglesia no hace ningún descargo por la residencia de éstos.

La manutención sí sabemos que corría por cuenta de la iglesia y la cofradía del Santo Cristo, lo cual nos permite conocer la dieta de estos artistas, en la que, claramente, queda marcada la diferenciación social de que gozaban. Básicamente, su alimentación consistía en carne de novillo, maíz, patatas, sal y chicha, es decir, la calidad de la dieta era muy superior a la de otros artesanos y trabajadores que colaboraban en las obras de la iglesia y, por supuesto, que la de los indios que prestaban temporalmente sus servicios personales.

Los sueldos que ya han sido especificados anteriormente, no eran cobrados al finalizar la obra, sino que los artistas iban recibiendo paulatinamente determinadas cantidades por cuenta de sus encargos y días de trabajo, incluso se les llegaba a adelantar dinero con mucha frecuencia.

El encargo de la obra se podía contratar por adelantado, pero a medida que avanza el siglo se va perdiendo esta costumbre por la de pagar un salario a los artistas y facilitarles el material la propia iglesia. Ello tendría mucho que ver con los continuos desplazamientos de los artistas para realizar otras obras o atender su taller de Cuenca; incluso, tendría que ver también con la mala fama de éstos y en general de toda la sociedad cuencana en cuanto a su vagancia y poca formalidad, lo cual aparece citado con mucha frecuencia en los libros de viajes e informes de la época<sup>23</sup>.

Alguna razón hay que darle a esa mala fama de los cuencanos en el siglo XVIII, cuando vemos que,

<sup>22</sup> Este documento, que se halla en el A.N.H./C., *Gobierno-administración*, leg. 10 nos ofrece los informes del cabildo secular, cabildo eclesiástico, gremio de agricultura y minería, etc., y todos ellos coinciden en el hablar de la mala situación de los caminos a lo largo del documento, que consta de 20 folios.

<sup>23</sup> PANIAGUA PÉREZ, J.: La esclavitud en Cuenca de Perú (1770-1810), *«Estudios Humanísticos. Geografía, historia, Arte»*, 8, págs. 121-143.

<sup>20</sup> A.C.A/C. *Economía*, leg. (7) 6, ff. 26-28v.

<sup>21</sup> *Ibid.*, f. 19.

tras la realización de su trabajo, muchos de los artistas que trabajan en Girón, acaban debiendo dinero a la iglesia; así el escultor Lucas Paltán y el dorador Xavier Narbaes entre otros.

#### 4. LOS MATERIALES

No solamente las influencias estilísticas seguían a los artistas en su camino hacia Girón y otros pueblos de la jurisdicción de Cuenca, sino que con ellas llegaban también las influencias de los materiales a utilizar en los retablos. Probablemente esos materiales llegaron al pueblo a través de Cuenca habiendo partido de otros centros de la provincia o de lugares más alejados como Quito, Guayaquil, Lima o la propia metrópoli.

La madera, elemento primordial, hemos visto que provenía en parte de las tierras del oriente del pueblo de Paute, pero si no era para obras de gran utilidad, como el retablo que tuvo el Cristo o el que tiene el convento de las conceptas, se podían utilizar otras maderas procedentes de lugares cercanos a aquel en que se realizase la obra. Eso sucedió con el retablo mayor y con los laterales del Cristo de Girón.

El yeso se obtenía en la propia ciudad de Cuenca o en el cercano pueblo de Baños, lugar en que se podía comprar a precios más ventajosos. Se trasladaba al pueblo en mulas y allí era molido y beneficiado por los llamados «semaneros» para que pudiese ser utilizado por los escultores. Lo mismo sucedía respecto al cocinado de la cola. Pero, además del yeso se utilizaba en los retablos de esta época el llamado albayalde, si bien en el caso de este producto no se nos explica para nada su procedencia<sup>24</sup>.

El pan de oro provenía de donaciones como las que ya hemos visto o se compraba a comerciantes de Cuenca, aunque éstos no solían disponer de las cantidades que se necesitaban para obras de envergadura como las de Girón; por ello, había que traer gran parte de este material desde Quito. Algo parecido sucedía con la plata, utilizada para dorar las partes no visibles de los retablos. El precio de cada

libro de oro era de cinco reales, mientras que el de la plata era de cuatro reales, pero sin duda los libros de este material tenían bastantes más hojas<sup>25</sup>.

Los otros productos importados para la elaboración de estos retablos fueron el bermellón, a diez pesos la libra; el cardenalillo, al mismo precio; el carmín, a ocho pesos, los polvos azules a cinco pesos y otros productos de los que no conocemos su precio como el azafrán y alumbre de Castilla y el azarcón<sup>26</sup>. Es decir, hay un predominio de las tonalidades rojizas y doradas sobre el resto de los colores.

Hasta el momento nada sabemos de la forma en que se aplicaron todos estos materiales a los retablos, pero nada debía distinguirlo de la aplicación que de ellos se estaba haciendo en la Península Ibérica.

#### 5. CONCLUSIONES

El caso de los retablos de Girón se nos muestra como un buen ejemplo de lo que fue la vida itinerante de los artistas escultores y doradores de la ciudad de Cuenca y, en general, de muchos lugares de América; además de lo que esto suponía en el panorama artístico de aquellas latitudes.

La iglesia fue, sin duda, el elemento principal en la apertura de caminos para el arte español de Hispanoamérica. Sus necesidades obligaron en un primer momento a la utilización de artesanos para desarrollar un arte sacro de acuerdo con las necesidades imperantes de los primeros tiempos de las colonias<sup>27</sup>; pero, en el siglo XVIII, nos encontramos ya con verdaderos artistas que dominan las téc-

<sup>25</sup> A.C.A./C., *Cofradías*, leg. 10564, f. 25.

<sup>26</sup> El azarcón es la denominación que recibe el óxido de plomo cuando se encuentra en estado natural, aunque también puede obtenerse por calcinación. No queda claro si la denominación de «azarcón» en la documentación se refiere a ese óxido de plomo, pues por error también se podía dar tal denominación a otro tipo de óxidos como el hierro. Sea lo que fuere, lo característico es su color rojo, aunque si corresponde a óxido de plomo la tonalidad sería de un anaranjado muy vivo.

<sup>27</sup> El predominio de los artesanos sobre los artistas al principio de la época colonial está perfectamente recogida en la obra de S. SEBASTIÁN LÓPEZ, J. DE MESA FIGUEROA y Teresa GISBERT DE MESA en *Summa Artis*, vol. XXVIII «Arte Iberoamericano desde la colonización hasta la independencia», Madrid, Espasa-Calpe, 1985, págs. 93-98.

<sup>24</sup> Albayalde es el nombre con el que en la documentación aparece denominado el material vulgarmente conocido como «Blanco España».

nicas del retablo, incluso en ciudades de segundo orden como Cuenca, lo cual hará participar a los pueblos de su jurisdicción de verdaderas obras de arte, como en el caso de Girón. Esos artistas del XVIII disponían para su trabajo de importantes talleres especializados con una organización prácticamente copiada de la española<sup>28</sup>.

A pesar de que hayamos hablado de un «barroco cuencano» durante el siglo XVIII, ello no significa la existencia de un arte netamente azuayo, ni siquiera ecuatoriano; sino que hemos de seguir hablando de un arte español y más concretamente andaluz, que al ser elaborado en un medio geográfico distinto y por artistas autóctonos sufre algunas variaciones respecto al original peninsular en cuanto a materiales y utilización de algunas formas del lenguaje artístico.

En la expansión de ese arte español, además de la religión católica y sus instituciones, jugarán un gran papel los artistas, que con su trabajo trasladan de un lugar a otro de la provincia las formas al servicio de las creencias impuestas. En el caso de los escultores de retablos y doradores, son ellos mismos los que se trasladan para ejecutar la obra, con ello ejercieron una influencia mucho más directa sobre determinados artesanos que seguían trabajando en la región para obras secundarias o de menos envergadura.

El desplazamiento de estos artistas hacía que se sintieran menos ajenos a la realidad social para la

que iba dedicada la obra pues debían convivir con sus clientes y estar expuestos a una continua vigilancia, con todo lo positivo y negativo que esto podía llevar consigo.

Económicamente hablando no parece que fuese muy boyante la vida de estos artistas itinerantes, que si bien se llevaban una parte importante del excedente de la comunidad, por otro lado, hacían que éste volviese a revertir en ella por los gastos que suponía su estancia en el lugar. Además, sabemos que proporcionaron trabajo a determinados sectores de la sociedad, pues los tratados de materiales y las labores más burdas requerían la presencia de una mano de obra del lugar donde se ejecutase la obra.

El artista, pues, actúa como impulsor y propagador de los ideales religiosos y artísticos del momento por los lugares más recónditos de la geografía andina, trasladándose a los lugares donde sus clientes lo solicitan; esto se aprecia muy bien en la iconografía, donde si en temas vegetales y animales existe una gran riqueza, no ocurre lo mismo en las representaciones de temas religiosos donde sin duda el artista tenía problemas para mantenerse en la ortodoxia, la cual era muy vigilada por los representantes de la Iglesia, sobre todo en pueblos como Girón, donde había un predominio de la población indígena siempre en peligro de recaer en la idolatría.

<sup>28</sup> En esta misma idea está el profesor G. CESPEDES DEL CASTILLO: *Historia de España*, vol. VI, «América Hispánica», Barcelona, Labor, 1983, págs. 306-307.





Foto 1: Cristo de Girón. Único resto del antiguo retablo que se puede contemplar.

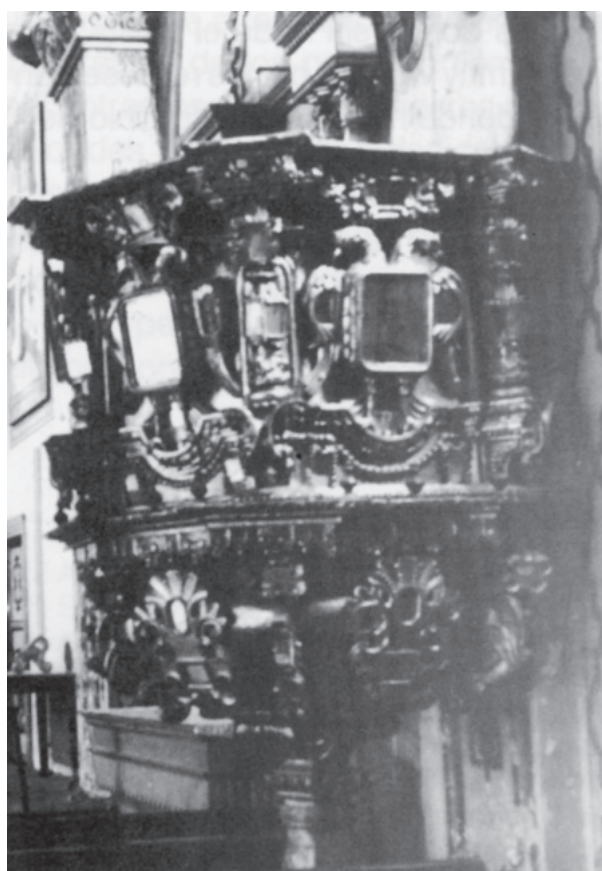


Foto 2: Púlpito del Carmen de la Asunción.

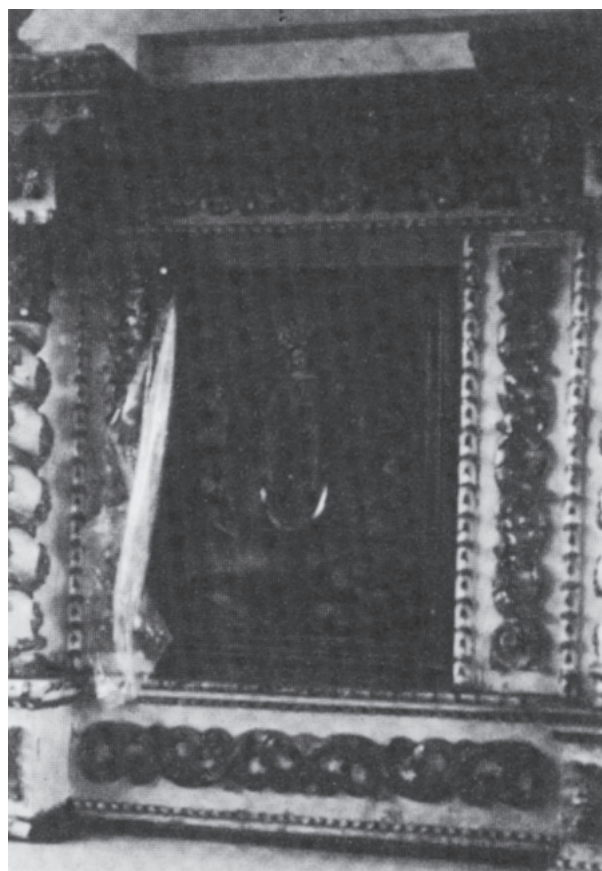


Foto 3: Resto del retablo de Gualaceo.



Foto 4: Detalle de la calle lateral izquierda del retablo de las conceptas.

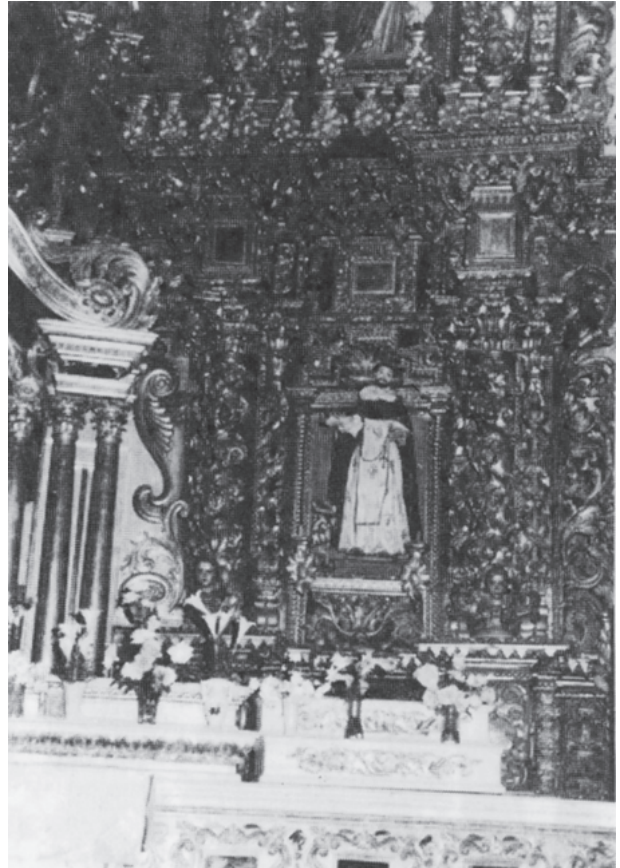


Foto 5: Detalle de la calle lateral derecha del retablo de las conceptas.

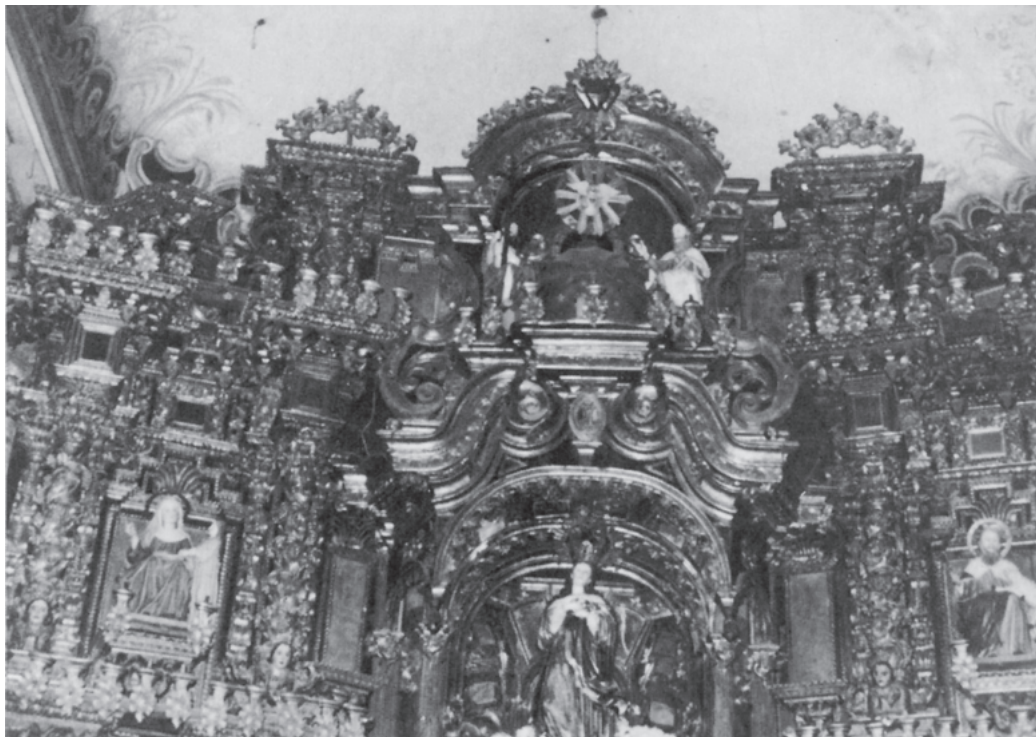


Foto 6: Detalle de la parte superior del retablo de las conceptas.



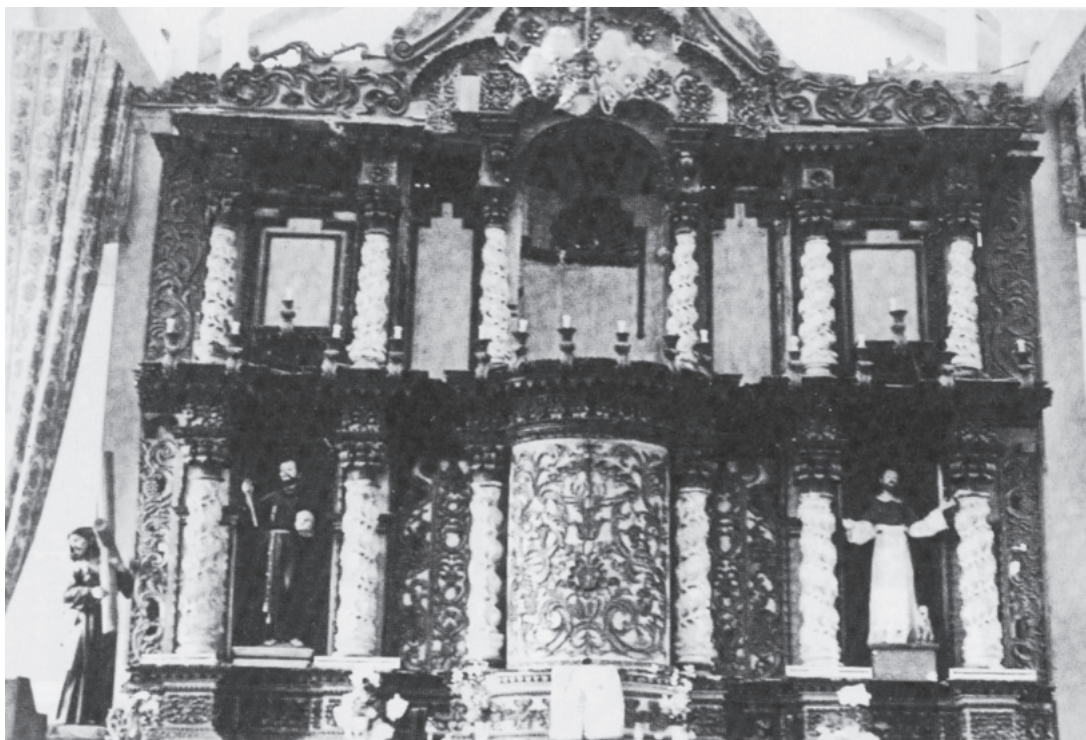


Foto 7: Retablo de la iglesia parroquial de Paccha.

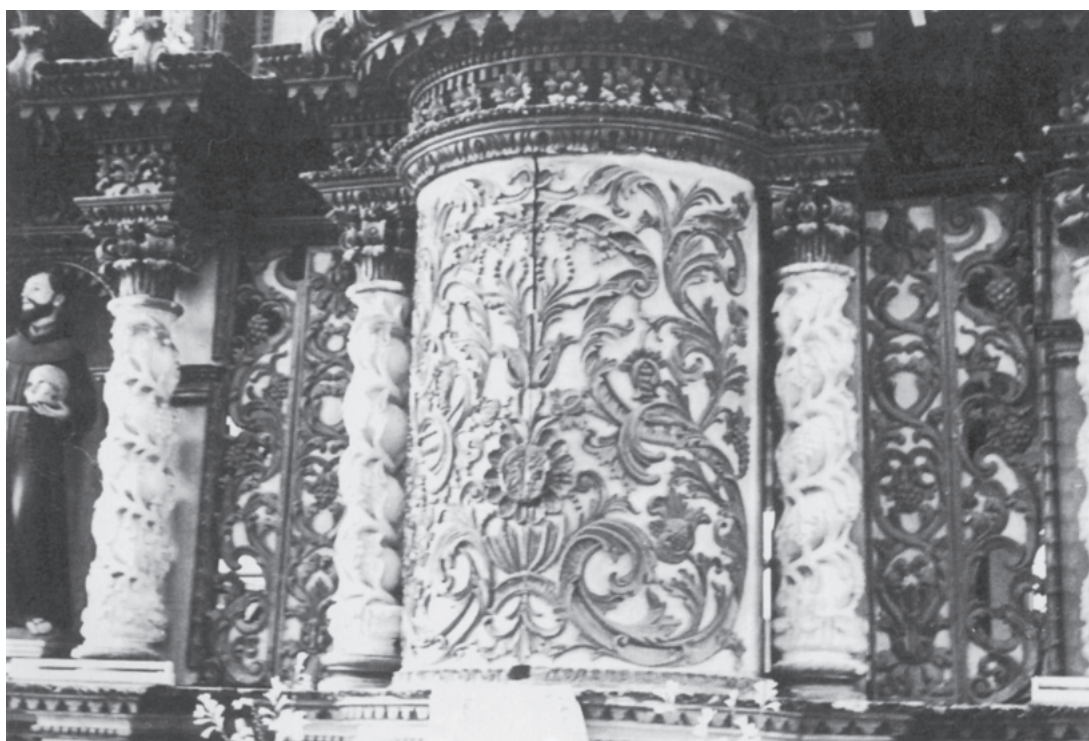


Foto 8: Detalle del retablo de Paccha.

---

## *El camino americano de los escultores españoles en los siglos XIX y XX*

FRANCISCO JOSÉ PORTELA SANDOVAL

Muchas han sido y serán, sin duda, las oportunidades en que se trate acerca de las influencias y coincidencias del arte español con el hispanoamericano para poner de relieve el desarrollo en tierras americanas de los diferentes estilos artísticos, que, en ocasiones, recibieron en ellas una notoria revitalización, como es el caso del barroco en el siglo XVIII. Pero muy contadas veces hemos visto estudiada la significación inversa; es decir, qué papel tuvo América en el desarrollo del arte español y de forma más concreta, en la escultura de los siglos XIX y XX.

Al encontrarme dedicado al estudio de la evolución de la escultura española contemporánea, me ha llamado la atención la gran cantidad de ocasiones en que nuestros artistas no sólo han trabajado para los países del continente americano, sino también cómo muchos de ellos han residido durante más o menos tiempo en aquellas tierras, impulsados unas veces por motivos políticos y otras, afortunadamente las más, por razones puramente circunstanciales.

Sobre un breve esquema de la historia de la escultura española de las dos últimas centurias, vamos a trenzar una serie de notas que sirvan para destacar la importancia de América tanto en la formación y en la vida de nuestros escultores como en la obra realizada allí o en España pero con destino a aquellos territorios.

Bueno es recordar a guisa de prólogo que ya el dieciochesco José Arias pasó a México, donde falleció siendo profesor de la Escuela de San Carlos, al igual que el valenciano Manuel Tolsá (1757-

1816), autor de la estatua ecuestre de Carlos IV, el célebre caballito de la plaza del Zócalo de la capital azteca, así como de la Virgen de bronce que remata el altar mayor de la catedral de Puebla. También Julián Sanmartín (1762-1801) atendió con su producción religiosa a diversos encargos recibidos de La Habana. Y dentro del capítulo neoclásico no hay que olvidar al malogrado José Álvarez Bouquel (1805-1830), que realizó una estatua de Fernando VII para la capital cubana habiendo sido elegido su modelo antes que los presentados por Manuel de Agreda y Francisco Elías Vallejo. Consta asimismo que el catalán Antonio Solá (1787-1861) ejecutó en 1834 otra escultura del rey Fernando VII para la Plaza de Armas de La Habana.

Más inclinado ya hacia el sentimiento romántico, el valenciano José Piquer (1806-1871) marchó a México en 1836 y allí residió hasta 1840 en una breve pero problemática etapa en la que consta que realizó un Cristo y varias pinturas para la iglesia de Santa Clara de la capital mexicana, anticipo de posteriores envíos como la Virgen del Refugio (1858) para Vieques (Puerto Rico) o el monumento a Colón (1860) en Cárdenas (Cuba).

Por su parte, el barcelonés Manuel Vilar y Roca (1812-1860) llegó a ser director de Escultura de la Academia mexicana de San Carlos en 1845 y realizó además muchas obras poco estudiadas hasta el presente, salvo el Cristóbal Colón que, acompañado de varios guerreros prehispánicos, decora desde 1853 la plaza de Buenavista en México.

El historicismo dominante en las últimas décadas de la pasada centuria aflora en la producción



de Arturo Mélida y Alinari (1849-1902), que se encargó de hacer, en 1891, la tumba de bronce policromado de Colón para la catedral de La Habana y que, conservada hoy en la catedral de Sevilla, presenta claros recuerdos de los enterramientos góticos borgoñones.

Uno de los escultores españoles que desarrolló mayor actividad con destino a tierras hispanoamericanas fue el tarraconense Agustín Querol Subirats (1860-1909) con su escultura de fácil modelado y anecdótico detallismo expresada en infinidad de monumentos repartidos por España, América y Filipinas. Entre los que se encuentran al otro lado del Atlántico, cabe mencionar el de los Bomberos muertos en el incendio de La Habana en 1890, que se alza desde dos años después del suceso en la capital de Cuba; los relieves del monumento dedicado al coronel Francisco Bolognesi (1902), en Lima; el del general Justo José de Urquiza (1908), en Paraná (Argentina); el inacabado de Garibaldi en Montevideo, el del general Mitre en Buenos Aires y el de fray Bartolomé de las Casas en México, al igual que los dedicados a la Colonia Española de Buenos Aires, a la Independencia de Ecuador en Guayaquil y el inconcluso de la Independencia de Argentina en Buenos Aires, todos ellos con numerosos relieves y elementos alegóricos de bronce con su característica disolución de formas.

Contemporáneo suyo fue el gerundense Miguel Blay Fábregas (1866-1936), que realizó el panteón de Silvestre de Ochoa en Montevideo, en el que figuran unos pescadores de Castro Urdiales que denotan cierta preocupación por el tema social, tan olvidado en nuestro arte de la época; y el monumento dedicado a Mariano Moreno en Buenos Aires, sin olvidar su faceta religiosa, de la que es muestra la talla de San Francisco Solano para Santiago del Estero (Argentina).

También el mallorquín Lorenzo Rosselló Rosselló (1868-1901), que emigró muy joven a Perú para luego viajar a Francia e Italia, realizó varias obras en tierras incaicas como el busto del monumento del coronel Bolognesi en la plaza de San Agustín de Lima y otro busto de O'Donovan en el dedicado al conquistador e historiador Diego Trujillo en la misma ciudad.

El valenciano Mariano Benlliure (1862-1947), que mantuvo encendida la mecha de la tradición decimonónica durante buena parte de la presente centuria, también llevó a cabo una dilatada pro-

ducción de carácter conmemorativo de la que son buenas muestras americanas la figura ecuestre del general San Martín (1891) en Lima, el monumento dedicado a Simón Bolívar (1926) en Panamá, o los de los generales Urquiza en Panamá (Argentina) y Bulnes en Santiago de Chile, sin olvidar los relieves que todavía en su juventud le encargara el americano Marcuara para decorar su residencia de Nueva York.

Tras el valenciano hay que mencionar al barcelonés José Llimona (1864-1934), que ejecutó varias obras para tierras sudamericanas, sobre todo de Argentina, como las figuras femeninas que se conservan en colecciones particulares de Buenos Aires; el «Forjador», fundido en bronce en 1929 por encargo de la factoría Chade de la capital bonaerense; el panteón de la familia Chopitea (1927) en la misma ciudad y la fuente inaugurada en 1931 en el parque bonaerense de Ribadavia.

Menos conocida es la obra del asturiano Julio González Pola (1860-1929), creador también de varios monumentos para ciudades españolas y que igualmente llevó a cabo obras del mismo carácter para tierras americanas, concretamente para Panamá y Puerto Rico, habiendo ganado en 1924 el concurso internacional para la realización del monumento a la batalla de Ayacucho en Bogotá (Colombia).

Adentrándonos ya plenamente en la escultura de nuestro siglo, que presenta una clara bipolaridad al revelarse tradicional o conservadora de un lado mientras que por otro es innovadora y abierta a nuevos horizontes, ya sea caminando por la ruta de la abstracción o por la vía intermedia de la nueva figuración, vamos a prestar atención a artistas que representan esas varias opciones.

En la vertiente tradicional figurativa encontramos a los catalanes Santiago Costa Baqué (1896-1983), que viajó por varios países sudamericanos donde realizó numerosos retratos y monumentos en Argentina y Uruguay; José Cañas (n. 1905), que pasó siete años en tierras mexicanas que fueron decisivos para la producción posterior y a lo largo de los que ejecutó numerosas figuras de tipos indígenas; y Ernesto Maragall Noble (n. 1903), hijo del celebrado poeta Juan Maragall y viajero a Venezuela en 1937, en donde residió largos años realizando varios monumentos como los dedicados a las batallas de Pichina, Carabobo, Ayacucho y Boyacá en Caracas, con abundante

decoración en relieve, así como el conmemorativo de los Precursores de la Independencia presidido por una airosa figura ecuestre. En la misma línea hay que encuadrar al balear Jaime Otero Camps (1888-1945), autor del monumento a Isabel la Católica en La Paz (Bolivia).

Junto a los artistas catalanes, más proclives siempre al idealismo, en Castilla se desarrolló una escultura de corte realista, entre cuyos cultivadores aparece curiosamente el tarraconense Julio Antonio (1889-1919), artista de corta pero fecunda actividad, que, además de haber intervenido en la hechura del grandioso cóndor de bronce que decora el monumento realizado por Miguel Blay en memoria de Mariano Moreno en Buenos Aires, proyectó un monumento a Rubén Darío y otro a los Héroes de la Independencia de Brasil que habría de levantarse en la famosa colina de Ypiranga.

Pero más representativo del realismo castellano fue el palentino Victorio Macho (1887-1966), que revela como pocos la huella americana en su vida y en su obra. Macho, que se estableció en París a poco de iniciarse la guerra civil española, tuvo allí la oportunidad de acometer la ejecución de una colosal estatua destinada a Colombia. Se trataba de la grandiosa figura ecuestre de San Sebastián de Belalcázar, fundador de Quito y de Popayán a mediados del siglo XVI, escultura que hoy se levanta en esta última ciudad y de la que el artista afirma en sus *Memorias* que se trata de su mejor y más bella realización. Corría entonces el año 1938, pero no se trataba de la primera obra escultórica llevada a cabo por Macho para América por cuanto poco antes había hecho una estatua del mismo conquistador para la también colombiana localidad de Cali y algunos años atrás el monumento a José María de Hostos para Puerto Rico. Ni era la primera obra, pus, ni sería la última dado que en los años sucesivos, una vez acabada la contienda española y sumido en la siempre ingrata aventura de la emigración, Macho habría de dar continuas muestras de su fecundidad artística como revelan el monumento a Uribe levantado desde 1940 en el Parque Nacional de Bogotá; el monumento del almirante Miguel Grau en Perú, realizado al año siguiente; y las estatuas del pensador Julio Arosamena y del presidente Belisario Porras en Panamá, obra esta última que levantó gran polémica al tiempo de su inauguración en 1948. Tan fecunda actividad en Hispanoamérica habría de verse con-

tinuada tras el regreso del artista a España en 1952 a través de obras como el retrato del arqueólogo peruano Julio Tello, en piedra andina; el relieve dedicado en 1963 al militar y poeta uruguayo Ubaldo Genta y el proyectado monumento a Rubén Darío; pero su aportación americana quedaría incompleta si no hiciéramos mención del monumento emplazado en la catedral de Caracas y destinado a los familiares de Simón Bolívar, así como los numerosos proyectos que el artista castellano llevó a efecto con destino al inconcluso monumento al Libertador que le había sido encargado por la República de Venezuela y cuyos bocetos se conservan en su museo toledano de Roca Tarpeya.

También la escultura realista del pontevedrés Francisco Asorey (1889-1961), cantor del pueblo gallego, se proyectaría hacia tierras americanas por razones fáciles de comprender si se piensa en la tradicional emigración de sus paisanos. Así es posible rastrear obras suyas en el Centro Gallego y en el Ateneo de Montevideo (Uruguay), al igual que en diferentes iglesias y colecciones particulares de Buenos Aires, capital para cuyo Centro Gallego recibió por los años cuarenta el encargo de realizar la policroma decoración escultórica de la iglesia y del panteón, que hacen revivir el recuerdo de la escultura románica compostelana. Y hablando de escultores gallegos conviene recordar los nombres de Uxío Souto (n. 1905), pontevedrés exiliado a México en donde continuó realizando esculturas de madera con angulosos cortes; y de Francisco Vázquez Díaz (+ 1988), más conocido por el seudónimo de Compostela, ciudad en la que había nacido en 1900, quien se exilió a tierras americanas al producirse la guerra civil, prosiguiendo al otro lado del Atlántico su escultura animalista de intenso naturalismo y tersas superficies que no desmerece junto a la del salmantino Mateo Hernández.

En esta misma senda de escultores realistas hay que situar nombres como el del sevillano Lorenzo Coullaut Valera (1876-1932), que realizó, entre otros, los monumentos a Isabel la Católica y a Cristóbal Colón en la República de El Salvador; el vallisoletano Moisés de Huerta (1881-1962), autor del mausoleo del conde de Rivero en La Habana; el cordobés Mateo Inurria (1867-1942), que ejecutó el monumento funerario de Ángel Velas en Buenos Aires; el salmantino Mateo Hernández (1888-1949), que, convertido en París en el más

importante escultor animalista del arte contemporáneo, recibió abundantes encargos de América del Norte, vendidos a muy elevados precios; el canario Francisco Borges Salas (n. 1901), que residió durante más de veinte años en Venezuela; y sus paisanos Juan Jaén Díaz (n. 1909), que viajó por Brasil y Venezuela realizando monumentos en Caracas y otras ciudades venezolanas, y Eduardo Gregorio López Martín (1903-1974), que emigró a Venezuela en 1955 donde residió hasta su retorno por motivos de salud en 1963, habiendo sido profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Caracas y luego de las de Valencia (Estado de Carabobo) y Maracay, conservándose numerosas obras suyas en tierras venezolanas.

Tampoco hay que omitir la actividad americana del valenciano Ramón Matéu Montesinos (1891-1981), autor de imágenes religiosas y de distintos monumentos en varias ciudades sudamericanas, sobre todo en Cuzco y La Habana; del alcarreño José de Creeft (1884-1982), escultor olvidado con frecuencia en los estudios referidos al tema por haber residido durante muchos años en tierras norteamericanas y que, discípulo de Querol en la Barcelona de comienzos de siglo y luego englobado en la bohemia parisina de Picasso, supo mantenerse fiel a la figuración aunque sin renunciar a los avances plásticos del siglo; de Antonio Ballester (n. 1910), cuya obra principal se encuentra en los Estados Unidos y en México, donde colaboró ampliamente con el arquitecto Félix Candela como, por ejemplo, en la decoración de la basílica de la Milagrosa en México, D.F.; del cacereño Enrique Pérez Comendador (1900-1981), cantor en tres dimensiones de la aventura colonial de España en América conforme revelan, entre otros, los monumentos dedicados a Hernando de Soto en Florida (EE.UU.) y a Domingo Martínez de Irala en Asunción (Paraguay), junto a otros conmemorativos de Pizarro, Cortés y Valdivia en varios lugares sudamericanos; y del también extremeño Juan de Avalos (n. 1911), especializado en la hechura de obras a escala monumental, lo que motivó que el espectador repare menos en su calidad artística y que asimismo ha realizado numerosas creaciones con destino a tierras americanas como el monumento a la Independencia, en Santo Domingo (República Dominicana), el dedicado a García de Paredes, en Trujillo (Venezuela), el de Gonzalo Giménez de Quesada, en Bogotá (Colom-

bia) y, entre otros, los dedicados a Bernardo de Gálvez en Washington y Nueva Orleans (EE.UU.).

Y, por último, dentro de la vertiente figurativa cabe hacer mención del barcelonés Eudaldo Serra (n. 1911), infatigable viajero por todo el mundo que, antes de adentrarse en la aventura abstracta, de la que fue pionero en la década de los treinta, realizó diferentes bustos de nativos de la zona andina que sorprenden por su acentuado realismo; y de su paisano Enrique Monjo (1896-1976), discípulo de Llimona que supo crear varias composiciones de gran envergadura allende los mares como el monumental vestíbulo del First National City Bank de Nueva York, en el que emplazó un grandioso relieve titulado «América Siglo XX», y el portal meridional de la catedral de Washington, en el que exployó una amplia representación bíblica.

En cuanto a la nueva figuración, sita a medio camino entre la escultura tradicional y la abstracta, cabe indicar que cuenta asimismo con notable representación hispana en tierras americanas. Así lo revela la actividad del almeriense Juan Haro (n. 1932), quien, pletórico de ilusión y ansia de triunfo, en lugar de pasar a Francia como venía siendo aparentemente más lógico en un artista de su tiempo, escogió América y en 1956 marchó primero a Colombia y luego a Venezuela, donde desempeñó en Caracas una doble labor como docente de Dibujo e Historia del Arte y como escultor, trabajando en abundancia el cobre repujado y el bronce en obras dramáticas y expresionistas, pero siempre muy humanas, que le hicieron alcanzar notoria fama hasta su traslado a París en 1958, donde su arte se europeizó aunque sin perder nunca la gran lección de América, como él mismo gusta repetir. Por su parte, Elena Devantier Lucas (n. 1929), la barcelonesa que residió en Sudamérica entre 1953 y 1962 compartiendo sus ocupaciones sanitarias en la región andina con las artísticas, realizó varias exposiciones en Venezuela, Colombia y Ecuador, encomiásticamente recibidas por la crítica, al tiempo que atendió diferentes encargos oficiales de las repúblicas hispanoamericanas y de España. Entre estos últimos destaca su participación en el monumento al Descubrimiento de América que, en 1968, ofreció el entonces Ministerio de Información y Turismo español a la ciudad norteamericana de Miami y en el que, junto a Marcel Martí, Elena Lucas acometió con suelta factura y un lenguaje de austero realismo con notas expresionistas

los medallones de los Reyes Católicos y de Colón, así como un relieve explicativo de las rutas seguidas por el almirante descubridor.

También en el capítulo neofigurativo cuenta el zamorano Baltasar Lobo (n. 1911), integrado en la llamada «Escuela de París» y que recuerda a Henri Laurens en su «Maternidad» de la Ciudad Universitaria de Caracas, airosa pieza de formas cubistas; así como el albaceteño José Luis Sánchez (n. 1926), autor de la neocubista figura de la reina Isabel la Católica que se alza ante el edificio de la Organización de Estados Americanos en Washington; y el madrileño Joaquín Vaquero Turcios (n. 1933), más conocido como pintor y que ha realizado varias esculturas de tono expresionista en las que ha sabido captar el carácter de personajes tan vinculados a la obra española en América como el oidor Alonso de Zuazo y Nicolás de Ovando en el Museo de las Casas Reales, de Santo Domingo (República Dominicana).

En cuanto a la escultura no figurativa, campo en el que los artistas españoles han sabido alcanzar cotas bien elevadas, son numerosos los escultores que aparecen vinculados al continente americano. Buen ejemplo inicial es el del turolense Pablo Serrano (1910-1985), que ha desarrollado una actividad fluctuante desde lo tradicional y académico hasta lo expresionista y la abstracción. Serrano se trasladó en 1930 a Sudamérica y allí residió hasta 1954, trabajando lo mismo la piedra y la madera que el metal. Primero se radicó en Rosario de San Fe, donde estableció una escuela de escultura; luego permaneció en Buenos Aires y más tarde marchó a Montevideo en donde tuvo oportunidad de conocer, en 1946, al pintor uruguayo Joaquín Torres García —que había sido amigo del también escultor Alberto Sánchez, al igual que su compatriota Rafael Barradas— y con él fundó en 1949 el grupo «Paul Cézanne», iniciando así una aventura abstracta que, cargada de humanismo y filosofía, ha continuado desarrollando hasta fechas recientes. Ya desde los primeros momentos de su estancia en Sudamérica, en donde tanto Buenos Aires como Montevideo con su cosmopolitismo le permitían estar al tanto de los derroteros seguidos por la escultura occidental, Pablo Serrano acometió numerosos encargos entre los que cabe citar, a manera de ejemplo, las puertas de bronce de la cripta del colegio de San José en la localidad argentina de Rosario (1935), el monumento a José Pedro

Varela (1950), en Paysandú (Uruguay); el monumento al Canto del Himno Nacional (1951), en la misma localidad; el monumento dedicado a José Gervasio Artigas (1952), en Rivera (Uruguay); las puertas de madera de cedro del Palacio de la Luz, en Montevideo, realizadas en 1953 y un largo etcétera que se continúa en fechas recientes con el expresionista Cristo crucificado de la iglesia de San Ignacio de Polanco (México) y los monumentos dedicados a los Intelectuales españoles exiliados a Puerto Rico (1963) en la Universidad de Río Piedras, a Fray Junípero Serra en la Feria Mundial de Nueva York (1964) y a Isabel la Católica en Puerto Rico (1967).

Si Pablo Serrano es la figura descolante de la llamada Escuela de Madrid en su vinculación americana, Marcel Martí lo es de la catalana ya que su nacimiento tuvo lugar en la población argentina de Alvear en 1925. Venido al mundo en el seno de una familia catalana, Martí residió desde su infancia en Barcelona y allí se formó artísticamente, pero volvió a tomar contacto con América cuando, en 1968, realizó el alto monumento ya indicado al hacer referencia a Elena Lucas y que, dedicado al Descubrimiento de América, se levanta en Miami y en el que se hace visible el peculiar estilo del escultor con unas formas organicistas de aspecto aparentemente totémico y de pulidas superficies, pero que simbolizan la cruz de Santiago y las velas de las carabelas colombinas. También de la Escuela de Barcelona son miembros Moisés Vilella (n. 1928), residente largos años en Ecuador, concretamente en Quito y autor de etéreas construcciones con sencillos materiales; y José María Subirachs (n. 1927), maestro tanto en la figuración expresionista como en el neodadaísmo y el pop, a quien se deben el monumento al Comercio Internacional en la ciudad norteamericana de Dallas (1968) y el conmemorativo de la XIX Olimpiada en México, del mismo año y encargado por la colonia hispana de la capital azteca y que, hecho en hormigón, viene a simbolizar el encuentro de la cultura hispana con la mexicana y su proyección de futuro.

Respecto a la escuela del País Vasco, cabe mencionar a Nestor Basterrechea (n. 1924), cuya juventud discurrió hasta 1952 en el exilio de Buenos Aires, en donde trabajó activamente como pintor de acento expresionista influido por el mexicano Orozco, si bien hoy presta mayor atención a la escultura. Y hasta incluso cabría mencionar a su



maestro Jorge de Oteiza (n. 1908), al que conoció durante su etapa de residencia americana y quien no sólo obtuvo el Gran Premio Internacional de Escultura en la IV Bienal de São Paulo de 1957 y formuló su ideario estético de la escultura y de su integración en el contexto arquitectónico al realizar, junto con el arquitecto Roberto Puig, el proyecto que para el monumento a José Batlle y Ordóñez se convocó en Montevideo en 1960, sino que también años antes había redactado un estudio sobre la «Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana» que fue editado en Madrid en 1952.

Por último, conviene recordar la labor de otros dos artistas españoles un tanto ignorados por la historiografía actual al igual que el antes mencionado José de Creeft. Se trata del madrileño Eduardo Díaz Yepes (n. 1911), residente mucho tiempo en Uruguay por motivos políticos y que se preocupó por el constructivismo y la plasmación del espacio interior, anticipándose a la abstracción geométrica en aquellos ensayos escultóricos anteriores a la guerra civil española que cristalizaron en la fundación, en 1931 y en Madrid, del Grupo de Arte Constructivo, patrocinado por el que luego sería su suegro Joaquín Torres García y que eran resultantes de la actividad revitalizadora que de la escultura habían hecho Gargallo, Julio González y hasta el propio Picasso. Buena muestra de tales exploraciones en el campo de las formas abstractas

es su monumento en ónice del Parque de Ibirapuera, de São Paulo. Y en segundo lugar es justo recordar la actividad del valenciano Manuel Fernández Teijeiro (n. 1913), residente largos años en Argentina, donde en coincidencia con el grupo Madí de Buenos Aires, ha venido trabajando en el campo del arte óptico con sus traslúcidas estructuras.

Como se puede observar a través de estas notas, la significación de América sobre la escultura española contemporánea es bastante notoria cual si se tratara de un intento de reciprocidad hacia la influencia artística hispana sobre las tierras ultramarinas en centurias pasadas. Incluso cabría afirmar que el despegue artístico de la España de la postguerra, con la consiguiente aunque paulatina apertura a las vanguardias, se produciría en íntima conexión con el mundo americano de habla hispana a través de las Bienales Hispanoamericanas de Arte (Madrid, 1951; La Habana, 1954 y Barcelona, 1955), surgidas, según reza el artículo primero de los Estatutos, con el fin de fomentar «el mutuo conocimiento de las artes plásticas producidas por los artistas contemporáneos de esta comunidad de países», si bien su planificación respondió más bien a unos criterios de proyección política y diplomática; pero aún así cumplieron papel destacado en la renovación artística española en unos momentos en que la expresión plástica no gozaba de amplias posibilidades de desarrollo.



Foto 1: A. Mélida. Sepulcro de Colón.  
Catedral de Sevilla.



Foto 2: Victorio Macho. Eva de América.  
(La Democracia Monumento a Belisario Porras).  
Boceto Casa Museo Roca Tarpeya. Toledo.



Foto 3: E. Pérez Comendador. Monumento a  
Pedro de Valdivia. Santiago de Chile.

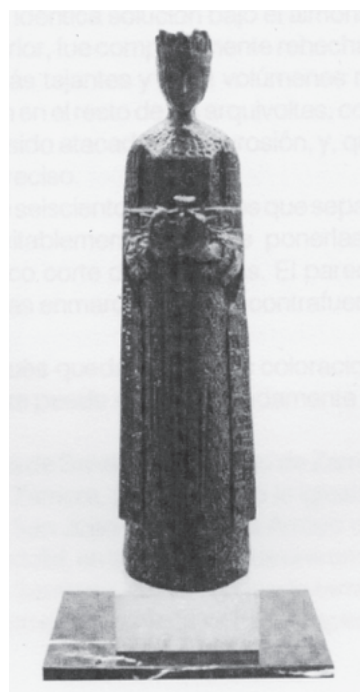


Foto 4: J. L. Sánchez Isabel La Católica, 1963 O.E.A.  
Washington (Boceto).



---

## *Dos singulares portadas de idéntica realización: San Félix de Apiés (Huesca) y Santiago del Burgo (Zamora)*

ANTONIO NAVAL MAS

El carácter singular de ambas portadas radica en que sus arquivoltas, de arco de medio punto, están formadas por dovelas almohadilladas que proporcionan al conjunto una peculiar plástica visual en la que la ondulación de cada una de ellas queda rimada por la acompasada ondulación que componen las curvaturas de cada dovela. Cuatro son las arquivoltas de ambas puertas. La diferencia que en la actualidad marca la portada de Apiés al presentar almohadillas las jambas, tanto el arco interior como las que enmarcan las columnas es debido a la modificación que, sin fundamento, se introdujo con ocasión de la restauración llevada a efecto en la década de los cuarenta, siendo, por lo tanto, con anterioridad, la apariencia muy similar, tal como se aprecia por fotografías antiguas de la portada de Apiés.

Ninguna de las dos portadas tiene tímpano. Entre las diferencias de detalle hay que señalar que, el conjunto, en Apiés, está enmarcado por una moldura en zig-zag con pliegues prominentes y rehundidos con respecto al muro de fábrica, mientras que en Zamora, la moldura está formada por sencillos banquetones. Otra de las diferencias es que, en Apiés, son cuatro los capiteles de cada lado, correspondientes a cada una de las arquivoltas, mientras que en Zamora son solamente dos de ellas las que se apoyan en sendos capiteles. El aspecto de la portada de Apiés es más compacto que en Zamora, donde entre cada arquivolta aparece la arista de la platabanda donde se apoyan los almohadillados. En la de Apiés sólo se ve con nitidez idéntica solución bajo el almohadillado de la

segunda arquivolta. La primera, la más interior, fue completamente rehecha en la restauración, por lo que presenta unos perfiles más tajantes y unos volúmenes más definidos, igual que en la de Zamora, que no aparecen en el resto de las arquivoltas, como consecuencia de la peor calidad de la piedra, que ha sido atacada por la erosión, y, quizá también, como consecuencia de un cincel menos preciso.

A pesar de estas diferencias y de la distancia de seiscientos kilómetros que separan las dos portadas, ofrecen tal semejanza que inevitablemente hay que ponerlas en relación. Tal aparición viene subrayada por el idéntico corte de las piezas. El parecido todavía queda más acentuado al estar ambas portadas enmarcadas entre contrafuertes, más anchos los de Apiés.

Las dos portadas estuvieron policromadas, pues quedan restos de coloraciones rojizas, parduzcas y blanquecinas, sin embargo, no se puede afirmar rotundamente que la policromía se remonte a la Edad Media.

Gómez Moreno puso en relación con la portada de Santiago del Burgo de Zamora, otra portada similar existente en la misma ciudad de Zamora, y que es la de la iglesia de San Leonardo, así como la portada de la iglesia de San Juan Bautista, de Arroyo de la Encomienda, a pocos kilómetros de la ciudad de Valladolid, en la carretera que une ambas capitales. La de San Leonardo es muy similar a la de Santiago, al estar formada también por cuatro arquivoltas almohadilladas, de las que solamente dos se apoyan en capiteles, y quedar enmarcado el conjunto en una moldura de pareci-



da sección<sup>1</sup>. La de Arroyo de la Encomienda, sin embargo, sólo tiene almohadilladas las dovelas de la arquivolta más exterior, conformando una ondulación más menuda al haber en cada dovela tres almohadillados, cuando, en el resto de las portadas, a cada dovela corresponden dos almohadillados.

También en las proximidades de Apiés hay otra portada de tres arquivoltas, de las que la más interior es también de menudo almohadillado<sup>2</sup>. Es la de la pequeña iglesia de Nuestra Señora de Ordás, en el término de Nueno.

De estas iglesias, la portada de Santiago del Burgo de Zamora ya era conocida, y había atraído la atención de escritores del siglo pasado. El Conde de Cedillo en el informe que publicó en el Boletín de la Real Academia de la Historia<sup>3</sup> proponiendo la Declaración de Monumento Nacional, hizo un recuento de las referencias bibliográficas y un ensayo de datación del edificio. La de Apiés fue dada a conocer a partir de la publicación del Inventario Artístico de la Provincia de Huesca<sup>4</sup>, donde, por primera vez, se pone en relación ambas portadas. Ricardo del Arco y Garay, había, no obstante, publicado su fotografía en el Catálogo Monumental, pero sin ningún comentario. El desconocimiento de la existencia de la portada de Apiés, fue sin duda la causa de que solamente para aquella se buscara algún precedente<sup>5</sup>, llegando a circunscribir exclusivamente a la ribera del Duero, entre Soria y Zamora, las influencias arquitectónicas más relevantes procedentes del Próximo Oriente. La constatación de la existencia de esta otra portada, la de Apiés, y su imitación en la pequeña iglesia de nuestra Señora de Ordás, cerca de Nueno, a pocos kilómetros de Apiés, pide el replanteamiento de la cuestión.

De todas formas, en el momento de intentar establecer unas relaciones de causalidad y querer, por lo tanto, dilucidar las posibles fuentes de influencias, nos encontramos con el problema del desconocimiento de fechas exactas, que permitieran formular hipótesis que sean algo más que meras conjeturas etiológicas al uso, frecuentemente inconsistentes y precipitadas<sup>6</sup>. A la espera de la exhumación de documentos que, si existen, permitan conocer con más exactitud el momento en que fueron construidos los edificios, tenemos que remitirnos al estado de la cuestión tal como está planteada. La iglesia de Santiago del Burgo debe ser de los últimos años del siglo XII o principios del siglo XIII<sup>7</sup>, siendo muy posible que la obra, tal como solía suceder, se prolongara durante varias décadas<sup>8</sup>. También la de Apiés debió ser construida por entonces, según deducción hecha en referencia con la actividad constructiva, y algunos de los rasgos arquitectónicos que caracterizan las iglesias que fueron edificadas a finales del siglo XII y a principios del siglo XIII en el Somontano de Huesca<sup>9</sup>. La tendencia, sin embargo, a poner en relación la iglesia de Santiago del Burgo con la catedral de Zamora, después de la cual parece que debió construirse, sugiere la posibilidad de que fuera después de la construcción de aquella iglesia, cuando el maestro que esculpió la portada, o alguno de los que trabajaron en ella, se desplazara al Alto Aragón, comarcas del Somontano, donde había bastante volumen de obra en proceso de edificación y se esculpiera

<sup>1</sup> GÓMEZ MORENO, M.: *Catálogo Monumental de España: Zamora*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927, pág. 151. En la actualidad resulta difícil poder contemplar esta portada por estar en el interior de una finca de propiedad particular.

<sup>2</sup> A. y J. NAVAL MAS: *Inventario Artístico de Huesca y su Provincia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, t. I, pág. 339.

<sup>3</sup> Conde de Cedillo: «La iglesia de Santiago del Burgo en Zamora», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXVI (1915), págs. 354 y sigs.

<sup>4</sup> A. y J. NAVAL MAS: *Op. cit.*, t. II, pág. 274.

<sup>5</sup> GÓMEZ MORENO, M.: *Op. cit.*, pág. 151.

<sup>6</sup> GUDIOL RICART, J. A.; GAYA NUÑO, J. A.: *Arquitectura y escultura románicas*, Ars Hispaniae, t. V, Madrid, Plus Ultra, 1948, pág. 276.

<sup>7</sup> RAMOS DE CASTRO, G.: *El Arte Románico en la Provincia de Zamora*, Zamora, Diputación Provincial, 1977, págs. 302 y sigs.; revisa las fechas que hasta entonces se venían dando, 1168 y 1204, al afirmar que, aunque se refieren a una iglesia de Santiago, no era la del Burgo, sino otra más antigua, existente en el interior del recinto murado. Da, no obstante, la fecha de 1215, deducida de otro documento en la que se hace una donación «*Ad opus Sancti Iacobi*», y que da pie para pensar que, por entonces, estaba en construcción la de Santiago del Burgo.

<sup>8</sup> GÓMEZ MARTÍNEZ: *Zamora y su provincia*, Barcelona, Aries, 1958, pág. 19. Afirma, sin citar fuentes, no exigidas por la modalidad de la publicación, que la construcción pudo durar desde el último cuarto del siglo XII a finales del siglo XIII.

<sup>9</sup> NAVAL MAS, A.: «Arquitectura religiosa en la Edad Media, en el Somontano de Huesca», en *Seminario de Arte Aragonesés*, XLI (Zaragoza, 1987), págs. 151-236.

la portada de la iglesia de Apiés. Para la formulación de tal hipótesis no tenemos otros puntos de apoyo que las dataciones sugeridas y la semejanza de factura de ambas obras.

### RELACIÓN CON OTRAS PORTADAS SEMEJANTES

La apariencia visual que ambas portadas ofrece encuentra semejanza en otros trabajos situados en puntos tan distantes como puedan ser ciudades francesas, sicilianas o del Próximo Oriente.

Gómez Moreno había hablado de la vinculación de la portada de Santiago del Burgo, con otras de Jerusalén y Palermo, así como del Poitou y Alto Marne<sup>10</sup>, Gudiol Ricart y Gaya Nuño llegaron a afirmar que «los almohadillados de esta puerta zamorana son exactos a los de otra puerta de Edessa (Turquía), construida por artífices entrados del arte sirio, a los de la Bab el Futuh de El Cairo, hecha en 1089, por obreros de Edessa...»<sup>11</sup>. No me ha sido posible localizar la mencionada puerta de Edessa, que a juzgar por la trayectoria histórica de la ciudad sería anterior a 1140, fecha aproximada en que los cristianos perdieron el condado pasando al dominio turco<sup>12</sup>. La puerta de Bab el Futuh, efectivamente, tiene arcos de medio punto ciegos con dovelaje almohadillado en los plementos visibles de los cubos laterales que enmarcan la entrada. Esta puerta es obra del periodo Fatimí (969-1171), y estos autores la fechan en 1089 en que, según ellos fue hecha por obreros provenientes de Edessa.

Sí que hay trabajos semejantes, aunque no iguales, en otros puntos geográficos ya antes mencionados. En la ciudad de Palermo, hay, al menos, dos construcciones que deben ponerse en relación con las soluciones de las portadas que nos interesan. En la iglesia de la Martonara, los vanos de la torre están enmarcados por un arco formado por dovelas almohadilladas estando resueltas con la misma técnica las jambas sobre las que se apoyan. Idéntica

solución aparece en los vanos del ábside de la catedral de la misma ciudad, así como en la torre de la iglesia de Erice, también en Sicilia. Todos ellos, sin embargo, son arcos apuntados. Estas construcciones constituyen muestras de las más representativas de la presencia de los normandos en Sicilia. La Martonara fue mandada construir en 1143 por el Almirante Ruggero II, Giorgio de Antioquía, nombre que necesariamente hay que vincular al Asia Menor. 1185 es la fecha en que se comenzó a construir la catedral.

Igual solución almohadillada en jambas y arco apuntado aparece en la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, con resultados que son prácticamente idénticos a los de las iglesias sicilianas. En relación con la construcción de este edificio no tengo otro punto de referencia que el de la conquista de Jerusalén por Saladino, en 1186, año que hay que entender como fecha límite para la libre desenvolvimiento de los cristianos en aquella ciudad<sup>13</sup>.

Apariencia semejante a estas iglesias orientales ofrecen algunas portadas francesas, como la iglesia de Saint Pierre en Soissons (Champagne), al estar igualmente resuelta mediante un arco apuntado, trabajado por una solución almohadillada que se prolonga por las jambas. Esta portada y la nave a la que sirve de muro de cerramiento, corresponde a la segunda fábrica que fue construida entre 1170 y 1180<sup>14</sup>. Eugene Lefevre Pontails en su monografía sobre la arquitectura románica en la diócesis de Soissons añade que una solución semejante se encuentra en el campanario de la iglesia de la Cruz de Oulchy, en una ventana del ábside de Marolles, en Brie (Seine-et-Oise), en Evron (Mayenne) y en el donjon de Pons (Charente-Inferieure)<sup>15</sup>. En Saintes (Charente-Maritime), la iglesia de Saint Eutrope, tiene también almohadillado el arco del vano central del ábside, en la parte correspondiente a la cripta. En esta ocasión el arco es de medio punto y sus dovelas almohadilladas están unidas por una cinta que las recorre por su parte central, como fajándolas. Esta iglesia fue comenzada a fi-

<sup>10</sup> GÓMEZ MORENO, M.: *Op. cit.*, pág. 151.

<sup>11</sup> GUDIOL RICART, J.; GAYA NUÑO, J. A.: *Op. cit.*, pág. 276.

<sup>12</sup> Siendo rey de Jerusalén Balduino III (1131-1162), entre el año 1140 y 1144, cayó la ciudad de Edessa en poder de los turcos perdiéndose el condado al que había dado nombre. El acontecimiento fue la ocasión para una de las cruzadas.

<sup>13</sup> Siendo rey Balduino V, Jerusalén fue conquistada por Saladino, constituyendo el fin de la dinastía cristiana en esta ciudad, y, consecuentemente, una mala noticia para la cristiandad.

<sup>14</sup> LEFEVRE PONTAILS, E.: *L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XIe et au XIIe siècle*, París, Plon-Nourrit, 1897, t. 2, II, pág. 202.

<sup>15</sup> *Ibid.*, en la nota de pie de página.

nales del siglo XI, y sus altares fueron consagrados en 1096<sup>16</sup>.

Saint-Jouin-de-Marnes (Haut Poitou), tiene almohadilladas las arquivoltas de la fachada del mediodía que, aquí, son de arco apuntado. También semeja una solución almohadillada un arquivolta, igualmente apuntada, de la fachada de poniente. Se sabe que la iglesia fue consagrada en 1130, siendo posiblemente posteriores las portadas<sup>17</sup>. Una solución que también asemeja el almohadillado aparece en la portada situada al mediodía de la iglesia de Plassac (Angoumois). Estas iglesias quedaban en el entorno de lo que era el camino de Santiago.

#### HIPÓTESIS PARA UNA EXPLICACIÓN DE SEMEJANZAS

No resulta fácil relacionar tan diferentes referencias situadas en lugares tan distantes. De las iglesias mencionadas, los almohadillados de Sant Eutrope, en Saintes, sobre arco de medio punto, son los más antiguos y por ser fajados difieren del aspecto de las otras muestras. Por su parte el almohadillado en arco apuntado de la iglesia de Saint Pierre, de Soissons, por la posible época de su construcción, parece coetáneo de otras soluciones similares de Sicilia, así como del Santo Sepulcro de Jerusalén.

Posiblemente fue la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, el modelo a partir del cual se difundió la solución almohadillada, que sería imitada después en el duomo de Palermo, comenzado a construir algunos meses antes de que cayera Jerusalén. A pesar de que conocemos una fecha, 1143, para el inicio de la construcción de la iglesia de la Martonara de Palermo, se puede suponer, no sin fundamento, que la torre, donde aparecen las soluciones que nos interesan, fue construida algún tiempo después, quizá simultaneando con las obras

del duomo, en tiempos de Federico II, puesto que los resultados volumétricos y formales de ambos edificios son muy similares.

Con respecto a la vinculación entre estas iglesias y las francesas, sería suficiente con decir que, entonces, Jerusalén era uno de los puntos de peregrinación de la cristiandad, y el Santo Sepulcro la meta deseada por los peregrinos. Ello explica que su edificio fuera paradigma arquitectónico en su conjunto, o en los detalles, para los países cristianos, por donde se difundieron réplicas de su construcción.

Las vinculaciones entre Francia y España a través del Camino de Santiago son ampliamente conocidas. Zamora, por su parte, estaba en cruce de caminos, antigua vía romana de la plata y arteria de comunicación con Portugal, Santiago, y por Toro y Simancas, con Zaragoza. Además de ello consta documentalmente que, como consecuencia de las alianzas matrimoniales de los reyes con princesas francas y borgoñonas, la presencia francesa en la ciudad fue constante e importante. Raimundo de Borgoña, francés, primer esposo de Doña Urraca, recibió de Alfonso VI, el encargo de fomentar los burgos de la ciudad, a principios del siglo XII, y francés fue también uno de los obispos de Zamora. En ella fueron abundantes los franceses a principios del siglo XIII, en tiempos de Alfonso VIII. De los documentos se deduce que, por razones comerciales, hubo en la ciudad sirios, caldeos y persas<sup>18</sup>.

Más difícil es buscar conexiones que expliquen la similitud de soluciones adoptadas en Santiago del Burgo y San Félix de Apiés. Esta localidad dependía de la Abadía de Montearagón, fundada, protegida y ampliamente favorecida por los reyes aragoneses. Posiblemente alguno de sus abades dio facilidad para que un acreditado maestro, venido de tierras castellanas, labrara la portada de San Félix de Apiés, en un momento en que el Somontano de Huesca había una destacada actividad constructiva. La llegada de maestros foráneos, explicaría que esta iglesia desentone de lo que, por entonces, se está construyendo en las proximidades. El particular mecenazgo de los abades de Montearagón, y, quizá su relación con las gentes de otros reinos, per-

<sup>16</sup> LAFFONT, R.: *Dictionnaire des Eglises de France*, t. III, pág. 157. Posiblemente también son almohadillados los arcos que enmarcan las ventanas del ábside de la iglesia de Talmont, igualmente en Charente.

<sup>17</sup> Haut-Poitou Roman: *Abbaye Sainte Marie de la Pierre-qui-vive* (Yonne), Zodiaque, 1975, pág. 246.

<sup>18</sup> RAMOS DE CASTRO, G.: *Op. cit.*, págs. 53 y 54.

mitió la construcción de la iglesia de Apiés, haciendo presente en estas tierras una solución plástica vinculada a tierras del Próximo Oriente.

En esta iglesia de concepción estructural más avanzada que en la de Zamora, al incorporar decididamente el arco apuntado en el interior, sigue manteniendo el anacronismo del arco de medio punto como solución preferida para la portada, de acuerdo con una práctica constante que se repite en varias iglesias del Somontano. Esta iglesia fue rehecha en el siglo VI en que se añadió una capilla en el muro norte. Quizá por entonces se rehizo el ábside mediante la incorporación de crucería<sup>19</sup>.

#### LA APARIENCIA VISUAL DE ESTAS PORTADAS Y SU RELACIÓN CON CONSTRUCCIONES ORIENTALES

Quedaría por intentar hacer una aproximación a la fuente de inspiración de la solución almohadillada. Al margen de la localización de la mencionada puerta de Edessa, no es difícil comprobar que en construcciones del Próximo Oriente los arcos que enmarcan vanos o soportan las características cubiertas bizantinas, ofrecen la sensación de franjas onduladas como si estuvieran almohadilladas. Unas veces es por la alternancia de los materiales empleados, piedra y ladrillo, o ladrillos en resalto con respecto a la amplia solada de argamasa rehundida. Otras veces la sensación viene dada como consecuencia de la erosión, que ha suavizado las aristas de los materiales que, de esta forma, quedan como onduladas con respecto al rehundimiento del tendel. Son numerosas las imágenes que ofrecen esta apariencia óptica, posible fuente de inspiración del almohadillado. En definitiva, la tendencia a crear una variedad cromática y compositiva, mediante el color o la volumetría, es constante en aquellas tierras, y aparece ya en los primeros edificios cristianos, como puede apreciarse en los arcos del interior del baptisterio de Frejus, esta vez en Francia, perpetuándose después en la Edad Media y Renacimiento en numerosas iglesias de este país e Italia, donde el cromatismo de los materiales crea una alternancia tonal muy efectista, apariencia que ya antes había complacido a los

árabes. A través de tan diversas soluciones que, en definitiva, pretenden proporcionar una plástica visual agradable a los arcos y construcciones, es posible ver remotos precedentes y fuentes de inspiración en las lejanas construcciones del Asia menor. Allí se mantuvo una activa y fecunda cristiandad durante el Alto Medioevo, que edificó relevantes construcciones que después admiraron peregrinos y cruzados cuando para ellos fue un sueño poder llegar hasta la Tierra Santa<sup>20</sup>.

Están ampliamente difundidas las tesis que mantienen el origen estructural y formal del románico en las iglesias siriacas, armenias y bizantinas. Por lo tanto, nada tendría de particular descubrir, una vez más, precedentes a la solución almohadillada en algún edificio de aquellas tierras de donde el modelo fue trasladado a Occidente como consecuencia de la continua relación mantenida tanto a nivel de pensamiento como comercial y político. Aún a falta de un precedente preciso y puntual, el deseo de emular las construcciones orientales mediante soluciones ópticas que imitaran, o, incluso recrearan las apariencias de su plástica visual es convincente explicación en un contexto que supone la difusión del cristianismo desde esas tierras donde fue generado. Contenidos doctrinales y expresiones plásticas de esos contenidos, pertenecen a la misma estructura de comunicación, y, consecuentemente, juntos se difundieron a Occidente para constituir unas veces los soportes de su estructura mental, y, otras, la configuración espacial del marco de su devenir diario, acrecentándose tal influencia en una época, la Edad Media, en que el Oriente, fue objeto de reivindicación territorial y meta de peregrinación religiosa.

<sup>20</sup> Edesa fue ciudad especialmente importante para la cristiandad por estar en ella el sepulcro de uno de los apóstoles, Santo Tomás. Ya en el siglo IV (381-384), la monja española Egeria, estuvo en la ciudad a su vuelta de su peregrinación a Jerusalén, tal como ella relata en su conocida crónica e importante documento, *Itinerarium Egeriae*, Madrid, BAC, 1980. La ciudad, por ora parte, unía Oriente con Occidente, en ruta que ya aparece en *Itinerario Antonino*, y desde los últimos años del siglo XI, hasta mediados del siglo XII, fue cabeza del condado cristiano que llevaba su nombre. Numerosísimas fueron las iglesias que hubo en ella tal como contabilizaron las crónicas tanto cristianas como árabes, consecuencia de su destacada actividad religiosa, y de ser uno de los focos de irradiación del pensamiento cristiano.

<sup>19</sup> AHPH., Prot. not. 1054, fols. 33-34.



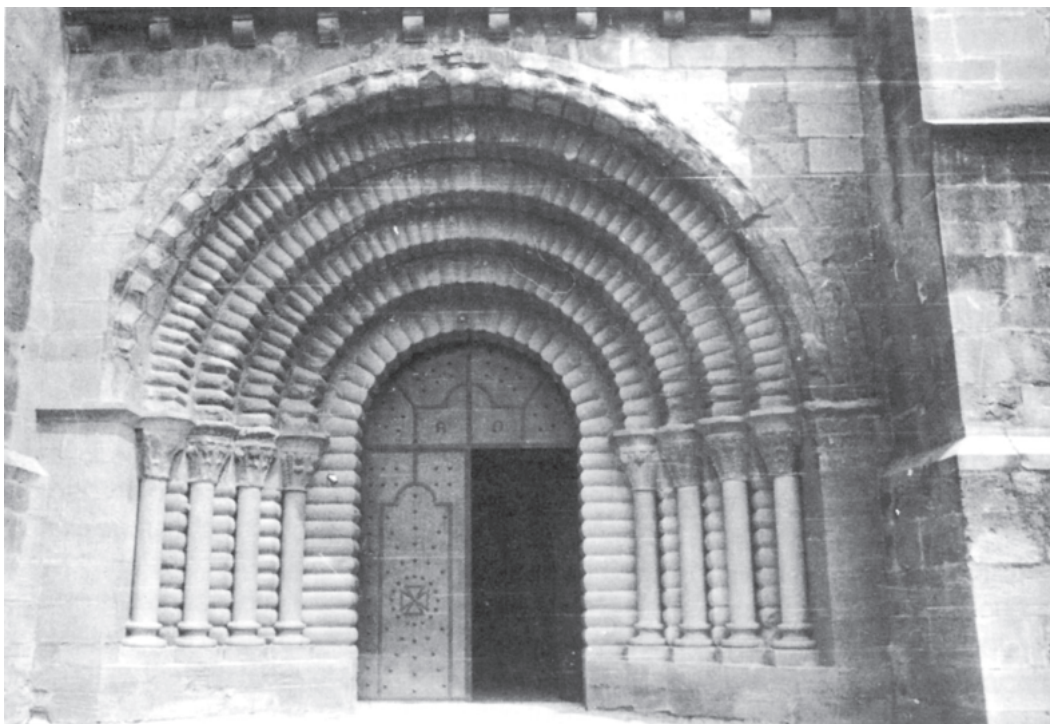


Fig. 1: APIÉS (HU). Portada de la iglesia de San Félix, restaurada e intervenida.



Fig. 2: ZAMORA. Portada de la iglesia de Santiago del Burgo.

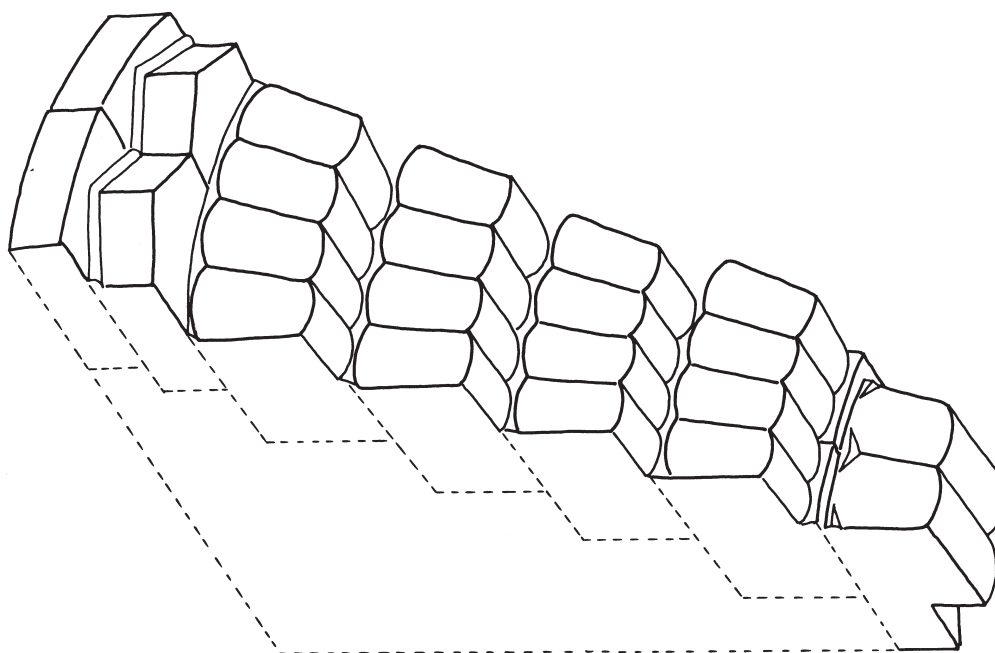


Fig. 3: APIÉS. Iglesia de San Félix. Despiece de las arquivoltas de la portada.

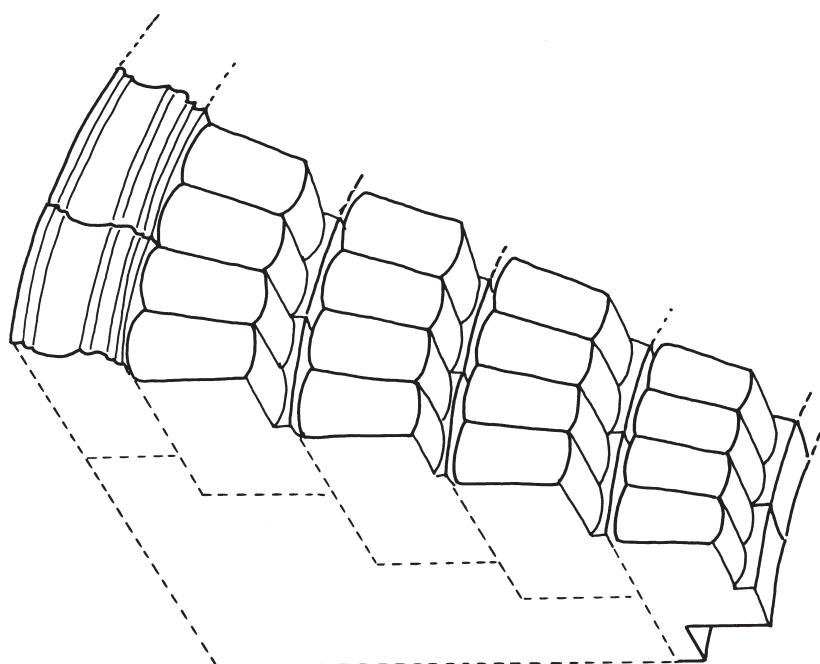


Fig. 4: ZAMORA. Iglesia de Santiago del Burgo. Despiece de las arquivoltas de la portada norte.



Fig. 5a: APIÉS (HU). Iglesia de San Félix remodelada tras la restauración.



Fig. 5b: NUENO (HU). Portada de la iglesia de Nuestra Señora de Ordás.

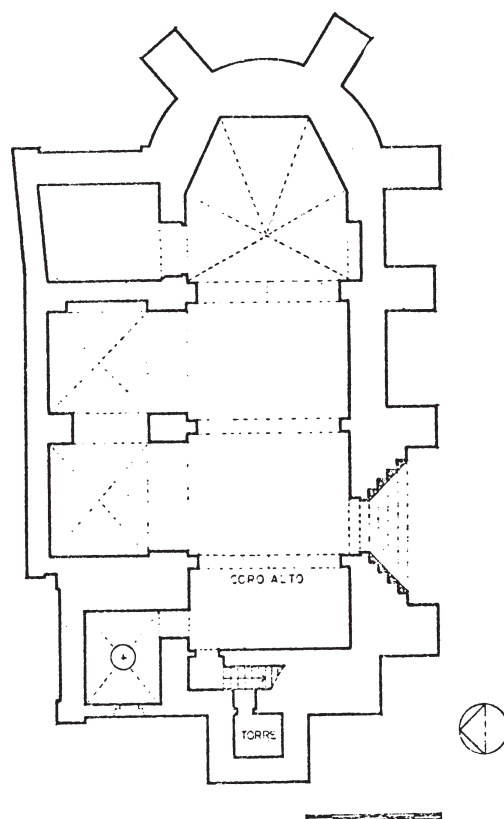


Fig. 6: APIÉS. Iglesia de San Félix, según Joaquín Naval Mas.

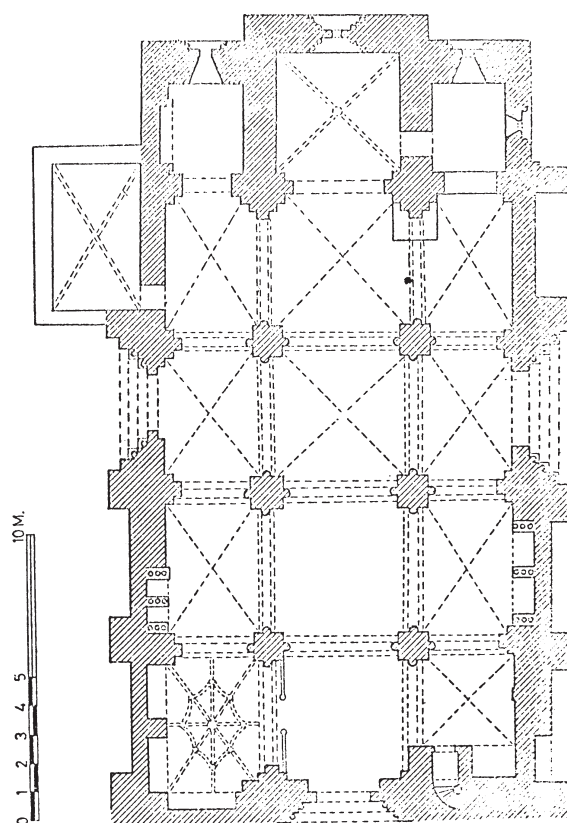


Fig. 7: ZAMORA. Iglesia de Santiago del Burgo, según Guadalupe Ramos de Castro.





---

## *Influencias y relaciones en la arquitectura canaria del siglo XVI*

FRANCISCO JOSÉ GALANTE GÓMEZ

Los últimos años del siglo XV, marcan el final de una época y el comienzo de otra llena de incertidumbre. Es cuando Europa se convirtió en una sociedad en expansión que comenzó a tejer todas las relaciones comerciales de tipo moderno; las ciudades se convierten en importantes polos de atracción generando una nueva dimensión económica y social. Es la etapa del Mercantilismo, donde los intercambios comerciales pasan de un orden estrictamente local a otro internacional.

En la España del siglo XV que se lanzó a la mar en busca de nuevas tierras, se vivía un momento crucial de la Historia. En el marco de esta expansión hay que entender la conquista de Canarias, en cuya empresa se mezcla una doble fenomenología: régimen de tipo señorial y el germen de una nueva sociedad. La conquista constituye una empresa más (un eslabón en el ámbito de estas expansiones) en la que participan nobles y comerciantes peninsulares y extranjeros. Pero la conquista se realiza en función de un saqueo, donde se reparten las tierras, las aguas, el ganado y la mano de obra.

Consumada paulatinamente la conquista del Archipiélago (Lanzarote a principios del siglo XV y Tenerife al finalizar el mismo), se determinan dos modos de comercios diametralmente diferenciados. Por un lado, el *comercio exterior* que tenía un evidente carácter colonial<sup>1</sup> de gran auge por la posi-

ción estratégica de las Islas, cuyas rutas más importantes eran la de Castilla, Portugal y la del Atlántico Norte, destacando en ésta el núcleo de Flandes ya que adquirió un relevante protagonismo en las exportaciones de obras de arte. Este comercio exterior estaba controlado por genoveses, florentinos, catalanes, castellanos, valencianos, flamencos y portugueses. De otra parte, el *comercio interior* regido por normas ordenancistas en el que predominaba el trueque sobre el intercambio monetario.

Así pues, Canarias se convirtió en una *sociedad del antiguo régimen castellano* con una economía basada en una agricultura de autoconsumo y subsistencia, y en la explotación de cultivos especulativos de cara al comercio exterior. Entre ambos destacó, durante el siglo XVI, la caña de azúcar, monocultivo de elevados precios en los mercados extranjeros que permitió obtener en contrapartida manufacturas y otros productos, siendo los Países Bajos el mayor consumidor<sup>2</sup>. No obstante, existió una desigual explotación de estos cultivos ya que sólo en las «islas mayores» o de realengo (Gran Canaria, Tenerife y La Palma) adquirieron un valor monopolizador, mientras que en las «islas menores» o de señorío (La Gomera, El Hierro, Fuerteventura y Lanzarote) se mantuvo una economía plenamente cerrada o de subsistencia.

<sup>1</sup> AZNAR VALLEJO, Eduardo: *Organización económica de las Islas Canarias después de la conquista (1478-1527)*, Las Palmas, 1979, pág. 10.

<sup>2</sup> FABRELLAS, María Luisa: «La producción de azúcar», en *Revista de Historia*, La Laguna (Tenerife), núm. 100 (1952), págs. 458 y sigs.

Esta nueva esfera económica, lógicamente, estaba vinculada a una nueva estructura social. La sociedad en Canarias en el momento de la colonización estaba señalada por su carácter pluralista, integrada por inmigrantes conquistadores castellanos, andaluces y extremeños, y la aportación de capitales italianos y flamencos, sobre todo. En definitiva, Canarias se inserta en el marco Renacentista de la época, al aplicársele una nueva estructura social y una dinámica económica radicalmente diferenciada a la anterior etapa de caracteres neolíticos.

## 1. INFLUENCIAS Y RELACIONES

La llegada a Canarias de gente de diversa procedencia va a producir una serie de influencias en el mundo del arte. Los caminos de la cultura flamenca, portuguesa y mudéjar, entre otros, señalan el panorama de la producción artística que perduró hasta la segunda mitad del siglo XVIII. La reflexión crítica que se produjo durante este período sobre las influencias foráneas, fue fundamental para el desarrollo del Arte en el Archipiélago.

### A. *Flamenca*

Aunque su repercusión no está ligada al campo de la arquitectura, su importancia en la producción plástica fue tan considerable que es necesario mencionar este aspecto ya que Canarias es, quizá, uno de los lugares donde se concentran el mayor número de imágenes flamencas del siglo XVI.

El floreciente comercio de la caña de azúcar supuso un gran atractivo para el asentamiento de varias familias de origen flamenco, como los Van de Walle o Monteverde, en la isla de La Palma, que a su llegada portaban excelentes tablas o imágenes utilizadas bien como objetos de transacciones comerciales o bien como reliquias de veneración particular. El tríptico de la Adoración de los Reyes, en Taganana (Tenerife), el tríptico de la parroquia de Santiago, en Realejo Alto (Tenerife), el tríptico de la ermita de las Nieves, en Agaete (Gran Canaria) y el magnífico retablo policromado de la iglesia parroquial de San Juan, en Telde (Gran Canaria), constituyen los principales ejemplos. En cuanto a la escultura, es la isla de La Palma a la que afluyen el mayor número de imágenes flamencas, sobre

todo después del ataque pirático del francés Leclerc en 1553. Entre las tallas flamencas más sobresalientes figuran las pertenecientes al Real Santuario de las Nieves (el conjunto del Calvario, Ntra. Sra. de los Ángeles y la Virgen del Buenviaje); la virgen de los Remedios en la iglesia parroquial de Los Llanos de Aridane, que supone una interpretación, en madera dorada y policromada, de la Madonna en mármol esculpida por Conrad Meyt para la catedral de Santa Gúdula, en Bruselas<sup>3</sup>; la virgen de la Encarnación, en la ermita de su nombre de Santa Cruz de La Palma; la imagen de la Piedad, en la parroquia de San Andrés y Sauces; y el excelente grupo escultórico del Niño, la Virgen y Santa Ana de la iglesia de San José, en la villa de Breña Baja<sup>4</sup>. Todas estas tallas presentan una serie de rasgos relacionados con las esculturas renacentistas más que con la disposición rígida de las imágenes góticas, al tiempo que marcan la existencia en Canarias de un *arte de importación*, evidenciando las diferencias existentes con el *arte popular*, éste con toda su carga de tradición e ingenuidad.

### B. *Portuguesa*

Por la privilegiada posición entre tres continentes, Canarias fue un lugar apetecido por diferentes países y sometido, por ello, a constantes convulsiones piráticas. No obstante, otros modos alentaron al rey portugués Enrique IV cuando intentó anexionar a su Corona la isla de La Gomera. Aunque fracasó en su proyecto la isla fue repoblada por un considerable número de portugueses, muchos de ellos ocupados en las labores arquitectónicas lo que explica las abundantes concomitancias estilísticas entre ambos territorios.

En el cuerpo central de la *fachada de la iglesia parroquial de la Asunción*, en San Sebastián de La Gomera, se aprecian diversas características del gó-

<sup>3</sup> HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Esculturas flamencas en La Palma», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, t. XIV-XV (1968-70), págs. 93 y sigs.

<sup>4</sup> GALANTE GÓMEZ, Francisco José: «Arte Gótico», en *Historia del Arte en Canarias*, edit., Edirca, Las Palmas, 1982; NEGRÍN DELGADO, Constanza: «Escultura flamenca en La Palma», en *Catálogo de Arte Flamenco en la Palma*, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1985.

tico portugués o gótico «manuelino». En efecto, su portada está enmarcada en un doble sistema de arcos —apuntado, bordeado por un baquetón retorcido, y escarzano— y en el paño central hay un típico óculo similares a los utilizados en la arquitectura portuguesa del momento que hacen referencia a la tradición marinera de ese país.

En el Norte de Tenerife también se advierte esta afluencia, así un elevado índice de la población de Icod en el siglo XVI era de origen portugués; la *portada de la antigua sacristía de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Concepción*, en los Realejos, fue realizada por los canteros portugueses Simón y Duarte Báez<sup>5</sup>; Francisco Martín, albañil portugués, levanta en 1513 la *iglesia parroquial de Ntra. Sra. de los Remedios*, en Buenavista del Norte<sup>6</sup>.

Por otro lado, en el interior de la catedral de Las Palmas existen unas columnas baquetonadas compuestas por tres tambores separados por pequeñas molduras cilíndricas o arandelas que reducen el capitel a un simple anillo, solución que se adoptó en el gótico «manuelino». También la *antigua fachada de la catedral de Santa Ana* compuesta por tres cuerpos separados por torres contrafuertes de planta octogonal —cuya estructura se ajustó luego a la torre de la basílica del Pino en Teror (Gran Canaria)—, evoca diversas torres del gótico portugués como las de la iglesia de Santa Cruz de Coimbra y las del monasterio de Belem, en Lisboa<sup>7</sup>.

En cuanto al urbanismo, es preciso mencionar que durante el siglo XIX se conformaron varias plazas en las ciudades canarias que correspondían a un trazado triangular originado por la intersección de varias calles; el ejemplo más destacado es la plaza del Espíritu Santo, en Las Palmas de Gran Canaria. Este esquema constituye una réplica de diversas plazas portuguesas tradicionales<sup>8</sup>.

### C. *Mudéjar*

En la arquitectura canaria que se desarrolló hasta la segunda mitad del siglo XVIII, existía una preponderancia del mudéjar sobre otros «modos arquitectónicos»<sup>9</sup>. Esta circunstancia se justifica porque el mudéjar era un «estilo» que necesitaba de materiales más económicos (mampostería, yeso y, sobre todo, carpintería) y porque, además, los alarifes que llegaban a las Islas, procedentes la mayor parte de la Baja Andalucía, intentaron rememorar las edificaciones de sus lugares de origen. Por ello, a lo largo del siglo XVI (especialmente en la isla de La Palma) y, aún más, durante las dos centurias siguientes, la mayoría de las iglesias canarias se cubren con artesonados mudéjares y, en ocasiones sus lacerías policromadas presentan rasgos decorativos de origen portugués.

Serían innumerables citar los ejemplos que podríamos destacar en el Archipiélago, basta con subrayar que el mudéjar influyó de manera muy particular en la arquitectura canaria, originando procedimientos estructurales muy interesantes como la armadura de par y nudillo o el asimétrico juego de volúmenes de las iglesias canarias, sirva como exponente —aunque se trata de un caso algo más tardío— la iglesia de Santa María de Betancuría (Fuerteventura).

### D. *Canarias-Hispanoamérica*

La Corona castellana conquistó paralelamente Canarias y América, imponiendo en esas colonias un control económico e ideológico, al tiempo que señalaba y limitaba el aspecto creativo de estos territorios. Pero en la España del siglo XVI y gran parte del siguiente, no se conciben formulaciones arquitectónicas propias, por el contrato se imita y aplica las formas genuinas del arte italiano. De esta forma, España desempeña el papel del filtro de las ideas que van llegando a los territorios que va anexionando.

<sup>5</sup> FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen: *La arquitectura mudéjar en Canarias*, Aula de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1977, pág. 75.

<sup>6</sup> DÍAZ Y DORTA, Nicolás: *Apuntes históricos del pueblo de Buenavista*, Tenerife, 1908, págs. 20 y sigs.

<sup>7</sup> MARQUÉS DE LOZOYA Y PEÑALOSA: «La huella portuguesa en el Arte de las Islas Canarias», en *Coloquio*, Lisboa, núm. 57 (1970), pág. 3.

<sup>8</sup> GALANTE GÓMEZ, Francisco José: *El ideal clásico en la arquitectura canaria*, edit. Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1988.

<sup>9</sup> MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo: *La arquitectura mudéjar en Canarias*, Tesis Doctoral (inérita), Universidad de La Laguna, 1964; FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: *La arquitectura mudéjar en Canarias y su relación con la Baja Andalucía*, Aula del Cabildo del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 2 tomos, 1977.



Sin embargo, aunque las conquistas son lógicamente fenómenos coloniales, diferentes causas motivaron las empresas antes citadas. De este modo, no sólo los objetivos sino también los medios, nos ayudan a interpretar los diversos vehículos que moldearon la arquitectura desarrollada en estas tierras.

Así, el mundo americano contó con la valiosa aportación proporcionada por los Jesuitas que propagaron eficazmente el ideal del hombre del Renacimiento (en Hispanoamérica se manejan desde fechas tempranas tratados de arquitectura como los de Simón García o Diego de Sagredo), mientras que las personas que llegaban a Canarias procedían de diversos puntos de la Península (en la mayoría de la Baja Andalucía) o bien portugueses o flamencos que fueron incapaces —naturalmente sus objetivos eran distintos— de introducir nuevas formas de pensamiento, como en el caso anterior. Por ello, se desarrolla en Canarias una arquitectura con evidentes relaciones con estas zonas; de ahí la gran importancia del mudéjar o de los abundantes puntos de contacto que existen entre la arquitectura canaria y la portuguesa, sobre todo con la de la región de Algarve y las islas de Azores y Madeira.

No obstante, el avance español hacia tierras atlánticas no encontró en su camino ninguna civilización que hubiera podido modificar el léxico del arte metropolitano. De este modo, la arquitectura se transmite a territorios (Canarias, Hispanoamérica) que geográfica y étnicamente poco se distinguen de los reconquistados en Andalucía. Desde el punto de vista del arte, esto significa que la arquitectura de este momento (el gótico), aún en vigor en la metrópoli, gana nuevos territorios en ultramar «pero se debilita al perder la referencia de la situación concreta de tierra y hombre (...)»<sup>10</sup>.

Por lo tanto, es lógico que en estas nuevas tierras tomadas por la Corona castellana existen entre ellas una serie de relaciones arquitectónicas, matizadas con superfluas variantes regionales. Los hispanos van a introducir y propagar unos caracteres similares a la arquitectura peninsular de este período. Este fenómeno acuñado como «principio

de disyunción»<sup>11</sup> supone una forma de renovación cultural; ocurre siempre que los miembros de una civilización que se instala en un nuevo medio, recrean su patrimonio adaptando las formas a un nuevo significado y envolviendo en un nuevo lenguaje las cualidades de la antigua civilización ya casi abolida. Naturalmente, este «principio» es más eficaz en aquellas sociedades que no disponen de fuentes literarias, como son los casos de las civilizaciones indígenas.

Entre estas relaciones arquitectónicas, caben destacar, a modo de ejemplo, que los artesonados mudéjares fueron las techumbres preferidas en Colombia durante los siglos XVI y XVII y aún en pleno siglo XVIII se tallaban cubiertas de lacerías en Cartagena de Indias<sup>12</sup>, fenómeno que también sucede en Canarias; o que el alfiz quebrado, que se emplea como remate de la portada del palacio Episcopal de Las Palmas, constituyó un marco usual en las portadas de los monasterios mejicanos del siglo XVI<sup>13</sup>; o que la Catedral de Las Palmas se comenzase por los pies de las naves (proceso inverso, según el procedimiento de la arquitectura gótica) con el objeto de conservar hasta el último instante la vieja capilla del Sagrario situada a la cabecera del templo, fenómeno que también ocurre en la catedral de Méjico<sup>14</sup>; o que la columna toscana con soporte de fuste cilíndrico y formada por varios tambores en iglesias de solución basilical (esquema no muy frecuente en la península Ibérica) se localice en las iglesias mejicanas de Zacatlán y Tecali, mientras que en las Islas se manifiesta en las iglesias de San Juan, en Telde (Gran Canaria), y en la de Ntra. Sra. de la Concepción, en La Laguna (Tenerife)<sup>15</sup>. Además, este tipo de plantas se

<sup>10</sup> ERWIN WALTER PALM: *Los monumentos arquitectónicos de la Española*, Ciudad Trujillo, tomo I, 1955, pág. 181.

<sup>11</sup> Definición ofrecida por Panofsky en las conferencias pronunciadas en Estocolmo en 1960, bajo el título «*El Renacimiento y los renacimientos en el arte occidental*», y recogida por George Kubler, «Period, Style and meaning in ancient american art», en *Boletín de Caracas*, núm. 12 (noviembre 1971), págs. 132 y sigs.

<sup>12</sup> ARBELÁEZ, Carlos y SEBASTIÁN, Santiago: *Historia extensa de Colombia*, Bogotá, vol. XX, 1967, pág. 149.

<sup>13</sup> ANGULO INÍGUEZ, Diego: *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona, 1955, vol. I, pág. 41.

<sup>14</sup> JOHN FITCHEN: *The construction of gothic cathedrals*, Oxford, 1961.

<sup>15</sup> SEBASTIÁN, Santiago: *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, Universidad de Trunja, 1966, pág. 42.

difundió bastante durante el siglo XVII por tierras venezolanas<sup>16</sup>.

A pesar de estas sugerentes relaciones, es necesario matizar que en ocasiones se han desorbitado los nexos en común entre la arquitectura canaria y la hispanoamericana, como sucede con los casos de la *portada de la iglesia de Pájara* (Fuerteventura) y la *portada de la casa del obispo*, en La Oliva, cuando las referencias en estos ejemplos son bien distintas. Quizá por ello, sólo conviene considerar de la conquista de ambos territorios, y por tanto, la implantación de una nueva cultura, fueron empresas organizadas por los mismos hombres en el marco de las ideas expansivas del momento, y de ahí que se perciban lógicas afinidades en la arquitectura de este período e incluso con hondas repercusiones como puede ser, por ejemplo, la pervivencia por nostalgia de concepciones espaciales de tipo mudéjar<sup>17</sup>.

## 2. LOS PROGRAMAS ARQUITECTÓNICOS: GÓTICO Y RENACIMIENTO

Estas influencias esbozadas hasta el momento, quizá explique el desarrollo en Canarias de una arquitectura caracterizada por tradiciones y culturas diversas. El resultado de este fenómeno es una arquitectura *anacrónica* y al tiempo *contradictoria* (salvando toda noción peyorativa); contradictoria por sus *arcatismos*, como puede ser el predominio del muro sobre la nueva concepción renacentista de la fachada o la subsistencia de soluciones espaciales mudéjares, y *novedades* como la adopción de tipologías renacentistas aún casi inexperimentadas en la Península.

Sólo la utilización de diversos códigos arquitectónicos (Gótico y Renacimiento), son interpretados con sentido diferenciador aludiendo, en los ejemplos de la arquitectura doméstica, al «status social» de las familias o bien como emblema en la arquitectura civil y religiosa. Pero todo ello, no justifica la existencia de «estilos» arquitectónicos en canarias

ya que al realizarse la obra fuera del medio, los centros de comunicación se cortan y se produce una separación, una disyunción de fondo y forma, así los «estilos» llegan totalmente debilitados al alejarse geográfica y culturalmente de los centros metropolitanos; la arquitectura se convierte de esta forma en un «fenómeno de provincialización»<sup>18</sup>.

De estos programas arquitectónicos, sólo se conservan aislados ejemplos entre los que destacan: la gótica catedral de Las Palmas, el antiguo ayuntamiento de esta ciudad y el interesantísimo remozamiento urbano y arquitectónico que se operó en la segunda mitad del siglo XVI en Santa Cruz de La Palma. Este último caso es bastante significativo ya que refleja la honda repercusión de la «idea renacentista» en dicha localidad.

Del «gótico» en Canarias sólo se conservan elementos aislados<sup>19</sup>, como puede ser alguna portada, baquetón o arco apuntado. La única excepción la constituye la catedral de Las Palmas<sup>20</sup>, cuya construcción se debió a una imposición clerical; con la pretensión de que la catedral de Canarias ostentara su diferenciación formal con respecto a otras construcciones religiosas, en la mayoría mudéjares, se realizó la obra en un «estilo» que fuera capaz de transmitir el sumo poder de la Iglesia, de esta manera se asumió el gótico como estructura diferenciadora.

La catedral se inició en el siglo XVI, concluyéndose hacia finales del siglo pasado<sup>21</sup>. Presenta un notable espacio interior de cierta relación con el tipo estructural de la «iglesia columnaria», cuyos caracteres son los siguientes: planta de salón o

<sup>18</sup> Término utilizado por KLUBER, George: *The art an architecture of ancien America*, Penguin Books, Great Britain, 1962, págs. 62 y sigs.

<sup>19</sup> GALANTE GÓMEZ, Francisco José: *Elementos del gótico en la arquitectura canaria*, edit., Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1983.

<sup>20</sup> Véase RUMEU DE ARMAS, Antonio: *Piraterías y ataques navales contra las Islas Canarias*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, tomo II primera parte, Madrid, 1947-50, págs. 275 y sigs.; HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Sobre los arquitectos de la Catedral de Las Palmas, 1500-1570», en *Homenaje a Simón Benítez Padilla*, vol. I, Museo Canario, Las Palmas, págs. 225-304; MARCO DORTA, Enrique: *Planos y dibujos del Archivo de la Catedral de Las Palmas*, Museo Canario, Las Palmas, 1964.

<sup>21</sup> La fachada actual se remodeló en el siglo XIX, mientras que su artificioso templete central lo colocó el arquitecto Fernando Navarro a comienzos del presente siglo.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 43.

<sup>17</sup> Véase SEBASTIÁN, Santiago: «Pervivencias Hispanomusulmanas en Hispanoamérica», en *Actas del Simposio Internacional de Mudejarismo*, 15 al 17 de septiembre (1975), Teruel, Madrid-Teruel, 1981.

«hallemkirche», originaria del Norte de Europa<sup>22</sup>; concepto de espacio unificado; tres naves a igual altura; sentido de masas y volúmenes cercano a la concepción clásica; pilares de fustes cilíndricos, a veces acanalados siguiendo normas clásicas; las líneas semicirculares sustituyen al apuntamiento gótico; en las bóvedas la plementería es siempre de escaso espesor, al no existir un escalonamiento pronunciado de las naves y refuerzos exteriores para soportar los empujes; y dos naves laterales con capillas independientes.

Por otro lado, *la portada principal de la iglesia de San Juan Bautista*, en Telde, constituye la manifestación más importante de la simbiosis entre el «gótico» y el «mudéjar». La portada está encuadrada en un alfiz de gran factura, que engloba a un arco ojival caracterizado por sus jambas y baquetones que recogen temas decorativos relacionados con la iconografía medieval<sup>23</sup>. Toda la composición evoca a la portada principal de la catedral de Funchal.

En la arquitectura del Renacimiento en Canarias<sup>24</sup>, sobresale el *antiguo ayuntamiento de Las Palmas* (incendiado en 1842) cuya fachada se estructura en una doble galería de origen veneciano, solución que adquirió especial interés en la interpretación toscana de las villas suburbanas de finales del siglo XV y principios del siglo XVI. La adop-

ción en la arquitectura canaria de la tipología de villa renacentista italiana, constituye una importante novedad como solución arquitectónica. Los primeros ejemplos hispanos que traducen este tipo arquitectónico renacentista se hallan en América: la casa de Diego Colón y la de Engombe, ambas en la isla de Santo Domingo, y la casa de Cortés, en Cuernavaca (Méjico), siendo el palacio burgalés de Saldañuela el primer ejemplo peninsular que presenta esta organización<sup>25</sup>.

Un fenómeno muy interesante, ocurrió después del mencionado ataque de Leclerc a Santa Cruz de La Palma en 1553, cuando se operó un radical cambio de imagen de la ciudad determinado por varias causas. En la segunda mitad del siglo XVI, La Palma era la única Isla que mantenía el privilegio de comercializar con las Indias lo que produjo una gran acumulación de capital. Este monopolio fue paralelo al remozamiento de los edificios más importantes siguiendo pautas clasicistas, al tiempo que reflejaban, tanto a nivel estilístico como iconográfico, un renacimiento de la urbe. Así, en la *portada principal de la iglesia de El Salvador* se traducen algunas de las ideas propuestas por Serlio (de igual manera sucede con la *portada de la iglesia de San Marcos*, en Icod), mientras que en la fachada del Ayuntamiento se desarrolla un interesante programa humanista<sup>26</sup>. Sin embargo, la alusión gráfica más importante en la inscripción en la torre de la parroquia; en ella se equipara a la floreciente isla de La Palma con la antigua Roma, al representante de poder religioso (el Obispo Diego de Deza) con los Decios de Roma y a los galos invasores con la Roca Tarpeya del Capitolio<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> Este tipo de iglesias de planta de salón o «hallemkirchen» ha sido estudiadas por George WEISE: *Die plastik der renaissance und des Frühbarock in nördlichen spanien*, Tübingen, 1959; TORRES BALBÁS, Leopoldo: *Arquitectura del siglo XVI*, Madrid, 1952, *Ars Hispaniae*, vol. XI, págs. 337 y sigs.; CHUECA GOITIA, Fernando: *Arquitectura del siglo XVIII*, Madrid, 1953, págs. 348-352, analiza el grupo de iglesias esparcidas por el País Vasco; ANTÓN SOLE, Pablo: «La catedral vieja de Santa Cruz de Cádiz. Estudio histórico y artístico de su arquitectura», en *Archivo Español de Arte*, núm. 189, Madrid (1975), págs. 83-96, estudia el grupo de iglesias en Andalucía; GARCÍA SÁNCHEZ, Consuelo: *La Colegiata de Berlanga*, Soria, 1964, págs. 74-87, dedica atención a las iglesias castellanas; DE LA MORENA, Aurea: «Iglesias columnarias con bóvedas de crucería en la provincia de Madrid», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo VIII, Madrid (1972).

<sup>23</sup> MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo: «El alfiz en la arquitectura canaria», en *Homenaje a Elías Serra Rafols*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna (1970), vol. II, págs. 409 y sigs.

<sup>24</sup> LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián: *La arquitectura del Renacimiento en Canarias*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1983.

<sup>25</sup> SEBASTIÁN, Santiago: *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, págs. 136 y sigs.

<sup>26</sup> MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando Gabriel: «Un programa humanista en la fachada del Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma», ponencia presentada en el *IV Coloquio de Historia Canario Americana*, Las Palmas, 1980.

<sup>27</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista: *Noticias para la Historia de La Palma*, tomo I, La Laguna (Tenerife), Santa Cruz de La Palma, 1975. El autor recoge esta inscripción en la página 86:

«Tres legimus Decios se devovisse saluti Comuni, ut victrix Patria Roma foret. Mira triumphatum decorat Capitolia laurus. Sic sua, sic quartus religionem gregem. Conveniunt praesul Decius Tarpeiaque cautes, Galicia pro louro lilia clava nitent».

El fenómeno es similar en otras ciudades españolas, véase al respecto V. LLEO: *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979.

En la arquitectura privada o doméstica del siglo XVI, existen dos vertientes que señalan a una arquitectura culta y a otra de carácter más popular. En el primer caso, se trataban de solemnes construcciones localizadas en los lugares privilegiados de los núcleos urbanos, en cuyas fachadas se insertaban el blasón nobiliario; de esta manera, se propagaba a la calle —a la esfera externa, social y representativa— el poderío social y cultural de sus ocupantes.

Quizá los ejemplos más importantes son la *casa de Santa Gadea y Mansel*, en Las Palmas de Gran Canaria, en cuya fachada estructurada en dos cuerpos sobresale un magnífico ventanal que ostenta tracerías relacionadas con el «estilo flambueyant», y la *casa de Moxica-Matos*, en la misma localidad, algo más tardía aunque repite el esquema de la anterior pero la singularidad de la portada radica en que el segundo cuerpo las jambas se tallan con motivos decorativos «a candelieri». En ambos casos, los interiores siguen las constantes de la arquitectura vernácula<sup>28</sup>, organizados en torno a un patio central rodeado por dos galerías cubiertas que se apoyan sobre pies derechos —generalmente en

madera— y se comunican por medio de una escalera situada en un ángulo del patio.

En la arquitectura de carácter más popular, fue una tendencia casi generalizada el rematar los vanos de las fachadas en arcos conopiales<sup>29</sup>. Además, hay una serie de rasgos formales entre los que destacan los siguientes: la portada principal está colocada de manera asimétrica en relación con el eje de la fachada; y en ocasiones, la portada principal se une a un vano superior a través de un mismo paño de cantería.

En líneas generales, este es el panorama de la arquitectura canaria del siglo XVI y que pervivió hasta la segunda mitad del siglo XVIII, sólo ligeramente alterado con la introducción de novedosas soluciones espaciales de tipo Barroco, como se detectan en la ilusoria *fachada de la parroquia de la Concepción*, en La Orotava (Tenerife). Fue precisamente en esa última centuria, cuando el influjo de la Ilustración, con su vocación moralizante, implicó en la arquitectura canaria un revestimiento formal ligado al lenguaje del decoro; pero la adopción de este «nuevo gusto» era algo más que una cuestión de estética, significaba igualarse a las sociedades más libres y cultas de Europa.

<sup>28</sup> MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando Gabriel: *Arquitectura doméstica canaria*, Aula de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1978.

<sup>29</sup> GALANTE GÓMEZ, Francisco José: «Tipología del arco conopial en Canarias», en *Homenaje a Alfonso Trujillo Rodríguez*, Aula de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife (1982), págs. 439-468.



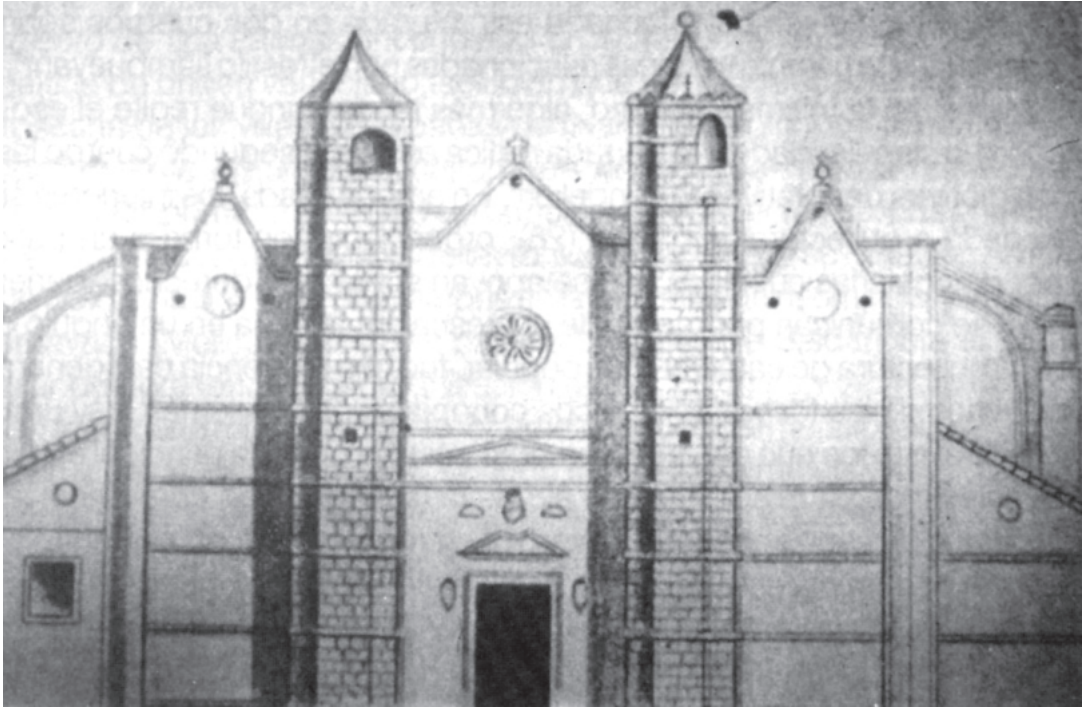


Fig. 1. *Antigua fachada de la Catedral de Las Palmas*. La estructura, anuncia la articulación del templo en tres naves. Muy singular es la disposición de las torres contrafuertes que por su composición y molduraje se relacionan con diversas torres del gótico portugués.



Fig. 2. *Fachada de la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción, en San Sebastián de La Gomera*. El cuerpo central evoca soluciones del gótico manuelino; la portada, se inscribe en un doble sistema de arcos que se apoyan en baquetones y capiteles de interesantes motivos decorativos.



Fig. 3. *Portada principal de la iglesia de San Juan Bautista, en Telde.* Constituye un excelente ejemplo de la simbiosis entre elementos góticos y mudéjares. La portada, sugiere el esquema empleado en la de la catedral de Funchal.

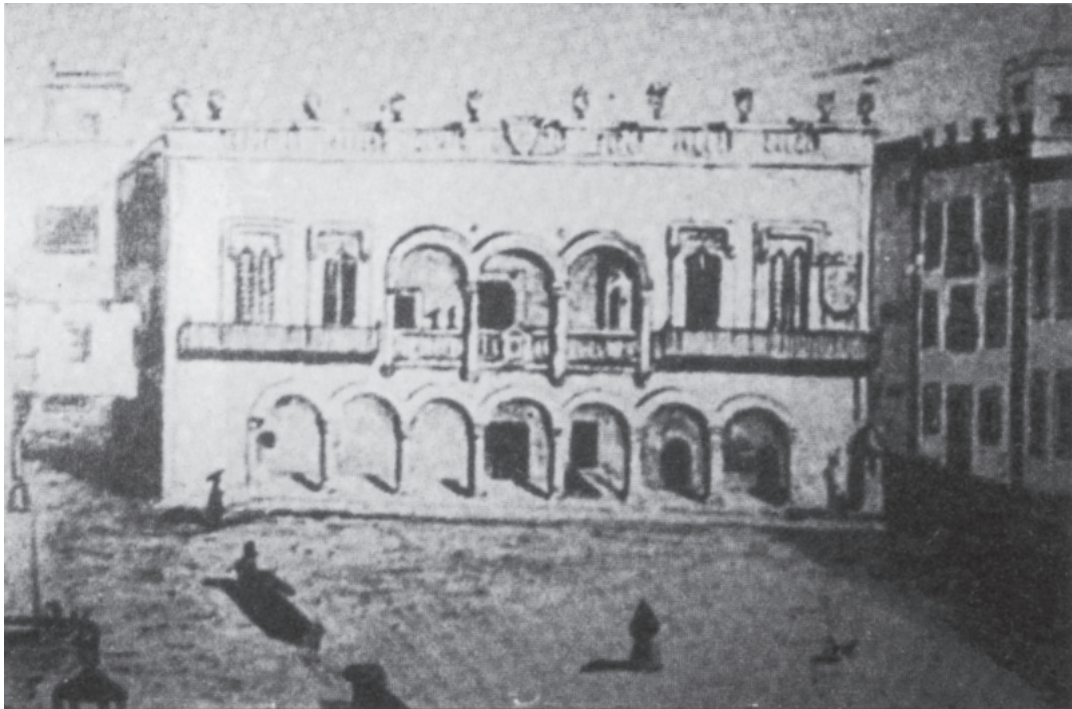


Fig. 4. *Antiguo Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.* Adopción en la arquitectura canaria de la tipología de villa renacentista (estructura con doble galería de origen veneciano). Importante novedad como solución arquitectónica.





Fig. 5. *Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma*. En la fachada se desarrolla un interesante programa iconográfico de carácter humanista; en los plintos de los arcos se representan los trabajos de Hércules mientras que en el cuerpo superior se ensalza la idea imperial del monarca Felipe II.



Fig. 6. *Portada de la iglesia de El Salvador, en Santa Cruz de La Palma*. Constituye uno de los mejores exponentes de la arquitectura canaria. Su construcción está ligada al esplendor económico de la localidad que mantenía el monopolio del comercio con las Indias.



Fig. 7. *Portada de la iglesia de San Marcos, en Icod de los Vinos*. La rosca almohadillada del arco, la clave avolutada, el entablamento y el remate central entre róleos, nos remite al lenguaje manierista de Serlio.

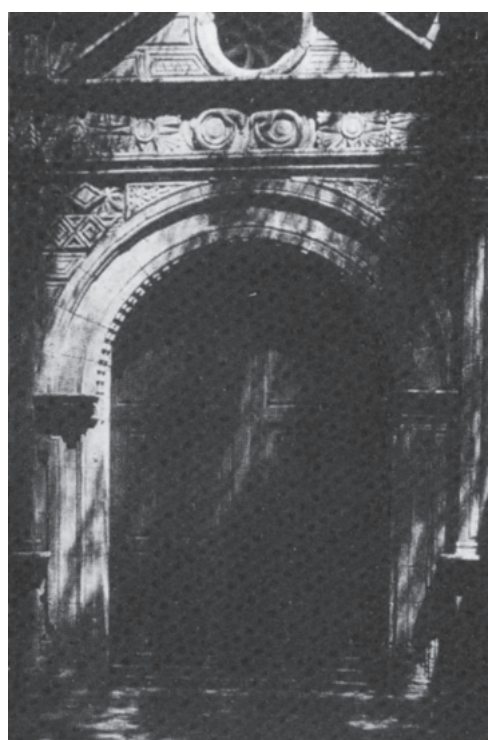


Fig. 8. *Portada de la iglesia de Ntra. Sra. de Regla, en Pájara (Fuerteventura)*. Es una de las obras más importantes de la arquitectura canaria del siglo XVII. Su interesante programa decorativo se ha relacionado con la Nova Iconología de Cesare Ripa.

---

## *El limitado itinerario de Joan Grau (c. 1605-1685); tres vías de contacto con la modernidad europea: estampas, libros de devoción e importación de obras de arte*

JOAN BOSCH I BALLBONA

De alguna manera considero sugerente en el avanzar hacia el conocimiento de las vías de creación de los escultores catalanes del siglo XVII, observar como el fenómeno de la adscripción artesanal de estos determinaba no sólo buena parte de sus itinerarios laborales —limitados y estrictos— sino también, entre otros sentidos, su contacto con lo que para aquellos escultores era la seductora «modernidad» artística italiana. Cabe adelantar que, significativamente, ésta estaba lejos de coincidir con las «vanguardias» contemporáneas. Aunque nuestra exposición gira en torno a la figura de Joan Grau, cada día más, las conclusiones se afirman como extensibles a su generación.

Es generalizada para el arte catalán del siglo XVII la ausencia de contactos personales y directos con las producciones plásticas del exterior del Principado de Cataluña, y el carácter restringido de los ámbitos de influencia y distribución de sus obras. Esto es así claramente en el caso de los miembros de la denominada «Primera generación barroca»<sup>1</sup>: Serán

contados los artífices que atravesarán las fronteras catalanas y que llegarán a conocer de forma directa las manifestaciones artísticas contemporáneas, italianas o castellanas como mínimo. Conocidos son los casos que podemos mencionar: Una más que dudosa estancia italiana del escultor Agustí Pujol<sup>2</sup>; un viaje a Italia durante los años en que enseñó teología en Cerdeña del pintor cartujano Lluís Pascual i Gaudí que trabajó también en Andalucía<sup>3</sup>; los periplos creativos en Castilla de Antoni Joan Riera<sup>4</sup>; amén de los casos de Francesc Ribalta de Solsona<sup>5</sup>, Josep Xurriuguera y Josep Ratés i Dalmau,

<sup>2</sup> La noticia surgió de Ceán y en principio es notablemente dudosa. Hasta el momento no se han aportado razones fundamentadas para negarla o aseverarla.

<sup>3</sup> Vid. TRIADÓ: *Op. cit.*, pág. 32.

<sup>4</sup> Vid. especialmente: MADURELL I MARIMÓN: «La labor escultórica de Antonio Joan Riera en la antigua villa y corte de Madrid», *La Notaria*, 80 (1945), págs. 1-19. URREA, J.: «El escultor Antonio de Riera», *B.S.A.A.* Valladolid (1975), págs. 668-672. MARIAS, F.: «Antonio de Riera en el Viso del Marqués», *B.S.A.A.* Valladolid (1978), págs. 477-478. Además de la bibliografía general citada en la nota 1.

<sup>5</sup> Vid. especialmente: TRAMOYERES, L.: «Los pintores Francisco y Juan Ribalta», *Archivo de Arte Valenciano* (1917), pág. 83. FITZ DARVY, *Francisco Ribalta and his school*, Cambridge, 1938. MADURELL I MARIMÓN: «Francisco Ribalta pintor catalán», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. V (1947), págs. 7-29. AINAUD DE LASARTE, J.: «Ribalta y Caravaggio», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. V (1947), pág. 345. LLORENÇ I SOLÉ, A.: «El pintor Francisco Ribalta, hijo de Solsona», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IX (1951), págs. 83-104. KOWAL, D. M.: *The life and art of Francisco Ribalta 1565-1628*, Michigan, 1981.

<sup>1</sup> Son los artistas que inician sus trabajos hacia el 1630 hasta c. 1680. Son los que MARTINELL: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, Barcelona, 1959. Los que MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura Barroca en España*, Madrid, 1983, sitúan en el segundo tercio de siglo, o los que ALCOLEA GIL: *Art Català II: El Renaixement, època barroca*, Barcelona, 1983, recoge en los epígrafes: «El realisme de l'etapa inicial» y «Els escultors de mitjàn segle». O los que TRIADÓ: *L'època del barroc s. XVII-XVIII*, Barcelona, 1984 considera como promotores del tránsito hacia las formas barrocas.



prontamente instalados y consolidados fuera del Principado<sup>6</sup>. Habría que añadir a tales casos los de los tracistas de órdenes religiosas que tendían a acudir allá donde la Orden requería sus servicios. En este punto es preciso recordar el nombre del insigne Fra Josep de la Concepció<sup>7</sup>.

Por el contrario la mayoría de los artífices catalanes contemporáneos tenían unos itinerarios restringidos. Joan Grau, nacido en Constantí (Tarragona) en el primer decenio del siglo, establecerá taller propio en Manresa desde c. 1630. Allí habría de consolidarse, concentrándose en los encargos que le llegarán fundamentalmente de los territorios próximos a la ciudad, pertenecientes a la jurisdicción de aquella veguería. Los límites de ésta venían a coincidir con los del área religiosa de los Decanatos de Prats del Rei, Igualada y Manresa dentro de la diócesis de Vic. Sólo contadamente trabajará en el área del Oficialato puesto que éste era ámbito de influencia del gremio vicense. Así, a título indicativo, nuestro escultor suscribirá contratos de obra con Igualada (1631), Sallent (1641), la Confraria del Rosario de Manresa (1642), los monjes de Sant Benet de Bages (1643), la Confraria de la Sangre de Manresa (1644), los jurados de Rajadell (1645 y 1685), de Ferran (1652), de Calaf (c. 1656), el Colegio de los Jesuitas de Manresa (1671), los jurados de Fals (1682), Súria, Sant Fruitós de Bages (1684)...<sup>7 bis</sup> Corporaciones y confrarias pertenecientes todas ellas a parroquias o sufraganeas del ámbito anteriormente definido: La órbita sur-occidental de la diócesis de Vic.

En aquella área las tendencias económicas y demográficas marcadamente alcistas a pesar de puntuales y agudas crisis<sup>8</sup>, explican una notable gene-

ralización de los encargos, hecho que justificaba la coexistencia dentro de unas mismas coordenadas espaciales de talleres escultóricos tan competitivos como los de las familias Grau, Generes o Sunyer.

La concentración del encargo y la restricción en los itinerarios venía determinada al menos por dos factores:

— El primero, y obvio, era señalado por la misma dinámica que la ciudad jugaba como aglutinante comercial, social y jurídico en el seno de su veguería. Este papel convertía a Manresa y su gremio de «fusters» en el lógico centro de producción al cual solían acudir las corporaciones, Órdenes y confrarias a encargar retablos, imaginería, pasos procesionales, etc. Es evidente que en tal sentido un papel determinante lo representaban los costes del transporte. Los comitentes acudían a Manresa a hacer el contrato de la obra que era elaborada en el taller de Grau en la ciudad. Una vez terminado el tiempo estipulado aquéllos acudían a recoger la obra para conducirla a su destino y montarla en su lugar. Los contratos encontrados en los Protocolos Notariales lo enuncian expresamente: «*Y dit retaule ajan de venir a cercar assi en Manresa a son gasto de dits srs. Rector, jurats...*» o «*...y los parroquians de dit terme lo hajan de venir a cercar en dita ciutat a costes y dispesas de dit terme*».

— El segundo factor lo representaba la consideración artesanal del escultor, adscrito a la cofradía de carpinteros, escultores, toneleros, etc. El gremio como medida proteccionista tendía a marcar claramente su radio de acción. Lo hacía de tal forma que la competencia entre las diferentes cofradías de escultores catalanes delimitaba de por sí el alcance espacial de la producción de los talleres de una ciudad: Baste recordar al respecto la norma según la cual para contratar obra un maestro debía pertenecer a la cofradía de la ciudad. En 1568 los miembros de la Cofradía manresana acuerdan que en el área de influencia de ésta no puede trabajar un maestro no manresano (además un maestro foráneo debía abonar el doble en los cánones de examen)<sup>9</sup>. Los pintores de Barcelona, establecieron una similar normativa el 1596 señalando un radio de 10 leguas dentro del cual no podrían trabajar retablos los pintores no examinados ante el gremio

<sup>6</sup> Vid. MARTÍN GONZÁLEZ: *Op. cit.* y especialmente VERRIÉ, F. P.: «Los barceloneses Xurriuguera», *Divulgación Histórica*, t. VII (1947). MARTINELL: *Op. cit.*, vols. X i XI, y GARCÍA DE CEBALLOS: *Los Churriuguera*, Madrid, 1971.

<sup>7</sup> Vid. en especial MADURELL: «El tracista Fra José de la Concepción», *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXVII (1954), págs. 59-99. MARTINELL, C.: «Un arquitecto eminente del siglo XVII: Fra Josep de la Concepció, El Tracista», *Cuadernos de Arquitectura*, 63 (196), págs. 9-14.

<sup>7 bis</sup> Vid. BOSCH I BALLBONA, J.: *L'obra escultórica de Joan Grau*, Tesis de Licenciatura, inédita, Depto. H.<sup>a</sup> del Arte U.B., 1987.

<sup>8</sup> Vid. VILAR, P.: *Catalunya dins l'Espanya Moderna*, vol. II, Barcelona, 1964. SARRET I ARBÓS, J.: *Història de la Indústria, el comerç i del gremis de Manresa*, Manresa, 1923. SARRET I ARBÓS: *Història de Manresa*, Manresa, 1921. SARRET I ARBÓS: *Història de l'Estat Polític-Social de Manresa*, Manresa, 1925.

<sup>9</sup> Vid. SARRET I ARBÓS: *Historia de la Indústria...*, pág. 108.

de la ciudad<sup>10</sup>. Tales acuerdos se mantuvieron, aunque de forma menos estricta conforme avanzaba la centuria, hasta finales del siglo XVII, concretamente en el caso de los escultores hasta el 1680 cuando les fue reconocido el privilegio de crear la cofradía de los Santos Mártires escultores.

De estos cerrados límites, delimitados por el complejo económico y social del territorio y por la organización del trabajo en el esquema gremial, sólo podía salir el escultor cuando trabajaba para ciudades o diócesis sin foco creativo propio (es el caso del peso que los talleres manresanos tenían en áreas del obispado de Solsona antes de 1650) o cuando su consciencia protoliberal o su «*savoir faire*» le proporcionaban la posibilidad de acceder a encargos sustentados por comitentes poderosos que podían transgredir las inercias gremiales: En el caso particular de Joan Grau, corporaciones municipales ambiciosas como la de Esparreguera (1671) o miembros tan destacados de la nobleza como los Cardona-Sogorb para los cuales trabajó —entre otros— Grau en Poblet i Sant Vicenç de Cardona entre 1659 y 1674.

Las tendencias a ultrapasar unos límites tan estrictos se extenderá sobre todo desde 1660. Tal dinámica cabe enmarcarla en un doble proceso: En primer lugar, siguiendo a Pierre Vilar, en la dinámica global de la sociedad catalana que evolucionaba desde el gremialismo hacia un cierto liberalismo que conduciría hacia la distribución capitalista del trabajo<sup>11</sup>. En segundo lugar, dentro de la bien analizada por Martinell emancipación corporativa del escultor como artista protoliberal, culminada como ya hemos dicho por el Privilegio de 1680<sup>12</sup>. La generación siguiente a Joan Grau personifica el cambio. Escultores como F. Grau, los Morató, Josep Sunyer, etc. tendrán ya el Principado como ámbito de trabajo.

A pesar de lo restringido de los itinerarios y los contactos directos, la presencia, nada paradójica sin embargo, en la obra de Joan Grau de una traducción del arte italiano es indudable. Hemos de de-

tenernos, pues, en las vías de contacto con el arte italiano y en la modalidad de la traducción que lo imbricaba en el mundo plástico autóctono. Veremos como la relación está claramente mediatizada, entre otros aspectos, por la coyuntura artesanal en que se movía y se formó Grau. Sin duda la tradición plástica de nuestro autor poseía fuerza y originalidad suficientes como para plantear una asimilación peculiar de las novedades recibidas de Italia. Sin embargo en este conflicto entre dos tradiciones plásticas será justamente la ventana hacia el exterior la que aporte las novedades decisivas, los más señalados «saltos adelante» en el arte de Joan Grau.

La respuesta a como llegaban los ecos del arte europeo a nuestro escultor se nos antoja suficientemente conocida, al menos en una de las vías, la estampa. De todas formas vamos a concretarlo claramente y a introducir dos nuevos caminos aunque uno de ellos tan sólo podrá quedar apuntado.

La primera de las vías, cuantitativamente la más importante, es la de las estampas grabadas con temas hagiográficos, bíblicos, evangélicos o profanos que circulaban de forma generalizada y eran utilizados ampliamente por los artistas de la época del barroco<sup>13</sup>. Hablaremos de las fuentes gráficas concretas utilizadas por Joan Grau y sobre la procedencia espacio-temporal de las mismas. Por otra parte hemos podido constatar que tales grabados no son exclusivos de un taller lo cual no sólo da idea de su gran difusión, sino también de que su elección estaba inscrita en procesos culturales globales y, por último, de que su posesión podía no tener sólo un carácter personal. De hecho nos interesa a partir de ellos no tan sólo la definición de la cultura gráfica sobre todo, aunque tal vez no sea este el momento de entrar en un discurso tan complejo, el análisis de su integración en el seno del clasicismo vernáculo de nuestro autor y su poder de modelación del mundo plástico catalán de la época.

Joan Grau realizó entre 1642 y 1646 el retablo del Rosario del convento dominicano de Sant Pere Màrtir de Manresa. De éste se conservan hoy la

<sup>10</sup> GUDIOL I CUNILL, J.: «El Col·legi de pintors de Barcelona a l'època del Renaixement», *Estudis Universitaris Catalans* II (1908), págs. 147-156 y 207-214.

<sup>11</sup> VILAR, P.: *Op. cit.*, págs. 300-303.

<sup>12</sup> Vid. MARTINELL, C.: *L'Antic Gremi d'escultors de Barcelona*, Valls, 1956.

<sup>13</sup> GALLEGO: *Historia del Grabado en España*, Madrid, 1979, pág. 136.

mayoría de los relieves en el Museu Comarcal de la ciudad ya que el retablo fue desmontado y semi-destruido en 1936. El estudio realizado en la sección de grabados del Museu d'Art de Catalunya desarrolló algunas de las estampas utilizadas en el proceso de su ejecución. Éstas procedían de dos fuentes, Flandes e Italia, como la generalidad de las que inundaban los mercados de la Corona Española. Sin embargo la mayoría de ellas están hechas a partir de invenciones de pintores italianos o residentes en Italia y educados con maestros de aquella península, especialmente florentinos. Su ubicación estilística es difícil en conjunto pero pueden considerarse dentro del complejo contexto de la Tardo y la Contra-maniera.

Así, para el relieve de la «Adoración de los pastores» nuestro escultor combinó estampas de Cornelis Cort de 1567<sup>14</sup> y de Jakob Matham<sup>15</sup>, ambos grabadores de Amberes, sobre interpretaciones del tema hechas por Taddeo Zuccaro. Para la escena de la «Presentación en el Templo» utilizó una estampa hecha por Agostino Carracci<sup>16</sup> a partir de una obra de Orazio Sammachini. En la «Ascensión de Cristo» empleo la archiconocida imagen del Cristo de la «Transfiguración sobre el Monte Tábor» de Rafael grabada por C. Cort<sup>17</sup>. Para la «Visitación», Grau se sirvió de una estampa de Ioannis Antonii de Paulis de 1588 sobre una pintura de Feredicco Barocci<sup>18</sup>. En cuanto a las escenas que culminaban el retablo, es decir «La Coronación» y la «Ascensión de la Virgen», el autor empleó, para la primera, una combinación de dos estampas: la figura de Cristo y la Virgen y la composición de la gloria salieron de un grabado de

Agostino Carracci<sup>19</sup> sobre un cuadro de Lorenzo Sabattini, entretanto se escogió para la figura del Padre Eterno, la Corona y algún elemento de la gloria inferior un grabado de J. Grandhomme<sup>20</sup> sobre un diseño de J. van der Straet. En el caso de la «Ascensión» usó una fuente que no podemos concretar pero que estaría próxima al grabador Raffaello Schiaminossi quién en el 1612 trabajó sobre la Magdalena Ascendente de Luca Cambiaso<sup>21</sup> obra que es muy próxima al relieve manresano. La parte inferior corresponde en su composición al apostolado de una estampa de A. Sadeler diseñada por Joannes Speckard<sup>22</sup>. Los detalles sin embargo obligan a pensar en otra fuente, común al relieve y al grabado de Sadeler posiblemente en la órbita de Cambiaso y Schiaminossi que nosotros desconocemos.

La traducción que Joan Grau hace de sus fuentes está determinada por el peso de las constantes plásticas señaladas por su formación dentro de las coordenadas de los sistemas de aprendizaje tradicionales que favorecían las inercias plásticas: su enfática utilización de esquemas centralizados le lleva a la incompreensión de los sistemas *serpentinatos* de composición; su concepto empírico de la perspectiva le lleva a la reducción de las sugerencias espaciales a unos pocos planos y a la presentación más que a la narración de los episodios rosarianos.

Igualmente la selección de los grabados viene marcada por el contexto cultural catalán del momento. Así los modelos escogidos no proceden del arte de la Italia contemporánea sino los más comprensibles de finales del siglo XVI, aquellos con los cuales era posible establecer una sintonía espiritual: pintores continueutistas más que un mundo espiritual y devoto moldeado todavía a través de una peculiar aplicación de los decretos del Concilio de Trento.

<sup>14</sup> Vid. BENEZIT: *Dictionnaire des Peintres...*, t. II, pág. 654. BIERENS DE HAAN: *L'oeuvre gravé de C. Cort*, La Haye, 1948. HOLLSTEIN: *Dutch and flemish Etchings...*, Amsterdam, 1975, vol. V, págs. 40-60. *The Illustrated Bartsch*, New York, 1986, vol. 52. La estampa la encontramos en la sección de grabados del M.A.C., R. 2.305.

<sup>15</sup> Vid. BENEZIT: *Op. cit.*, vol. V, pág. 834. HOLLSTEIN: *Op. cit.*, vol. XI, págs. 215-251.

<sup>16</sup> Vid. BENEZIT: *Op. cit.*, vol. II, pág. 334. Una imagen del grabado la tenemos en *The Illustrated Bartsch*, en el volumen de Agostino Carracci (vol. 39), n. 4, 1980, pág. 60.

<sup>17</sup> Da una ilustración del grabado: BIERENS DE HAAN: *Op. cit.*, il. 19.

<sup>18</sup> Vid. sobre el grabador: BENEZIT: *Op. cit.*, vol. VI, pág. 554. El grabado lo encontramos en la Sección de Grabados del M.A.C., R. 12.570.

<sup>19</sup> Una ilustración del grabado de Carracci la da *The Illustrated Bartsch*, volumen de Agostino Carracci (vol. 39), núm. 4, 1980, pág. 132.

<sup>20</sup> Vid. sobre el grabador: BENEZIT: *Op. cit.*, vol. IV, pág. 387; el grabado está en la Sección de Grabados del M.A.C., R. 966.

<sup>21</sup> Vid. sobre el grabador: BENEZIT: *Op. cit.*, vol. VII, pág. 584. Una ilustración del grabado la encontramos en el *The Illustrated Bartsch*, volumen de Schiaminossi (vol. 38) n. 4, 1983, pág. 113.

<sup>22</sup> Vid. sobre Sadeler: HOLLSTEIN: *Op. cit.*, vol. VII, pág. 20, il. 86. *Idem.* BENEZIT: *Op. cit.*, vol. VIII, pág. 47.

Tal opción parece generalizada en Cataluña como creemos demostrarían los estudios en este sentido sobre las producciones de otros escultores catalanes de la época. Así, en una rápida y breve ojeada: Lluís Genes, escultor de Manresa, en el retablo rosellonés de Baixàs utilizó un grabado de Cornelis Cort sobre una pintura de un manierista académico como Federico Zuccaro en la escena de la Presentación<sup>23</sup>; el autor del retablo de Castellfollit del Boix<sup>24</sup> —sino es el mismo Joan Grau sería algún otro maestro manresano— utilizó idénticos grabados que Grau en la iglesia de los dominicos; los mismos empleó el autor manresano del retablo de Santa María d'Oló en la comarca del Bages; también el anónimo autor de un retablo de Santes Creus utilizó para el relieve de la «Adoración de los pastores» el grabado extraído de la obra de Taddeo Zuccaro<sup>25</sup>; Rafael Rocafort y Segimón Rovira hacia 1620 usaron el grabado de C. Cort sobre la «Adoración de los Pastores» de Zuccaro para un relieve conservado hoy en el Museo de Reus; finalmente, Lluís Bonifàs —el viejo— en un relieve suyo conservado también en el Museo de Reus<sup>26</sup>, utilizó el grabado hecho a partir de la «Presentación en el Templo» de Agostino Carracci<sup>27</sup>.

La obra del mismo Grau manifiesta sin embargo otra lectura de esta influencia exterior, el aprovechamiento de la estampa para creaciones de aire más personal, es decir para composiciones diseñadas por el mismo. Extraído su aleccionamiento y estudiadas las estampas del artista sabe incorporar las soluciones a su obra superando la pura mimesis. Pondremos un ejemplo: La «Presentación en el Templo» de Sammardini es asimilada por Joan Grau y utilizada de forma personal en la escena del bautismo de San Hipólito para el retablo, hoy desaparecido<sup>28</sup>, de San Hipólito de Voltregá.

La influencia de las fuentes gráficas flamencas e italianas se completaba en una medida todavía por determinar con la importación que Catalunya ha-

cía de libros sagrados, hagiográficos o devotos en general, con abundantes ilustraciones en grabado que en manos de los escultores, en nuestro caso, o de los directores de los programas artísticos, podían jugar un papel parecido al de las estampas. Aunque su incidencia, no sólo en el arte sino sobre todo en la formulación de la piedad religiosa, no ha sido esclarecida, queremos al menos citar algunas de las obras que hemos localizado en bibliotecas barcelonesas teniendo presente que guardan un cierto parentesco con grabadores citados hasta ahora:

*Vita, Passio et Resurrectio Iesu Christi* con dibujos de Martin de Vos grabados por Cornelis Galle y Adriaen Collaert en Amberes (s.d.)<sup>29</sup>; el *Passio et Resurrectio Domini Nostri Iesu Christo* grabado por Philippo Galle el 1605 en Amberes<sup>30</sup>; el *Passio, Mors et Resurrectio Domini Nostri* con grabados de Philippo Galle sobre diseños de Johan van der Straet (s.d.)<sup>31</sup>; el *Icones illustrium feminarum veteris testamenti*<sup>32</sup> y el *Icones illustrium feminarum novi testamenti*<sup>33</sup> editados por Philippo Galle con diseños de Martin de Vos y grabados de Sadeler y Adriaen Collaert (s.d.); el *Riccium, Triumphus Iesu Christi Crucifixi* grabado por Adrien Collaert en Amberes el 1608<sup>34</sup>; y finalmente el conocido Ribadeneyra, *Vita Beati Patris Ignatii Ioiolae* publicado en Amberes el 1609-1610<sup>35</sup>, con grabados de Cornelius Galle, Adriaen Collaert y C. de Mallery y según diseños de Juan de Mesa<sup>36</sup>.

Acabaremos con el enunciado de una tercera vía a través de la cual se filtraba la importante presencia del arte italiano en Cataluña (hay otros casos documentados como el que comentaremos) y en concreto en la obra de Joan Grau, determinando muchos aspectos de su creación, en este caso su obra más coherente con lo que producía entonces el arte italiano, su gran «salto adelante»: el Altar de la Santa Cueva de San Ignacio en Manresa, obra

<sup>23</sup> Grabado encontrado en la Sección de Grabados del M.A.C., R. 7.116.

<sup>24</sup> Retablo desaparecido, una fotografía la podemos encontrar en el Archivo Fotográfico Municipal de Igualada.

<sup>25</sup> Vid. nota 15.

<sup>26</sup> *Idem*.

<sup>27</sup> *Idem*.

<sup>28</sup> Fotografía conservada en el Archivo Mas de Barcelona.

<sup>29</sup> Sección de Grabados del M.A.C., R. 2.516.

<sup>30</sup> Sección de Grabados de la Biblioteca de Catalunya.

<sup>31</sup> Sección de Grabados del M.A.C., R. 793.

<sup>32</sup> Sección de Grabados de la Biblioteca de Catalunya.

<sup>33</sup> *Idem*.

<sup>34</sup> *Idem*.

<sup>35</sup> Ejemplares en la Sección de Grabados de la Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca Balmes de Barcelona y la Sección de Grabados del M.A.C.

<sup>36</sup> Vid. BATLLORI, M.: «La colección pictórica Batllori de Orovi», *Balmesiana* (1944), pág. 187.



de 1671<sup>37</sup>. La visión de esta obra, como decíamos, en el conjunto de la producción del autor le confería un carácter ciertamente atípico por el que representaba la presencia de la plasmación de un aspecto más moderno (en comparación con las constantes de la obra anterior) en el contexto europeo como podía ser el intento de representación sensorial de una experiencia sobrenatural en una estructura no pluricéntrica como el retablo tradicional sino unitaria. Aspectos poco habituales todos ellos en la obra del manresano. Sabemos que este aire de la imagen, este intento de transcripción de la experiencia emotiva del Santo<sup>38</sup>, tiene su origen en el contacto directo con un cuadro enviado de Italia, hoy seguramente desaparecido, por el superior de los Jesuitas, M. Vitelleschi en el 1625. Así consta en noticias recogidas por el historiador jesuita, el P. Fita: «todo el diseño fue tomado del cuadro que el 1625 envió a la cueva el M.R.P. Mucio Vitelleschi, general de los Jesuitas». <sup>39</sup>, el mismo, añadimos, que había enviado un cuadro también de San Ignacio (entonces beato) para la capilla que se le dedicaba por entonces en la Abadía de Montserrat<sup>40</sup>.

En este caso pues el cuadro importado marcó profundamente la obra de Joan Grau. No obstante de nuevo la formación de éste provoca un conflicto con el modelo en base a las diferentes conceptos del relieve pictórico: Joan Grau en este caso y aun notando un avance respecto a posiciones anteriores, lo traduce superficialmente, más atento todavía al preciosismo de los detalles que a la «científica» gradación de profundidad.

Concluimos observando como la dinámica del trabajo en Joan Grau está profundamente determinada por las raíces de su formación artesanal que, con otros factores de tipo económico, marca claramente sus ámbitos productivos, circunscritos al área de los decanatos occidentales del obispado de Vic; pero también determina la visión que nuestro escultor posee del arte europeo. Ésta, articulada a través de las estampas y de la importación de obras de arte, cabe englobarla en un panorama más amplio, el de la versión que los artistas y comitentes catalanes de la época consiguen dar según los procesos plásticos, culturales y espirituales vernáculos, de las sugerencias captadas en el arte italiano.

<sup>37</sup> Arxiu Històric de la ciutat de Manres, Manual de Isidro Terrats 3.V.1671.

<sup>38</sup> WITTKOWER, R.: *Arte y Arquitectura en Italia*, Madrid, 1981, pág. 140.

<sup>39</sup> FITA, F.: *La Santa Cueva de Manresa*, Manresa, 1872, pág. 49.

<sup>40</sup> BATLLORI, M.: «Montserrat i la Companyia de Jesus: Documents esparços de Roma, Madrid i Bogotà», *Miscel·lania Anselm M. Albareda*, Montserrat, I (1962), pág. 77.



A



B

Lám. 1

A. Relieve de la «Natividad» del retablo del Rosario de la iglesia de Sant Pre Martir de Manresa (Museo Comarcal de Manresa).

B. «Natividad» grabado de Cornelis Cort sobre un diseño de Taddeo Zuccaro (M.A.C.).



A



B

Lám. 2

A. «Presentación de Jesús en el Templo», grabado de Agostino Carraci sobre un diseño de Orazio Sammachini (foto *The Illustrated Bartsch*).

B. «Presentación de Jesús en el Templo», relieve del retablo del Rosario de la iglesia de Sant Pere Martir de Manresa. (Museo Comarcal de Manresa).





A



B

Lám. 3

A. «Visitación» (fragmento), relieve del retablo del Rosario de la iglesia de Sant Pere Martir de Manresa. (Museo Comarcal de Manresa).

B. «Visitación», grabado de Ioannes Antonii de Paulis sobre una pintura de Federico Barocci. (M.A.C.).





A



B



C

## Lám. 4

- A. «Coronación de la Virgen», relieve del retablo del Rosario de la Iglesia de Sant Pere Martir de Manresa. (Museo Comarcal de Manresa).
- B. «Coronación de la Virgen», grabado de Agostini Carracci sobre un diseño de Orazio Sammachini. (Foto *The Illustrated Bartsch*).
- C. «Coronación de la Virgen», grabado de J. Grandhomme sobre un diseño de Jan van der Straet (Stradanus) (M.A.C.).



Lam. 5

«La Virgen inspirando los *Ejercicios Espirituales* a San Ignacio en la Santa Cueva de Manresa», relieve central, en alabastro, del retablo de la Santa Cueva de Manresa.



---

## *Intercambios artísticos entre Galicia y Salamanca durante el siglo XVII*

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

Durante su primer viaje a Compostela Miguel de Unamuno quedó sorprendido de la semejanza entre la ciudad gallega y Salamanca de la que venía. Nada más otear desde el tren las torres del obradoiro le vinieron a la memoria las torres de la ciudad del Tormes a la que en su célebre Oda bautizara como «alto soto de torres», llegando a concluir: «son las ciudades españolas, episcopales y universitarias ambas, que más parecido guardan entre sí»<sup>1</sup>. Seguramente al gran escritor vasco se le escapaban las razones más profundas que, por encima de las superficiales que advertía, habían hecho posible tal semejanza. Como es sabido entre los linajes que repoblaron Salamanca entre los siglos XI y XII uno fue el de los «bregacianos» que algunos historiadores han interpretado como originarios más que de Braga de Brigantium, topónimo que entonces se aplicaba a Compostela<sup>2</sup>. Es un hecho cierto que la recién restaurada diócesis salmantina, que hasta la invasión sarracena había dependido de la metropolitana de Mérida, pasó a ser sufragánea de la iglesia compostelana merced a la bula de Calixto II de 2 de febrero de 1124. Tanto

es así que en Salamanca se celebraron casi todos los sínodos compostelanos a partir de 1192<sup>3</sup>. Pero es más un hecho tan trascendental como la fundación de la Universidad salmantina hacia 1218 no hubiera sido posible sin la decisiva aportación de la floreciente escuela compostelana de Derecho Canónico, según la autorizada opinión del P. Vicente Beltrán de Heredia<sup>4</sup>.

Cuando el dominio de los prelados compostelanos sobre la diócesis e incluso sobre la ciudad de Salamanca llegó a hacerse abrumador fue entre finales del XV y comienzos del XVI con la familia Fonseca. A tanto llegó el entrometimiento que el obispo salmantino don Francisco de Bobadilla solicitó y consiguió del Papa León X bula de exención de su diócesis de la autoridad de don Alonso de Fonseca el segundo y cuando la bula fue impugnada por éste ante la Rota, no dudó en marcharse a Roma durante largo tiempo para agenciar el asunto personalmente ante el nuevo Papa Clemente VII<sup>5</sup>. Conocidos son los intercambios artísticos

<sup>1</sup> MIGUEL DE UNAMUNO: *Andanzas y visiones españolas*, 10 ed., Austral, Madrid, 1975, pág. 93.

<sup>2</sup> GONZÁLEZ, Julio: «Repoblación de la Extremadura leonesa», *Hispania*, 1943, págs. 195-227; GONZÁLEZ GARCÍA, Manuel: *Salamanca: la repoblación de la ciudad en la baja Edad Media*, Salamanca, 1973, págs. 22-23; GUERRA CAMPOS, José: «El topónimo Brigantium aplicado a Santiago de Compostela», *Anuario de Estudios Medievales*, 1964, págs. 641-46.

<sup>3</sup> GONZÁLEZ DÁVILA, Gil: *Historia de la antigüedad de la ciudad de Salamanca, vidas de sus obispos y cosas sucedidas en su tiempo*, Salamanca, 1618, págs. 43 y sigs.; VICENTE BAJO, J. A.: *Episcopologio salmantino*, Salamanca, 1910, págs. 11 y sigs.

<sup>4</sup> BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente: «Los orígenes de la Universidad de Salamanca», *Miscelánea Beltrán de Heredia*, I, Salamanca, 1972, págs. 159-202.

<sup>5</sup> BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente: «Notas sobre el episcopado salmantino durante los siglos XIII-XVI», *Cartulario de la Universidad de Salamanca*, IV, Salamanca, 1972, págs. 533-534.



entre Santiago y Salamanca durante los años de los años de los pontificados de ambos Fonsecas, tan beneficiosos para ambas ciudades, intercambios personificados principalmente por Juan de Álava y Rodrigo Gil de Hontañón, protegido el primero de los Fonseca y el segundo de sus sucesores los condes de Monterrey. Este período ha sido estudiado por Pita Andrade y Álvarez Villar y no vamos a insistir aquí en él<sup>6</sup>.

La interdependencia entre Compostela y Salamanca pareció extinguirse cuando en 1595 se creó la archidiócesis de Valladolid, pasando a depender de ella el obispado salmantino. Pero para entonces se había creado tal flujo y reflujo de artistas entre ambas regiones que ya no fue posible detenerlo. Me voy a referir a este aspecto poco estudiado durante el siglo XVII. Vaya de antemano la advertencia de que si en el siglo anterior fueron familias próceres como las de Fonseca y Acevedo los conductos de este intercambio, ahora en el Seiscientos los conductos de comunicación fueron principalmente las grandes familias religiosas de benedictinos, jerónimos y jesuitas quienes, fundándose en la grata experiencia habida con determinados maestros de cantería de una región en la construcción de sus domicilios e iglesias, recomendaban a sus colegas de la otra que les llamasen para iniciar o continuar sus obras en la seguridad de que cumplirían su cometido con toda probidad moral y eficacia profesional.

No se excluye con todo que se produjese un movimiento espontáneo no tanto de maestros cuanto de peones y mano de obra cualificada, especialmente en la talla de la piedra, más en dirección de Galicia a Salamanca que a la inversa. Este flujo de canteros vascos y cántabros hacia Castilla, región entonces más próspera que las aisladas y deprimidas provincias del norte, ha sido estudiado diversas veces pero no lo ha sido, que sepamos, el de canteros gallegos. Aquí no lo vamos a hacer sino a ceñirnos a unos cuantos nombres más o menos consagrados en la historia de nuestra arquitectura.

Me refiero en primer término a Juan de Tolosa nacido en Salamanca como demostré en otra oca-

sión. Este hermano lego de la Compañía de Jesús realizó su aprendizaje en focos importantes del primer clasicismo jesuítico como la colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid) y el primitivo colegio de Salamanca. Es de sobra sabido que intervino en la traza del colegio de Monforte de Lemos, fundación del cardenal don Rodrigo de Castro. Si éste se hizo representar al confeccionar el diseño por su arquitecto el milanés Veemondo Resta, la Compañía lo hizo a través del hermano Tolosa<sup>7</sup>. El colegio monfortino es no sólo el primer edificio jesuítico construido a escala gigantesca, incluso anterior al Colegio Real de Salamanca al que en este sentido serviría de modelo.

El salmantino Tolosa no fue únicamente un «practicón» que sabía organizar un edificio de su Orden religiosa con orden, comodidad y sin excesiva aparatosidad decorativa para no herir la sensibilidad moral tan aguzada por la Contrarreforma. Fue además un tracista de exquisito gusto cuyos servicios fueron solicitados por otros clientes como los cistercienses del Monasterio de Montederramo, en cuya iglesia utilizó un esbelto orden de pilastras jónicas. Dicho orden fue muy poco frecuente en las construcciones clasicistas españolas que oscilan extremosamente o entre la seca austeridad del toscano o la vistosa exuberancia del corintio<sup>8</sup>.

Tanto en Monforte como en Montederramo intervino Simón de Monasterio, un maestro de cantería que, si bien nacido en Cantabria, se supone aclimatado muy tempranamente a Galicia. Pues bien este arquitecto no se trasladó desde Gajano, su pueblo natal, a Monforte donde aparece por primera vez en 1602 como maestro de obras del colegio<sup>9</sup>. Antes pasó por Salamanca donde parece probable que

<sup>7</sup> Véase COTARELO VALLEDOR, Armando: *El cardenal don Rodrigo de Castro y su fundación de Monforte de Lemos*, 2 vols., Madrid, 1946; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: «Juan de Herrera y los jesuitas: Villalpando, Valeriani, Ruiz y Tolosa», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 1966, págs. 285-331. A Veremondo Resta se le llamaba en Galicia el Maestro Bermudo o Vermudo.

<sup>8</sup> Cfr. CHAMOSO LAMAS, Manuel: «El monasterio de Montederramo», *Archivo Español de Arte*, 1947, págs. 78-94; FERRERO COUSELO, Jesús: «Las obras del convento e iglesia de Montederramo», *Boletín Auriense*, 1971, págs. 145-86.

<sup>9</sup> SOJO Y LOMBA, Fermín: *Los maestros canteros de Trasmiera*, Madrid, 1935, págs. 107-108; PÉREZ CONSTANTÍ, Pablo: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, 1930, págs. 383-84.

<sup>6</sup> PITA ANDRADE, José Manuel: «Don Alfonso de Fonseca y el arte del Renacimiento», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1958, págs. 172-93; Id., «La huella de Fonseca en Salamanca», *ibid.*, 1959, págs. 210-32; ÁLVAREZ VILLAR, Julián: «Galicia en el arte salmantino», *ibid.*, 1968, págs. 277-82.

se educase con el gran maestro clasicista Juan del Ribero Rada. Al menos el 3 de febrero de 1599 figuraba viviendo en la ciudad de Tormes y contratando la construcción de la sacristía de la iglesia de Los Villares de la Reina, construcción que se comprometía a finalizar en siete meses ateniéndose a la traza del mencionado Ribero, maestro a la sazón de la Catedral Nueva salmantina<sup>10</sup>. Esta sacristía ofrece la peculiaridad de llevar también un delicado orden de pilastras jónicas sosteniendo una bóveda esquivada.

Monasterio retornó a Salamanca en 1618 para dirigir como aparejador las obras del recién fundado Colegio Real de la Compañía de Jesús, diseñado por Juan Gómez de Mora, supliendo las forzadas ausencias del maestro de obras reales. Los jesuitas de Monforte lo recomendarían a sus colegas salmantinos por su honradez, capacidad y competencia. Sin embargo sólo estuvo dos años escasos desempeñando este oficio, desde agosto de 1618 hasta enero de 1620. En este tiempo sacó de cimientos toda el ala oriental del edificio e inició la fachada de la iglesia<sup>11</sup>. En 1619 contrató la girola de la catedral de Orense y, como hemos dicho, abandonó Salamanca, para entregarse al nuevo encargo. El contacto con las trazas de un maestro tan importante como Gómez de Mora hubo de influir forzosamente en su actuación posterior, como es patente en la girola orensana.

Ni Simón de Monasterio ni los aparejadores que le sucedieron se atrevieron a alterar los diseños preparados por Gómez de Mora para el Colegio Real salmantino. Este atrevimiento lo tuvo, sin embargo, un gallego, Pedro Mato. Nacido en 1601 en San Cristóbal de Lema (La Coruña) ingresó como lego jesuita en el colegio de Monforte con el oficio de ensamblador. En 1642 fue destinado al colegio de Salamanca donde se hizo rápidamente con la dirección de las obras adoptando el título de arquitecto. Ahora bien me parece que fue precisamente su primera condición de ensamblador lo que

le capacitó para zafarse de los férreos cánones del clasicismo arquitectónico e imprimir al edificio salmantino un estilo más libre y desde luego más ornamental. Prescindió de las pilastras toscanas con que Gómez de Mora había planeado articular fríamente la fachada de la iglesia e introdujo un potente orden de columnas gigantes coronadas por capiteles compuestos sosteniendo un entablamento que es puro juego de entrantes y salientes y tiene un friso valiente de triglifos decorativos a manera de ménsulas recurvadas entreveradas con jugosos florones. Claro que para llevar a cabo tan atrevida alteración debió contar con el apoyo y el asesoramiento de sus colegas los hermanos Pedro Sánchez y Francisco Bautista, quienes consta hicieron diversas visitas de inspección a la obra e impondrían su modernización acercándola a la fachada de la iglesia del Colegio Imperial de Madrid<sup>12</sup>.

No fue Pedro Mato el único renovador de la arquitectura salmantina. Igual o mayor papel que él desempeñaron un trío de maestros de obras, casi siempre asociados, que protagonizaron el que en otra ocasión denominé protobarroco salmantino. Fueron Juan Moreno, Alonso Sardiña y Francisco de la Oya. De Alonso Sardiña sabemos con certeza que nació en Puente deume, hijo de Alonso Sardiña e Inés Frondato, que casó en 1623 con Polonia Álvarez y que falleció en 1636<sup>13</sup>. Su obra estilísticamente más revolucionaria fueron la sala capitular y la gran sacristía que diseñó en 1627 en comandita con Juan Moreno dentro del convento dominicano de San Esteban. Aunque ambos partieron del estilo seco y descarnado de Gómez de Mora, pues no en vano habían sido aparejadores del Colegio Real después de Simón Monasterio, utilizaron un orden más vistoso como el corintio y licencias como frontones partidos y segmentados enrollados en volutas pero, sobre todo, un repertorio ornamental más jugoso y variado<sup>14</sup>.

En cuanto a Francisco de la Oya, que colaboró con los mencionados en el convento de San Este-

<sup>10</sup> Archivo Histórico Provincial de Salamanca (= A.H.P.S.), prot. 3.224, fols. 394-407. Véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y CASASECA, Antonio: «Juan del Ribero y la introducción del clasicismo en Salamanca y Zamora», *Juan de Herrera y el clasicismo*, Valladolid, 1986, págs. 95-109.

<sup>11</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: *Estudios del barroco salmantino: el Colegio Real de la Compañía de Jesús*, Salamanca, 1967, págs. 53-55.

<sup>12</sup> *Ibid.*, págs. 67 y sigs.

<sup>13</sup> Véase PÍRIZ PÉREZ, Emilio: «Alonso Sardiña, maestro de cantería. En torno a su vida y obra en el convento de San Esteban de Salamanca», *La Ciencia Tomista*, 1976, págs. 663-71.

<sup>14</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: «Juan Moreno y la arquitectura del protobarroco en Salamanca», *Archivo Español de Arte*, 1976, págs. 247-71.

ban, el profesor Antonio García Boiza quiso hacerlo originario de Galicia, del lugar de Oya en la provincia de Pontevedra, traído de allí para dirigir la obra de la iglesia de las Agustinas Recoletas, fundada por el conde de Monterrey, por su representante en Salamanca el abad gallego don Bartolomé de Moscoso. A tanto llegó la fantasía de García Boiza que hizo derivar la fachada del templo de las Agustinas del de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Oya, siendo así que esta última es cien años posterior a la salmantina<sup>15</sup>. En efecto la iglesia fundada por don Manuel de Zúñiga y Fonseca, séptimo conde de Monterrey y virrey de Nápoles, fue trazada en 1633 por el arquitecto napolitano Bartolomeo Picchiatti en colaboración con el célebre Cósimo Fanzago. Durante los primeros años la dirección de la obra corrió a cargo del ingeniero militar, también italiano, Curzio Zacarella y sólo cuando éste falleció hacia 1639 se hizo cargo de ella Francisco de la Oya<sup>16</sup>. Ni siquiera se puede afirmar que Oya fuese gallego pues la única base argumental sería la del origen topónimo de su apellido que en los documentos unas veces viene escrito si hache y otras con ella. El testamento que otorgó prematuramente en 1631 y que hemos tenido la suerte de encontrar no aclara casi nada al respecto<sup>17</sup>. Estaba casado con María Hernández y el hecho de que dispusiese ser enterrado en la sepultura de su suegro en la parroquia de San Martín y no en la de sus padres hace conjeturar que ni éstos ni él eran de Salamanca. En todo caso es importante haber mencionado la iglesia de las Agustinas no sólo por ser fundación de un conde de Monterrey, linaje de Galicia, sino porque artísticamente gracias a las caprichosas decoraciones de un Picchiatti y un Fanzago, incluidas las primeras sargas de frutas que se pudieron ver en una arquitectura de Salamanca, este templo se colocó en la avanzadilla más progresista de la ciudad por su vinculación directa con las novedades de Italia.

Todo lo inmediatamente antecedente ha sido traído a colación para explicar en lo posible la formación artística de un personaje tan misterioso como el de José de la Peña de Toro. Sabemos por la noticia proporcionada por Pérez Constanti que fue llamado en 1652 desde Salamanca por los monjes benedictinos de San Martín Pinario para dirigir las obras de la iglesia de este monasterio<sup>18</sup>. Es de suponer que quienes avisasen de la competencia del arquitecto salmantino a sus colegas gallegos serían los monjes benedictinos del Colegio de San Vicente de Salamanca. Este monasterio, el más antiguo de la ciudad, estaba ubicado en la zona repoblada precisamente por bregancianos y gallegos pero no consta que mantuviera vínculos de dependencia respecto del cenobio compostelano de San Martín Pinario, sino solamente de confraternidad, aunque sólo fuera por el hecho de estar unidos ambos desde 1497 a la misma reforma llevada a cabo por la Congregación de San Benito de Valladolid<sup>19</sup>. Es posible que Peña de Toro se encontrase trabajando en alguna obra del monasterio salmantino hacia 1652 pero las pesquisas documentales que hemos efectuado al respecto no han dado por ahora resultado<sup>20</sup>. En cambio creemos haber encontrado al misterioso personaje mencionado en relación con obras del convento dominicano de San Esteban y del Colegio Real de la Compañía de Jesús.

En efecto el 2 de febrero de 1621 Juan Moreno firmaba el contrato de aparejador de la fábrica del Colegio Real de los jesuitas y en el documento notarial estampaba también su firma como testigo un Juan José de la Peña, natural de Madrigal de las Altas Torres pero ya vecino de Salamanca. En otra parte señalamos que este Juan José de la Peña pu-

<sup>18</sup> *Op. cit.*, pág. 423.

<sup>19</sup> COLOMBÁS, G. M.: «Orígenes y primer desarrollo del Colegio de San Vicente de Salamanca», *Salmanticensis*, 1960, págs. 257-330; RODRÍGUEZ MARTÍN, Luis: *Historia del monasterio de San Benito de Valladolid*, Valladolid, 1981, págs. 133 y sigs.

<sup>20</sup> Las únicas escrituras que he encontrado referentes a esos años son una de 1634 para cerrar los arcos del claustro alto contratada por Jerónimo Ontiveros, Isidro Rodríguez y Antonio García, maestros de cantería, y otra ya tardía de 1672 por la que Lucas González se comprometía a proseguir la fachada principal del monasterio y Antonio Ribera a labrar las bóvedas del pórtico de entrada a la portería; A.H.P.S., prot. 2.977, fols. 943-46, y prot. 3.020, fols. 470-79.

<sup>15</sup> GARCÍA BOIZA, Antonio: *Una fundación de Monterrey: la iglesia y convento del MM. Agustinas de Salamanca*, Universidad de Salamanca, 1945, págs. 12-16.

<sup>16</sup> BLUNT, Anthony: *Neopolitan Baroque and Rococo Architecture*, Londres, 1975, págs. 92-93; MADRUGA REAL, Ángela: *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey*, Salamanca, 1983, págs. 57 y sigs.

<sup>17</sup> A.H.P.S., prot. 4.715, fols. 121-27.

diera ser el mismo que luego llegaría a ser famoso maestro de obras de la catedral compostelana<sup>21</sup>. Acaso nació hacia 1605 y podía contar a la sazón dieciséis años y ser aprendiz del mencionado Juan Moreno. No deja de ser sorprendente y nada casual que trece años después, el 13 de junio de 1634, aparezca firmando como testigo en otro contrato de Juan Moreno, el de la cubrición de la sala capitular del convento de San Esteban, sólo que en esta ocasión firma no Juan José de la Peña sino José de la Peña a secas, si bien es cierto que no viene apostillado como cantero sino simplemente como vecino de la ciudad<sup>22</sup>. Otros trece años más tarde vuelve a emerger el personaje también en relación con el convento de San Esteban. Desde febrero de 1647 hasta finales de marzo figura cobrando la hechura de la sillería de coro, pero no del convento salmantino, como opinó Bonet Correa<sup>23</sup>, sino del convento de San Ildefonso de Toro. Los pagos es cierto que se verificaron en el monasterio de San Esteban pero mediante la presentación de cédulas y recibos firmados por el prior de Toro, fray Francisco de Aragón. El total de lo devengado por el maestro entre esas fechas fue de 5.029 reales y tres cuartillos, firmando al cobrarlos con el apellido completo, José de la Peña y Toro (sic)<sup>24</sup>. La sillería del convento toresano se perdió desgraciadamente en el siglo pasado y por ello no podemos hacer idea de cómo era su estilo artístico antes de emigrar nuestro artista a Galicia<sup>25</sup>.

López Ferreiro, Chamoso Lamas y Carro García consideraron a Peña de Toro como el genuino introductor del barroco en Compostela. El profesor Bonet Correa, por el contrario, lo ha presentado como un arquitecto arcaizante, sin ideas propias, mero realizador de las del canónigo fabriquero Vega y Verdugo<sup>26</sup>. Quisiéramos romper aquí una lanza

a favor del maestro salmantino. Sin duda fue mérito del canónigo fabriquero el intento de modernizar la catedral compostelana poniéndola al gusto del día. Ahora bien la idea partió de Vega y Verdugo pero su realización concreta correspondió a Peña de Toro. Para apercibirse de ello basta con comparar el modesto proyecto que aquél ideó para la torre de las campanas con lo realmente efectuado por el arquitecto salmantino. El coronamiento de la torre románica con una cornisa en voladizo rematada por una escenográfica balaustrada no se encuentra en el dibujo del canónigo. Ya notó acertadamente Chamoso Lamas que las ménsulas recurvadas que sostienen el cornisamento podrían haberse inspirado en las del entablamiento del primer cuerpo de la fachada de la iglesia del Colegio Real o Clerecía así como también la rotura en enérgicos entrantes y salientes de este cornisamento<sup>27</sup>. Todavía es mayor la analogía con las ménsulas-triglifos del friso de la sala capitular del convento salmantino de San Esteban. Sin embargo en la torre compostelana las ménsulas se dispusieron por pares y se desdoblaron en otro par colocado de perfil. Semejante procedimiento recuerda más bien el que siguieron en los entablamentos de sus retablos maestros madrileños como Pedro de la Torre, Sebastián de Benavente y Juan de Lobera. El viaje de Peña de Toro realizado a la Corte en el verano de 1665 puede explicar este detalle así como la utilización en el campanario del orden llamado del hermano Francisco Bautista<sup>28</sup>. De todas maneras dicho orden había sido utilizado en 1651 por el maestro Alonso de Balbás en la sillería del coro del convento de San Esteban, sillería que seguramente conoció Peña de Toro en vísperas de su traslado a

<sup>21</sup> Cfr. *Estudios del barroco salmantino...*, op. cit., pág. 56.

<sup>22</sup> A.H.P.S., prot. 5.498, fol. s.n.

<sup>23</sup> BONET CORREA, Antonio: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966, pág. 293.

<sup>24</sup> Archivo Histórico Nacional, Clero, libro 10.790, fols. 35v. y sigs.

<sup>25</sup> NAVARRO TALEGÓN, José: *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Zamora, 1980, págs. 278-81.

<sup>26</sup> Op. cit., págs. 292-309. Han seguido su opinión María Teresa RÍOS MIRAMONTES: *El mecenazgo del arzobispo Monroy. Un capítulo del barroco compostelano* (resumen de tesis doctoral), San-

tiago de Compostela, 1980, págs. 11-14; ORTEGA ROMERO, María del Socorro: *Historia del Arte Gallego*, Madrid, 1982, págs. 313-14. Sobre el fabriquero José Vega y Verdugo véase el último trabajo realizado bajo mi dirección por Marta CUADRADO SÁNCHEZ: «En torno a Vega y Verdugo», *Boletín de Instituto y Museo Camón Aznar*, XXVI (1986), págs. 103-09.

<sup>27</sup> CHAMOSO LAMAS, Manuel: «La fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1936, págs. 222 y sigs.

<sup>28</sup> Véase al respecto el documento publicado por Jesús CARRO GARCÍA: «Vega y Verdugo y el revestimiento barroco de la catedral de Santiago», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1963, págs. 187 y sigs.



Compostela. Si una vez más se compara el campanario de la torre compostelana con el dibujo presentado por el fabriquero se advertirán las enormes diferencias en el sentido de la disposición de volúmenes decrecientes, movilidad de la silueta y enriquecimiento decorativo que están ausentes en el arcaizante proyecto de Vega y Verdugo.

Por lo que respecta al cerramiento pétreo del ábside, girola y muro que corre entre la Puerta Santa y la de la Corticela en la plaza de La Quintana es cierto que Peña de Toro se mostró mucho más severo y contenido, recordando la sequedad de los pabellones diseñados por Gómez de Mora para el Colegio Real de donde imita, pienso yo, tanto el encuadramiento de ventanas como los pequeños canes recurvados y estriados que sostienen las cornisas. De la comparación estilística de este liso muro de cierre con el Pórtico Real de la Quintana ha deducido Bonet Correa que éste no puede ser el construido por Peña de Toro sino que fue reconstruido íntegramente por Domingo de Andrade. Para mí esa sola argumentación no es convincente mientras no se apoye en una inequívoca documentación de archivo que hasta ahora no se ha aducido. La intervención de Andrade creo que se limitó a la erección de la peineta de coronación a la que se refiere la inscripción de 1700 y en el ligero retoque de la puerta mediante la introducción de pilastras adelgazadas en forma de estípites cuajados de sartas de frutas, pilastras añadidas sabiamente para hacer juego con las que flanquean el hueco de la mencionada peineta.

La sensación de mayor barroquismo del Pórtico en comparación con el muro de cierre de la Plaza de la Quintana se debe a distintos condicionamientos en uno y en otro. En el muro preexistía la Puerta Santa del siglo XVI cuya estructura respetó Peña de Toro, aunque ampliándola. En el Pórtico Real se trataba de practicar una puerta nueva y solemne en el crucero de la catedral por la parte de poniente que era por donde avistaban los peregrinos la basílica compostelana. Esta puerta, que se hacía «ex novo», se podía diseñar conforme a las exigencias de un estilo más moderno y grandioso. La acentuación del cuerpo central del Pórtico mediante columnas gigantes era algo que Peña de Toro vio ya previamente en la fachada de la iglesia del Colegio Real salmantino remozada por Pedro Mato a imitación de la del Colegio Imperial de Madrid. Los marcos de los vanos y ventanas mediante una

guarnición de incipientes bocetones quebrados en orejetas a la altura de los dinteles era algo que pudo contemplar en las puertas de los pórticos del templo de las Agustinas de Monterrey diseñadas por los napolitanos Picchiatti y Fanzago. Los frontones curvos de segmentos partidos y enrollados en una suerte de voluta floral estaban en la puerta del crucero de la iglesia del Colegio Real, en la sacristía del Convento de San Esteban, en el oratorio de Sotomayor de este mismo monasterio, en varias puertas de la iglesia del convento de Monterrey, etc. Incluso en este último, como dijimos, Cosimo Fanzago había dispuesto sartas de frutas colgantes en el testero de la capilla mayor como las que se ven a un lado y a otro del escudo real que preside el Pórtico Real de la Quintana. Ahora bien para cuando Peña de Toro abandonó Salamanca en 1652 para trasladarse a Santiago las paredes de la iglesia agustiniana estaban levantadas hasta las cornisas y sólo faltaban por cubrir las bóvedas de la capilla mayor y elevar la cúpula del crucero <sup>29</sup>.

Una discusión más a fondo me llevaría un tiempo de que no dispongo y he de concluir este trabajo con otros datos y noticias que completan el panorama de intercambios entre Galicia y Salamanca. Efectivamente el flujo se hace ahora en sentido inverso. En 1666 se encontraba en la ciudad del Tormes Pedro de Arén, maestro de cantería que se confesaba vecino de Cercedo en el arzobispado de Santiago, para realizar un claustillo en el convento jerónimo de la Victoria, extra muros de la ciudad. De este maestro de obras, que Murguía hace exageradamente tan célebre como Domingo de

<sup>29</sup> MADRUGA REAL, Ángela: *Op. cit.*, págs. 81 y sigs. No es casualidad que el canónigo fabriquero conociera esta obra a la que menciona en su célebre informe sobre las reformas a llevar a cabo en la catedral compostelana, refiriéndose especialmente al retablo mayor de mármoles y jaspes diseñados por Cosimo Fanzago que por entonces se encargaba de montar el marmolista Bartolomé Zumbigo y Salcedo. Pues bien por encima de este retablo los escudos del conde de Monterrey, fabricados también por Fanzago, llevan sartas colgantes de frutas en todo semejantes a las que aparecen flanqueando el ático de la Puerta Santa de la catedral compostelana. Tampoco quisiera dejar de apuntar el intento parecido entre el orden toscano y las ménsulas estriadas y recurvadas en el friso de la sala capitular del convento de San Esteban de Salamanca y estos mismos elementos utilizados por Peña de Toro en la capilla de Santa Teresa de la iglesia compostelana de Santa María Salomé.

Andrade<sup>30</sup>, no trae Pérez Constanti ninguna referencia anterior a 1672<sup>31</sup>. Por lo tanto este claustro salmantino de la hospedería del convento jerónimo sería su primera obra conocida. Estipuló su construcción en 15.000 reales y en un plazo no superior a un año por lo que, cumplida su obligación, retornaría a Galicia en 1667. Lo importante es que se ha conservado no sólo el contrato de la obra sino un dibujo presentando el alzado de la misma. Se trata de una crujía de 96 pies de largo por 42 de ancho (27 por 12,75 metros) en que Arén utilizó la proporción dupla. Es un dibujo muy simple y esquemático en que la futura obra muestra tal sobriedad y clasicismo que parece firmado más en el primer tercio del siglo que en 1666<sup>32</sup>. El maestro gallego concibió el claustro de dos pisos, el primero formado por pandas de cinco arcos de medio punto sobre pilastras toscanas y un segundo de arcos también de medio punto pero con ritmo más rápido, correspondiendo dos por cada uno de los de abajo. No ha pervivido ese claustro pues el convento jerónimo y su anexo el colegio de Guadalupe desaparecieron el siglo pasado. Sin embargo el proyecto de Pedro de Arén debió influir en el claustro de Santa Clara en Monforte de Lemos, obra de Antonio Rodríguez Maseda en 1675, pues la semejanza entre él y el dibujo de Pedro de Arén no deja de ser chocante.

Ya a finales del XVII otro maestro gallego, fray Gabriel Casas, envió otro proyecto a Salamanca para finalizar la iglesia del ya mencionado monasterio benedictino de San Vicente. El 11 de septiembre de 1697 el abad fray Manuel Navarro se concertó con los maestros de cantería locales Domingo Forcén, Diego Díez y sus respectivas cuadrillas para «*acabar de acer la yglesia del dho. Collegio y acer crucero, capilla maior y las dos colaterales, que es lo que oy falta, aciéndola como se muestra lineado en la plan-*

*ta y traça y alçado que está en dho. Collegio hecha por el P. fr. Gabriel Casas, religioso de la dha. Horden y maestro arquitecto...*»<sup>33</sup>.

La iglesia había sido iniciada en 1610 dentro de un estilo muy clásico por los hermanos Jerónimo y Juan de Ontiveros. El primero fue aparejador de Juan del Ribero Rada, uno de los maestros clasicistas más importantes de Castilla, fallecido en 1600 como maestro mayor de la Catedral Nueva de Salamanca. Ignoro si el crucero y cabecera de la iglesia del cenobio benedictino llegaron a construirse o fueron más tarde devorados por un incendio. El hecho fue que fray Gabriel de Casas, quien ya de por sí estaba fuertemente inclinado al clasicismo, hubo de acomodar su traza a una iglesia que en su origen se había construido dentro de él. Por lo que puede deducirse de las condiciones de la obra los muros habían de ser de cantería con pilastras de orden toscano, mientras las bóvedas se harían tabicadas de ladrillo y cubiertas de yeso. El crucero no llevaba cúpula sino media naranja sobre pechinas encerrada en un cimborrio, como era costumbre a comienzos del siglo. Sin embargo era esta zona la más barroquizada gracias al uso de molduras de estuco y de pinturas pues la décima cláusula así lo postulaba: «*Las quatro pechinas an de ir ermoseedas con sus óbalos y tarjetas y el anillo con su alquitrave y friso y cornija, todo lleno de obra con sus modillones y en los intermedios sus florones, y devajo de los modillones sus gotas o cartelillas, y la cornija ermoseedada resaltando por devajo de la corona los óbalos y los dentellones sobre los dhos. modillones; luego la media naranja obalada y rematada y ermoseedada con sus diez y seis fajas y en sus yntermedios sus óbalos con sus tarjetas entreverados como se demuestra en el alçado y perfil de toda la dha. obra, los quales óbalos an de quedar mui bien lisos para que puedan pintar en ellos algunos santos, como también se an de pintar en los óbalos de las quatro pechinas, y dha. naranja a de rematar en un florón muy grande y muy ermoso...*».

Por desgracia ni la traza de fray Gabriel ni la iglesia del convento benedictino de San Vicente se ha conservado. Para hacernos una idea de cómo pudo lucir la media naranja ideada por el monje benedictino de San Martín Pinario podríamos traer a

<sup>30</sup> MURGUÍA, Manuel: *El Arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticias sobre los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, 1884, pág. 200.

<sup>31</sup> *Op. cit.*, págs. 36-38. Hoy sabemos que de retorno a Galicia Arén proyectó en 1692 el edificio del Ayuntamiento de Ponferrada; cfr. Javier RIVERA y Cristina RODICIO: «Pedro de Arén, maestro arquitecto del edificio del Ayuntamiento de Ponferrada», *Tierras de León*, 29 (1977), págs. 34-36.

<sup>32</sup> A.H.P.S., prot. 4.750, fols. 1.208-12. El dibujo fue ya publicado por Julio GONZÁLEZ: *Índices del Archivo Histórico de Protocolos de Salamanca*, Madrid, 1942, pág. 128.

<sup>33</sup> A.H.P.S., prot. 3.038, fols. 336-40.

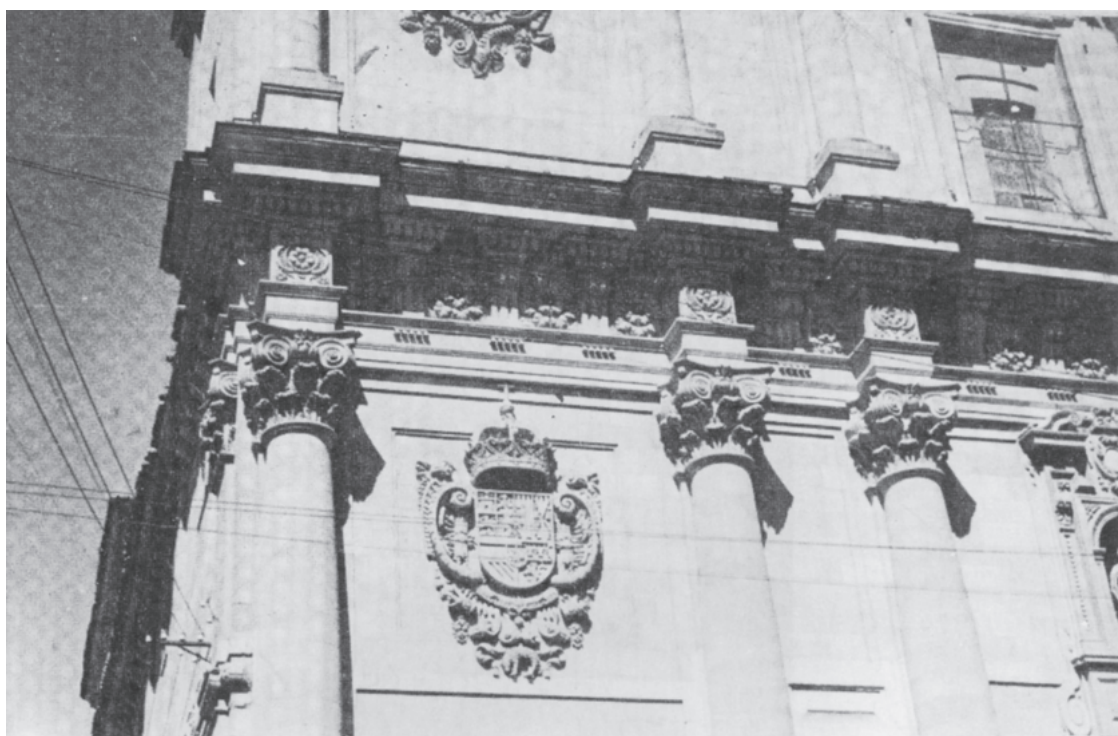
colación la de la iglesia de San Payo de Antealtares, diseñada por el mismo tres años después en 1700. La principal diferencia estriba en que la media naranja compostelana es de granito mientras la salmantina era de ladrillo con decoración de estuco, pero aun dada la mayor severidad de la media naranja de San Payo, al menos el arquitrabe, friso y cornisa del anillo debían tener el mismo perfil y dibujo.

No puedo citar sino es de pasada la colaboración entre fray Gabriel Casas y el orfebre salmantino Juan de Figueroa y Vega para realizar el expositor y camarín de plata del altar mayor de la

basílica del Apóstol<sup>34</sup>. Ello es prueba de que las relaciones artísticas compostelano-salmantinas seguían funcionando fructíferamente y que lo seguirían haciendo durante la primera mitad del siglo XVIII. Lo prueba a satisfacción la figura de Andrés García de Quiñones, nacido en Compostela en 1709, establecido en Salamanca a los veinte años, quien supo fundir armónicamente la lección asimilada durante sus años de aprendizaje con los grandes renovadores gallegos Domingo de Andrade y Fernando Casas con las novedades que habían aportado a Salamanca los madrileños Churriguera<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Véase al respecto José COUSELO BOUZAS: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, 1933, págs. 347-50.

<sup>35</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: «Noticias sobre el arquitecto Andrés García de Quiñones», *Archivo Español de Arte*, 1968, págs. 35-43.



Lám. 1: Detalle de la fachada de la iglesia del Colegio Real (Clerecía). Salamanca.



Lám. 2: Sacristía del convento de San Esteban. Salamanca.

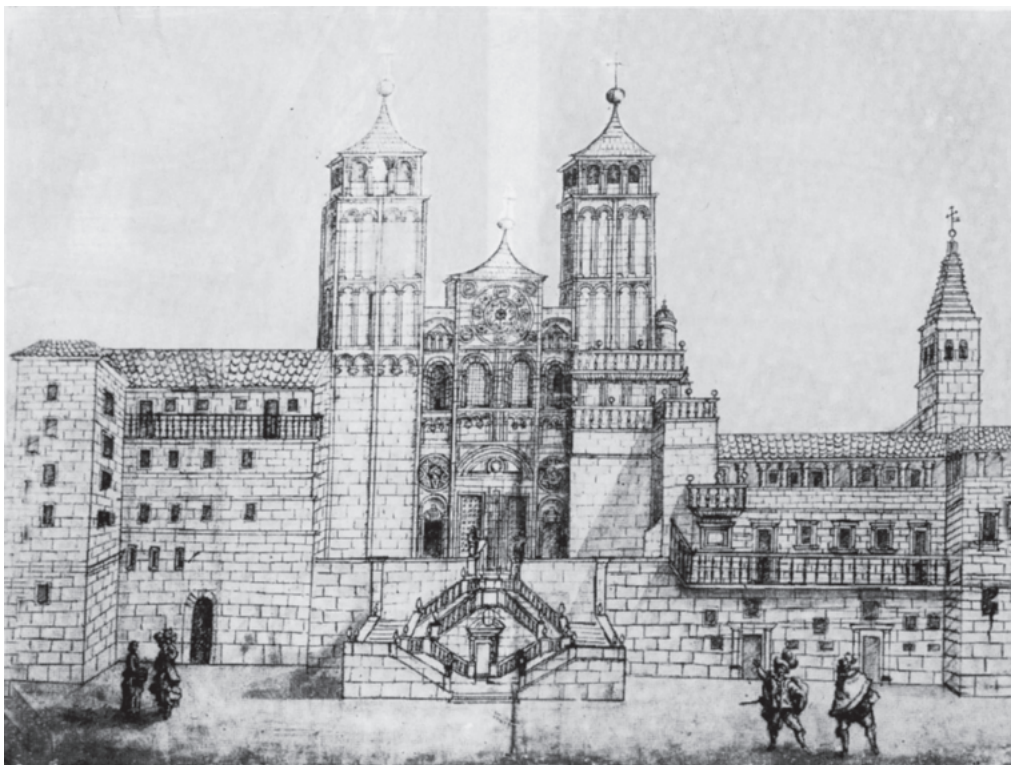


Lám. 3: Sala Capitular del convento de San Esteban. Salamanca.





Lám. 4: Retablo de la iglesia del convento de Agustinas de Monterrey. Salamanca.



Lám. 5: Dibujo de Vega y Verdugo para la fachada de la catedral de Santiago.



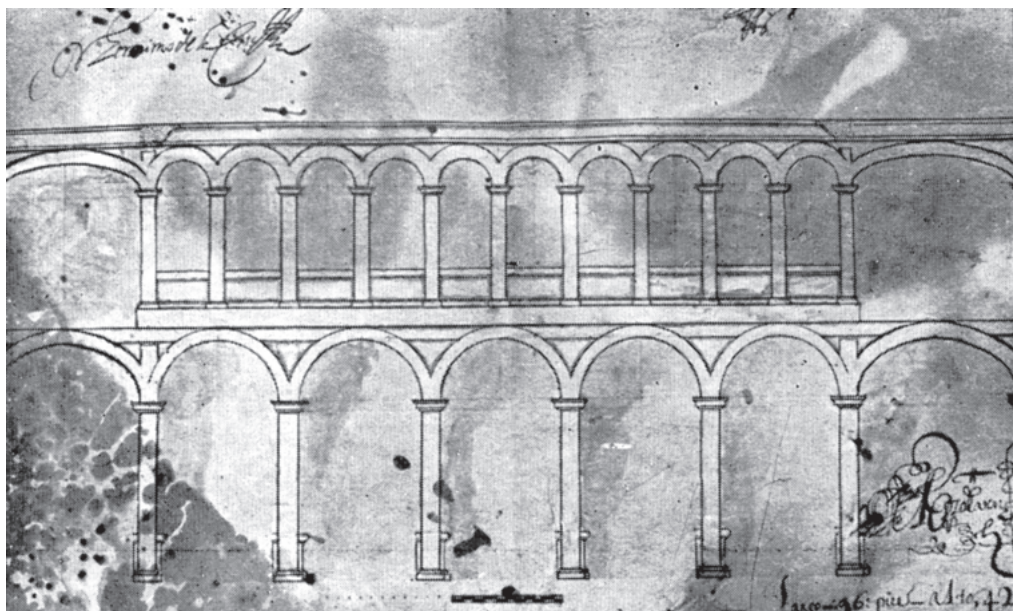
Lám. 6: Detalle de una de las torres de la catedral de Santiago de Compostela.



Lám. 7: Puerta Santa y ábside de la catedral. Santiago de Compostela.



Lám. 8: Pórtico Real de la Quintana. Santiago de Compostela.



Lám. 9: Dibujo de Pedro de Arén para un claustro del monasterio de la Victoria. Salamanca.