
El influjo de fuentes textuales en la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo

M.^a DOLORES VILA JATO

Uno de los edificios más bellos e interesantes del barroco gallego es la capilla que, dedicada a Nuestra Señora la Virgen de los Ojos Grandes, preside la girola de la catedral de Lugo. Esta construcción singular, insólita en el contexto de nuestra arquitectura del siglo XVIII, es destacable tanto por su planta como por su decoración y fue construida entre 1726 y 1736 por el gran arquitecto compostelano Fernando de Casas y Novoa. Y esta singularidad es producto de las fuentes de inspiración seguidas por el autor de la fachada del Obradoiro, aspecto que centrará estas líneas.

Pero antes de analizar cuáles pudieron ser los modelos seguidos en su configuración, trataremos de fijar su origen y los avatares de su construcción, siguiendo las noticias que sobre este aspecto dejó escritas el canónigo de la catedral de Lugo D. Inocencio Portabales, y que se contienen en dos manuscritos conservados en el archivo de la catedral de Lugo: «Cuentas de lo gastado en la construcción de la capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes» y «Capilla nueva de Nuestra Señora de los Ojos Grandes».

Desde principios del siglo XIV existía en la catedral de Lugo una capilla dedicada a la Virgen de esta advocación, y que probablemente era la primera de las absidales por el lado de la Epístola, ocupando el lugar en el que actualmente está la capilla de San Miguel.

A partir de mediados del siglo XVII, el Cabildo empieza a manifestar su deseo de construir una nueva capilla, pero esa intención no se explicita hasta 1725 cuando, en acuerdo capitular de 6 de

octubre, se decide llamar a Fernando de Casas y Novoa¹, a quien se encargaría la traza de una nueva sacristía, ya que en la que años antes (en 1678) había construido Domingo Antonio de Andrade pensaban colocar la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes, dotándola de un nuevo camarín y aprovechando los nichos de las cajonerías para en ellos instalar altares.

Textualmente se dice en el acuerdo capitular de 6 de octubre de 1725 que se llame «a Fernando de Casas, maestro de obras de la Santa Iglesia de Santiago para que dispusiese la planta y obra de una sacristía nueva que se determinó hacer en el lugar y sitio que está la capilla de Santo Eugenio cogiendo la puerta de la iglesia que está junto a dicha capilla (la puerta sur de la catedral) y el altar de la gloriosa Santa Lucía y para que en la sacristía que aora ai se haga un camarin y lo demas necesario para colocar en ella como en capilla propia suia a Nuestra Señora de los Ojos Grandes nuestra Patrona, y que en los nichos que ai en dicha sacristía se hagan altares para mas comodamente poder cumplir con las muchas fundaciones que estan dotadas en el altar de Nuestra Señora».

Pero, por razones desconocidas, Fernando de Casas presentó una planta diferente, y el cabildo decidió levantar la capilla de la Virgen de nueva planta y en un lugar distinto, en el centro de la gi-

¹ Recordemos que este arquitecto ya había trabajado en otra ocasión para la catedral de Lugo, cuando sucedió a Fray Gabriel de Casas en la construcción del claustro.

rola. Asimismo, en esta sesión capitular, Fernando de Casas mostró también al cabildo las trazas de un tabernáculo o camarín que se situaría en el centro de la edificación, como magnífico trono para la Virgen. Como vemos, desde un principio pensó el arquitecto la capilla como un conjunto unitario, en el que el recinto interno y el retablo-baldaquino estarían indisolublemente unidos. Ello explica, junto con la necesidad de habilitar dos altares para la celebración simultánea de actos litúrgicos, el planteamiento exento y centralizado del gran retablo, también proyectado por Fernando de Casas.

Sin duda, en la configuración de la planta, Fernando de Casas tuvo en cuenta la dedicación de la capilla y la necesidad de adecuarla a los modos constructivos tradicionales. Así, utilizó una construcción centralizada, de cruz griega dominada por la cúpula central y un espacio exterior abarcado por un muro único, que confiere a la capilla un aspecto de rotonda, como convenía a su dedicación mariana². La utilización por parte del arquitecto de un plan central dominado por la cúpula responde a la idea de aludir a María como centro del Universo. Esteban Dolz del Castellar, en su *«Año Virgineo»* recoge en la liturgia el día 8 de diciembre una frase que expresa perfectamente el simbolismo de la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes: *«Fuisteis, Señora, la que dió perfecto círculo al cielo de tantas perfecciones, como la que tuvisteis toda vuestra vida, que así lo dixisteis en el Eclesiástico "Gyum coeli circuivi sola", sola yo formé perfecto y cabal círculo al cielo»*³.

Como ha apuntado M.^a del Carmen Folgar⁴, Casas y Novoa buscó su inspiración para el trazado de la planta en los modelos contenidos en el *«Quinto Libro d'architettura de Sebastiano Serlio, nel quale si tratta de diverse forme di tempii sacri»*, libro que sabemos poseía el arquitecto, ya que figura en su biblioteca en el inventario de bienes de 1718. Asimismo, hay que pensar también en un

posible influjo de los tipos de capillas-camarín barrocas, muy frecuentes en España a partir de la segunda mitad del siglo XVII y cuyo ejemplo más próximo en concepción y decoración sería el camarín de la Victoria de Málaga, inaugurado en 1700 y que Fernando de Casas pudo conocer bien por descripciones literarias o dibujos⁵.

La vinculación de la capilla lucense con la arquitectura andaluza contemporánea se extiende asimismo a la ornamentación interior, que en distribución y formas se relaciona con la decoración en yesos y estucos del barroco andaluz. Pero el modelo más directo y próximo para esta capilla, tanto en la tipología decorativa como en la perfecta unión de arquitectura y retablo ha de buscarse concretamente en la descripción y los dibujos del «Triunfo» que se levantó en la catedral de Sevilla con motivo de las fiestas de canonización del rey Fernando III el Santo, libro que también figura en el citado inventario de bienes de Fernando de Casas⁶.

El «Triunfo» dedicado a Fernando III formaba parte de un complejo proceso de decoración de todo el recinto catedralicio y se levantaba en el segundo tramo de la nave de la catedral de Sevilla; era de plan central, con una planta a base de cuatro machones en cuadro y otros cuatro pilares alineados con ellos a 45 grados, tomando el conjunto aspecto de un gran arco de triunfo con cuatro frentes de tres vanos cada uno.

La Torre Farfán define el «Triunfo» en los siguientes términos: *«Triunfo es el nombre que le dió la acepción del pueblo por la imitación que hazía a los Arcos Triunfales antiguos y modernos, compuestos de Historias y blasones de los Héroes que celebraban, intento que con más sagrada discreción se perfeccionó en esta máquina»*⁷.

La arquitectura conmemorativa sevillana se levantó como honra al triunfo y la gloria de Fernando III, del mismo modo que en la capilla de los Ojos Grandes Fernando de Casas supo plasmar un inmenso canto de alabanza y gloria a la Virgen, can-

² Es sabido que desde la antigüedad, los templos-rotonda eran destinados a las diosas vírgenes y que esta tipología se extendió a los edificios de dedicación mariana, adquiriendo gran desarrollo en el barroco. S. SEBASTIÁN LÓPEZ: *Contrarreforma y barroco*, Madrid, 1975, 230.

³ DOLZ DE CASTELLAR: *Año Virgineo*, Madrid, 1743, 299.

⁴ FOLGAR DE LA CALLE, M.^a C.: *«Un inventario de bienes de Fernando de Casas»*, C.E.G., 1982, 542.

⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, M.^a R.: *Málaga barroca*, Málaga, 1981, 223.

⁶ LA TORRE FARFÁN, F.: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla. Al nuevo culto del Señor Rey San Fernando Tercero de Castilla y León*, Sevilla, 1671.

⁷ *Ibid.*, 22.

to que se recoge en la serie de medallones y emblemas alusivos a la Virgen, inspirados, sin ninguna duda, en los óvalos que en el «Triunfo» de Fernando III recordaban las virtudes y hazañas del Santo Rey.

Desde un punto de vista meramente formal, es el retablo-camarín que centra la capilla de los Ojos Grandes, y que fue realizado por Miguel de Romay sobre trazas de Casas y Novoa, el que más fielmente sigue la tipología del «Triunfo» sevillano, hasta convertirse en una transcripción en madera de la descripción hecha por La Torre Farfán. Veamos esta descripción y comprobaremos la similitud en planteamientos con el retablo lucense: *«La Orden, sobre quien se construyó, fue la que llaman compuesta, estrivando en fundamento dórico. Comenzó su fundamento a proporcionarse en cuatro machones... levantábase sobre zócalos hermosos de iaspe de color, que suelen llamar sanguileche, con la altura de tres pies y medio, y los gruesos poco más abultados que los pilastrados: estos subían a recibir quatro espaciosos arcos... los arcos hazían centro y dexaban ambiente a los lados para formar otros quatro arcos menores, que cortaban por la línea diagonal, que aquellos hazían; naciendo de sus ángulos, hasta entivar en los referidos quatro pilares del templo, en donde se formaban otras quatro menores portadas en arco... a quien se ataron otras quatro medias pilastras correspondientes a la altura de aquellas, y unidas con los pilares de la iglesia...»*.

«Sobre esta obra corría el Arquitrave, a quien resaltava el friso con buelo bastantemente ayroso; donde, sirviendo de imposta, corría el cornisamento...» *«Sobre los quatro arcos diagonales, que eran los menores, y que unían el edificio con los pilares del Templo, descendían sobrepuestas otras tantas piezas grandes y hermosas, a modo de arbotantes, que nacían de los ángulos del cuerpo de en medio, y bolbían a unirlos con los pilares dichos... Sobre la parte principal deste grande cuerpo se iba levantando un banco hermoso, o pedestal coronado y guarnecido de una galan cornisa... Desde aquí empeçaba a elevarse una bellísima cúpula, fabricada en cuarto de círculo, subiendo en siete pies de alto, repartida por cada haz en cinco cuarteles de oro liso... Desde el asiento de la cúpula ya referido, començavan a levantarse sobre los hermosos quatro resaltos... otros quatro gallardos arbotantes...»*

En el retablo lucense se elimina el cuerpo inferior, que sirve en el «Triunfo» como acceso al inte-

rior, pero su parte central se recoge en el camarín que aloja a la Virgen, y que es un recinto circular coronada por una cúpula. El retablo está unido a la arquitectura pétrea de la capilla por medio de arbotantes formados por volutas con pinjante central, solución en todo semejante a las volutas que enlazaban el «Triunfo» con las paredes de la catedral sevillana.

Sobre la hornacina del retablo aparece un relieve de la Trinidad, que recuerda la inscripción y hornasca utilizadas por Bernardo Simón de Pineda; éste remata el artificio con una cúpula gallonada flanqueada por volutas, mientras que en el retablo de la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes la cúpula está dinamizada por pilastras y hornacinas, aunque también aquí se utilizan las mismas volutas de esquina con los angelotes sobre ellas. Asimismo, el cupulín de remate, de forma bulbosa y con dos ángeles laterales, es del todo semejante en las dos construcciones propuestas.

Una prueba más concluyente de la inspiración sevillana de la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes nos la proporciona la decoración de medallones con temas alegóricos marianos que recorren todo el interior de la capilla de la catedral de Lugo, y que conceptualmente son iguales a los que aparecen en el «Triunfo» de Fernando III; allí aluden a las hazañas del Santo Rey, en tanto que en la capilla de los Ojos Grandes son emblema parlante del triunfo de María como Corredentora del género humano.

Veamos cual es la interpretación de La Torre Farfán: *«Ninguna parte deste cuerpo se contentó con vestirse de la riqueza y la gala, aspirando aún más a la Alma de la Erudición, y el Ingenio; y así las hazes que miraban afuera, formadas de las pilastras interiores, recibieron sobre los adornos calados de plata; de que se continuava el edificio por sus campos, y circunferencias; veinte y quatro geroglíficos, repartidos a tres en cada pilastrón. Ivan estos diferenciados de otros, que tomaron distintos lugares, y se incluían en unos cercos grandes, en forma de coronas; cuyas hojas eran de plata, pabonadas de esmalte verde. Este adorno se passaba de lo bello a lo ingenioso, imitando una de las ceremonias romanas, celebradas en las Felicidades de sus auspicios donde, para demostrarlos al Pueblo, los ceñían de hojas de laurel: ceremonia que extendieron a las Cartas Missivas, en que publicavan los Anuncios de sus Victorias, y a quien llamaron «Tabellas Laureatas»»*.

Tanto en el «Triunfo» como en la decoración de la capilla lucense se utiliza un mismo esquema de óvalos enmarcados por hojas de acanto o laureles, ostentando debajo de la representación pintada una leyenda que explica el emblema. Los óvalos de la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes se distribuyen en los casetones de la cúpula y en las pilastras, y algunos de ellos son hoy difíciles de interpretar aisladamente. En su conjunto, tanto los emblemas como las inscripciones que corren por el anillo de la cúpula y las bóvedas de cascarón responden a la idea de aludir a María como centro del Universo, e intermediaria entre Dios y la Humanidad.

En el aro de la cúpula se lee: «BEATA ES VIRGO MARIA DEI GENITRIX, QUA CREDIDISTI DOMINO. PERFECTA SUNT IN TE QUA DICTA SUNT TIBI: ECCE EXALTATA ES SUPER CHOROS ANGELORUM. INTERCEDE PRO NOBIS AD DOMINUM DEUM NOSTRUM AMEN».

Como vemos, en esta inscripción se concentra el mayor canto a la Virgen: Ella es Madre del Salvador porque obedeció el mandato divino. Por ello es reina de los coros angélicos y de toda la Creación. El hombre ha de rogarle que actúe de intercesora ante su Hijo, y este mensaje de intercesión mariana será el eje conductor de todo el programa.

En las bóvedas de cascarón dice: «AVE REGINA CAELORUM. AVE DOMINA ANGELORUM/ SALVE VADIX, SALVE PORTA. EX QUA MUNDO LUX EST ORTA/ GAUDE VIRGO GLORIOSA. SUPER OMNES SPECIOSA/ VALE DECORA. ET PRO NOBIS CHRISTUM EXORA».

Esta inscripción está tomada de la Antífona que se lee en Laudes, desde la Purificación hasta las Completas del Sábado Santo ⁸.

Dos ideas van a dominar el mensaje iconográfico de la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes: La exaltación de la Virgen como Reina de la Creación y María como camino de Salvación, en cuanto Madre de Cristo.

La concreción de tan vasto programa de exaltación mariana hubo de exigir a Fernando de Casas un profundo conocimiento de muy distintas fuentes textuales, labor en la que sin duda hubo de estar asesorado por alguna persona erudita del cabildo lucense, que le proporcionaría las fuentes precisas

para la resolución del programa iconográfico. Entre ellas es preciso resaltar los textos marianos, que circulaban abundantemente en la época, y, sin duda, el más utilizado de ellos, la Letanía Lauretana, publicada en 1732 sobre textos de Redelio, con diseños de Tomás Scheffer y grabados de Martín Engelbrecht. Aunque este texto es un poco posterior a la construcción de la capilla de los Ojos Grandes, indudablemente existían con anterioridad grabados e imágenes de las Letanías de la Virgen, que fueron la base doctrinal para la decoración, en concreto, de la cúpula de la capilla lucense.

Esta cúpula está dividida en doce compartimentos por medio de franjas o nervios que, desde el cupulín de remate, van a apearse en el anillo de la cúpula. Se organizan así una serie de casetones o cuadros, cada uno de ellos con un óvalo decorado en el centro. La cúpula está flanqueada por cuatro ventanas que corresponden a los cuatro vientos o Puntos Cardinales, y están emplazadas en el fondo de cada tercer compartimento. Los emblemas representados en cada uno de los óvalos de la cúpula no tienen inscripciones explicativas, quizá por los sencillos de su interpretación, mientras que los restantes del edificio sí las llevan.

Dejando aparte una pormenorizada lectura de cada uno de los emblemas, precisaremos que, en una visión de conjunto, toda la cúpula está consagrada a presentarnos a María como Reina de la Creación y a cantar sus perfecciones por medio de los símbolos letaniaicos de inspiración más variada: El anagrama de la Virgen, el Sol y la Luna hacia los que se dirigen diversas aves, la estrella (*stella matutina*), la torre (*turris Davidica*), la escala de Jacob, el brocal de pozo (*puteus aquarum viventium*) etc. Otros símbolos hacen clara referencia a la regeneración del alma cristiana, como el Ave Fénix o el Pelicano.

En los arcos torales, en el paramento que mira hacia el centro de la capilla aparecen cuatro óvalos en los que se alude a la Inmaculada Concepción de María y su carácter de Madre del Salvador, al representante, por ejemplo, la zarza ardiendo o el árbol de Jesé.

Un nuevo nivel programático se sitúa en las pechinas que hay en el fondo de las bóvedas de cascarón de la capilla, en donde se disponen ocho emblemas marianos, probablemente basados en el Cantar de los Cantares. Algunos de estos emblemas están glosados en el libro del P. La iglesia «Flo-

⁸ *Officium Beatae Mariae Semper Virginis, Nuper reformatum*, Año 1700, 41.

res de miraflores»⁹, que muy bien pudo conocer Fernando de Casas, por ser de circulación frecuente en Santiago en los primeros decenios del siglo XVIII. Este libro, ilustrado con grabados que remiten al texto, fue redactado por el P. Laiglesia con motivo de la inauguración de una capilla dedicada a la Virgen en la Cartuja de Miraflores. En el prólogo dice: «...Solo restava adornar las paredes, para que en todo quedase perficionada nuestra obra. Y habiendo discurrido variamente, sobre la calidad del ornato, reparé en la devoción con que los fieles estos días, assi en la nobilísima ciudad de Burgos, como en las demás deste reino, ofrecían votos y publicaban afectos a la devoción del Mysterio de la Inmaculada Concepción desta Soberana Virgen... por ello resolví cercar la capilla de geroglíficos sagrados, sacados de la Sagrada Escritura y de los Santos, los quales descubran unos en sombra verdadera y otros en clara verdad, la claridad deste verdaderísimo misterio».

Como puede observarse, la intención de completar el recinto sagrado con alusiones textuales dedicadas a la Virgen, es muy semejante a la que nos ofrece la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes, y habría que pensar si Fernando de Casas conoció la descripción del Padre Laiglesia y la aplicó a la capilla lucense.

En el citado libro conmemorativo se inspiran los emblemas que representan una ciudad murada, con la leyenda «civitas refugii», el que diche «urbs fortitudinis», el «Hortus conclusus» y «Castroum acies». Parece que estos jeroglíficos harían referencia a la Inmaculada Concepción como refugio y baluarte de los pecadores.

De interpretación mucho más difícil son los óvalos que recorren las pilastras de cada machón sobre los que se apoya la cúpula, ya que en ellos se recogen, junto a emblemas marianos, otros alusivos a Cristo o las virtudes del hombre de fe. Aunque es arriesgado ensayar una lectura de todos ellos, podría establecerse un primer grupo con aquellos que claramente hacen referencia a María como intercesora y Madre de Cristo: Así, en uno de ellos se representa un reloj circular con las horas en números romanos y la manecilla señalando las XII. El reloj es símbolo de la fugacidad de la vida, pero al señalarse las XII, creo que se está aludiendo so-

bre todo a la Hora del Angelus, como el instante en que por mediación de María se generó la nueva vida del cristiano. Vida del cristiano expuesta siempre a peligros, como se recoge en otro emblema que representa un barco naufragando, y cuya leyenda «inter spes naufragii esistit» explica que la Virgen es la salvadora de los hombres. La Virgen es la torre del faro que da luz a los hombres que navegan en este mundo como en un mar peligroso, dice Xavier Dornn, y ha liberado a innumerables del naufragio del alma¹⁰.

Otro óvalo claramente referente a María es aquel en que se representa el arco iris, ya que María es «Signum foederis», y en el sermón de la natividad de María, Francisco Silvestre recoge el texto del Génesis (9-13), que dice: «Arcum meum ponam in nubilus coeli, erit signum foederis inter me». La Virgen es la mediadora entre Dios y los hombres y el símbolo de la alianza. Se repiten también signos letaniaicos, como el «Hortus conclusus», el «Lilium inter spinas» o «Indurata resurgo», que aluden a la Inmaculada Concepción.

También hace referencia a la Virgen otro medallón que representa a una salamandra entre llamas con una inscripción que dice «in hac flamma ego exuror». La salamandra es imagen de la castidad y puede relacionarse, por tanto, en un sentido amplio, con la castidad de la Virgen y su Concepción Inmaculada.

Otras representaciones deben aludir a Cristo como Redentor. Así, el óvalo en el que se representa un árbol con la leyenda «Memor ab alio», que podría interpretarse como recuerdo del árbol de la Cruz, por el cual Cristo salvó al mundo. Del mismo modo, en oro medallón se representa un cáliz cuyo borde tocan con sus alas dos ángeles y que debe hacer referencia a Cristo y a su carácter de Salvador por la Eucaristía.

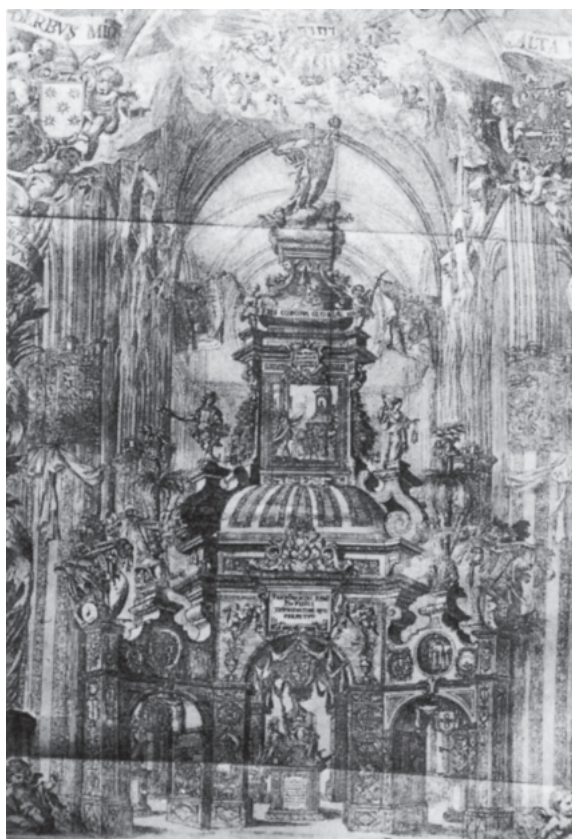
Todavía sin identificar muchas de las representaciones que recorren las paredes de la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes, es difícil hallar los textos concretos en los que sin duda hubo de buscar Fernando de Casas su inspiración, pero de todos modos, tanto por la belleza de su arquitectura como por la complejidad de su planteamiento iconográfico, estamos ante uno de los ejemplos más importantes de la arquitectura barroca gallega.

⁹ LAIGLESIA, N. de: *Flores de Miraflores. Hierogliphicos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Mysterio de la Inmaculada Concepción*, Burgos, 1659.

¹⁰ DORN, X.: *Letania Lauretana*, Valencia 1768, 95.



Lám. I: Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes.



Lám. II: Triunfo de Fernando III el Santo.

El ejército como vía de transmisión de modelos flamencos en el siglo XVIII. La ciudadela de Barcelona

JUAN MIGUEL MUÑOZ CORBALÁN

SUSTRATO POLÍTICO E INSTITUCIONAL

La coyuntura política exterior española a finales del siglo XVIII quedaba protagonizada por la debilidad en el mantenimiento de las provincias flamencas. Ello motivaba una considerable concentración de profesionales de la guerra en los Países Bajos, escenario de numerosas expediciones, batallas, sitios y resistencias de plazas. De la misma manera, las diferentes alianzas entre países en litigio permitieron un mayor movimiento de oficiales —y de tropa en general— por territorios diversos.

El grupo decisivo en infinidad de acciones bélicas lo constituía el Cuerpo de Ingenieros Militares, vinculado inicialmente al de Artillería, y protagonista de actividades relacionadas con la defensa y el ataque de plazas. Una de las funciones más relevantes (precisamente por su persistencia en el tiempo y en el espacio, a diferencia de los trabajos tácticos realizados eventualmente en diversos sitios y asedios) era la de proyectar y dirigir las obras de fortificación, con una tendencia progresiva a encargarse también de empresas de carácter civil.

Esta conjunción de competencias entre ambos Cuerpos se convirtió en sustancial conflicto institucional a partir de 1665, cuando el Capitán General de Artillería recibía también a su mando, por Orden Real, la Superintendencia de las Fortificaciones, con lo que el Ingeniero General quedaba subordinado a aquél. Ello se producía en un momento de gran tensión entre los reinos de Francia y España, con enfrentamientos armados

por parte de ambos ejércitos en los territorios de Flandes y del Franco-Condado.

El núcleo que formaba y abastecía a las tropas de este tipo de profesionales técnicos era la Academia Real y Militar del Ejército de los Países Bajos, sita en Bruselas. En esta Academia, establecida en 1677 e inmediatamente organizada y dirigida por el matemático y geógrafo Sebastián Fernández de Medrano (1646-1705), estudiaron algunos de los que más tarde contribuirían directamente al desarrollo científico del ejército español¹.

Uno de los alumnos más destacados de esta Academia fue Jorge Próspero Verboom (1665-1744), nacido en Amberes e hijo del Ingeniero Mayor de los Ejércitos del Rey de España, Cornelio Verboom, a quien sucedió en el cargo tras fallecer éste.

Verboom fue discípulo de Fernández de Medrano hasta abandonar la Academia en abril de 1684, en que terminó sus estudios y fue nombrado Ingeniero Voluntario.

¹ Sebastián Fernández de Medrano fue enviado a Flandes en 1668 como Alférez del Tercio de D. Francisco Antonio de Agurto. Una vez allí se dedicó profundamente al estudio de las matemáticas, de la arquitectura militar y de la geografía, recibiendo el encargo de formar y dirigir la nueva Academia. (*Vid.* Horacio CAPEL: «La geografía española en los Países Bajos a fines del siglo XVII», en *Tarraco. Revista de Geografía*, núm. 2, Tarragona, Universidad de Barcelona-Delegación de Tarragona, 1981, págs. 7-34; y Horacio CAPEL: *Geografía y Matemáticas en la España del siglo XVIII*, Barcelona, Oikos-Tau, 1982).

A partir de 1697 se produjo un cambio de alianzas. Y en 1706, con la derrota del nuevo ejército franco-español, o de las Dos Coronas, el dominio hispánico en Flandes se vino abajo. Verboom, como integrante de ese ejército aliado, y ante las imperiosas necesidades de la Guerra de Sucesión, fue enviado en 1709 a la Península Ibérica, donde la tensión aumentaba progresivamente. El 13 de enero de 1710 era nombrado Ingeniero General de los Ejércitos de Su Majestad Felipe V. Inmediatamente, y a instancias del Marqués de Bedmar, que había sido Gobernador de los Ejércitos en Flandes, Verboom comenzó a organizar el Cuerpo de Ingenieros Militares en España, estructurándolo según una jerarquía rigurosa y proponiendo una serie de ingenieros franceses y flamencos que habían trabajado junto a él en Flandes. Entre estos colaboradores se encontraban hombres como Alejandro de Rez o Vicente Lacombe, cuya labor profesional en obras de fortificación fue ampliamente elogiada por el Ingeniero General. El 17 de abril de 1711, durante el cautiverio de 19 meses que sufrió Verboom en Barcelona, fue aprobado el plan del Cuerpo por el Rey.

LA CIUDADELA DE BARCELONA

Tras el sitio y capitulación de Barcelona el 11 de septiembre de 1714, se le presentó a Verboom una oportunidad única para mostrar todas sus habilidades profesionales con el proyecto de edificación de una Ciudadela en Barcelona².

Esta importante empresa determinó un desarrollo específico en el panorama de la construcción en

Cataluña, que hasta entonces había sido fiel, básicamente, a modelos de marcado carácter provinciano³.

Lo ambicioso del proyecto movilizó un buen número de profesionales de la arquitectura de toda Cataluña, bajo la dirección del Cuerpo de Ingenieros Militares⁴. Este estamento militar estuvo comandado por Verboom desde el año de la organización del Cuerpo hasta su fallecimiento en 1744.

La labor del Ingeniero General y Teniente General de los Ejércitos, tras la victoria borbónica en la Guerra de Sucesión, se polarizó preferentemente en Barcelona, foco de resistencia más conflictivo en todo el Reino, ciudad por la que llegó a tener un gran apego, y de cuya Ciudadela fue nombrado Gobernador en 1718.

La formación de Verboom en los Países Bajos y su intenso conocimiento de los clásicos de la tratadística arquitectónica y de la fortificación (sobre todo de Vauban, a las órdenes del cual realizó diversos trabajos en algunas de las campañas flamencas de principios del siglo XVIII, como el sitio de Hulst en 1702) son los puntos clave para la comprensión de algunas de las tipologías empleadas en las obras de la Ciudadela de Barcelona⁵.

² La instauración de la dinastía borbónica en España trajo consigo un desplazamiento evidente del foco proveedor de artistas vinculados a la Corona. En el caso particular de Cataluña, el Archiduque Don Carlos de Austria había promocionado principalmente artistas italianos y alemanes de la talla de Ferdinando Galli y Konrad Rudolf, quienes ejercieron notable influencia sobre los artistas autóctonos de Cataluña y Valencia. Barcelona, como capital de la Cort del Archiduque entre 1705 y 1711, recibió el impacto directo de Ferdinando Galli, llamado «*il Bibiena*». Este artista, «*architetto primario, capo mastro maggiore, e pittore di camera, e feste di teatro della Maesta di Carlo III, il monarca della Spagne*», como reza en la portada de su *Architettura Civile* (Parma, Paolo Monti, 1711), influyó directamente sobre pintores barceloneses como Antoni Viladomat i Manalt, quien colaboró estrechamente con aquél en diferentes obras.

³ En general, el trabajo de los ingenieros militares favoreció «*de rompre avec le caractère provincial du baroque hispanique*». (Vid. Antonio BONET CORREA: *Art Baroque*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1985, pág. 261). En el terreno de la producción arquitectónica popular y municipal barcelonesa no existieron cambios instantáneos. Maestros de obras como Josep Juli i Fabregat (uno de los «arquitectos» municipales más importantes del momento) continuaron utilizando los métodos y las formas tradicionales hasta entonces.

⁴ Es preciso establecer la diferencia de extracción entre los proyectistas y directores de obras destinadas al uso directo del Rey y de su Corte en Madrid y alrededores, y los de obras de ámbito civil y militar en la periferia del Reino. Mientras que aquéllas eran destinadas a arquitectos académicos como Robert de Cotte o René Carlier, las segundas eran asignadas a ingenieros militares, con un bagaje técnico y una experiencia profesional realmente amplios. (Vid. Yves BOTTINEAU: *L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V. 1700-1746*, Burdeos, Féré & Fills Editeurs, 1962, pág. 415). Esta divergencia quedó eliminada cuando Francisco Sabatini, a finales del siglo XVIII, reunía para sí los cargos de Arquitecto Mayor del Rey y del Palacio de Madrid, y de Comendador e Inspector General de Ingenieros. [Vid. Eugenio LLAGUNO AMIROLA: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración* (ilustradas y acrecentadas por Juan Agustín Ceán Bermúdez), Madrid, Imprenta Real, 1829, tomo IV, pág. 279].

⁵ La influencia de Vauban sobre Verboom no consistió solamente en la transmisión de conocimientos técnicos, modelos

Verboom (proyectista del cuerpo fortificado de la Ciudadela, distribuidor de su espacio interno y tracista de varios de los edificios interiores) emplea una planta pentagonal de gran similitud a la utilizada por Vauban en la Ciudadela de Lille, por lo que respecta al cinturón defensivo de la fortaleza. Aunque se mantiene en Barcelona la forma pentagonal, con cinco baluartes entre los cuales aparecen los respectivos revellines, existe una pequeña modificación en la línea defensiva: los baluartes con orejones, forma desarrollada por Vauban en numerosas fortificaciones, aunque no en esta de Lille. Verboom es consciente de la modernidad de esta tipología, y de las ventajas técnicas que trae consigo⁶.

El sistema de defensa empleado por el Ingeniero General sigue fielmente a Vauban en cuanto a la utilización de estructuras más funcionales, y remite, a través del francés, a los conceptos defensivos del Conde de Pagán (1604-1665). Éste integra las diversas partes de la fortificación en un conjunto orgánico, donde los baluartes (como posteriormente desarrollarían los sistemas francés y español) adquieren en sus flancos el poder de defensa, mientras que italianos y holandeses enfatizan esta línea de fuego en la cortina entre baluartes⁷.

Verboom estructura el espacio interior de la Ciudadela de Barcelona mediante una red de coorde-

nadas cuyo núcleo queda formado por una Plaza de Armas cuadrangular (fig. 1). Esta distribución está elaborada a partir de un esquema proyectado también por Vauban para la Plaza Fuerte de Neuf-Brisach, en Alsacia, obra de 1698. En el conjunto alsaciano, la retícula ortogonal está centralizada por un espacio abierto cuadrado (fig. 2)⁸. A pesar de esta sutil diferencia, el criterio de jerarquización del espacio y de las perspectivas determina, de una manera análoga, la ubicación de cada edificio en un lugar definido. El resultado urbanístico presenta tanta similitud formal que parece inevitable un vínculo directo entre ambas edificaciones.

Si bien la planta pentagonal de Barcelona precisaría, según un criterio «natural», de una ordenación radial (como lo hace la Ciudadela de Lille o la Ciudadela de Pamplona, contemporánea a la barcelonesa), Verboom racionaliza su planta de una forma abstracta, en la que la simetría axial desplaza a la citada estructura orgánica radial, la cual es conservada únicamente en las vías de entrada y salida del recinto fortificado⁹. Tanto en el caso de Neuf-Brisach como en el de Barcelona, el elemento generador del espacio no son los edificios en sí, sino el vacío exterior cercado por sus paramentos. El concepto espacial queda así en función de la vitalidad interna del conjunto amurallado y de la estética externa de cada edificación.

formales y rigurosidad en la proyección y presupuesto de las obras. La preocupación del maestro llegaba incluso a temas como las condiciones laborales de los trabajadores y la organización de la estructura laboral. (Vid. Louis HAUTCOEUR: «Le Règne de Louis XIV», en *Histoire de l'Architecture classique en France*, tomo II, 1.ª parte, París, A. et J. Picard, 1948, pág. 502). En este punto, su idea de adjudicar las obras a un empresario o compañía general es recogida por Verboom en las habituales contratas o asientos para las obras civiles y militares encargadas por la Corona. También admite la posibilidad de asignar a un empresario diferente cada obra en particular, cosa que propone Verboom a la hora de realizar los asientos para las obras de los edificios interiores de la Ciudadela de Barcelona. (Vid. *Archivo General de Simancas*. Guerra Moderna, legajo 3.134; Comunicación de Verboom al Ministro de la Guerra Miguel Fernández Durán, Barcelona, 18 de diciembre de 1717).

⁶ Vid. *Archivo General de Simancas*. Guerra Moderna, legajo 3.649-2.º-1.ª; Comunicación de Verboom a Miguel Fernández Durán, con explicación del plano de la Ciudadela proyectada, Barcelona, 3 de abril de 1715.

⁷ Vid. Louis HAUTCOEUR: *Op. cit.*, págs. 492-493; y Michel PARENT: *Vauban. Un Encyclopediste avant la lettre*, París, Berger-Levrault, col. «*Illustres inconnus*», 1982, pág. 65.

⁸ En la ordenación urbanística de Vauban el espacio de la Plaza de Armas está delimitado, como en la Ciudadela barcelonesa, por los edificios más significativos de todo el recinto fortificado: arsenal, intendencia, hospital militar, iglesia, casa del gobernador. Esta organización reticular de tipo hipodámico parece haber sido utilizada por Vauban a partir del modelo renacentista realizado por el ingeniero italiano Marini en 1545 para el rey Francisco I en Vitry-le-François (Champagne). El ingeniero francés, con anterioridad a la obra de Neuf-Brisach, ya había empleado esta tipología en otras fortificaciones como las de Mont-Louis (1679-1691) y Mont-Dauphin (1692-1693). (Vid. Michel PARENT, Jacques VERROUST: *Vauban*, París, Editions Jacques Fréal, 1971, pág. 152).

⁹ Otros paralelismos morfológicos entre elementos particulares de Neuf-Brisach y de la Ciudadela de Barcelona, hacen pensar en una conexión real entre ambas. En el caso de la puerta principal de la Ciudadela de Barcelona (a pesar de las diferencias sustanciales) la estructura en planta y alzado es similar a algunas de las puertas diseñadas para Neuf-Brisach. En cuanto a la Puerta de Socorro de la fortaleza barcelonesa, su coronamiento en frontón de sección de arco circular, se aproxima, en esencia, a la puerta de la Ciudadela de Lille, remitiendo en último término a formas empleadas por François Mansart y Louis Le Vau en varias de sus edificaciones.

La combinación de estética y funcionalidad es algo que maneja Vauban continuamente y que Verboom consolida con su llegada a España en la formación de numerosos profesionales de la construcción ¹⁰.

Verboom proyecta algunos de los edificios interiores de la Ciudadela sintetizando elementos variados provenientes de la tradición flamenca y modelos característicos del clasicismo francés durante los reinados de Luis XIII y de Luis XIV, con métodos constructivos tradicionales catalanes y el empleo de materiales autóctonos habituales ¹¹.

Esta brusca transmisión de ciertos modelos no puede concebirse sin tener en cuenta la diacronía de la vía militar (y política, por extensión) practicaba a raíz de la llegada repentina de profesionales extranjeros de larga tradición foránea, quienes intentaban aplicar algunos elementos incoherentes con las costumbres aborígenes ¹².

¹⁰ El impacto de los ingenieros militares no fue tanto en relación a los sistemas y técnicas constructivas, sino a la sistematización de la enseñanza profesional arquitectónica; cosa que fue degradando progresivamente el esquema gremial hasta el dominio del panorama constructivo por las estructuras académicas. La actividad pedagógica se realizaba por dos vías: la teórica, en la Academia de Matemáticas (refundada en 1720, instalada en la propia Ciudadela de Barcelona, y dirigida por Mateo Calabro hasta 1738), con la enseñanza de la geometría, dibujo, trigonometría, estereotomía, etc., a miembros del ejército y a un reducido número de maestros de obras autóctonos; y la práctica, con el trabajo sobre el terreno de dichos profesionales en diferentes edificaciones encargados por el Ramo de la Guerra o la Intendencia General de Cataluña. Entre estos últimos personajes trascendentales en la construcción de la Cataluña del siglo XVIII, cabe destacar a los maestros de obras Pere Bertrán (proyectista de la iglesia del convento de San Agustín Nuevo en Barcelona), Pau Martí, Josep Rivera y Francesc Torrents; y los maestros carpinteros Pere Costa (autor de la fachada de la Catedral de Gerona) y Francesc Llopart.

¹¹ Previamente había existido una asimilación progresiva de las artes francesas por parte de las flamencas, incrementándose a partir del siglo XVIII, sobre todo en la arquitectura. (Vid. H. GERSON, E. H. TER KUILE: «Art and Architecture in Belgium. 1600 to 1800», en *The Pelican History of Art*, Hardmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1960, pág. 5). Un factor importante en este fenómeno es la presencia en París, a mediados del siglo XVII, de numerosos artistas y arquitectos flamencos que, además de aportar elementos provenientes en último término de las Dos Sicilias y de España, transmiten ciertas formas a su regreso a los Países Bajos. [Vid. Louis HAUTECOEUR: «La reconstruction de la France. L'architecture religieuse», en *Histoire de l'Architecture classique en France*, tomo I, volumen III, 1.ª parte, A. et J. Picard, 1966 (nueva edición aumentada), pág. 392].

¹² Existía cierta xenofobia en algunos sectores del gobierno político y militar. Este es el caso del Duque de Montemar, Go-

Las tipologías de origen flamenco (totalmente novedosas en el ambiente arquitectónico catalán hasta la fecha) no corrieron gran suerte, pues no cuajaron entre los maestros de obras y los arquitectos autóctonos activos durante y después de la construcción de la Ciudadela de Barcelona ¹³.

En la capilla de la Ciudadela (1718-1729) es donde con mayor evidencia se aglutinan las diversas influencias citadas anteriormente. Este edificio, proyectado por Verboom en 1717, tiene una planta sin ninguna particularidad extraordinaria, excepto la torre-campanario de planta circular, anexa al ábside y situada en el extremo del eje longitudinal del edificio (fig. 3) ¹⁴. Esta tipología era completamente desconocida en España hasta su aportación por el Ingeniero General. Tal ubicación es característica de la arquitectura religiosa flamenca ¹⁵, y en el diseño de Verboom se aprecia claramente que éste es un elemento poco común para la arquitectura española, e incluso para la flamenca ¹⁶. La

bernador de Barcelona, quien veía conveniente el «cessar en España la necesidad de el valimiento de Extranjeros para los cuerpos precisos de Artilleros, Yngenieros, y minadores...». (Vid. Archivo General de Simancas. Guerra Moderna, legajo 3.012; Comunicación del Duque de Montemar al Ministro de la Guerra Marqués de Castelar, Barcelona, 23 de enero de 1724 —copia—).

¹³ El tipo de cuartel longitudinal y exento diseñado por Verboom en su *Proyecto General Impreso* de 1718 (Vid. Archivo General de Simancas. Guerra Moderna, legajo 2.999) no tuvo fortuna. «Era la ydea del Marques de Verbon [...] dividiendo el Cuartel en pequeñas estancias a la moda de los paises frios de Flandes y asi dejo de seguirse por yncomodo a nuestro clima [...]». (Vid. Archivo General de Simancas. Guerra Moderna, legajo 2.989, «Sobre la Construcción de Cuarteles en el reyno de un modo uniforme»; s.f., s.l., s.a.).

¹⁴ Vid. Archivo General de Simancas. Mapas, Planos y Dibujos, VIII-103, «Planta de la Yglezia ô Capilla, con el Alojamiento de los Clerigos que se ha de construir en la Ciudadela de Barcelona [...]»; Jorge Próspero Verboom: s.l., s.a. (entre manuscritos de mayo de 1717). (Vid. Archivo General de Simancas. Guerra Moderna, legajo 3.303). (Vid. nota 16).

¹⁵ Vid. H. GERSON, E. H. TER KUILE: *Op. cit.*, pág. 29; y Louis HAUTECOEUR: «La reconstruction de la France. L'architecture religieuse», en *op. cit.*, págs. 507-508.

¹⁶ El plano básico que incluye la explicación de cada una de las partes de la iglesia representa la cabecera con un remate tradicional: un simple ábside semicircular, sin ningún otro elemento anexo (vid. fig. 4). El hecho que permite confirmar nuestro razonamiento es el añadido de una solapa superpuesta en la zona absidal, que transforma la típica cabecera semicircular con una torre de sección circular en planta adosa a ella (vid. fig. 3). Verboom no presentó este proyecto alternativo independientemente ante el temor de ser rechazado por su rareza en el contexto hispánico. Parece ser que tal tipología gozó del favor Real desde

tipología en cuestión no tuvo continuidad, por lo que la iglesia de la Ciudadela constituye un ejemplo aislado de su transmisión espacial ¹⁷.

Otro elemento de la iglesia, más importante aún por su trascendencia, es la sencilla fachada.

Este frontispicio inició la utilización de tipologías similares en las fachadas de algunas de las construcciones religiosas barcelonesas inmediatamente posteriores, como el Oratorio de San Felipe Neri (1721-1752) y la Capilla de Santa Marta del Hospital de Peregrinos (1737-1747), actualmente en el Hospital de San Pablo.

La búsqueda del modelo que inspiró tal fachada presenta algunas dificultades. La evidencia de paralelismos formales entre el frontispicio de la capilla de la Ciudadela y el de la iglesia de *Notre-Dame-des-Anges*, del convento parisino de *Les Filles de la Visitation de Marie*, nos remite directamente a esta última, ejemplar característico de la arquitectura clasicista francesa del siglo XVII. Esta iglesia [obra de François Mansart (1646-1708) comenzada en 1632 y consagrada en 1634] fue muy admirada en Francia durante el siglo XVII, y su fachada varias veces reproducida en grabados de famosos artistas de los siglos XVII y XVIII (fig. 5) ¹⁸.

Al existir una coincidencia sintomática entre los rasgos básicos de las fachadas de ambos edificios,

la interpretación morfológica a la vista de ellos sugiere una transmisión en el tiempo y en el espacio del modelo francés, con toda probabilidad a través de uno de sus numerosos grabados realizados ¹⁹.

Los elementos son alterados sustancialmente, pero la estructura se conserva en esencia: testero semicircular y óculo en su parte central; puerta de dos hojas flanqueada por dos columnas y culminada por un frontón triangular; ostensorio... (fig. 6).

Existen diferencias sutiles entre ambos frontispicios: el orden de la portada (corintio en París y dórico en Barcelona, más adecuado al tipo de arquitectura de uso militar donde quedaba contextualizada la iglesia, según el concepto vitruviano de los órdenes arquitectónicos); la puerta adintelada parisina en oposición al arco escarzano de la barcelonesa; el suave relieve en París frente al carácter liso en Barcelona; el mayor rebaje del arco exterior en el testero de la *Visitation* ²⁰; el distinto repertorio ornamental, con mayor riqueza e imaginación en el caso de Barcelona ²¹...

Otro elemento que permitiría suponer la utilización del modelo de la *Visitation* de París es la aparición en dos planos-proyecto para la iglesia de la Ciudadela de sendas figuras semi-sedentes sobre las dos vertientes del frontón, similares a las existen-

el primer momento, pues no existe comunicación alguna en que se manifiesten reservas sobre ellas.

¹⁷ Sí existe una interpretación libre del modelo de torre empleado en la Ciudadela de Barcelona: la Ermita del Remedio (1766-1772) en Alcover (Tarragona), obra del escultor Lluís Bonifàs i Massó. Dos torres cilíndricas a ambos lados de la fachada se alejan del concepto espacial utilizado por Verboom y adoptan la simple forma circular, adornando sus remates, según Kubler, con las «italianizantes tendencias» derivadas de la obra de Ferdinando Galli «*Bibiena*». (Vid. Georges KUBLER: «Arquitectura de los siglos XVII y XVIII» en *Ars Hispaniae*, volumen XIV, Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1957, pág. 334).

¹⁸ PIERRETZ: «Le Fameux Frontispice du Temple de Ste. Marie» (vid. fig. 5), en MAROT: *Portails des plusieurs églises de Paris*; MARIETTE: «Elevation du portail de l'église des Filles de la Visitation [...]», en BLONDEL: *Architecture Française*, II, 1752-1756, lámina 255; MAROT: «Le Portail de la Chapelle des Filles de Ste. Marie proche la porte de Ste. Antoine à Paris, en *Petit Marot*, SILVESTRE: «Vue de l'Eglise des Filles Ste. Marie, Rue S. Anthoine», en FAUCHEUX: *Silvestre Cat.*, pág. 143, y copiado en Merian, *Topographia Galliae*, 1655; PÉRELLE: *Vues des Belles Maisons de France*. (Vid. Peter SMITH: «Mansart Studies III: The Church of the Visitation in the Rue S. Antoine» en *The Burlington Magazine*, mayo 1964, pág. 215).

¹⁹ Además de la iglesia de la Ciudadela de Barcelona, existen otras iglesias donde es reinterpretado dicho pórtico: la iglesia de la *Visitation* en Montbriso (posteriormente convertida en Palacio de Justicia); el convento benedictino de *St. Désir en Lisieux* (vid. Peter SMITH: *Op. cit.*, pág. 204); y la capilla del Oratorio de Avignon, con una interpretación mucho más libre. (Vid. Louis HAUTECOEUR: «Première moitié du XVIII^e Siècle. Le Style Louis XV», en *Histoire de l'Architecture classique en France*, tomo III, 1950, fig. 273, pág. 330).

²⁰ El estado actual de la fachada de la iglesia de la Ciudadela de Barcelona no mantiene las mismas proporciones originales. Con el derribo de los pabellones laterales adosados al cuerpo central tras la Exposición Universal de 1888, y su sustitución parcial por capillas laterales, el equilibrio inicial aparece alterado. Al ser más bajos los cuerpos añadidos ambos lados del frontispicio, hubo necesidad de prolongar el segmento semicircular, con lo que la línea de imposta arranca en un nivel inferior al original. (Vid. Juan Miguel MUÑOZ CORBALÁN: «El Panteón de Catalans Il·lustres. Un proyecto municipal para Barcelona», en *D'Art*, núm. 13, Barcelona, Universitat de Barcelona-Departament d'Art, marzo 1987, págs. 185-200).

²¹ Conviene indicar que la abundante decoración del testero es producto de una reestructuración de las cubiertas de la iglesia bajo la dirección del Ingeniero Miguel Marín en 1738. Originalmente era mayor, pues, la similitud con el modelo parisino.

res en la iglesia de Mansart (fig. 7)²². En Barcelona no llegaron a realizarse, posiblemente por considerarse inconveniente el gasto necesario para su factura.

Toda esta argumentación puede aceptarse como válida si tenemos en cuenta la trascendencia del modelo parisino, pero hemos de reflexionar otra posibilidad que matiza sensiblemente el supuesto anterior, y en la que estamos trabajando: la intermediación de modelos flamencos en esta concreta asimilación tipológica. Es decir, la existencia de un sustrato formal en el mundo arquitectónico de los Países Bajos que permitiera la elección arbitraria de un modelo como el de la fachada de la *Visitation* parisina, con independencia del resto de la iglesia, en este caso de planta centralizada.

Esta hipótesis es bastante razonable si observamos que tal tipo de testero en forma de segmento circular con óculo central ya se da en la arquitectura flamenca del siglo XV, como lo demuestra la tabla de Bartolomé Bermejo conocida como la «Piedad Desplà» (1490), en cuya parte superior derecha (correspondiente a la representación de la Jerusalén Celestial) aparece un edificio basilical de tales características en cuanto a su fachada.

Esta idea de «filtro flamenco» de tipologías originalmente francesas, también puede aplicarse a otros elementos empleados en la Ciudadela de Barcelona, como son algunas ventanas de sus edificios interiores y la ornamentación que, en ocasiones, las enmarca.

El tipo de arco escarzano que aparece en sus ventanas se desarrolla en la arquitectura francesa del

siglo XVII de manos de arquitectos como Jacques Lemercier o Louis Le Vau, y se expande por el norte de Francia y Flandes a mediados de la centuria. Los arcos de esta clase aparecidos en la Ciudadela de Barcelona son los primeros realizados en España.

No es novedad en Cataluña la utilización de volutas como elemento decorativo de integración entre dos niveles de una portada, o, por extrapolación, como refuerzo estético de vanos y hornacinas. En ambos casos, el resultado es producto del mantenimiento de una tradición formal iniciada con el manierismo de Vignola, y de gran raigambre en Cataluña²³. Sin embargo, sí que es algo nuevo al sur de los Pirineos la utilización de dicho ornamento enmarcando ventanas, como ocurre en las de la nave y los extremos de los transeptos en la iglesia de la Ciudadela (fig. 8). Aunque la iconografía y las formas empleadas deben relacionarse en último término con precedentes franceses de la época de Luis XIII y de Luis XIV²⁴, puede de nuevo suponerse una vía intermedia a través de Flandes, país que aporta ligeras matizaciones a tales características, ofreciendo un producto que combina e interpreta dichos elementos con peculiaridades ornamentales más desarrolladas.

Creemos decisivo, pues, el acento «flamenco» del lenguaje clasicista francés del Seiscientos utilizado en una buena parte de los componentes estructurales y decorativos de los edificios de la Ciudadela de Barcelona, producto consecuente de la actividad en tierras hispánicas de los profesionales de la ingeniería militar extranjeros formados en los Países Bajos y el norte de Portugal.

²² Vid. Archivo General de Simancas. Mapas, Planos y Dibujos, II-47; s.f.: s.l., s.a.; y Servicio Histórico Militar. Cartoteca Histórica, núm. 2.299; s.f.: s.l., s.a. (vid. fig. 7). Las esculturas existentes actualmente en la fachada del edificio francés son obra del escultor Eugène Hiolle, realizadas en 1873, e intentan reproducir la iconografía original diseñada por Mansart. (Vid. Peter SMITH: *Op. cit.*, pág. 207, nota 37).

²³ Es importante considerar que, después de Vitruvio (a través sobre todo de la traducción de Claude Perrault —París, 1684—), el tratado de arquitectura más encontrado en las bibliotecas particulares de los maestros de obras del siglo XVIII en Barcelona era el de Vignola. (Vid. Manuel ARRANZ: *Los profesionales de la construcción en la Barcelona del siglo XVIII*, Tesis Doctoral inédita, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1979, pág. 200).

²⁴ Los motivos de la concha, de la cabeza de querubín, y de las volutas adosadas, se presentan en numerosos edificios franceses a lo largo del siglo XVII. (Vid. Louis HAUTECOEUR: «La reconstruction de la France. L'architecture religieuse», en *op. cit.*, pág. 528).

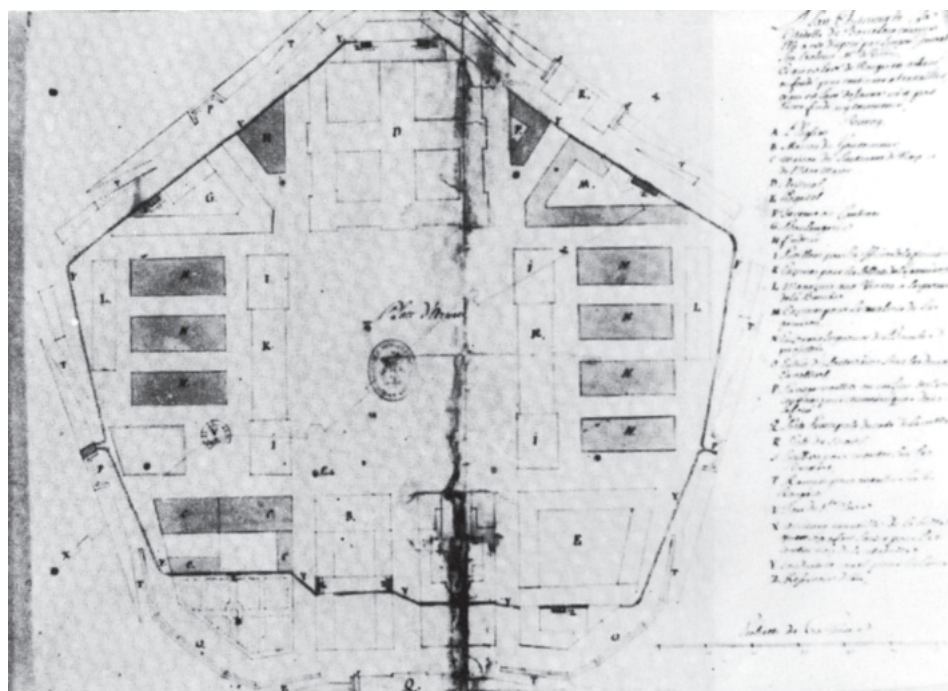


Fig. 1: *Ciudadela de Barcelona*. Distribución del espacio interior, según el proyecto de J. P. Verboom, ¿1718? (Servicio Histórico Militar. Cartoteca Histórica, Madrid).

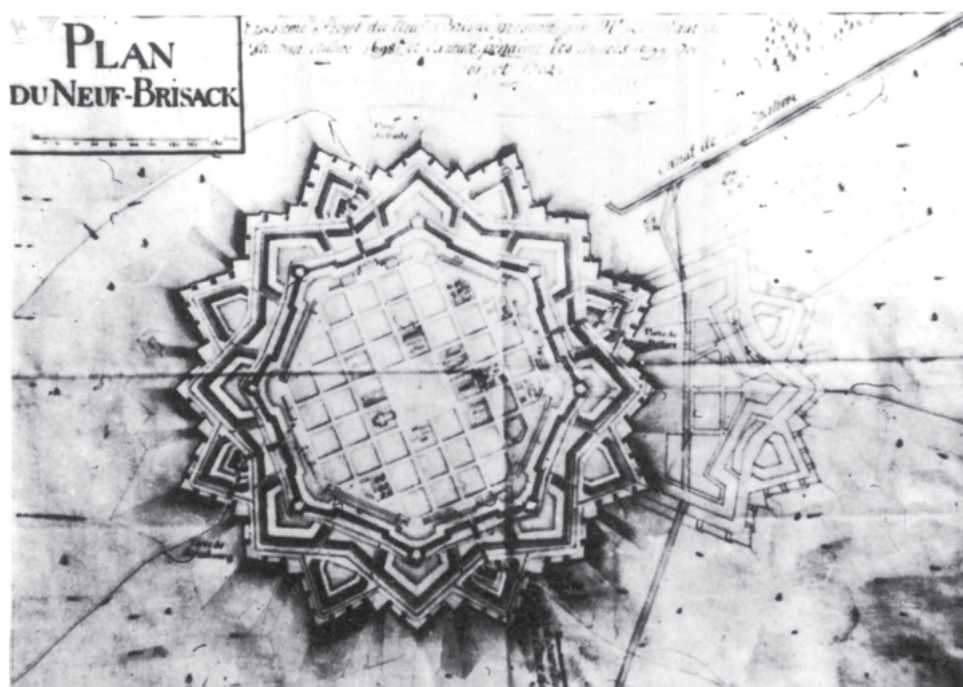


Fig. 2: *Plaza-Fuerte de Neuf-Brisach*. Tercer proyecto de Vauban, 1698. (Musée de Plans Reliefs, París).

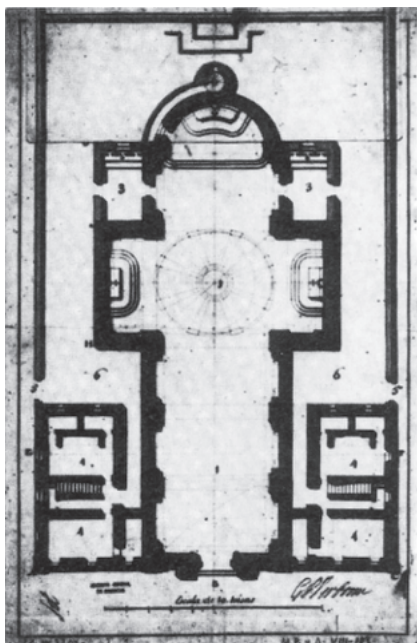


Fig. 3: *Iglesia de la Ciudadela de Barcelona*. Proyecto en planta por J. P. Verboom, 1717. (Archivo General de Simancas. Mapas, Planos y Dibujos, Simancas).

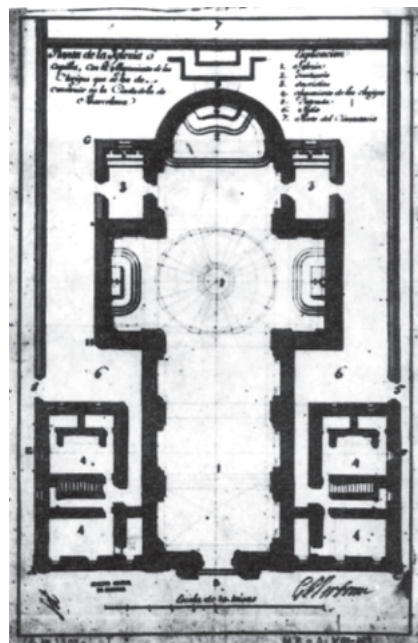


Fig. 4: *Iglesia de la Ciudadela de Barcelona*. Proyecto en planta por J. P. Verboom, 1717. (Archivo General de Simancas. Mapas, Planos y Dibujos, Simancas).

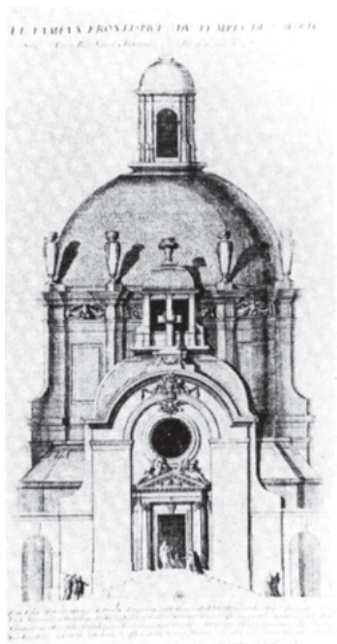


Fig. 5: *Iglesia del Convento de Les Filles de la Visitation de Marie*, París. Grabado de Pierretz, s.a. (Bibliothèque Nationale, París).



Fig. 6: *Iglesia de la Ciudadela de Barcelona*. Estado actual de la fachada.

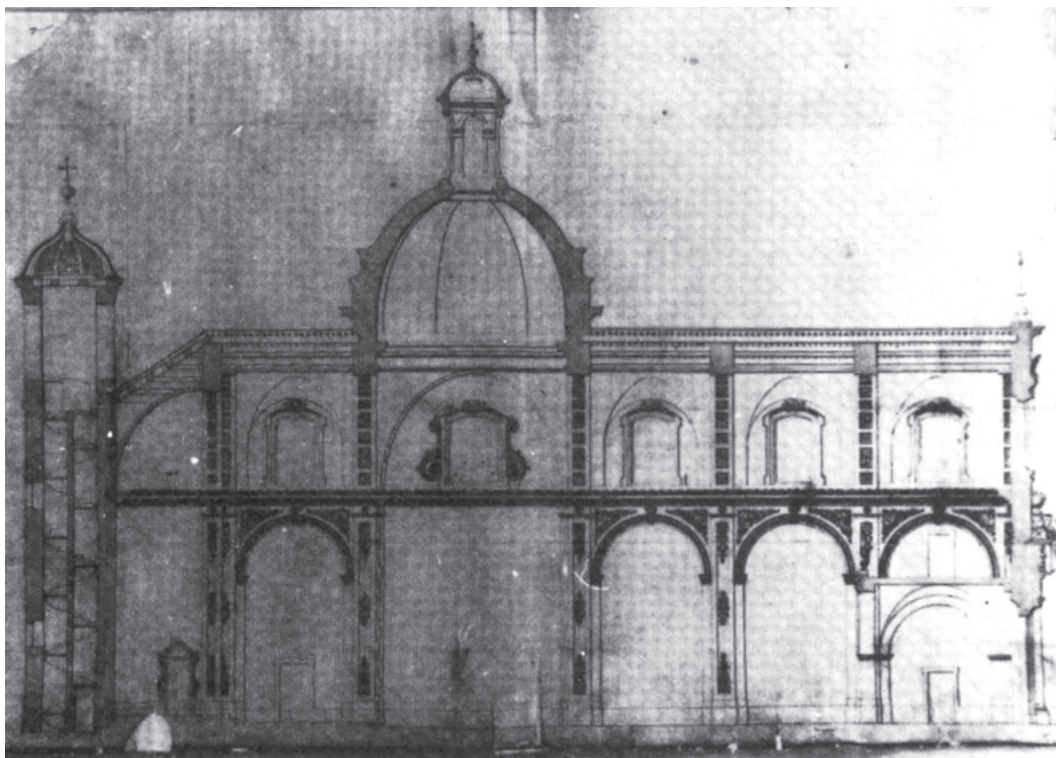


Fig. 7: *Iglesia de la Ciudadela de Barcelona*. Sección longitudinal, s.a.
(Servicio Histórico Militar. Cartoteca Histórica, Madrid).



Fig. 8: *Iglesia de la Ciudadela de Barcelona*. Estado actual de la ventana del transepto noroeste.

Domingo Lois Monteagudo y su propuesta neoclásica de Pazo Gallego

ALFREDO VIGO TRASANCOS

Sin duda, antes de pasar al estudio que nos ocupa, es preciso señalar las razones que justifican el análisis de un «pazo» gallego en un congreso que lleva por título «Los caminos y el arte. Sería fácil acudir a un argumento de tipo geográfico, pues Bóveda, parroquia lucense en donde se halla ubicado nuestro edificio, se encuentra a sólo 22 kms. de distancia de la villa de Sarria que en su día fue núcleo importante del Camino de Peregrinación; pero nos parece más convincente hacer referencia a su artífice, ya que el arquitecto Domingo Lois Monteagudo¹, si llegó a diseñarlo lo hizo, entre otras razones, porque con anterioridad había llegado a la Ciudad del Apóstol para dirigir una de las últimas obras de remodelación emprendidas en la Catedral² y fue aquí en donde recibió el encargo de proyectar la que habría de ser residencia rural del Marqués de Viance.

La autoridad de Lois sobre el Pazo de Bóveda la conocemos desde 1957 en que el Sr. Naya Pérez sacó a la luz dos de los diseños que nuestro arquitecto había realizado para la fábrica y que habían ido a parar a manos del historiador Murguía³. El mencionado investigador aportaba además otras noticias de gran interés. Con todo, faltaban por resolver ciertos interrogantes y era preciso abordar la arquitectura del edificio con un estudio que lo valorase suficientemente y destacase su singularidad entre el resto de las construcciones pacegas que hoy pueblan el campo gallego⁴. A esto, pues, se encamina nuestra comunicación.

Para empezar, el artículo del Sr. Naya, que para la ocasión se sirvió de la ayuda autorizada del arquitecto coruñés Antonio Tenreiro, no deja suficientemente claro si uno de los diseños de Lois — el que se refiere al alzado del frente principal de

¹ Sobre su personalidad, y como más concretos, véanse los trabajos de DURÁN, M.: «El arquitecto gallego Domingo Lois Monteagudo», *Arte Español*, Madrid, 1944; «Domingo Lois Monteagudo», *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, 1948, págs. 462-464. También VIGO TRASANCOS, A.: «Lois Monteagudo», *Gran Enciclopedia Gallega*, XIX, Santiago, págs. 122-123.

² La obra en cuestión fue la de la fachada de la Azabachería que había reformado Ventura Rodríguez. Sobre ella *vid.* LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago*, X, Santiago, 1908, págs. 241 y sigs. CARRO GARCÍA, J.: «Coronamiento de la fachada norte o de la Azabachería de la Catedral de Santiago», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, Orense, 1943-1944, págs. 187-206 y OTERO TÚÑEZ, R.: «La Edad Contemporánea», en *La Catedral de Santiago de Compostela*, Barcelona, 1977, especialmente págs. 382 y sigs.

³ Una obra desconocida del arquitecto Domingo Lois Monteagudo: «El palacio del Marqués de Viance en Bóveda», *Boletín de la Real Academia Gallega*, La Coruña, 1957, págs. 165-173.

⁴ Está por hacer el inventario de los numerosísimos pazos que pueblan nuestra región, pero todavía son de gran interés las obras de OZORES PEDROSA, X y CAO MOURE, J.: *Los pazos gallegos*, Vigo, 1928. ÁLVAREZ GALLEGOS, G.: *Los pazos*, Vigo, 1963. *Inventario de pazos y torres*, 7 vols., Vigo, 1973-1986 y MARTÍNEZ BARBEITO, C.: *Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña*, La Coruña, 1978. Las últimas aportaciones y los mejores estudios son, sin embargo, los de PEREIRA MOLARES, A. M.: *La arquitectura del pazo en Vigo y su comarca*, Santiago, 1979; «Pazo», *Gran Enciclopedia Gallega*, XXIV, Santiago, págs. 91-96 y RIVERA RODRÍGUEZ, M.ª T.: *Los pazos orensanos*, La Coruña, 1982.

un edificio (fig. 1)— hace concreta alusión al Pazo de Bóveda, aunque apunta la posibilidad de que fuese una representación de la vieja casa del Marqués de Viance antes de su reconstrucción o incluso un primer proyecto de reforma que luego se postergaría⁵.

Con respecto a lo primero no debe haber duda alguna, ya que el dibujo describe suficientemente el escudo de los Deza a cuya familia pertenecía el mencionado marqués⁶. Sin embargo, algo llevan de razón las otras dos opiniones, pues si es indudable que el diseño responde a una primera idea de pazo rural, también lo es que debió hacerse atendiendo al volumen de la vieja mansión del Marqués de Viance que acaso sugeriría una obra no muy pretenciosa y ajustada a la realidad preexistente.

Que existía una vivienda anterior lo confirma la noticia que el propio Lois nos proporciona en uno de los dibujos⁷ y la existencia, en la construcción actual, de una puerta de acceso al zaguán que es anterior al resto de la fábrica⁸. Lo más probable es que gozase de las nobles características de la casa rural lucense, con dos plantas, volumen claro y monumental, todo ello cubierto por amplio tejado de pizarra a cuatro vertientes⁹, a lo que, por cierto, se ajusta bastante bien el diseño de Lois. Pero es imposible que éste describa la vieja casa de Bóveda pues su estilo culto y elegante, su simetría, sus ritmos calculados y aun lo pulcro y severo de su repertorio decorativo son pruebas que delatan un proyecto neoclásico de tanta severidad como el que, por ejemplo, realizó Juan de Villanueva para

el Nuevo Rezado de Madrid en el año 1788¹⁰ (fig. 2). Y no hay que olvidar que Lois fue compañero de Villanueva en Roma durante los años de su pensionado¹¹.

Del diseño, llama la atención que sean dos las puertas de acceso, cuando lo normal, en un edificio de estas características, es que una sola presida el frente principal. Tal vez su duplicación se deba a un deseo por separar el acceso a las dependencias agrícolas, dispuestas en la planta baja, del que subiría a las habitaciones del señor alojadas en el piso alto¹². En cualquier caso, sobre este primer dibujo, sólo resta señalar una cosa más: la posibilidad de que se respetase en buena parte en el proyecto final, ya que los tres huecos de la planta baja y, más aún, los cinco que presiden simétricos el piso noble se corresponden con los que hoy se abren en el muro que queda tras el pórtico y el mirador (fig. 3).

Si el dibujo de alzado, como se ha dicho, responde a un primer proyecto de remodelación ajustado al volumen preexistente, no hay duda que el referido a la planta alta alude, en lo básico, al pazo que se construyó (fig. 4) y que todavía hoy se mantiene en pie aunque en estado bastante lamentable. En mi opinión, el edificio antiguo, el que respondía al viejo caserón de tipo lucense, debió mantenerse en su perímetro y altura generales pasando a formar el elemento nuclear de la nueva obra. Por lo tanto, Lois, tras una segunda indicación del demandante, debió proceder a ampliar su fábrica añadiendo sendos pabellones laterales de acusada proyección que unió horizontalmente con un largo pórtico de cinco arcos sobre el que dis-

⁵ Art. cit., págs. 171-172, nota 2.

⁶ Está presidido por un castillo flanqueado por dos estrellas y sobremontado por una cruz, todo rematado por una corona marquesal e irradiado, a modo de orla, por seis banderas, tres a cada lado.

⁷ Dice lo siguiente: «Tendrá de coste toda la obra arreglada a este plan aprovechándose de los materiales que ay de casa de quarenta a quarenta y cinco mil reales». Vid. NAYA PÉREZ, J.: Art. cit., pág. 166.

⁸ No es perceptible en una visión exterior por encontrarse hoy tras el umbral del pórtico. En cualquier caso, su forma ligeramente arcada y la decoración cajada de su marco son elementos que nada tienen que ver con el resto de la fábrica.

⁹ Más información en LLANO CABADO, P. de: *Arquitectura popular en Galicia*, II, Santiago, 1983, págs. 181-182.

¹⁰ Véase CHUECA GOITIA, F. y MIGUEL, C. de: *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, 1949, pág. 187. En concreto, los autores señalan como característica de Villanueva y sus discípulos la solución de fundir en una unidad la portada y el balcón principal, lo que también se aprecia en el Pazo de Bóveda.

¹¹ Al respecto, véase LÓPEZ DE MENESES, A.: «Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para la ampliación de estudios en Roma», *B.S.E.E.*, Madrid, 1933, págs. 253-300.

¹² El destinar la planta baja para cuadras, granero, cocina y dormitorios de la servidumbre, y la alta para los salones de respeto y habitaciones de la familia fue la norma más común en los pazos gallegos. Vid. MARTÍNEZ BARBEITO: *Op. cit.*, pág. 10.

puso amplia galería adintelada presidida por seis nobles columnas de orden toscano. Tal medida, sobre indicarlo, no sólo retrajo a un segundo plano la vieja fachada principal, sino que obligó a elaborar un plan de acusada horizontalidad que le confiere al edificio un aire solemne, amplio y cadencioso. Todo, eso sí, abarcado por ancha cubierta similar a la del primer proyecto, aunque recorrida esta vez de buhardas y pequeñas chimeneas (fig. 3).

Lo que sí debió reelaborar por completo fue la organización interior del edificio, ya que es impensable tal claridad en una edificación rural anterior¹³. Nada sabemos del plano inferior destinado a las dependencias agropecuarias salvo que estaba presidido por un centrado zaguán a eje con la gran puerta del que partía la escalera¹⁴; pero el piso superior es modelo de ordenación calculada al organizarse alrededor de un amplio vestíbulo cuadrado y central del que arrancan, formando una cruz, tres pequeños corredores de comunicación. Por lo demás, Lois intentó dotar al conjunto de una simetría casi impecable y de una cuidada distribución funcional, pues dejó el frente norte para zona dormitorio, el sur para mirador, el este para habitaciones privadas y el oeste para zona oficial presidida por una antesala y el amplísimo salón de honor con su estrado¹⁵. Ya en la parte posterior, nuestro arquitecto dispuso la creación de una larga terraza descubierta con vistas hacia el jardín. Sin embargo, esta parte se varió posteriormente al ser sustituida por una nueva galería columnaria montada sobre largo pórtico de arcadas.

Otro de los aspectos que el artículo del Sr. Naya deja sin aclarar se refiere a la personalidad que encargó los planos y a la fecha en que éstos fueron elaborados. Podemos afirmar, pues así lo indica ta-

jantemente la inscripción que recorre la imposta que separa el pórtico de acceso de la galería alta, que la obra se ejecutó entre 1769 y 1772 por iniciativa de D. Juan Francisco Suárez de Deza y Oca, a la sazón X Marqués de Vianca¹⁶, aunque ello no obliga a suponer necesariamente que fuese él quien encargase los planos a Lois.

Parece probable que fuese su antecesor, D. Tomás Suárez de Deza y Oca, IX marqués, el auténtico demandante, sobre todo teniendo en cuenta que junto a los planos señalados, Murguía incluyó un cuaderno manuscrito, copia de la Memoria fúnebre de dicho marqués escrita en Venecia por Francisco Grisellini en torno a 1767 al ser entonces cuando murió en la Ciudad del Adriático¹⁷. Pero hay otros datos que avalan esta posibilidad, no en vano, el IX marqués, desde muy joven, se convirtió en un prohombre de la Ilustración gallega y, sobre todo, en un enfervorizado impulsor de nuestra agricultura¹⁸. Su curriculum, pese a haber muerto a la temprana edad de treinta y dos años, es bastante abultado, pues fue Ministro principal secular del Tribunal del Santo Oficio en el Reino de Galicia, Regidor perpetuo de la ciudad de Lugo, Señor con jurisdicción de varias villas gallegas y Gentilhombre de Cámara de su Majestad. Con todo, su condición de hombre culto e inquieto queda demostrada por su viaje a Italia y especialmente por su calidad de miembro de las Academias de Agricultura de Galicia, de la de Georgofili de Florencia y de la de Filaleti de Roma¹⁹. Por lo tanto, sería fácil caer en la tentación de ver en el IX

¹³ Lo frecuente es que presenten una organización interna muy poco racional. Sólo a fines del siglo XVIII y principios del XIX la ordenación se va clarificando por influencia del Neoclasicismo. *Vid.* RIVERA RODRÍGUEZ, M.^a T.: *Op. cit.*, pág. 91.

¹⁴ El zaguán con la escalera sigue manteniéndose inalterado en la actualidad, pero parte de él un corredor que lo comunica con el pórtico posterior abierto al jardín.

¹⁵ Sin duda, esta zona es la más cuidada del edificio al proponer un recorrido ceremonial y áulico que, arrancando del desembarco de la escalera, culminaría en el salón del estrado. El desahogado vestíbulo y la espaciosa antesala servirían así de ámbitos de conexión reafirmando el noble carácter del edificio y el rango de su propietario que era señor con jurisdicción.

¹⁶ Era, además, señor de las villas y jurisdicciones de Rionegro, de la Puente de Monvui y Garrapatas, Bóveda y Berea y de los mayorazgos de Ledesma y Aguilares, de la ciudad de Zamora y otras partes.

¹⁷ NAYA PÉREZ, J.: *Art. cit.*, pág. 165.

¹⁸ De hecho fue nombrado miembro de la Academia de Agricultura de Galicia desde el mismo año de su fundación en 1765, representando a la provincia de Lugo. Dicha institución, entre otras cosas, pretendía restablecer la agricultura, estimular al labrador y potenciar el uso de nuevos instrumentos y prácticas que se reputasen útiles para su fomento. Más información en MARTÍNEZ MURGUÍA, M.: «Real Academia de Agricultura. Establecida en La Coruña en el año de 1765», *Boletín de la Real Academia Gallega*, La Coruña, 1906-1907, págs. 42-44 y 63-66.

¹⁹ NAYA PÉREZ, J.: *Art. cit.*, pág. 168. Su viaje a Italia comprendió las ciudades más importantes desde Nápoles a Venecia, pero había determinado proseguir su recorrido por distintos países de Europa tales como Alemania, Francia, Holanda e Inglaterra.

Marqués de Vianca a un hombre preocupado por mejorar las condiciones de nuestros campos y deseoso a la vez de dar una nueva imagen de su condición de noble con jurisdicción y de agricultor culto y refinado en la línea de sus predecesores vénéto de la Terraferma o de los «gentlemen» británicos. Y nada mejor para ello que proceder a reedificar su vieja casa solariega de Bóveda conforme a nuevos patrones de comprobada dignidad y moderna fisonomía. En cualquier caso, de ser cierta esta hipótesis, el IX marqués tuvo necesariamente que encargar los planos de su residencia campestre en los meses finales de 1765 o en los primeros de 1766, aprovechando el espacio de tiempo que medió entre la llegada de Lois a Santiago²⁰ y su propia marcha hacia Italia en donde, como se ha dicho, falleció a causa de la viruela²¹.

Sin embargo, este planteamiento tiene en su contra un dato que estriba en la posibilidad de que el demandante fuese su tío y sucesor, el X Marqués de Vianca, D. Juan Francisco Suárez de Deza. Como sabemos, a él se debe la erección del Pazo de Bóveda entre 1769 y 1772, una vez heredó el título y las propiedades de su sobrino en 1767. Pero no podemos olvidar que con anterioridad a este hecho, D. Juan Francisco había sido canónigo de la Catedral de Lugo y, luego, canónigo cardenal de la de Santiago²² en donde, con toda probabilidad, tuvo que entablar contactos con Lois que a la sazón era allí maestro de obras y arquitecto titulado de reconocido prestigio²³. Pudo, por tanto, ser él mismo quien encargó a nuestro artífice las trazas de su palacio rural entre 1767 y 1769, aunque nos sentimos más inclinados a pensar que fuese D. Juan Francisco el mediador entre su sobrino y Lois, y el arquitecto quien sugiriese al IX marqués la conveniencia de reconstruir el pazo conforme a nuevos patrones clásicos e italianos que pudo conocer en la época de su pensionado en Roma²⁴.

Con frecuencia se quiere ver en Lois a un discípulo fiel de Ventura Rodríguez y, por tanto, a un arquitecto de escasa personalidad que poco más haría que ejecutar los proyectos trazados por su maestro²⁵. Lo que persigue esta visión es considerarlo un arquitecto protoneoclásico, opuesto así a Juan de Villanueva que lo sería de plenitud por ser más joven y por pertenecer a la facción crítica de su hermano Diego. Recientemente, esta filiación ha vuelto a ser ratificada por Pedro Navascués al indicar que Lois fue un temprano visitante de una Roma que ofrecía mucho del antiguo y nuevo renacimiento pero nada de la posible arquitectura neoclásica contemporánea²⁶. Sin embargo, no debe olvidarse que, aunque algo mayor²⁷, el arquitecto gallego no sólo fue condiscípulo de Villanueva en la Academia, sino su compañero en Italia durante varios años, así que es lógico pensar que viniese los mismos ambientes y se hiciese eco de las mismas influencias. Puede que allí, junto a la delineación de obras destacadas de la Antigüedad²⁸, ejecutase también dibujos de cierta inspiración tardobarroca²⁹, pero es injusto que no se le introduzca entre los arquitectos que propugnaron un Neoclasicismo de notable madurez, pues lo son, en definitiva, tanto su proyecto tardío para la capilla de

garon a señalar los argumentos en que basaban su afirmación. (*Op. cit.*, cuadernillo núm. 9, s.p.).

²⁵ Véase KUBLER, G.: «Arquitectura de los siglos XVII y XVIII», *Ars Hispaniae*, XIV, Madrid, 1957, pág. 252. NAVASCUÉS PALACIO, P.: «La arquitectura neoclásica», en *Historia del Arte Hispánico*, V, Madrid, 1979, págs. 40-41. VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: «La arquitectura española del siglo XVIII», *Summa Artis*, XXVII, Madrid, 1984, pág. 671 y CHUECA GOITIA, F.: «Barroco en España», en *Historia de la arquitectura occidental*, V, Madrid, 1985, pág. 283.

²⁶ Introducción al arte neoclásico en España, en *Neoclasicismo de Hugh Honour*, Madrid, 1982, pág. 20.

²⁷ Lois había nacido en 1723. Por el contrario, Juan de Villanueva lo había hecho en 1739.

²⁸ Consta que el primer estudio que realizó al llegar a la ciudad Eterna fue el del Panteón, haciendo observar que sus medidas eran «muchas veces discordes de las que hay en algunos libros, particularmente franceses». *Vid.* DURÁN, M.: «Unos planos inéditos del arquitecto Lois Monteagudo», *B.R.A.G.*, La Coruña, 1934, pág. 4.

²⁹ En breve se publicará una monografía sobre Lois escrita por Luis Cervera Vera que saca a la luz una colección de dibujos hechos por nuestro arquitecto en Roma. No hemos tenido la oportunidad de verlos, pero al parecer tienen más de barrocos que de neoclásicos. *Vid.* NAVASCUÉS PALACIO, P.: «Introducción...», art. cit., pág. 20 y pág. 47, nota 58.

²⁰ Tuvo lugar el 26 de mayo de 1765.

²¹ No conocemos con exactitud la fecha de partida del IX marqués, pero hay que situarla entre agosto de 1765, en que testó antes de emprender el viaje, y abril de 1766 en que llegó a Italia.

²² CRESPO DEL POZO, J. S.: *Blasones y linajes de Galicia*, IV, Bilbao, 1985, pág. 245.

²³ En su historial contaba el haber sido pensionista en Roma, el grado de académico de mérito por la Academia de San Fernando y el mismo título otorgado por la de San Lucas de Roma.

²⁴ El carácter italianizante del Pazo de Bóveda ya fue sugerido hace tiempo por Ozores Pedrosa y Cao Moure, pero no lle-

El Pardo dado a conocer por Miguel Durán³⁰, como la rotonda de Montefrío de la que nos habló Ceán y que pasó durante mucho tiempo como la única obra proyectada por Lois³¹.

En apoyo de esta opinión, convendría recordar el comentado parentesco que hemos dicho existe entre el dibujo de alzado del Pazo de Bóveda y el muy posterior de Villanueva para el Nuevo Rezado de Madrid, obra de 1788. No obstante, habría que añadir la vocación palladiana, y por tanto neoclásica, que respira la solución final (fig. 5) en la que creemos ver un intento por realizar en nuestro suelo una versión gallega de las villas del Véneto y de las «*country-houses*» inglesas, lo que, por cierto, no tendría nada de particular dada la fecha.

Ecos de Palladio, en efecto, observamos en el propio diseño de la planta ya comentada, que no se comprendería sin una previa lectura de la que el arquitecto y teórico norteitaliano elaboró, por ejemplo, para la Villa Sarego della Miega (fig. 7), pues coinciden en su precisa axialidad, en la idea de destacar el acceso con un pórtico, en el resalte y tripartición de las alas extremas y aun incluso en los corredores que comunican el vestíbulo con las salas de los lados. Existe también en Bóveda un deseo por adecuar la organización funcional del espacio interno a normas de estricta simetría que bien pudieran interpretarse como un reflejo de lo que en Palladio fue casi una obsesión. Pero aún cabría señalar, en lo que a la planta se refiere, alguna nota más, ya que si dividiésemos en dos el largo vestíbulo de la Villa Sarego y procediésemos a abrir un corredor en el centro del espacio posterior, el resultado sería prácticamente igual a la solución aplicada por Lois en el pazo lucense.

Ante estas circunstancias, nos parece claro el influjo de Palladio en la planta de Bóveda pese a no tratarse de una copia literal sino de una variante tal vez obligada por la necesidad de integrar en el conjunto un edificio anterior. En cualquier caso, los elementos que informan el plano del pazo poco

tienen en común con los que hasta entonces habían dominado en las mansiones rurales gallegas más propensas a adoptar un sistema de tipo irregular³². Se trata, en fin, de una novedad que sólo fructificó en ejemplos contados y tardíos en su mayoría ejecutados en el siglo XIX³³.

Si la huella de Palladio se percibe en la ordenación interior, no hay duda que vuelve a manifestarse en ciertos elementos de su exterior, también partícipes del creciente rigor purista propugnado por la Academia. Neoclásicos son, en definitiva, tanto la idea de definir con absoluta claridad el volumen del edificio, como lo parco de su lenguaje ornamental³⁴ o la enfática simetría que impera en el frente y que busca exaltar, con los mínimos elementos, la nobleza de la fábrica y el talante de su dueño; pero son palladianas otras características no menos destacables desde el momento en que imprimen a la obra un aire bien innovador.

En efecto, cabe considerar palladiana la idea de abrir entre dos paños murales una calada estructural superpuesta³⁵, aunque somos conscientes que en los ejemplos de Palladio lo normal es que sea menos dilatada, toda ella columnaria y rematada por un amplio frontón triangular (fig. 7). El que en

³² Incluso en el magnífico Pazo de Sistallo, proyectado por el arquitecto barroco Clemente Sarela, a un trazado básico bastante regular se superpuso una serie de tabiques que le confieren al interior una cierta confusión. Vid. VILA JATO, M.^a D.: «Clemente Sarela, arquitecto del pazo de Sistallo (Lugo)», *El Museo de Pontevedra*, XXXVI, en prensa. También FOLGAR DE LA CALLE, M.^a C.: *Arquitectura gallega del siglo XVIII. Los Sarela*, Santiago, 1985, lám. 30.

³³ Este es el caso de los interiores de los pazos de Castrelos y la Pastora en las proximidades de Vigo. Vid. PEREIRA MOLARES, A. M.^a: *La arquitectura... op. cit.*, págs. 71-82 y 120-133.

³⁴ Se limita a pequeños acodos y guardapolvos en las ventanas, al resalte de las claves en los arcos del pórtico inferior, a los blasones que coronan los antecuerpos y a los medallones que recorren el paño retraído de la galería.

³⁵ Una solución muy similar la aplicó Villanueva en la reforma de la fachada del Ayuntamiento de Madrid a la calle Mayor, proyectada en 1787, y Martín López Aguado en su remodelación decimonónica del Palacio Osuna en su frente al jardín. Todas ellas tienen relación con el mundo palladiano pues Íñigo Jones la utilizó en la Queens House, Colen Campbell en la Lord Herberts House y el propio Jacques-Ange Gabriel en los palacios de la Concordia. Sobre la huella de Palladio en Villanueva véase KUBLER, G.: «Palladio e Juan de Villanueva», *Bollettino del Centro Internazionale di studi architettura Andrea Palladio*, V, 1963, págs. 53-60.

³⁰ Unos planos... art. cit., lám. I, II y III.

³¹ *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, IV, Madrid, 1829, pág. 289. No conozco que se haya publicado nada referente a la rotonda granadina, pero una buena descripción puede encontrarse en REESE, T. F.: *The architecture of Ventura Rodríguez*, II, New York, 1976, pág. 410, nota 104 del capítulo VII.

Bóveda dicha estructura ofrezca un desarrollo horizontal excesivo debe atribuirse a la necesidad que hubo de adaptarla al viejo caserón que tenía ya unas medidas dadas. Esta misma razón, como es lógico, impediría rematar la galería con un frontón ya que resultaría demasiado ancho y desproporcionado. Sin embargo, el que Palladio use con mayor frecuencia para la estructura central la superposición de dos pantallas columnarias no excluye que utilizase en ocasiones la combinación aplicada en Bóveda. Arcos sobre pilares y dinteles asentados sobre un orden de solemne gravedad los aplicó, de hecho, y con singular acierto, en La Loggia Valmarana de Vicenza (fig. 6) con la que, por cierto, nuestro pazo tiene muchos puntos en común ³⁶.

Se objetará a este argumento la opinión que quiere ver en la galería de Bóveda una simple solana como las que son típicas en la arquitectura pacega. Sin duda tienen relación. Sin embargo, quisiera de-

cir que, aunque estuviese en el ánimo de Lois introducir en la casa un elemento autóctono tan característico, lo hizo a no dudarlo con otra intención pues en este caso los elementos de sostén no son las típicas columnillas atrofiadas y raquíticas de nuestros pazos ³⁷, sino auténticas columnas de orden toscano, tal vez de intervalos demasiado amplios, pero no exentas de nobleza y un notable vigor. Se trataba, en fin, de diseñar una nueva propuesta de pazo gallego distinta a la barroca tradicional, sobria dentro de su solemnidad, y sin duda ajustada a unos patrones neoclásicos en los que se fundían los ecos de Palladio y la «noble sencillez» de la casa lucense de la Terra Chá. Por lo demás, para concluir nuestro estudio, sólo resta indicar que lo tosco de la ejecución no debe atribuirse a Lois, sino seguramente al desconocido director de la obra que no supo trasladar a la realidad la finura que suponemos en el diseño original del arquitecto.

³⁶ En efecto, no parece casual que ambas construcciones opongan a los cinco arcos inferiores —el central más amplio— una columnata hexástila montada sobre pedestales, que los dos prefieran utilizar órdenes severos, y que sean también cinco los vanos abiertos en el muro retraído del mirador.

³⁷ La que más se parece a la de Bóveda por sus proporciones y concepción es la del Pazo de Oca que se construyó en el siglo XIX. Con todo, carece de su impronta monumental. *Vid.* PORTELA, C.: *El Pazo de Oca*, Madrid, 1984, pág. 45.

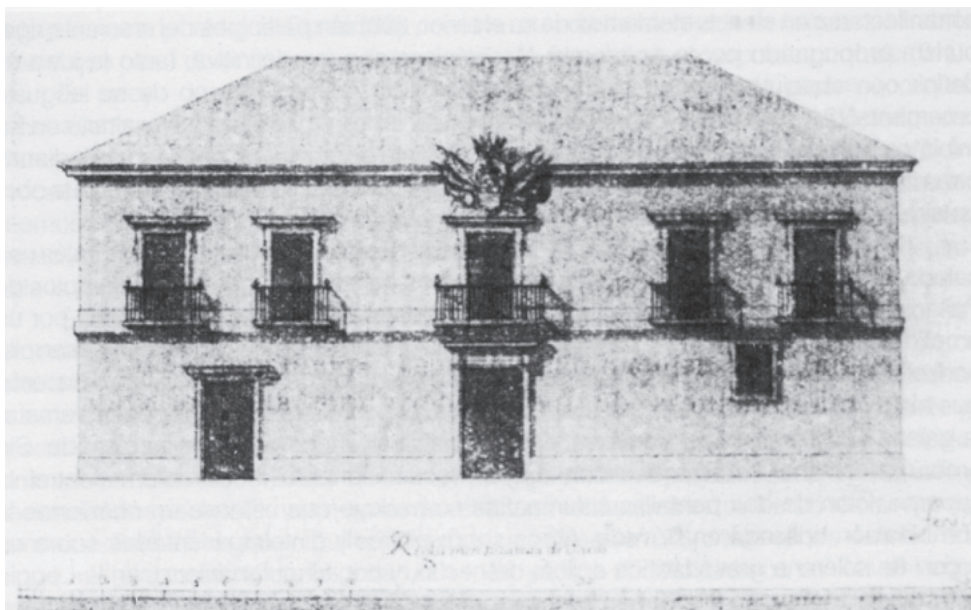


Fig. 1: D. Lois Monteagudo. Proyecto de frente principal para el pazo de Bóveda (Lugo).

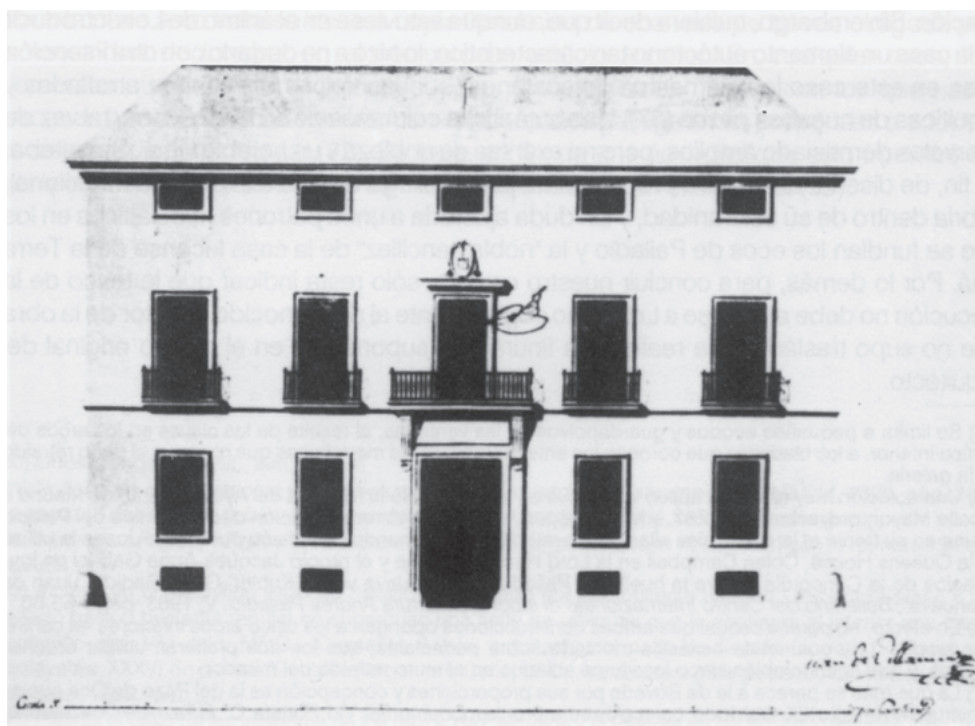


Fig. 2: J. de Villanueva. Frente principal del Nuevo Rezado de Madrid.

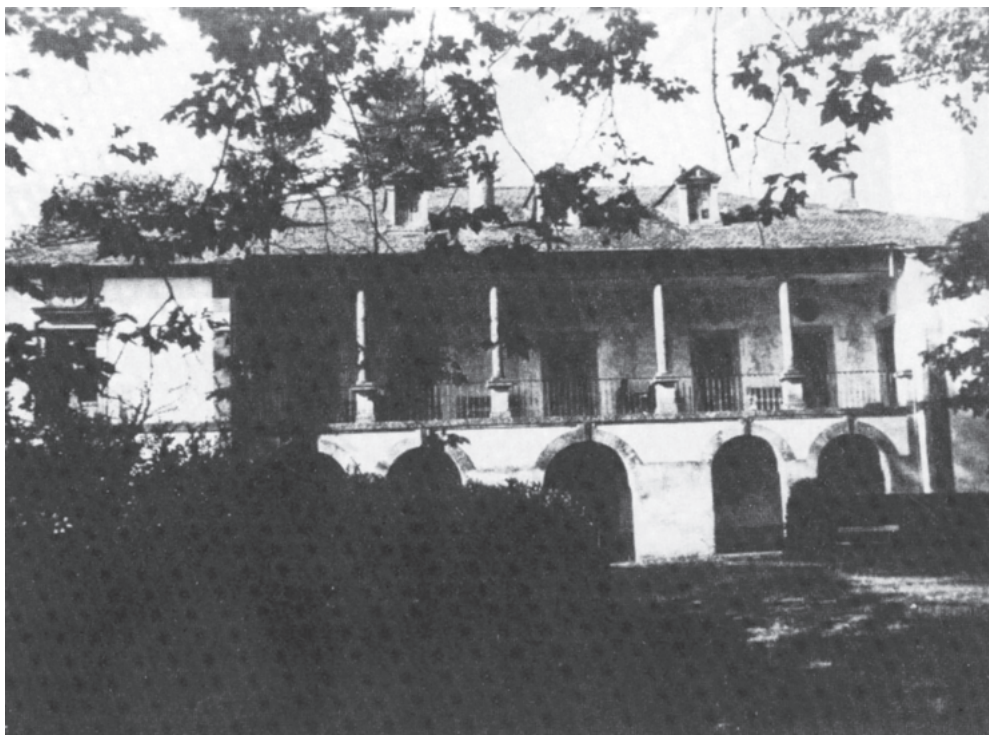


Fig. 3: Fachada principal del pazo de Bóveda (Lugo).

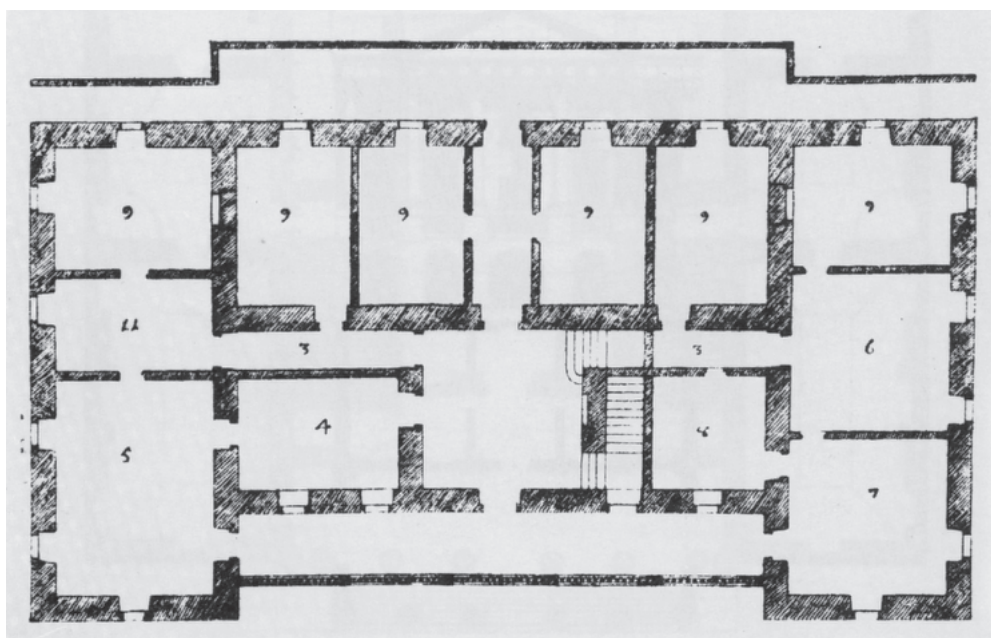


Fig. 4: Lois Monteagudo. Planta principal del pazo de Bóveda (Lugo).



Fig. 5: Fachada principal del pazo de Bóveda (Lugo).

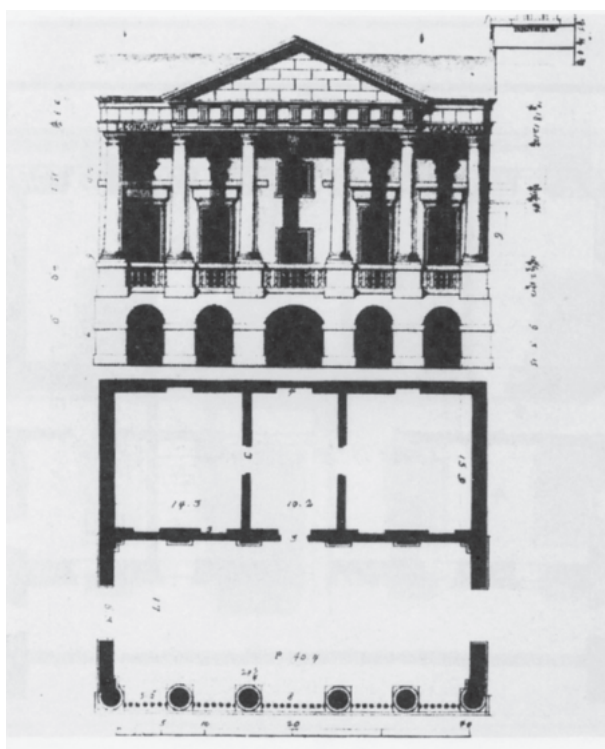


Fig. 6: Palladio. Planta y fachada principal de la Loggia Valmarana (Vicenza).

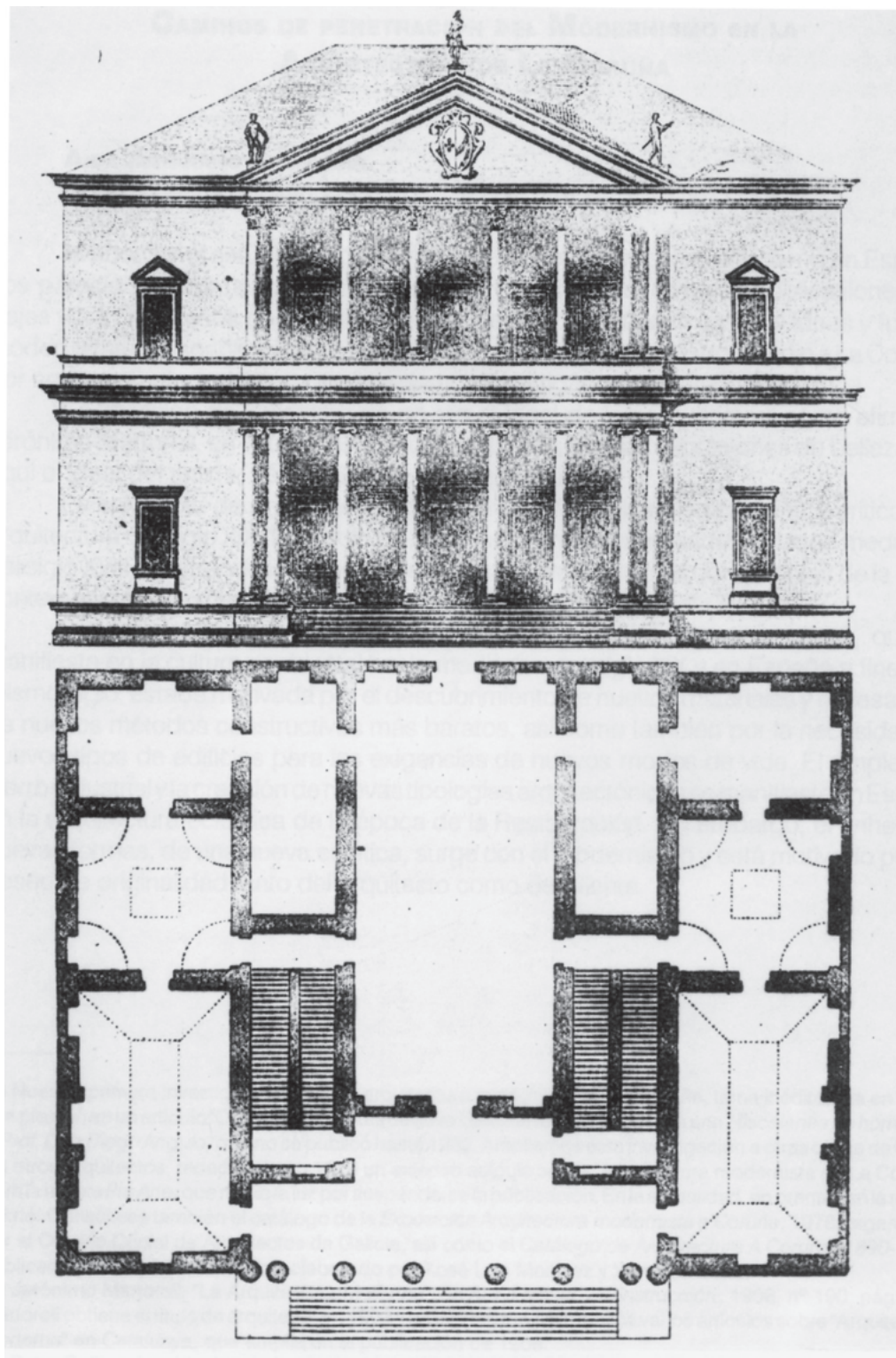


Fig. 7: Palladio. Planta y fachada principal de la villa Sarego della Miega.

Publicaciones, revistas, viajes y congresos de arquitectura. Caminos de penetración del Modernismo en la Arquitectura de La Coruña

AIDA ANGUIANO DE MIGUEL

Al abordar el estudio de los caminos de penetración del modernismo en España, nos pareció que las revistas nacionales e internacionales, diversas publicaciones, los viajes y los Congresos de Arquitectos, eran vehículos de transmisión de ideas y formas modernistas en España así como en Europa. Hemos limitado nuestro estudio a La Coruña, por conocer mejor este caso que habíamos investigado con anterioridad¹.

La imitación de los estilos ya no era el ideal de los arquitectos, como afirmaba Jerónimo Martorell, en 1908: «¡Hallar nuevas formas, nuevas expresiones de belleza! He aquí el ideal del artista, he aquí lo que le caracteriza»².

¹ Nuestra primera investigación sobre la arquitectura modernista en La Coruña, tema inédito, fue en 1972, y se plasmó en un artículo «Obras modernistas de Julio Galán en La Coruña», para una *Miscelánea en homenaje al Prof. Don Diego Angulo*, que no se publicó hasta 1982. Ampliamos esta investigación a otras obras de Galán y a otros arquitectos, redactando en 1978 un extenso artículo sobre «Arquitectura modernista en La Coruña» para la revista *Pro Arte*, que no vio la luz por suspenderse la publicación. En la actualidad, en prensa, en la revista *Tekné*. Consúltese también el catálogo de la *Exposición Arquitectura modernista a Coruña*, 1978, organizado por el Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, así como el Catálogo de Arquitectura A Coruña. 1890-1940, publicado por el mismo Colexio y elaborado por Xosé Luis Martínez y Xan Casabella.

² MARTORELL, Jerónimo: «La Arquitectura Moderna», en *Arquitectura y construcción*, 1908, núm. 190, pág. 141. Martorell obtiene el título de arquitecto en 1903 y en ese mismo año publica varios artículos sobre «Arquitectura Moderna» en *Catalunya*, que amplía en la publicación de 1908.

La exigencia de una nueva arquitectura venía de los historiadores y críticos de arquitectura del siglo XIX. El anhelo de novedad «se había planteado ya desde mediados del siglo XVIII, mostrándose como una de las características más consistentes de la edad contemporánea, especialmente en las industrias de fabricación»³.

Sin embargo, creemos que la búsqueda de una arquitectura nueva, que se manifiesta en la cultura occidental hacia mediados del siglo XIX y en España a fines del mismo siglo, estaba motivada por el descubrimiento de nuevos materiales y el desarrollo de nuevos métodos constructivos más baratos, así como también por la necesidad de nuevos tipos de edificios para las exigencias de nuevos modos de vida. El empleo de hierro industrial y la creación de nuevas tipologías arquitectónicas se manifiesta en España en la arquitectura ecléctica de la época de la Restauración. Sin embargo, el anhelo de nuevas formas, de una nueva estética, surge con el modernismo y está motivado por un deseo de originalidad tanto del arquitecto como del cliente.

«El modernismo es, sobre todo, un estilo en la decoración al punto que algunos han negado su validez como estilo arquitectónico, y además tendió sobre todo a ofrecer amplias superficies a la ornamentación»⁴. En La Coruña, Galán Carvajal,

³ COLLINS, Peter: *Los ideales de la arquitectura 1750-1950*, G. Gili, 1970, pág. 131.

⁴ PEVSNER, Nikolaus: *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, G. Gili, 1969, pág. 43.

López Hernández, Boán y Calleja y Bescansa Casares, en los edificios modernistas, consiguen liberarse de la servidumbre del historicismo, mostrando originalidad y dando una imagen nueva a la tipología de edificio urbano decimonónico. En el modernismo coruñés, como en el europeo, es en la ornamentación, que se extiende por amplias superficies de la fachada, donde se manifiesta la sensibilidad modernista.

En La Coruña, como en general en otros centros europeos y españoles, se adhieren al modernismo las nuevas generaciones de arquitectos. Galán obtiene el título de arquitecto en 1900, López Hernández en julio de 1904, Boán y Callejas en enero de 1905 y Bescansa, aunque obtiene el título en 1903, no realiza las Escuelas Labaca, su única obra modernista en La Coruña, hasta 1911-1915. En estas fechas, se adscriben a esta corriente arquitectos más maduros como Antonio de Mesa, titulado en 1890, y Pedro Mariño, titulado en 1893.

Los arquitectos más maduros, algunos de ellos profesores de la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde se han formado los arquitectos coruñeses, rechazan el modernismo porque lo consideran un estilo más apropiado para las artes decorativas que para las construcciones. Según Repulles⁵: «*La solidez, la buena construcción son condiciones indispensables a toda obra de Arte, y han de permanecer aparentes en ellas, singularmente en la Arquitectura; por lo cual el estilo moderno tal como lo sienten algunos artistas no es aplicable a las obras de arquitectura*»⁶.

Galán Carvajal, López Hernández y Boán y Callejas, han estudiado en la Escuela de Arquitectura de Madrid los estilos históricos⁷. Sin embargo, a través de viajes, revistas, publicaciones diversas y de los Congresos Internacionales de Arquitectos,

tienen más facilidad que en el pasado para conocer las nuevas corrientes arquitectónicas de Europa. De este modo, a partir de 1908 en la arquitectura de Galán y de 1911 en la de López Hernández y Boán Callejas, se advierte el deseo de no copiar los estilos históricos, sino extraer de ellos principios compositivos y se esfuerzan por hallar nuevas formas.

La clientela de los jóvenes arquitectos coruñeses es una próspera burguesía, ya que a principios del siglo XX, La Coruña, como otras ciudades gallegas: Ferrol, Villagarcía y Vigo, estaba en pleno proceso de industrialización⁸. Esta burguesía gusta de un estilo moderno que exprese su poder de nueva clase dominante. La burguesía coruñesa no tiene el poder económico de la burguesía catalana, que promueve la construcción de palacios y viviendas unifamiliares. Se trata de una burguesía media que encarga edificios polifuncionales —el bajo se destina a tiendas o almacenes y las dos, tres o cuatro plantas superiores a viviendas—. Construye estos edificios como inversión, destinando, a veces, una de las viviendas a residencia propia, alquilando las restantes, y, otras veces, las alquila en su totalidad.

El cliente burgués concede libertad al arquitecto en cuanto a concepción de la fachada, ornamentación y construcción y permite la utilización de nuevos materiales y nuevas técnicas constructivas, ya que le respeta como técnico y como artista, siempre que en la distribución planimétrica logre el máximo aprovechamiento del espacio, que le proporcione el mayor beneficio económico. El arquitecto debe satisfacer al cliente, respetar la reglamentación urbanística y crear una arquitectura confortable y original.

REVISTAS, PUBLICACIONES, VIAJES Y CONGRESOS DE ARQUITECTURA

La influencia de las revistas de arquitectura en el desarrollo arquitectónico de los últimos cien años

⁵ Enrique Repullés y Vargas (1845-1922), fue crítico de arquitectura, restaurador y autor de *La Bolsa de Comercio de Madrid (1885-1893)* y de otras obras eclécticas.

⁶ REPULLÉS Y VARGAS, Enrique: «La arquitectura en España en 1903», en *La construcción moderna*, 1904, núm. 1, págs. 16-17.

⁷ Figura central de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Velázquez Bosco obtiene el título de arquitecto en 1881 y gana la cátedra de Historia del Arte en el mismo, en la que permanecerá hasta su jubilación en 1918. Ejercerá influencia considerable en las promociones de arquitectos de este período como muestran las obras de Galán de 1903 a 1907 y las de Boán y Callejas.

⁸ Tanto para estos aspectos de clientela como para el desarrollo del modernismo arquitectónico en otras ciudades gallegas debe consultarse: Lena S. Iglesias/Xaime Garrido, *Vigo. Arquitectura modernista, 1900-1920*, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1980, así como el Catálogo de la Exposición *Arquitectura modernista no Ferrol. 1900-1925*, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1979.

ha sido determinante. En la última década del siglo XIX surgen revistas que se proponen difundir el conocimiento técnico, pero también un nuevo gusto estético.

Las revistas europeas: *The Studio*, *Jugend*, *L'Art Decoratif*, *Art et Decoration*, *The Art Journal*, *Academy Architecture*, *L'Emulation*, etc., publicaron las nuevas aportaciones de los creadores ingleses, belgas, franceses, italianos, alemanes y austríacos.

Asimismo, se crean en España revistas especializadas: *Arquitectura y Construcción*, apareció en 1897 en Barcelona y desde el principio manifestó su opción modernista, y *La Construcción Moderna*, que empezó a publicarse en Madrid en 1903. En esta última colaboraron arquitectos eclécticos, y la publicación de obras modernistas es menos frecuente y más tardía.

Los arquitectos coruñeses debieron manejar estas revistas españolas y a través de ellas conocer la polémica entre modernistas y antimodernistas, que se agudiza desde 1905, y conocer las propuestas de los arquitectos europeos. En 1908, con motivo del *VIII Congreso Internacional de Arquitectos* se publicaron diversos artículos sobre la arquitectura moderna de los distintos centros europeos.

Los defensores del modernismo, como Jerónimo Martorell, eran conscientes de que en el estilo vienés habían ejercido una influencia determinante el arte inglés y belga, pero también que Wagner y Olbrich habían sabido crear una arquitectura nueva y original. En 1908, Wagner y Olbrich eran para Martorell, los que producían las mejores obras de arquitectura de todo el mundo. «Ciertamente que se advierten reminiscencias de los estilos antiguos en el arte de Wagner, pero están vivificados por un aliento poderoso de juventud; están transformados, asimilados, combinados y adaptados de tal manera que se hace difícil conocerlos»⁹. En cambio, Cabello y Lapiedra considera a Horta «el maestro de la moderna escuela», «pues ha creado un estilo lógico, equilibrado, utilizando el hierro y los modernos materiales industriales, con gracia, con seguridad y muy acertadamente, modelando fachadas, obteniendo relieves y vuelos y buscando en fin, la plasticidad arquitectónica sin quitarle expresión, carácter fundamental de este arte bello» (...). Por

el contrario, Wagner ha implantado en Viena el modernismo, «tan sugestivo como poco original». «Wagner es, ante todo dibujante, y como tal ha combinado todos los elementos decorativos ya conocidos, personalizándolos, por decirlo así; pero ¿esto originalidad?»¹⁰.

Diversas publicaciones sobre arquitectura y diseño podían adquirirse en España desde principios del siglo XX¹¹. Álbumes de arquitectura de Wagner y de su escuela, estos últimos publicados en 1905 y 1910 así como álbumes de diseños de Olbrich, que compraron los arquitectos catalanes, madrileños y, seguramente, también los coruñeses aunque no tengamos constancia de ello.

Otro camino de difusión del modernismo fueron los Congresos Internacionales de Arquitectos.

«El arte moderno en las obras de Arquitectura» fue uno de los temas tratados en el VI Congreso, que se celebró en Madrid en 1904. Este tema suscitó una viva polémica entre los congresistas. Participaron en la polémica José Grases Riera, autor del entonces recién construido Palacio Longoria, el primer ejemplo modernista en Madrid; Puig i Cadafalch, modernista catalán, Berlage, autor de la Bolsa de Amsterdam, Cuyper, arquitecto holandés discípulo de Viollet-le-Duc, etc. El Congreso después de haber discutido este tema acordó no haber lugar a emitir conclusiones respecto al mismo¹², lo que indica que existían posturas contradictorias.

Este Congreso a pesar de no definirse sobre una determinada postura, contribuyó a difundir el gusto modernista como estilo nuevo para una nueva época, que satisfacía a las nuevas promociones de arquitectos y a la nueva clientela burguesa.

El modernismo pasó a ser un estilo debatido no sólo por los técnicos sino hasta por el público, y sobre el que existían muy diversas opiniones («no faltando quienes le niegan condiciones artísticas,

¹⁰ CABELLO Y LAPIEDRA: «VIII Congreso Internacional de Arquitectos. Viena. 1908», en *Arquitectura y construcción*, 1908, núm. 195, págs. 301-307. A pesar de emitir este juicio negativo sobre Wagner, este arquitecto le interesó ya que adquirió la primera monografía escrita sobre el arquitecto vienés en 1914, que más tarde legó a la Biblioteca del Colegio de Arquitectos de Madrid.

¹¹ En Madrid, la librería de Leoncio Miguel, con correspondientes en toda España, importaba álbumes y libros de arquitectura extranjeros.

¹² Cfr. «Actualidades. VI Congreso Internacional de Arquitectos», en *La construcción moderna*, 1903, núm. 22, págs. 486-487.

⁹ MARTORELL, Jerónimo: *Op. cit.*, págs. 141-142.

considerándole tan sólo como una lucubración del arte más que el resultado de perfecto estudio y razonadas formas)»¹³.

En La Coruña, Galán y Carvajal en los edificios ideados desde 1902 a 1907 dibuja la fachada con profusión de elementos decorativos, emplea diversos materiales (ladrillo, piedra, hierro) que proporcionan cromatismo a la arquitectura, y la compone con un esquema simétrico, mostrando el influjo de su maestro Ricardo Velázquez Bosco. [Casas calle Compostela núm. 4 (1902), calle Ferrol núm. 8 (1903-1904) y Ferrol núm. 6 (1906)].

Boán y Callejas también muestra un lenguaje arquitectónico próximo a Velázquez Bosco y a las obras contemporáneas de Galán. Esquema compositivo simétrico, decoración historicista y empleo de diversos materiales (hierro, madera, piedra, ladrillo) caracterizan el proyecto de casa para la calle de Ferrol, firmado en diciembre de 1904, y la casa de la calle de la Barrena núm. 23-25, de 1906.

Los Congresos Internacionales de Arquitectos evidenciaron la universidad de las propuestas arquitectónicas. Como afirmaba Salvador Selles y Baro, en 1908: «*Carece ya de motivo la ignorancia de lo que se hace en otros países puesto que es fácil enterarse de ello por la imprenta, las artes gráficas y los viajes. Ya no se desconocen entre sí los que cultivan una misma rama de ideas, pues los nombrados elementos, y la frecuencia de los certámenes, exposiciones, concursos y congresos lo hacen sencillamente asequible. Por eso no pueden nacionalizarse las escuelas*» (...). «*La lógica impone seguir las huellas del que lo haga mejor, sea de donde fuere, teniendo únicamente el trabajo de adaptarlo a una peculiar manera de ser*»¹⁴.

El método de ideación arquitectónica que propone Selles va a ser seguido por las nuevas generaciones de arquitectos incluidos los coruñeses, como muestran las obras de Galán a partir de 1908 y las de López Hernández y Boán y Callejas desde 1911.

El VIII Congreso, celebrado en Viena en 1908, del que fue presidente Otto Wagner, puso de relieve la posición de vanguardia de la arquitectura vienesa. Señaló el triunfo de la Sezession como co-

rriente modernista y su influjo en la arquitectura española, incluso en la catalana, se hace patente.

No tenemos noticias que confirmen la asistencia a este congreso de los arquitectos coruñeses ni de sus posibles viajes por Europa. Al Congreso de Viena asistieron 28 arquitectos españoles: representantes del Gobierno fueron Velázquez Bosco, Arbós, Gato y Cabello y delegados por la Junta de Construcciones Civiles y, las Sociedades de Arquitectos, Repullés y Vargas, Urioste, Miquelerena, Bellido y Carlevaris, todos adscritos al eclecticismo. En cambio, los más jóvenes se entusiasmaron con el movimiento secesionista y a partir de este momento encontramos numerosas referencias vienesas en la arquitectura española.

Galán, López Hernández, Boán y Callejas, Bescansa y Mariño, muestran su adscripción al modernismo europeo y a la Sezession, lo que indica que asistieron al congreso o conocieron la nueva arquitectura europea a través de revistas y de otras publicaciones.

Galán y López Hernández, en su arquitectura de 1910 a 1914, eligen como modelo los planteamientos arquitectónicos de Wagner y Olbrich fundamentalmente, que conjugaban mejor con la tradición arquitectónica local que el estilo ondulante franco belga. Eligen la línea recta y la geometría como base del espacio y de la decoración y la simetría como principio compositivo. La arquitectura de Wagner, que entroncaba con la estética clásica, y el geometrismo de Olbrich, se adaptaban mejor a la tipología de viviendas plurifamiliares coruñesa que las formas curvilíneas y carnosas del *art nouveau* francobelga. La arquitectura de la Sezession les permitía ser modernos sin renunciar a la geometría y a la simetría, principios de la arquitectura aprendidos en la Escuela de Madrid.

Con motivo del VIII Congreso se organizó en Viena una Exposición de arquitectura, que no contó con la participación española. La ausencia española no tiene justificación en un momento en que Gaudí había realizado un volumen de obras de gran calidad y novedad y cuando la corriente modernista se había difundido en Cataluña y en otras regiones españolas. La explicación la encontramos en las ideas eclécticas de los arquitectos que controlaban los ámbitos oficiales.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ SELLES Y BARO, Salvador: «Los Congresos y su eficacia», en *Arquitectura y construcción*, 1908, núm. 197, pág. 362.

CONSTRUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN ESPACIAL,
ELEMENTOS COMPOSITIVOS, PROPORCIÓN,
MATERIALES Y DECORACIÓN EN LA
ARQUITECTURA MODERNISTA DE LA CORUÑA

El modernismo arquitectónico de La Coruña se ha manifestado casi exclusivamente en una tipología polifuncional (el bajo se destina a tiendas o almacenes y las plantas superiores a viviendas). Unas veces se trata de solares del casco antiguo de la Pescadería, estrechos y profundos, con dos fachadas: la trasera a una calle secundaria o a un patio (Casa calle San Andrés, 69-71, de López Hernández, Casa de la calle Real, 22, de Galán; Casa San Nicolás 11-13, de Boán y Callejas). Galán y López Hernández mantienen la distribución habitual de la vivienda coruñesa decimonónica: sala, despacho o gabinete y dormitorio principal, a la fachada principal; cocina y comedor al fondo, abiertos a la típica galería coruñesa; y los dormitorios en el centro del volumen, en el que abren patios para ventilar e iluminar los espacios interiores. Es una distribución que resuelve el inconveniente de los solares profundos y estrechos.

Cuando se trata de solares con mayor línea de fachada, en las zonas del Ensanche, Galán y López Hernández distribuyen los espacios de modo que reciban luz y ventilación directa, ordenándolos alrededor de un pasillo. (Casa calle Compostela, Casa Fernando González, Casa Fuente de San Andrés, Casa Rey, de Galán; y Casas de San Andrés, 114, y Cantón Pequeño, 6-7-8, derribadas, de López Hernández).

Boán en el edificio de San Nicolás, 11-13, en el que las plantas bajas y primera se destinan a comercio, proyecta un único espacio de doble altura en el centro y pasarelas laterales, logrando una concepción espacial apta para su función, que extrae su inspiración de los edificios comerciales europeos.

Asimismo, Galán proyecta como espacio único la primera planta de la Casa de la calle Real, 22, destinada a oficinas del periódico del Noroeste.

Galán en la Casa de la calle Compostela, 6, esquina a plaza de Lugo, puede ensayar una tipología nueva que reúne doce amplias viviendas, tres por planta, gracias a la superficie del solar (800 m²). Distribuye las viviendas, en un solar rectangular, alrededor del núcleo de escalera y ascensor, de forma cuadrada con dos vértices achaflanados, abierto a un patio situado en la parte interna del solar.

Esta organización planimétrica es análoga a algunas casas de Wagner y de su escuela, que Galán podía conocer a través de los álbumes de este arquitecto y de su escuela.

Los arquitectos coruñeses conciben el modernismo no sólo como diseño de fachadas y ornamentación, sino también como un planteamiento de la arquitectura que en «la construcción seguirá los mayores adelantos empleados hasta el día que tenga aplicación fácil en la población»¹⁵. Utilizarán materiales y técnicas constructivas nuevos y tradicionales como el modernismo europeo. Estructura metálica y motivos de hierro forjado originales, idea Galán para el edificio de la calle Real; fábrica de hormigón y mampostería hidráulica en cimientos, sillería y mampostería hidráulica en fachadas, entramados de pisos en hierro forjado de rasilla, desagüe de hierro fundido para las bajadas, emplea López Hernández en la Casa del Cantón Pequeño.

Sillería, mampostería, ladrillos vistos o cubiertos de enlucidos, piedra artificial, así como elementos de función y de hierro forjado, madera y vidrio, combinan con sensibilidad y lógica los arquitectos modernistas coruñeses.

Asimismo, proyectan sus edificios aprovechando las industrias locales, de madera y de vidrio, que habían surgido a principios de siglo unidas a la difusión de la galería coruñesa; y las fundiciones (Solorzano y Wonemburger), que producían elementos de fundición y realizaban trabajo de forja sobre diseños originales, como muestran las obras modernistas.

En la arquitectura modernista de La Coruña desaparecen la columna, la pilastra, el frontón, elementos compositivos clásicos empleados en el neoclasicismo y en la arquitectura ecléctica contemporánea. Los huecos cambian de tamaño y morfología y la ornamentación adquiere gran importancia. La ordenación de huecos y macizos, la proporción entre aberturas y los lienzos de pared, son la base de la composición arquitectónica a la que se incorpora la ornamentación, extraída de la naturaleza, como un refinamiento artístico.

¹⁵ LÓPEZ HERNÁNDEZ, Antonio: «Memoria proyecto Casa Cantón Pequeño», 6-7-8. Archivo Municipal de La Coruña.

La distinta función de los espacios interiores se manifiesta en la fachada. En la Casa Lombardero, calle Real, 22 (1910), de Galán, una gran abertura, con carpintería que combina formas circulares y rectangulares, ocupa toda la extensión de la fachada en la primera planta, concebida como único espacio por alojar la redacción del periódico del Noroeste.

Asimismo, Boán en el edificio de San Andrés, 11-13, diseña amplios huecos en la primera planta, tanto en la fachada de San Andrés como en la de la Barrera, en los que los ligeros soportes de hierro se asociaban al cristal como en las obras de Horta, logrando una fachada moderna y original que muestra el carácter polifuncional del edificio.

Galán muestra influjos de Horta y Reynals¹⁶ en la composición de la fachada en sentido vertical que presentan la Casa de la calle de Fernando González, 5, la Casa Rocha, plaza de Lugo, 22 y la Casa de la calle Real, 22, aunque con soluciones originales. Elementos y gusto secesionista aparecen en diversos edificios de 1910 y 1911 de Galán y de 1911 y 1912 de López Hernández: cabezas femeninas a la manera de Wagner, ornamentación vegetal reducidas a sus elementos esenciales, regularizada y sometida a una ordenación más o menos geométrica, y elementos de hierro que actúan como soportes de voladizos y enriquecen la expresión arquitectónica. (Casas calle Compostela, fuente de San Andrés, calle Real, plaza de María Pita, de Galán; Casas plaza de Lugo, 13, Cantón Pequeño, San Andrés, 148 y reforma planta baja calle Real, 45, de López Hernández).

El secesionismo de estos arquitectos coruñeses no es mimético sino prolongación de las propuestas arquitectónicas de Wagner y Olbrich, que les permite fundir elementos funcionales locales como la galería coruñesa, elemento característico de la España húmeda, con diseños modernistas inspirados no sólo en la Sezession sino también en el Modern Style inglés. (Casas de San Andrés, 69-71 y 114 y Café La Terraza, de López Hernández; y Casa Rey, plaza de María Pita, de Galán).

El diseño y la ornamentación de Boán y Callejas presenta un origen historicista asociado a motivos de látigo de procedencia franco-belga. El proyecto del Grupo Escolar Concepción Arenal, no realizado, de Pedro Mariño, muestra el influjo que Wagner ejerció incluso en arquitectos eclécticos.

En las Escuelas Labaca de Leoncio Bescansa Casares, contrasta la simplicidad y lógica de la distribución espacial con la profusión ornamental de la fachada principal. La organización del espacio interior utiliza disposiciones austríacas, alemanas e inglesas sobre construcción de escuelas, y en la configuración exterior ofrece una renovación de la ornamentación arquitectónica de gusto gaudiano. Es el único edificio modernista de La Coruña con ecos de Gaudí, y su fecha tardía (1911-1915) indica el interés que la obra del gran arquitecto despertó a partir de 1910. En este año tuvo lugar una exposición de la arquitectura de Gaudí en París que tuvo amplia resonancia en las revistas. Las Escuelas Labaca prueba también la importancia de las exposiciones y publicaciones en la arquitectura del siglo XX.

¹⁶ La revista *Arquitectura y construcción* publicó en 1908, núm. 195, una reseña crítica de la Casa Pérez Villaamil, de Reynals, con reproducciones de plantas y diversas fotografías. Esta casa de Reynals es uno de los raros ejemplos en Madrid de modernismo original con influjo de Horta.



Fig. 1. Julio Galán. Casa de la plaza de Lugo, 24-24-26. 1910.

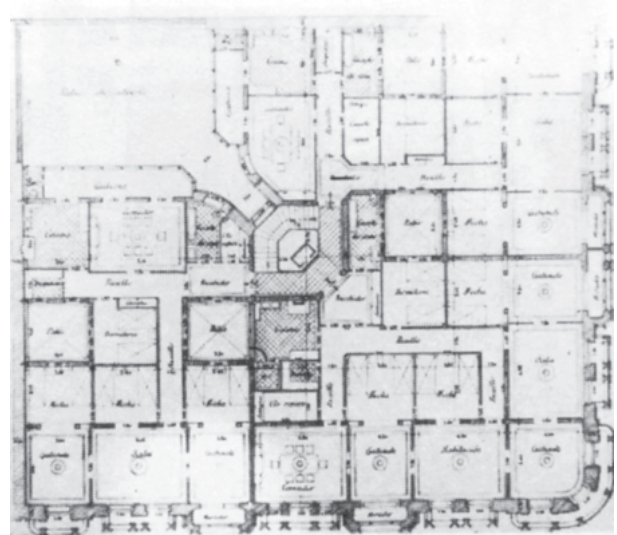


Fig. 2. Julio Galán. Casa de la plaza de Lugo, 24-25-26. Planta.



Fig. 3. Julio Galán. Casa de la plaza de Lugo, 24-25-26. Detalle de la fachada.

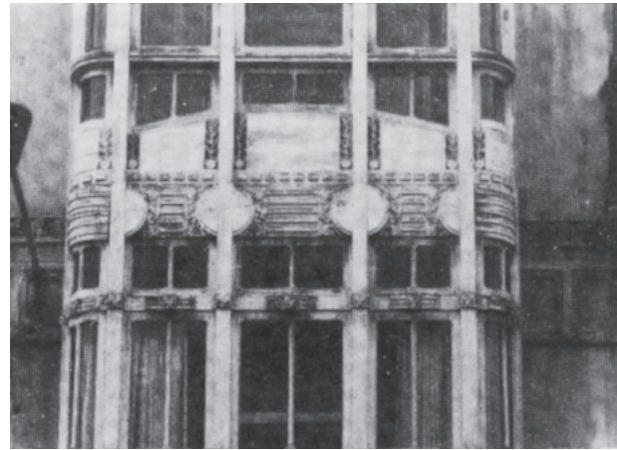


Fig. 4. Julio Galán. Casa de la plaza de Lugo, 22. 1910-1911. Detalle de la fachada.



Fig. 5. Julio Galán. Casa Rey. 1911.

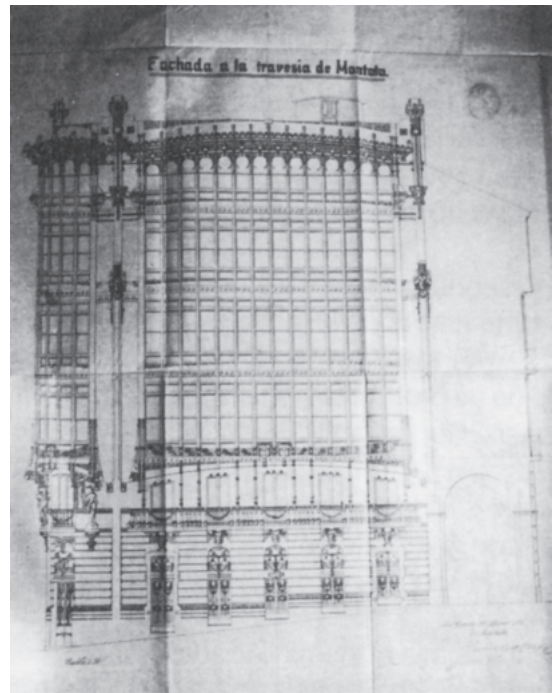


Fig. 6. Julio Galán. Casa Rey. Alzado travesía de Montoto.

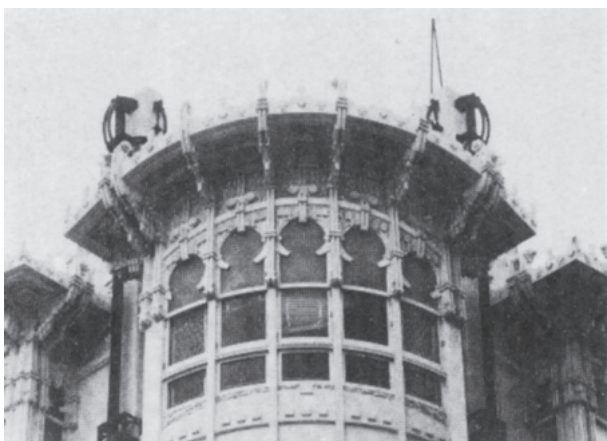


Fig. 7. Julio Galán. Casa Rey. Remate de la esquina.



Fig. 8. Julio Galán. Casa Rey. Detalle de la fachada.



Fig. 9. Antonio López Hernández. Casa calle San Andrés, 148. 1910-1911.



Fig. 10. Antonio López Hernández. Casa Cantón Pequeño, 4-5-6. 1912 (Derribada en 1976).

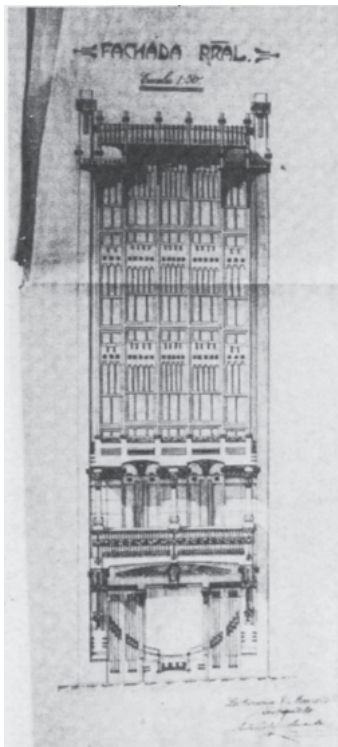


Fig. 11. Antonio López Hernández. Casa calle San Andrés, 71. 1912. Alzado.



Fig. 12. Antonio López Hernández. Casa calle San Andrés, 71.



Fig. 13. Antonio López Hernández. Casa plaza de Lugo, 13. 1912.

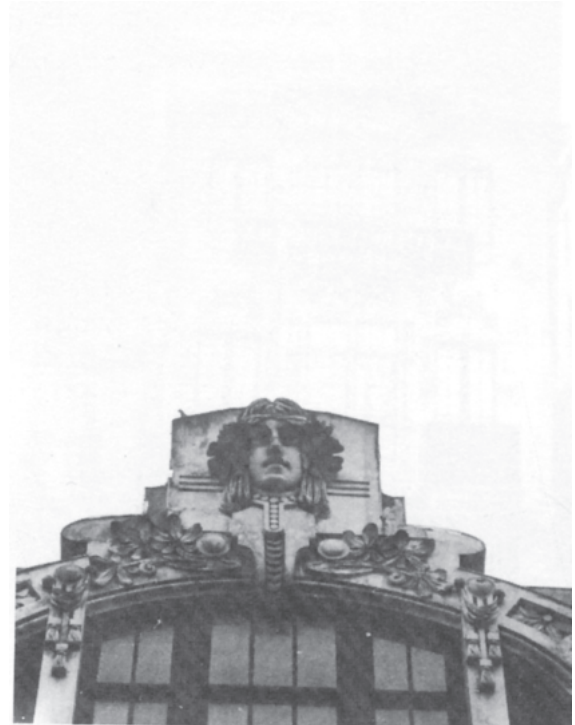


Fig. 14. Antonio López Hernández. Casa plaza de Lugo, 13. Remate de la fachada.



Fig. 15. Antonio López Hernández. Casa plaza de Lugo, 13. Detalle fachada.



Fig. 16. Antonio López Hernández. Casa plaza de Lugo, 13. Detalle fachada.

Un ejemplo de influencias e intercambios en la arquitectura civil gallega

MARÍA TERESA RIVERA RODRÍGUEZ

Los pazos gallegos presentan uno de los aspectos más característicos y al mismo tiempo singulares dentro de la Arquitectura civil española. Sin embargo, existe siempre una dificultad en su estudio, la de aunar su función socioeconómica como propiedad agrícola y centro de un poder señorial y su concreción arquitectónica de cada señorial en el campo.

En la Galicia del Antiguo Régimen aparece este fenómeno arquitectónico peculiar, aunque relacionado con otros similares en distintas regiones de la Península Ibérica, y se inscribe en unas coordenadas históricas y geográficas precisas.

¿Cómo surgen los pazos? Dice el profesor Bonet en el prólogo de «Los pazos orensanos»¹ a propósito de estas casas solariegas gallegas, como desde su origen en la villa romana hasta su cristalización en la mansión señorial del siglo XVIII y sus prolongaciones en el siglo XIX pasaron por distintas tipologías dentro de las cuales las más importantes son la torre y casa fuerte medieval y la casa palacio del barroco.

Con la brevedad que esta comunicación requiere me propongo hacer un análisis de la evolución histórica-artística de los pazos, centrándome principalmente en las influencias o analogías de la arquitectura pacega con la vila hispano-romana y con

la villa italiana de los siglos XVII y XVIII que a través de los caminos y viajes llegaron a la Gallaecia romana o al Reino de Galicia.

EL ENCLAVE HISTÓRICO

La dominación de lo que se llamará Gallaecia, en el N.O. de la Península Ibérica, por los romanos fue tardía. Su organización y paulatina incorporación al Imperio tienen una decisiva importancia para lo que luego será la formación histórica de Galicia, que se debe a la fusión de las tradiciones indígenas con la presencia de la aportación romana. Dice J. G. Gorges «la création au debut du IV^e siècle de la province de Gallécie, consacre la romanisation finale de trois *conventus* du Nord-Ouest, en même temps qu'elle traduit la reconnaissance implicite de leur personnalité régionale»².

Uno de los aspectos que interesa destacar en lo que se refiere a este estudio es la influencia de la *villae* como centro de una explotación agrícola de gran dimensión y donde reside su propietario³ que

¹ RIVERA RODRÍGUEZ, M.^a T.: *Los pazos orensanos, Arquitectura del siglo XVIII en la provincia de Orense*, Publicación de la Caja de Ahorros de Orense, La Coruña, 1980, pág. 19.

² GORGES, J. G.: «Les villes hispano-romaines», *Inventaire et problematique archeologiques*, París, 1979, pág. 51.

³ Dice Ramón VILLARES PAZ en su obra *Historia de Galicia*, Madrid, 1985 que «...el proceso de romanización provocó un cambio en las bases económicas de la población mediante la utilización de la agricultura y la creación, aunque tardía, de la *villae*». En la nota correspondiente a este texto aclara «mantenemos el término latino de *villae*» para designar a esta institución romana, consistente

trae consigo el cambio del hábitat de la población y nuevas formas de explotación de los recursos naturales en cuanto que son elementos imprescindibles para la «formación del paisaje histórico de Galicia»⁴.

En esta transformación encontramos que permanece durante bastante tiempo el hábitat castreño, y aun a veces se construyen castros nuevos durante la conquista, y algunos se abandonan para pasar a la ocupación de tierras llanas con la implantación de la «*villae*» con el carácter que acabamos de apuntar de explotación agrícola con un propietario residente y con un número de colonos que ayudan en las faenas agrícolas.

La evolución histórica no se realiza con el mismo ritmo en todas las zonas de la Gallaecia romana. Los historiadores consideran un mayor influjo romano en el convento Bracasense que nos sitúa principalmente en la actual Galicia meridional.

Nos encontramos en esta área geográfica con tres clases de centros habitados en época romana: las ciudades, los castros romanizados y los establecimientos en las zonas llanas «*fecundi villae*». El florecimiento de la villa es tardío y está relacionado con el abandono de los castros en la «pax romana» y el establecimiento en los valles y en las zonas llanas de la población castreña con explotación agrícola y ganadera y residencia de sus propietarios⁵. Teniendo en cuenta que ni por el relieve ni por el clima podrá llegar a ser un país de latifundio.

Aparecen así asentadas unas bases que por la lenta evolución de la historia gallega perdurarán hasta los primeros años del siglo XX.

en ser centro de una gran exploración agrícola y lugar de residencia de un gran propietario, por creerlo menos confuso que su traducción española que remite con facilidad a lugar de poblamiento. En la Edad Media, las villae desembocaron en grandes explotaciones agrícolas asimilables al concepto de aldea, pág. 38.

⁴ *Ibid.*, pág. 43.

⁵ Son interesantes a este propósito los testimonios medievales que cita RODRÍGUEZ COLMENERO en su obra *Galicia meridional romana*, Bilbao, 1977 «...la documentación altomedieval abunda en ejemplos de repoblaciones que se han efectuado sobre instalaciones de antiguas villas y poblados que delata frecuentemente la expresión ...«*persuos terminos antiquos*...» lo que explica la persistencia de la villa como unidad completa. Ahora bien los *términos antiguos* para la población del siglo XIII, IX y X eran los de la sociedad visigoda, que no habían cambiado nada de la propiedad hispanorromana», pág. 115.

Desde finales del siglo III se inicia la crisis del Imperio Romano con la presencia de los pueblos germánicos. Esta crisis tiene un carácter importante para Galicia en el sentido en que en ella se encuentran las raíces de la época medieval, unida también la difusión del cristianismo. La Gallaecia vive un momento de reafirmación de romanidad y Braga se convierte en el núcleo cultural más importante.

En relación con el fenómeno agrario desde fines del s. III y el siglo IV se produce un afianzamiento de las *villas* que los historiadores consideran «estos establecimientos rurales como los verdaderos gérmenes del feudalismo medieval». Al mismo tiempo se da una recuperación de los castros y un afianzamiento de las ciudades.

Galicia en el siglo V pasa por la ocupación sueva y la incorporación al reino visigodo. La presencia del reino suevo no tuvo novedades en relación con la organización social y la explotación de la tierra pero si fue de gran trascendencia para la cristianización de Galicia y la organización de la Iglesia con San Martín Dumienne.

Son pocas las noticias de la época visigoda, así como de la ocupación musulmana. Hacia la mitad del siglo VIII se ha realizado la reconquista y se comienza la repoblación que conlleva la organización señorial de la antigua Gallaecia.

Esta repoblación en los siglos IX y X se realiza con una nueva organización de la arquitectura con el asentamiento de las *villas* que ya no son sólo, como en época romana, una gran explotación agrícola sino que pasan a ser un lugar de residencia de una población y con ello a sinónimo de aldea. Este resurgimiento de las villas crea nuevas relaciones sociales entre una minoría de campesinos. Así se inicia el régimen señorial que concentró el poder en manos de la minoría noble gallega favorecida por los monarcas astur-leoneses. Al mismo tiempo surge el predominio de la iglesia con grandes extensiones de tierra concedidas a los monasterios y obispados después de iniciarse el culto jacobeo.

A finales del siglo XII nace el *foro*, de tanta repercusión en la historia gallega, como un contrato agrario que reafirma la estabilidad de los señores y da una cierta independencia a los campesinos pero dentro de unas condiciones de vasallaje. El *foro* es la principal figura jurídica que regula las relaciones sociales dentro del feudalismo gallego cuyo vértice es la nobleza tanto laica como eclesiástica, aunque siempre con predominio de la segunda. Son

los obispos de las diferentes sedes episcopales — especialmente compostelana — los poseedores de grandes explotaciones agrarias y los abades de los grandes monasterios, con extensas propiedades los que principalmente aforaron las tierras.

Los últimos años de la Edad Media son de fuerte crisis en Galicia, motivada por causas materiales, guerras dinásticas, caída de la vieja nobleza e incorporación de nuevos linajes que se enfrentan con los señoríos eclesiásticos con el deseo de acumular riqueza. Toda esta tensa situación desemboca en el siglo XV en el conflicto de las guerras *irmandiñas*.

Con la derrota de la nobleza y las reformas introducidas por los Reyes Católicos, sometimiento de los nobles y transformaciones en los monasterios, se produce un cambio en la sociedad gallega. Es de gran interés la sustitución de la nobleza dirigente por la hidalguía que tendrá un papel preponderante en la etapa siguiente principalmente desde el siglo XVII, la *hidalguía intermediaria* que recibe las tierras de los monasterios y vieja nobleza en forma de *foros* y a su vez *subfora* a los campesinos.

En los siglos de la Edad Moderna hay un predominio económico de la agricultura y en los que la cultura gallega, sobre todo en el siglo XVIII tiene un gran florecimiento «se produce lo que Otero Pedrayo llamó *sol por barroco*, es decir, florido otoño de un siglo que se presenta como la madurez de un largo y parsimonioso cilloque, nacido en el *castro* y en la *vila* en remotos tiempos, comienza a desarticularse en el siglo XIX»⁶.

Todos los cambios que afectaron a Galicia no produjeron ninguna transformación profunda en la sociedad tradicional nacida en la villa romana heredera de los castros. La base de esta sociedad continuaría siendo la tierra, los señores de la tierra son los señores de los pazos y monasterios. De éstos, los que percibían el número mayor de rentas era la hidalguía intermediaria que poseía los *foros* y ejercía un papel mediador entre la Iglesia y los campesinos.

Los señores medianeros o la hidalguía aburguesada llegaron a constituir un estamento con un fuerte poder económico gracias a la obtención de grandes y fáciles beneficios mediante el arriendo o subforación de todas o parte de sus tierras. Esta cla-

se social no creó riquezas para la región porque sus cuantiosos beneficios fueron invertidos en la compra de nuevas tierras o en la construcción, reconstrucción o mejora de sus pazos.

En este ambiente nace y se desarrolla lo que Álvaro Cunqueiro llamó «la cultura de los pazos» y en la que hubo entonces una «manera nobilísima de vivir»⁷.

LA VILLA ROMANA Y EL PAZO

Después del breve análisis histórico del marco en el que se va a desarrollar la vida de la *villa* y el *pazo*, vamos a intentar exponer las líneas de influencia y analogías que apuntábamos al principio y que nos hacen ver las corrientes artístico-culturales a lo largo de las distintas etapas de la historia.

Veremos como la villa tuvo un papel muy importante en el proceso de romanización y como siempre este término se ha aplicado a formas de establecimiento no urbanas, bien se aplique el término a la villa señorial o a otra construcción más modesta en el campo relacionada con las funciones agrícolas. Todos los Agrónomos romanos (Varrón, Columela) le dan esta acepción.

Desde sus orígenes la villa se refirió siempre a la hacienda y así aparece en ley de las XII Tablas, pero la villa es siempre entendida también como «casa de campo», la edificación de la hacienda, el edificio del «fundus»⁸.

En este sentido, unida siempre a la tierra, la villa presenta siempre un carácter económico. Las villas romanas están en relación con la explotación económica de la tierra y las construcciones están supeditadas a su utilidad.

Por tanto la villa tanto desde el punto de vista socioeconómico como constructivo es dependiente del medio y finalidad utilitaria. Como está unida íntimamente a la hacienda, desde sus orígenes tiene una parte residencial y otra dedicada a las labores del campo con construcciones adecuadas, graneros, palomar, hornos, bodegas, lagares.

⁷ CUNQUEIRO, A. en Prólogo al T. I de *Inventario Pazos y Torres*, Vigo, 1973.

⁸ FERNÁNDEZ CASTRO, M.^a C.: *Villas romanas en España*, Madrid, 1982, pág. 23.

⁶ La cita está tomada de VILLARES PAZ en *op. cit.*, pág. 96.

Esta gran propiedad agrícola dirigida por el propietario y cultivada por colonos constituye una unidad económica cerrada.

La villa es, por tanto, una granja, tiene carácter agrícola y los romanos establecieron una serie de condicionamientos en relación con el medio geográfico para su ubicación, pero como «edificación de habitación tiene una íntima relación con la domus aunque tiene también un destino propio, el de ser una edificación rural»⁹. De la combinación de estos dos aspectos, arquitectónicamente, adquiere caracteres distintos según su situación, en el medio geográfico.

Refiriéndonos a la Gallaecia, en el siglo IV, las villas se extienden por toda la provincia aunque sean raras las villas importantes. En ellas podemos analizar su doble carácter para establecer unos paralelos con los pazos:

1. Como explotación agrícola, en la que se encuentran edificaciones, bien de habitación o bien de función agrícola.

2. Como concreción arquitectónica, la casa con su carácter señorial y rural.

Considerando la *villa* como explotación agrícola, coinciden en general en su ubicación con las normas trazadas por los Agrónomos romanos. Las encontramos situadas en los valles (Bastavales), en las zonas llanas (Vega de Ciego), a lo largo de la costa —con el mar como medio de comunicación y comercio— (Centroña, Panxón, Hío), con fácil acceso a las vías de comunicación (A Cigarrosa, Parada de Outeiro cerca de la vía Bracara-Augusta, Astúrica-Augusta).

Si atendemos a los elementos económicos, sociales, históricos y psicológicos, villa romana y pazo están íntimamente relacionados, entendiendo el *pazo* en la tradicional acepción¹⁰ de casa solariega en el campo, vivienda del señor y cabeza de una hacienda con otras construcciones dedicadas a las labores agrícolas.

La villa romana y el pazo están íntimamente unidos a la tierra, a la labranza, a la vida rural. Ambos tienen un sistema de economía cerrada sobre la base de unos cultivos y modos de produc-

ción muy poco alterados a lo largo de los siglos. Así decía el P. Sarmiento en una carta dirigida a la junta del Reino de Galicia «la agricultura de Galicia es la agricultura de los romanos que a repetidas experiencias está ya acomodada a estos y los otros terrenos»¹¹.

Campesinos y criados en el pazo con una situación de vasallaje más o menos reconocida, constituyen la verdadera clientela —la clientela y servidumbre de las villas romanas de los siglos III y IV de la región— y que se prolonga por generaciones.

Coinciden también pazos y villas en la búsqueda de un terreno adecuado como aconsejan los Agrónomos romanos, en general de carácter utilitario, tierras llanas, valles soleados, zonas fértiles. Así, por ejemplo, en la provincia orensana, los pazos se asientan en zonas de «ribeira», «depresiones», «chaos» y «bocarribeiras».

Arquitectónicamente encontramos rasgos muy peculiares en las villas que de alguna manera se hacen constantes en construcciones posteriores.

Según J. G. Georges en su obra «*Les villes hispano-romaines*»¹² se dan tres tipos de plantas en las villas excavadas en la Península: la villa rectangular, la villa de patio-peristilo, la villa áulica monumental. En las villas del Noroeste se encuentran los dos primeros tipos.

Dentro del primer grupo de *villa* rectangular este autor distingue tres subtipos: la villa rectangular simple, con alguna representación en la Gallaecia (Povo de Varzim). La villa rectangular con galería abierta o corredor accesible desde el exterior [Murias de Belaño (A)] y la *galería panorámica* (Centroña).

El tercer subtipo lo constituyen las villas rectangulares con torres en los ángulos. Este es el tipo más frecuente. La galería de la fachada se encuentra limitada por una torre, dos o varias en los ángulos del edificio, generalmente son dos. Éstas unas veces están integradas en la fachada o al contrario son salientes, en este último caso pueden formar cuerpos independientes de la habitación principal. Un ejemplo lo tenemos en Murias de Belaño (B) (Fig. 1).

⁹ *Ibid.*, pág. 28.

¹⁰ RIVERA RODRÍGUEZ, M.ª T.: *Op. cit.*, pág. 44.

¹¹ DOPICO, F.: *A Ilustración e a Sociedade galega*, Vigo, 1978, pág. 262.

¹² GORGES, J. G.: *Op. cit.*, pág. 120.

El origen de esta arquitectura hay que buscarlo en modelos del «límes» renano y desde donde se difunde a los países fríos y lluviosos de Europa, Bretaña, Bélgica y N.O. de España¹³.

La villa patio-peristilo, segundo tipo de esta clasificación, se ordena alrededor de un patio porticado al que se abren las distintas piezas del edificio. El peristilo es el elemento en torno al cual se sitúan las dependencias de explotación, edificios agrícolas, habitaciones de servicio, etc.

En general esta villa representa el hábitat rural hispánico de tradición mediterránea por tanto menos frecuente en la Gallaecia romana. El ejemplo más antiguo en esta provincia es el de Santa Colomba de Somoza y está en relación con una explotación minera de oro de los Médulas.

El tipo de planta rectangular con corredor tan característico de la villa romana interior, en gran parte, lo podemos encontrar como constante en la arquitectura pacega, en las solanas, que de hecho es un elemento tomado de la arquitectura popular, casi siempre orientados al mediodía y que como dice Gorges, de la villa Centroña en Pontedeume «*constitue de la sorte un très beau mirador tourné vers l'Océan, bien abité du vent et de la pluie, prenant parcimonieusement le jour d'étroites ouvertures*»¹⁴.

Otro elemento de las villas que podemos relacionar con las plantas pacegas, aunque luego tenga otras influencias son las torres angulares que encontramos también en las plantas rectangulares de los pazos.

Como en las villas hay en los pazos una serie de construcciones secundarias para los servicios agrícolas o ganaderos que completan el conjunto pacego y que tienen unas características arquitectónicas singulares. Me refiero a alpendres, tullas, horreos, bodegas, lagares.

Otras afinidades podemos encontrar entre villas y pazos. Así la explotación particular, el «*fundus*» o «*villa*» empieza a transformarse en aldea, al parecer, en los inicios del s. III tras las invasiones germánicas¹⁵. El conjunto de construcciones alrede-

dor de un pazo fue origen, en ocasiones, de la formación de una aldea.

Por último el topónimo Pazo y Pazos deriva del *Paltium* que construyó el Señor en las villas¹⁶.

VILLAS ITALIANAS Y PAZOS

En la época moderna encontramos también un paralelismo entre las villas italianas de los siglos XVII y XVIII especialmente en la Toscana y el Norte de Italia y las construcciones pacegas.

Remontándonos a los antecedentes renacentistas nos encontramos que Alberti cuando se refiere a la elección del terreno de construcción de la villa, estima que no debe estar la construcción principal, la casa del señor, en el lugar más rico de la finca sino en el más digno «*Tecta ingeniorum velim occupent locum agri non feracissimum, sed alioquin dignissimum*»¹⁷.

La vinculación de lo que es la casa señorial y los edificios de labor la encontramos desde el siglo XV y la reafirma Palladio. Esto permite que el Señor pueda supervisar más fácilmente la hacienda.

La problemática de las villas renacentistas italianas, especialmente de las situadas en el Véneto ha sido considerada por algunos autores¹⁸ no sólo como de carácter económico sino también social, una sociedad que quiere legitimar su ser. La villa se convierte en el centro de poder ejerciendo una función autocrática frente al entorno natural.

En el Norte de Italia en los siglos anteriores al XIX la riqueza de las familias nobles sigue consistiendo sobre todo en las propiedades agrícolas y así en esa sociedad la agricultura reviste una importancia primaria, y con ella la villa¹⁹.

Con las diferencias históricas y culturales que separan, en su proceso de formación la villa y el pazo gallego hay, sin embargo, en esta realidad pacega, tanto en su configuración estructural y estética, como en su evolución histórica y social, también el afán de dominio y un deseo de constituirse

¹³ Este tipo de planta se encuentra en toda España. GORGES en *op. cit.* dice que este tipo llega a algunas regiones de la Península desde África, pág. 124.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 123.

¹⁵ RODRÍGUEZ COLMENERO, A.: *Op. cit.*, pág. 117.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 147.

¹⁷ La cita está tomada de Bentmann Muller en su obra *La villa* como arquitectura del poder, Barcelona, 1975, pág. 140.

¹⁸ *Ibid.*, en conjunto.

¹⁹ PEROGALLI, C. y SANDRI, M.^a G.: *Villa della province di Bergamo e Brescia*, Milano, 1969, pág. 14.

en «centro de poder» que hay que legitimar por parte de la nueva hidalguía intermediaria y que se manifiesta también en unos signos que lo acrediten.

También en su evolución arquitectónica podemos establecer paralelos entre las villas italianas y los pazos gallegos.

Muchas de las villas o casas de campo construidas en Italia desde finales del siglo XV y hasta el siglo XVIII, aunque ya corresponda su estilo al carácter de «villa rústica» mantienen signos medievales y se les ha definido como «castello» o «palazzo». Así es frecuente que conserven torres angulares con almenas, muros almenados que rodean todo el conjunto agrícola, garitones de defensa (Palazzo Secco Suardo, fig. 6; Palazzo Steiner, fig. 7), signos todos ellos de un trasfondo histórico cultural de carácter medieval.

En los pazos gallegos encontramos también elementos medievales. No hay duda de que en algunos el origen fue una torre o una construcción medieval (Pazo de Villamarín, fig. 8) a veces arruinada desde la época de los levantamientos de los «Irmandiños». Muchas de estas casas gallegas presentan garitones defensivos (Guizamonde, Turbisquedo, Saa, fig. 9), torres o vestigios de castillos medievales (Picoña, fig. 10). Sin embargo, no pasan de ser elementos del pasado que han quedado ahí, como una reliquia de piedra, sin conservar el sentido primordial y sin imponer al pazo la función que aquéllos tuvieron.

Las plantas en las villas italianas de los siglos XVII y XVIII es frecuente que adopten la forma de U, así como la planta rectangular cerrada con patio, generalmente cuadrado o próximo al cuadrado (Villa Terzi, fig. 4) con cuatro cuerpos de fábrica a cada lado. O bien tienen planta abierta formada por dos cuerpos en forma de L o en escuadra (Palazzo Pelliccioli, fig. 3). Estas plantas pueden llevar una o dos torres angulares (Villa Suardi, fig. 11).

Es frecuente también la presencia de patios a semejanza de una gran plaza en torno a los cuales van dispuestos los edificios principales.

En relación con otros aspectos de la arquitectura son interesantes la presencia en pórticos adintelados y en arquerías sostenidos por pilares o columnas (Villa Archetti, fig. 12; Villa Guarneri, fig. 19) que van situados en las fachadas principales y que son una prolongación del paisaje. A veces llevan también una logia en el piso superior o bien

balcones volados con balaustrado apeados sobre ménsulas que crean una íntima relación entre la villa y el entorno (Villa Lechi, fig. 14).

Entre los edificios que forman parte del conjunto con la villa destaca la capilla bien exenta próxima a la villa o bien unida al edificio, con acceso desde el exterior.

Si analizamos estos mismos aspectos en la arquitectura pacega encontramos grandes analogías, siempre con las diferencias propias de los distintos contextos.

Las plantas de los pazos obedecen a tipos semejantes a los analizados en las villas italianas de la misma época. Encontramos con frecuencia plantas en U que a veces van cerradas por un muro que une las dos crujías laterales (Casaldereito, Lentille). Un buen número de pazos corresponde al tipo de planta rectangular con patio (Fontey, fig. 2). Otro tipo lo constituyen los pazos con planta en escuadra (Pazo Campo, fig. 5). Pueden asimismo llevar una o dos torres angulares (Casa de Petan, fig. 15; Torre-Agrelo, fig. 16).

La fachada principal de los pazos ofrece un tratamiento especial. Encontramos como en las villas italianas, pórticos adintelados (Parada, fig. 17) o en arquerías (Castro, fig. 18) sostenidos por columnas o pilares. Sobre éstos se levantan solanas —elementos abundantes y muy característicos de la arquitectura pacega— que recorren la fachada siguiendo la disposición de las crujías, a veces con escalera exterior o también como gran balconada. En ocasiones son balcones volados con ricas balaustradas de granito, sin que falten las de hierro, que descansan sobre ménsulas o «canzorros» los que se abren al exterior y hacen posible la relación del pazo con el entorno (Pompeán, fig. 19; Casa da Pena, fig. 20). Entre los edificios secundarios tienen un tratamiento importante las capillas de los pazos. Como norma generalizada la capilla aparece exenta, próxima al edificio señorial. Otras veces la capilla está integrada en el conjunto pacego.

Son muchos los elementos que podríamos seguir analizando y hacer un estudio comparativo que pienso es de interés y en parte ya fue abordado en «Los pazos orensanos»²⁰.

²⁰ RIVERA RODRÍGUEZ, M.^a T.: *Op. cit.*, en conjunto.

¿Cómo llegaron a Galicia estas influencias? La arquitectura de los pazos se desarrolla en el momento de esplendor de la arquitectura barroca gallega que se abre paso en nuestra región cuando llega a Santiago el canónigo Vega y Verdugo. Me parece interesante destacar *en este ir y venir en los caminos del arte* lo que dice el profesor Bonet refiriéndose a la

empresa del canónigo compostelano «a pesar de la riqueza y alto valor de lo que entonces se hacía en la región», su inspiración tuvo que dirigirse hacia la Roma de Bernini y al Madrid cortesano de mediados de siglo, ciudades las dos en que se habría nutrido su curiosidad y sin las que no podríamos explicar más tarde el original barroco gallego ²¹.

²¹ BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966, pág. 48.

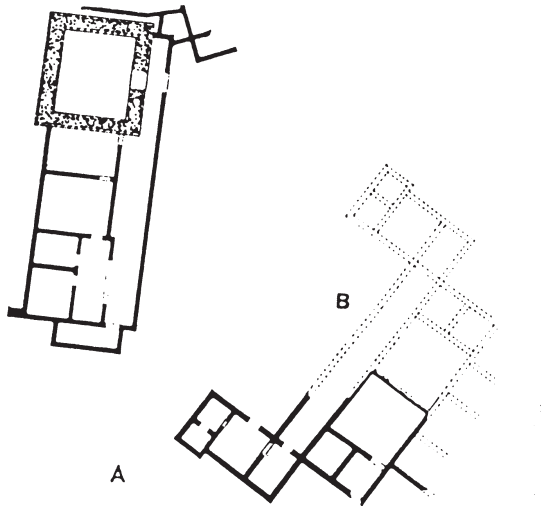


Fig. 1: Murias de Beloña (Asturias).

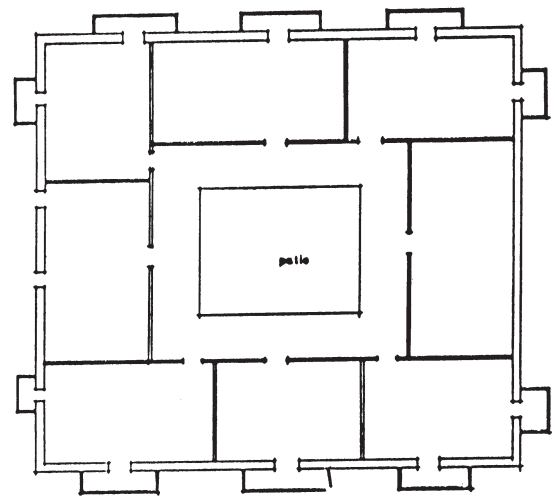


Fig. 2: Pazo de Fontey (Orense).

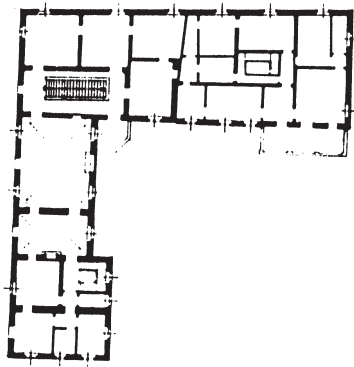


Fig. 3: Palazzo Pelliccioli. (Bergamo).

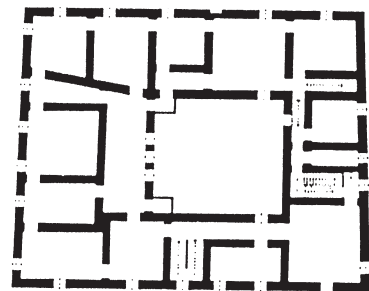


Fig. 4: Villa Terzi. (Bergamo).

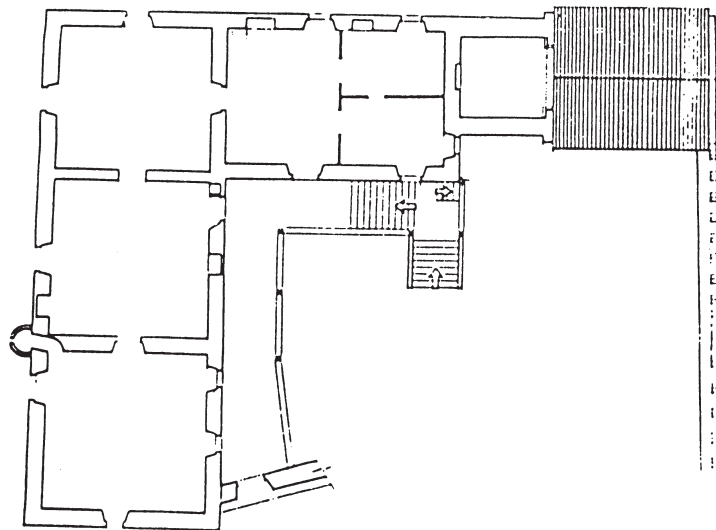


Fig. 5: Pazo del Campo (Orense).

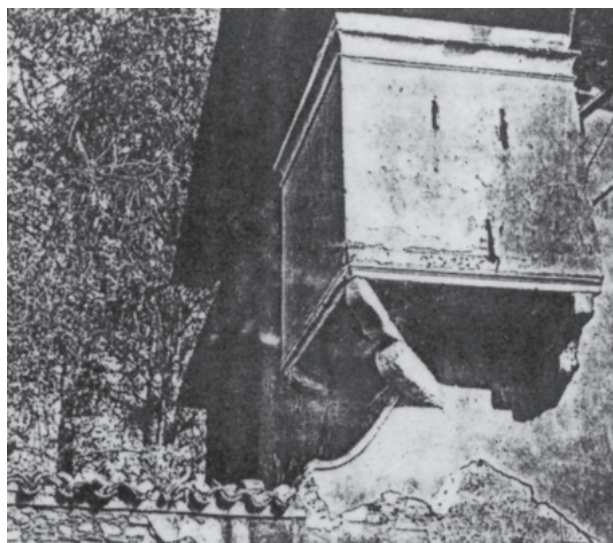


Fig. 6: Palazzo Secco Suardo. (Bergamo).

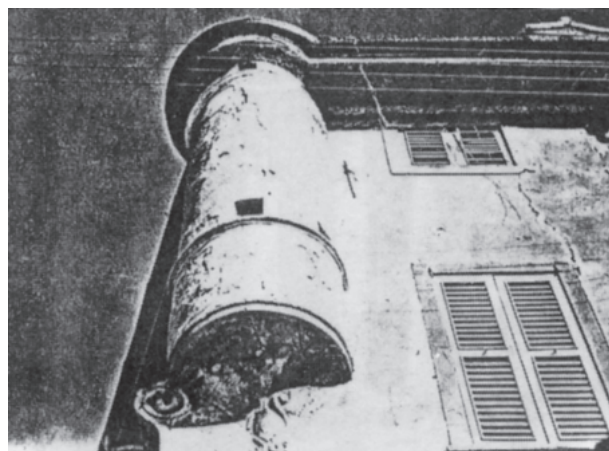


Fig. 7: Palazzo Steiner. (Bergamo).

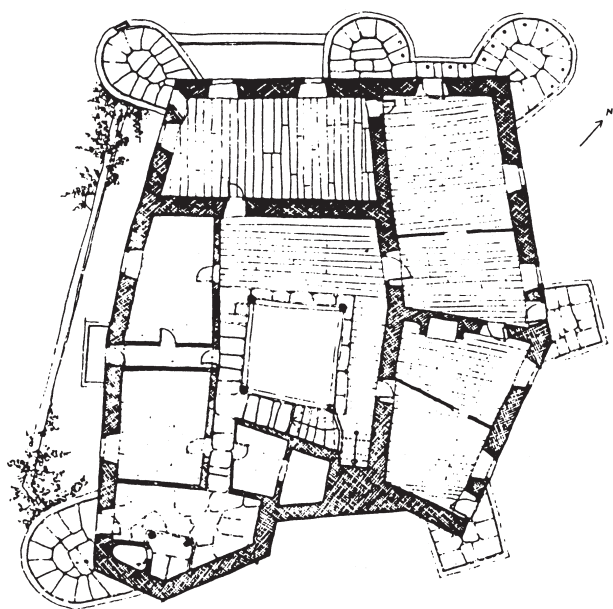


Fig. 8: Pazo de Vialmarín (Orense).



Fig. 9: Pazo de Saá (Orense).

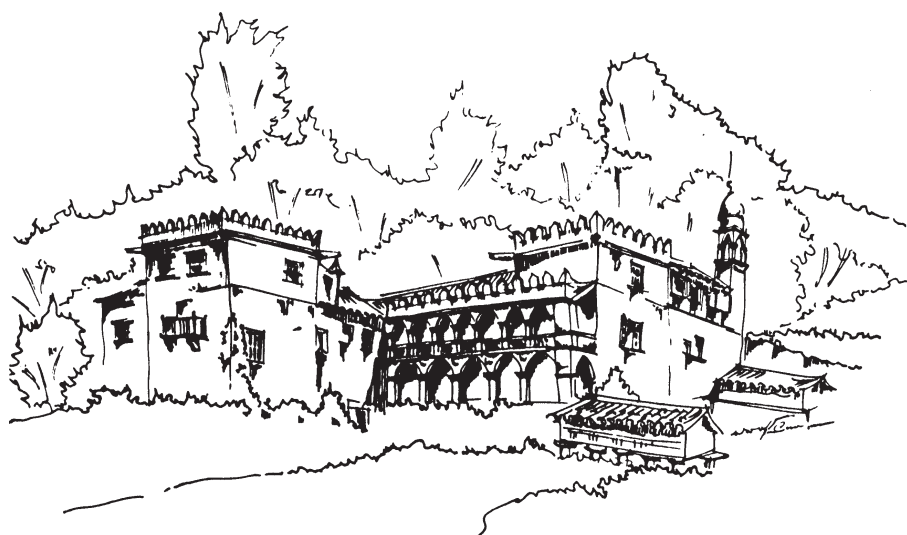


Fig. 10: A Picoña. (Pontevedra).

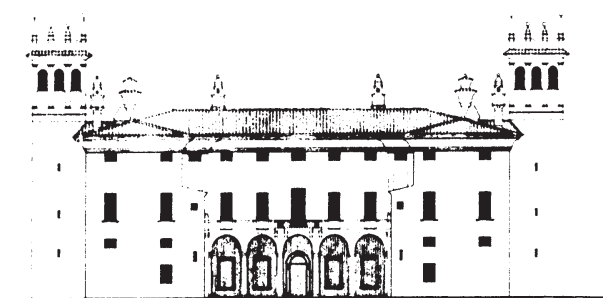


Fig. 11: Villá Suardi. (Brescia).



Fig. 12: Villa Archetti. (Brescia).

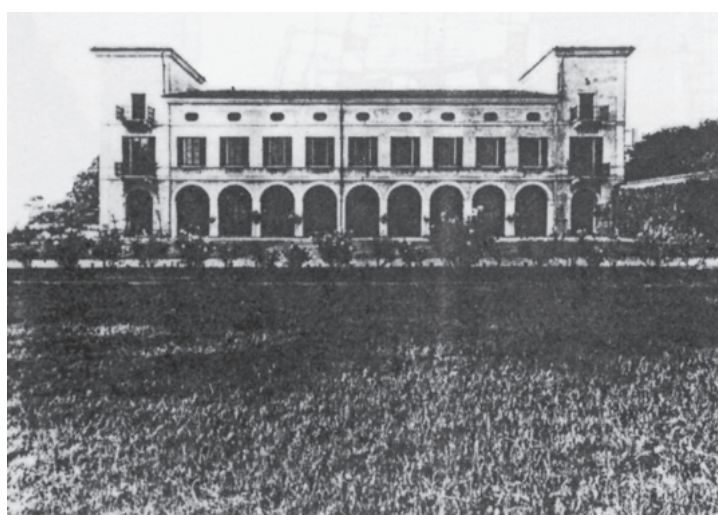


Fig. 13: Villa Guarneri. (Brescia).

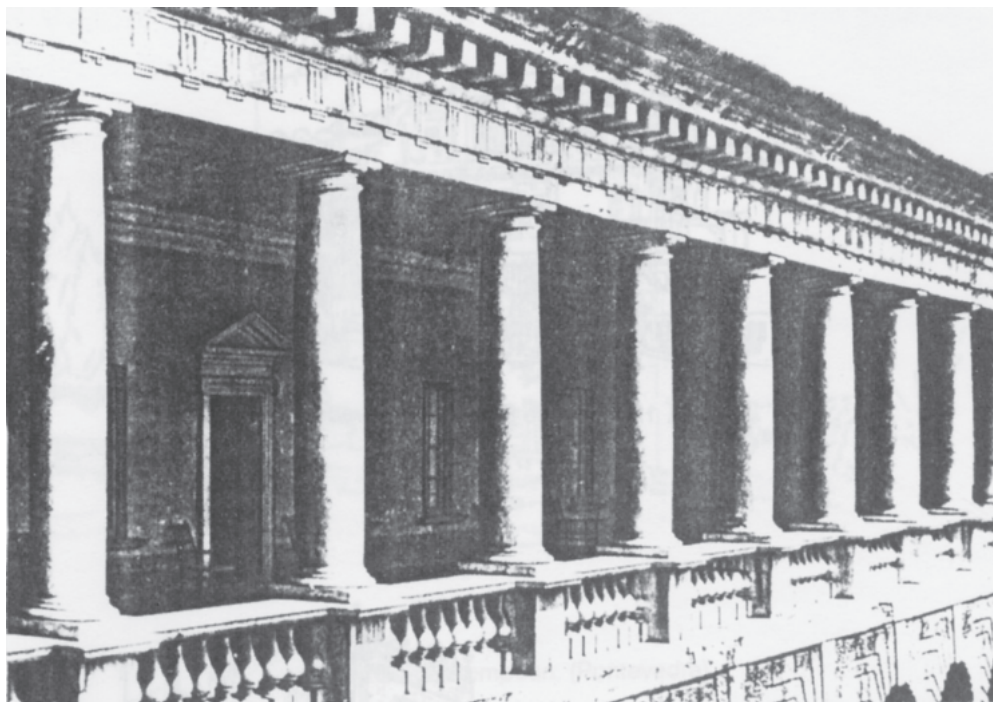


Fig. 14: Villa Lechi. (Brescia).

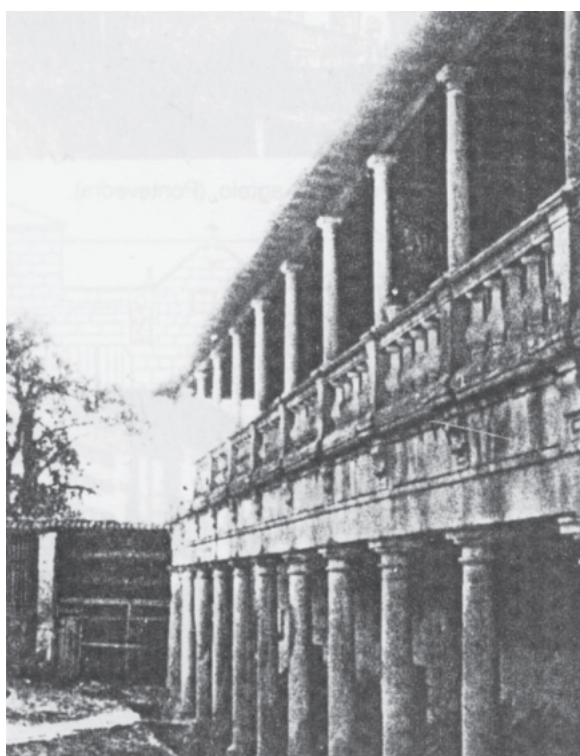


Fig. 17: Pazo de Parada (Orense).

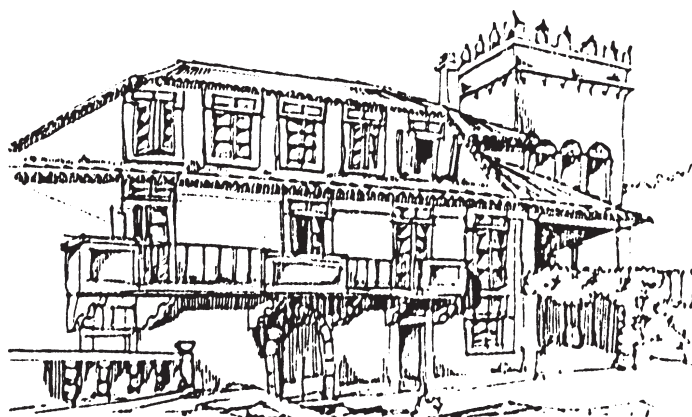


Fig. 15: Casa de Petán. (Pontevedra).



Fig. 16: Pazo de Torre-agrelo. (Pontevedra).

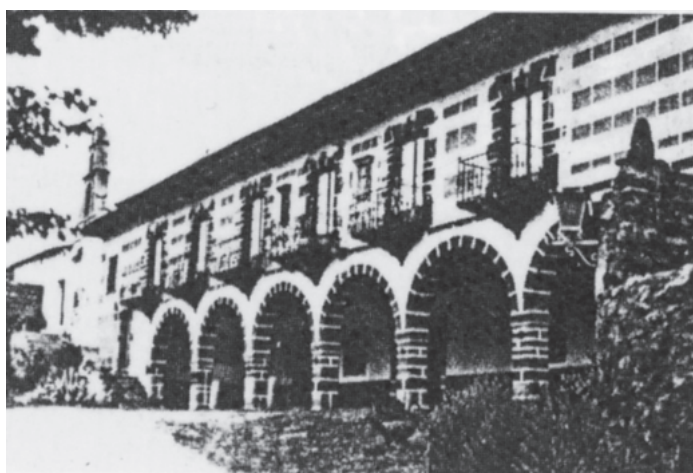


Fig. 18: Casa Grande de Castro (Orense).

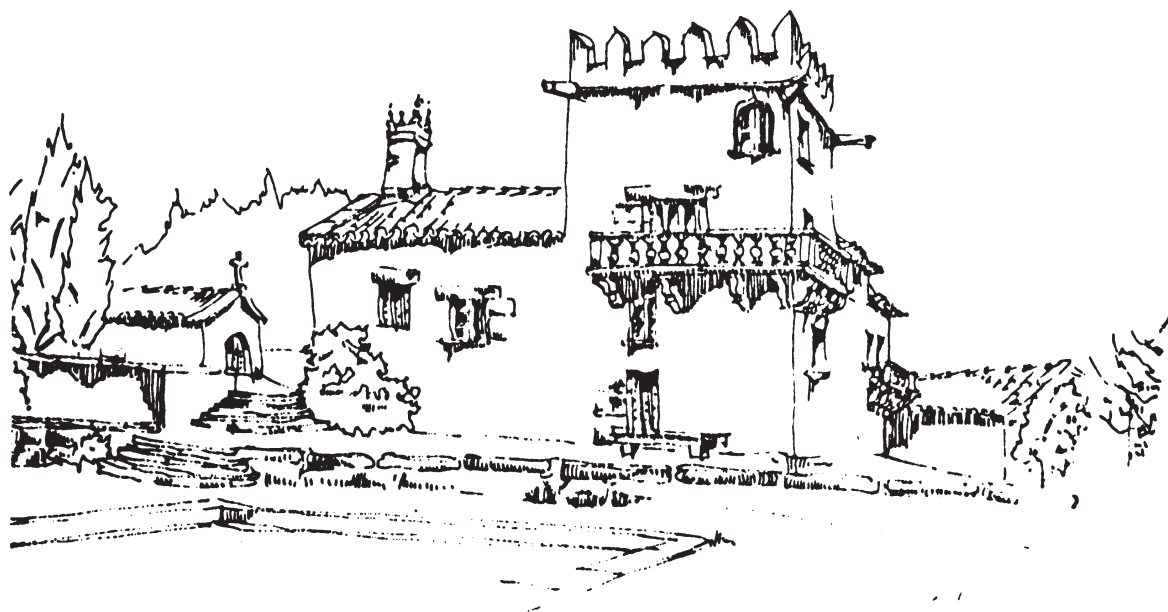


Fig. 19: Pazo de Pompeán. (Pontevedra).

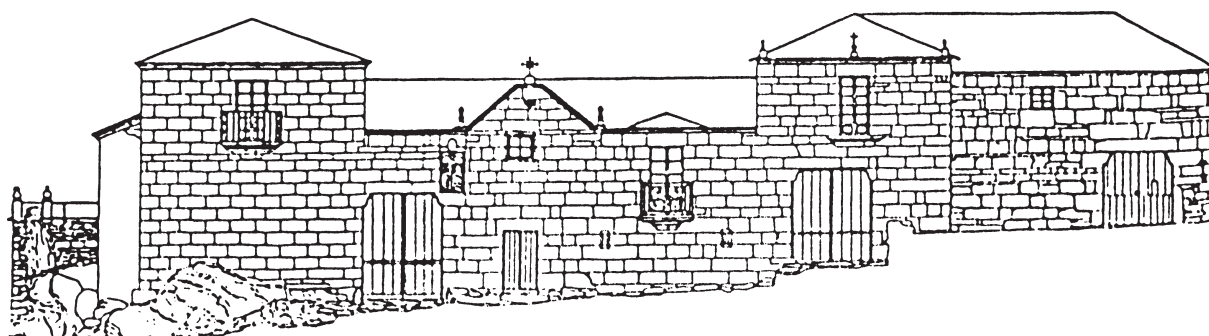


Fig. 20: Casa de la Pena (Orense).

La Verónica, «reliquia» objeto de peregrinación en España

PEDRO A. GALERA ANDREU

I. LA VERÓNICA Y LA PEREGRINACIÓN A ROMA

La leyenda de la Verónica fue objeto de especial veneración en la Roma cristiana medieval y, a través de ella, para todo el Occidente, en tanto que «verdadera imagen» del Salvador (no en vano Verónica se interpreta ya de antiguo como *vera icona*), para lo cual contribuyó mucho la difusión que los peregrinos visitantes de S. Pedro hicieron de tan singular imagen guardada como verdadera reliquia por el papado ¹.

La obsesión por contemplar la «auténtica» faz del Señor, portadora material de su divinidad, no podía concebirse sino como configuración ajena a la mano del hombre, es decir, imagen no manufacta, prodigio divino en suma, querido por el propio Jesucristo que obra esta milagrosa impresión en la tela. Principio estético profundamente oriental, cual es la identificación de la cosa misma con su representación, el icono justifica por un lado a los ojos de Occidente su valor de reliquia, a la vez que

posibilita en Oriente diversas versiones del mismo hecho: La leyenda del rey Abgar; la hemorroisa de Panea, Berenice o Verónica, y la misma mujer, que enjuga el Santo Rostro camino del Calvario.

Estas tres versiones gravitaron sobre Roma y contienen todos los aspectos que determinarán su popularidad de culto y las repercusiones artísticas posteriores. Berenice, que había encargado a un pintor le reprodujera la cara de Jesús, resuelve su encargo en el encuentro con el propio Maestro acercándose Este el paño al rostro, el mismo, que según leyenda del s. VI (*Cura sanitatis Tiberii et damnatio Pilati*) dio al emperador Tiberio para su curación por medio de su enviado Volusiano ². No obstante, desde el siglo XII la Verónica venerada en S. Pedro de Roma —donde consta que estaba desde el siglo anterior— era la de la tradición apócrifa que empapó el sudor de Cristo ³, quedando desde entonces indisolublemente unida a la Pasión.

Sin embargo, la leyenda de Abgar, rey de Edesa, por su parte conserva los elementos más específicamente orientales, tanto en lo literario como en lo iconográfico, e igualmente está presente en Roma. Aquí también el protagonista envía a un pintor, su secretario Ananias, para lograr la santa efigie, simplemente impresionado por la predicación del

¹ Ilustrador al respecto es la figura del peregrino representado en la Capilla de los Españoles en Sta. María Novella (1366) que lleva junto a la concha y la cruz una Santa Faz en el sombrero. Vid. MEISS, M.: *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951, fig. 54. También la reproduce y cita CHASTEL, A.: «La Véronique», *Revue de l'art*, núm. 40-41, 1978, nota 7, fig. 3. Cita además y reproduce una serie de «plomos de peregrinación» con este tema conservados en el Museo de Cluny. Tb. LLOMPART, G.: *La pintura medieval mallorquina*, T. II, pág. 103 alude a este detalle visible en xilografía de H. Burgmair (1508).

² BERTELLI, C.: «Storia e vicende dell'Immagine Edessana», *Paragone*, 1968, pág. 4. El relato que parece arrancar de S. Metodio, obispo de Tiro, lo recoge J. DE LA VORAGINE en su *Leyenda Dorada* (Pasión de Nuestro Señor).

³ *Ibid.*

Nazareno, quien, tras lavarse, se seca con la toalla donde quedarán estampados sus rasgos (Mandylion). Más tarde, en el s. VI, cuando el asedio persa a la ciudad, el lienzo es mostrado en las murallas a modo de talismán y contribuye a la destrucción de las máquinas de asalto. Es decir, se utilizó como *icono «ajiropoietes»* (no manufacto) como fue uso corriente en el lúgubre siglo VII de la historia de Bizancio, cuando «la guerra se hacía con iconos»⁴. Precisamente, tras la conquista bizantina de Edessa (944) el mandylion es llevado a Constantinopla reavivando aquella tradición y convirtiéndose en el icono por antonomasia junto al de la Virgen, hecho por S. Lucas. Las vicisitudes, verdaderamente novelescas, que sufrió esta imagen desde la llegada de los cruzados hasta el final del Imperio, posibilitaron la duda sobre su destino final. Mas para lo que ahora interesa, digamos que en 1587 se afirmaba que el «Rostro de Edesa» estaba en S. Silvestre in Capite de Roma y que esta imagen es la que en 1870 pasó, junto con la otra célebre reliquia de S. Silvestre, la cabeza del Bautista, a los Palacios Vaticanos⁵.

A falta de la que originariamente existiera en S. Pedro, la de S. Silvestre constituye el modelo iconográfico sin duda más antiguo. Quizá incluso lo fuera de todas formas con relación a otros existentes, porque de hecho, a fines del Trecento romano, circulaban varias copias de la presunta imagen edesana, que la convierte así en punto obligado de referencia para cuantas «verónicas», en ese siglo precisamente, empiezan a distribuirse por puntos de Italia, Francia y España. En 1249 el Papa Urbano IV había mandado una copia a Laon⁶. Ya con anterioridad Inocencio III había instituido en 1216 un Oficio especial religioso con Indulgencias para la Verónica. En 1300, año del Jubileo, Bonifacio VIII, que había demostrado su devoción querien-

do ser él mismo quien la mostrara en la basílica, fijó los días de su exhibición al pueblo. Desde entonces se puede decir que en la finalidad del peregrino a Roma estaba su contemplación, acompañándole después como recuerdo reproducida en el sombrero.

II. LAS SANTAS VERÓNICAS ESPAÑOLAS

Las «Santas Verónicas», o sea, aquellas imágenes de Cristo tenidas por verdaderas impresiones de la efigie divina, en España son dos: La «Santa Faz» de Alicante y el «Santo Rostro» de Jaén, ambas con fuerte impronta sobre las respectivas ciudades, y sobre todo con una proyección fuera de sus límites locales capaz de generar un fenómeno de peregrinación en torno a ellas.

Ambas, aunque con diferente ambigüedad, pertenecen a la denominada Baja Edad Media y apuntan a un mismo lugar de procedencia: Italia. Por supuesto, las dos pretenden idéntica autenticidad y por esa razón constituyeron punto obligado de referencia en el amplio y debatido discurso de las imágenes en nuestro país durante la Modernidad, bien fuera desde la óptica estrictamente religiosa suscitada con motivo de la contestación de los reformistas europeos —que como es sabido tuvo contundente respuesta por parte de la Iglesia española—, o bien desde el no menos apasionante punto de vista de la ingenuidad y nobleza de la pintura, a cuya cabeza, por su celo e importancia dentro de la literatura artística, se encuentra Palomino.

En el libro primero de su *Museo Pictórico*, el pintor cordobés —que no duda para demostrar la nobleza de su arte en remontarse a Dios como primer autor de imágenes— saca a colación nada menos que los ocho testimonios que Cristo dejó de su figura, comenzando por la de Edesa, que afirma está en S. Silvestre de Roma y conoce por copias, no dudando en calificarla de «estrema belleza y deidad». Sigue a continuación con las tres impresiones en los dobleces del lienzo de la Verónica, testigos de la Pasión, a los cuales sitúa rápidamente una en S. Pedro de Roma y otra en Jaén donde dice se venera con «el nombre de Santa Veronica... Y es tradición constante en aquella iglesia haberla traído allí de Roma S. Eufrasio su primer obispo...» Para dejar la tercera en el fondo del mar, «no se con que fundamento» —afirma— aunque por esa

⁴ PAPAIOANNOU, K.: *Pintura bizantina y rusa*, Madrid, Aguilar, 1968, pág. 47.

⁵ BERTELLI, C.: *Op. cit.*, págs. 5-8. Sobre la imagen de Edesa Bertelli proporciona una bibliografía básica completa en la nota 1.

⁶ Sobre la imagen francesa *vid.* GRABAR, A.: «La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe», Praga, *Publications du Seminrium Kondakonarum*, III, 1930. PALOMINO, A.: *Museo pictórico y escala óptica*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, pág. 228 recoge igualmente como enviado a un monasterio de religiosas cistercienses de Laudun, reseñando otra además en Cahors.

misma incertidumbre aprovecha para insinuar que pudiera tratarse de la «que hoy se venera en Alicante con el nombre de Santa Faz»⁷.

Desde la vertiente doctrinal, la preocupación por afirmar toda la tradición icónica, en tanto en cuanto objeto de veneración, lleva a una serie de disgresiones sobre las reliquias y culto a los santos que parecen concentrarse en la primera mitad del siglo XVII, floreciendo de manera especial en Jaén —sin duda por la acción conjunta de sus prelados y la Compañía de Jesús⁸—, pero a lo que no es ajena la presencia del Santo Rostro conservado en su catedral. Sancho Dávila y Toledo, obispo entre 1600 y 1617 en esta diócesis, enfervorecido partidario de las reliquias, curiosamente no incluyó en la primera edición de su voluminosa obra *De la Veneración...referencia al icono jiennense*, pero sí en una Adición posterior donde recoge el incierto origen de aquél⁹. En cualquier caso sí resultó decisivo para el libro del canónigo Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos...*¹⁰ pues transmite esa información suministrada además personalmente por Dávila, e incluso reproduce una «Letania a la Santa Verónica» compuesta por el obispo. La oportunidad del libro de Acuña viene al hilo de algunos textos extranjeros y nacionales en favor de las Imágenes Sagradas, género muy cultivado por los jesuitas, empezando por el *De imaginibus non manufactis* del padre Gretzer (1625) conocido de los tratadistas españoles (Pacheco, Carducho, Palomino), o del célebre Paleotti¹¹, que de esta forma reforzaba la finalidad

o utilidad de la pintura en perfecta simbiosis con los pintores-escritores¹². Como a fines del XVI decía otro miembro de la Compañía, Jaime Prados, las «Imágenes Santas» (Jesucristo, La Virgen, Ángeles y Santos) eran considerados como tales en la medida que «levantando nuestro espíritu o contemplarlas nos incitan a santidad y devoción y adoramos a Dios y a sus Santos en ellas»¹³.

Así se explica la obligada cita del relato de Abgaro, de la Verónica o S. Lucas, el acatamiento de tal doctrina y el que incluso, en casos extremos como Palomino, se les reconozca «belleza y deidad» a lo que en principio eran «oscuras», en todos los sentidos del término, e incluso imperfectas figuras¹⁴. Pacheco y Carducho, prudentemente, evitan referirse a las verónicas concretas existentes, pero el pintor hispalense tiene a gala el haber hecho en su mocedad una copia del icono de S. Silvestre «que se trajo de Roma, a quien se llama Sancio Volto»¹⁵, prueba inequívoca de una atracción por un tema

⁷ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. cit.*, págs. 117-18 y 226-28.

⁸ Aparte de los escritos, hay que reseñar las primeras excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en Baeza y Arjona en esos años para la búsqueda de reliquias patrocinadas por el obispo y cardenal Moscoso y Sandoval junto al jesuita Fco. Vilches.

⁹ DÁVILA Y TOLEDO, S.: *De la veneración que se deve a los cuerpos de los Sanctos y a sus Reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Iesucristo Nuestro Señor en el Sanctissimo Sacramento*, Madrid, 1611. La Adición se incorporó al cap. 8.º del libro III (PALMA Y CAMACHO, F.: *Noticias del Santo Rostro*, Jaén, 1887, pág. 90).

¹⁰ ACUÑA DEL ADARVE, J.: *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos del Santo Rostro y cuerpo de Christo Nuestro Señor desde el principio del mundo. Y que la Santa Veronica que se guarda en la Santa Iglesia de Jaén es una del duplicado o triplicado que Christo Nuestro Señor dio a la Bienaventurada mujer Verónica*, Villanueva de Andújar, 1637.

¹¹ PALEOTTI, G.: *Discorso interno alle imagine sacre e profane*, Bologna, 1581. Copiado abundantemente por F. Pacheco.

¹² Vid. CALVO SERRALLER, F.: En Prólogo a los *Diálogos de la Pintura* de V. Carducho, Madrid, Turner, 1979.

¹³ PRADOS, J.: *Historia de la adoración y uso de las Santas Imágenes y de la Imagen de la Fuente de la Salud*, Valencia, 1597, pág. 48 (El subrayado es nuestro).

¹⁴ A este respecto tanto en Alicante como en Jaén se procuró sostener siempre la no intervención humana en su factura por medio de solventes declaraciones de pintores y personas reconocidas. En Alicante, el capitán de artillería Juan Valero prepara un informe para Roma en 1689, en la que afirma... «*Que la tela en que estaba efigiada la Santa Faz no era tafetán sino una como muy fina gasa. En lo relativo a las mejillas, frente y parte de la barba no se reconocía colorido el mas mínimo sobrepuesto por pincel, sino imprimación como de sangre, viendose distintamente todos los hilos del tejido; pero a lo que comprendio, los antiguos, queriendo dar mas forma de Rostro a aquella imprimación reticaron con pincel las cejas, labios y parte de la barba...*» (ESPLA RIZO, R.: *La Santísima Faz de Nuestro Señor Jesucristo. Reseña histórica de la Reliquia de la Stma. Faz de Nuestro Señor Jesucristo, que se venera en el monasterio de Santa Verónica de Alicante*, Alicante, 1918, reimpresión, 1962). En Jaén se hicieron dos reconocimientos según parece, en 1730 y en 1752, siendo protagonista en ambos el pintor local Francisco Pancorbo, quien afirmó ... «*estar obrada maravillosamente la Santa Efigie estampada en el lienzo, respecto de no reconocerse en él operación ninguna de pincel, en atención a que para que obren los pinceles sobre un lienzo se necesitan de aparejos...*» (PALMA Y CAMACHO, F.: *Op. cit.*, págs. 230-31).

¹⁵ PACHECO, F.: *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandeza*, Sevilla, 1649, f. 127.

ya arraigado y al que no debió ser ajeno el ejemplar jiennense.

El «Santo Rostro» de Jaén constituye, en efecto, la pieza más antigua, si bien hasta ahora no se ha podido precisar con exactitud su fecha de llegada. Todo apunta al último cuarto del siglo XIV cuando el obispo D. Nicolás de Biedma, tras haber visitado por encargo del Papa varios obispados de Andalucía y Portugal, viaja a Roma o es recompensado, se supone, con una copia —o para atenernos a la tradición— con una de las tres originales¹⁶. Pese a la inconcreción de las fuentes y los problemas suscitados por el cisma de la Iglesia en ese momento, parece más pausable que la otra versión, mantenida por Palomino, de que fue traída por S. Eufasio, uno de los Varones Apostólicos; Carlo Bertelli, que acepta esta hipótesis, la reseña como digna de ser recordada entre las muchas que salieron en el Trecento de la Ciudad Eterna¹⁷.

Otra tradición afirma que Biedma la trajo de Sevilla al término de la mencionada visita como restitución a la diócesis de Jaén, donde se supone que Fernando III la tomara cuando la conquista de la misma. Naturalmente se trataría entonces de aquella que vino con los primeros cristianos y que sobrevivió a la invasión musulmana. Un pasaje de Lucio Marineo Sículo acerca del rey-santo, según el cual se hacía acompañar de la «efigie de Dios» dio pie a este andamiaje¹⁸.

En cualquier caso una detenida mirada al «Santo Rostro» basta para comprobar la referencia a un modelo de icono oriental que parte del conocido de S. Silvestre, pero con toques de un grafismo inequívoco del gótico internacional, perceptible en la fina línea de pincel con que se marcan párpados y cejas así como en el cabello, pese al oscurecimiento con barnices, o a las tres arrugas de la frente. Bertelli, por conocimiento defectuoso sin duda de la imagen, la juzga próxima al arte sienés y en concreto con Bartolo di Fradi¹⁹. La preocupación por

respetar el modelo considerado como edesano dificulta la captación de la mano occidental, pero confrontando ambas, la de S. Silvestre y la de Jaén, ésta resulta menos plana con una estudiada simetría en la caída del cabello y proporción entre la parte superior e inferior y sobre todo la expresión más vivaz que proporciona la forma redondeada de la cuenca orbital de éste frente a la melancólica mirada que proporciona el lineamiento horizontal de aquél. Con todo, en un intento de fijar lo más precisa posible su filogénesis, tendríamos que ir a otro célebre «mandylion» italiano: el de S. Bartolomeo degli Armeni en Genova, de gran similitud con el de S. Silvestre, pero con matices distintos que apuntan al arte bizantino posterior a los Comnenos de un lado, y de otro a la intervención de un pintor genovés que planteará una versión gotizante del arte bizantino²⁰. El parecido del de Jaén es mayor con éste de Génova, manteniendo aún una diferencia apreciable, si bien su proceso pudiera ser bastante similar.

Sea cual fuere la procedencia resulta evidente su consideración como reliquia y la determinación del lugar, Jaén, como punto de peregrinación. Es decir, podía reproducir el mismo efecto que causaba en la capital de la cristiandad no demasiados años antes cuando Dante escribe comparando el ascenso al Paraíso con quienes acuden «*a veder la Veronica nostral/ che per lantica fama no sen sazia...*» La misma que curiosamente se mostraba en S. Pedro cada viernes, al igual que se haría en Jaén, primero el Viernes Santo y día de la Asunción, y actualmente todas las semanas en ese día.

La repercusión en la ciudad no se debió hacer esperar, sobre todo conforme la estabilidad en la frontera con el reino granadino se afianzaba. Otro aspecto en consecuencia a considerar, el por qué del emplazamiento, puede ser el símbolo de la «presencia misma» de Cristo frente al territorio próximo de los infieles. A mediados del siglo XV la Feria del 15 de agosto, festividad de la Asunción, bajo cuyo patrocinio estaba la catedral, congregaba a una multitud que fundía el comercio y lo lúdico con

¹⁶ PALMA Y CAMACHO, F.: *Op. cit.*, págs. 89 y sigs. Pone en duda este pasaje que data de la inscripción que corre en el retrato del obispo Biedma, pintado para la Galería que mandó realizar Sancho Dávila.

¹⁷ BERTELLI, C.: *Op. cit.*, nota 25. TB. VON DOBSCHÜTZ, E.: *Christusbilder, Untersuchungen zur Christlichen Legende*, Leipzig, 1899, págs. 255.

¹⁸ PALMA Y CAMACHO, F.: *Op. cit.*, págs. 97 y sigs.

¹⁹ BERTELLI, C.: *Op. cit.*, nota 25. Conoce el Santo Rostro por una reproducción de la Enciclopedia Espasa.

²⁰ *Ibid.*, pág. 13. Vid. TB. DUFOUR Y BOZZO, C.: *Il «Santo Volto» de Genova*, Roma, 1974.

la expectante mostración, desde las ventanas del templo, de tan reverente y misterioso prodigio; se ganaban las Indulgencias y se bendecían hombres y cosechas. La Crónica del Condestable Lucas de Iranzo, testimonio de aquella pequeña Corte del otoño de la caballería medieval, hace diversas alusiones al hecho, y Marineo Sículo al referirse a Jaén dice que es «una de las primeras ciudades de la Bética, que con mucha razón se gloria con el Sudario de Christo, a quien por otro nombre llaman Veronica, porque con este santísimo don esta ciudad es muy dichosa y muy rica y es visitada y honrada de muchos»²¹. Ambrosio de Morales y Argote de Molina, entre otros, insisten en la concurrencia nacional y extranjera, aunque buena parte de los foráneos pudieran ser los numerosos artesanos, artistas y mercaderes que transitaban en el país, tal es el caso del tallista francés Pierre Guillebert, autor del modelo en madera de la catedral de Granada, quien solicitó en 1532 permiso del cabildo para ir a Jaén «a ver la Veronica» el 15 de agosto²². Algún visitante, como fr. Juan de la Miseria, vino guiado por un enigmático anciano desde Palencia sólo para este fin, quedándose luego durante un tiempo²³.

Si la ciudad de Jaén pudo en su conjunto beneficiarse e identificarse con la reliquia, la catedral lo haría de modo especial en calidad de custodia de ella. En principio siempre fue justificante para cuantas construcciones se llevaron a cabo. De hecho ya resulta significativo que la primitiva catedral gótica fuera erigida por el obispo Biedma, o sea, justo cuando llega la Verónica. Después, instituida la costumbre de mostrarla al exterior, acción que se lleva a cabo mirando a los cuatro puntos cardinales (bendición de los campos), determinaría el desarrollo de las crujías del piso superior que rodean el templo y que tan peculiar carácter daría a la catedral renacentista, enfatizándose en la galería de balcones que abren a la fachada principal presidida por el «balcón del Santo Rostro» eje de toda

composición²⁴. Tal vocación de «fachada» no es fenómeno sólo del barroco o del renacimiento: en testimonios de principios del XVI tenemos la constancia de dicho balcón, de tres puertas de entrada y de una clara preocupación por el espacio de la plaza abierta ante ella²⁵.

Por supuesto cuando el obispo y cardenal Esteban Gabriel Merino solicitó una Bula para conceder indulgencias a quienes contribuyeran con su limosna a la edificación del nuevo templo (1529), el gran argumento es la reliquia de cuya visita, verdadera concesionaria de las gracias, se puede dispensar con el donativo. Pero en realidad respecto a la reliquia no hacía más que continuar una tradición cuyo antecedente próximo era una Bula de Cruzada otorgada por León X en 1521 concediendo a los fieles las mismas prerrogativas que si visitasen Jerusalén, Roma y Santiago de Compostela²⁶.

En cuanto a la difusión de la imagen, gracias a las técnicas y a la necesidad de reproducir fomentadas por la peregrinación, fue enorme. Desde bastante pronto se acostumbró a hacer medallas con la efigie para los peregrinos. En 1628 se recuerda el uso, perdido por lo visto, y se manda reanudar con la fabricación de 100 de plata y 500 de bronce²⁷. Paralelamente debía existir toda una producción en serie de pinturas sobre los más variados soportes a juzgar por la frecuencia que encontramos en los ajuares domésticos del XVI en adelante este tipo de piezas; lógicamente la calidad debía diferir y, en casos señalados, las copias eran sacadas expreso, como el encargo del obispo Orozco Manrique de Lara de unas para la «reina viuda que esta en Fracia (Dña. Luisa Isabel de Orleans, mujer de Luis I)... por tener el consuelo de esta particular reliquia»²⁸. Sin embargo los grabados no parece que menudearan hasta el siglo XVIII, o al menos eran de ínfima cali-

²⁴ GALERA ANDREU, P. A.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, 1979, pág. 106.

²⁵ Tales argumentos maneja el obispo Suárez de la Fuente del Sauce en un pleito seguido contra el Concejo de la Ciudad sobre el allanamiento de la Plaza de Santa María. Vid. GALERA, P. A.; DE ULIARTE, M.^a L.; ANGUITA, R.: «Poder religioso y poder civil en la configuración de la Plaza de Santa María de Jaén», *«Coloquio sobre urbanismo barroco»*, Achidona, 1986 (en prensa).

²⁶ La Bula de León X no se conserva, pero la cita Acuña del Adarve. Vid. PALMA Y CAMACHO, F.: *Op. cit.*, pág. 134.

²⁷ *Ibid.*, pág. 278.

²⁸ *Ibid.*, pág. 282.

²¹ Cit. por PALMA Y CAMACHO, F.: *Op. cit.*, pág. 122.

²² ROSENTHAL, E.: *The Cathedral of Granada*, Princeton, 1960 (Apéndice).

²³ SANTA TERESA, Joseph de: *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, T. IV, cap. XXII, Madrid, 1684.

dad, porque hasta 1772 no se saca una estampa de Madrid, eso sí, por un artista consumado: Juan Antonio Salvador Carmona.

La Santa Faz de Alicante tiene una fecha de partida mucho más concreta y reciente, alrededor de 1489, cuando un clérigo de San Juan, localidad próxima a Alicante, Pedro Mena, llega de Italia a tomar posesión de su curato. Entre su equipaje viaja un arcón con una Verónica que se dice es aquella que el Papa Sixto IV prestó a la ciudad de Venecia cuando fue azotada por la peste (1478). El afán de justificar la autenticidad lleva a identificarlo con el existente en Jerusalén, rescatado de allí por los cruzados que lo llevaron a Chipre y después a Constantinopla, para que los Paleólogos lo condujeran en su exilio a Roma²⁹.

Igualmente la Santa Faz deriva del mandylion de Edesa, si bien con matices diferenciadores respecto al de Jaén; el cabello se abre en la caída de forma más artificiosa al igual que la barba se afila, y también el bigote de modo más esquemático. El trazo de cejas y ojos, por el contrario, es más fiel a los ejemplos italianos, en esa expresión que Bertelli relaciona con el arte cristiano de la «koiné pártica» (Hatra, Palmira y Dura Europos)³⁰. La cruz del nimbo es inequívocamente gótica. Lleva en su dorso además un icono de la Virgen, lo cual restaría su mágica factura. La colocación dentro de un relicario, contraviene al concepto de cuadro enmarcado, usual en los restantes casos citados³¹, si bien puesto en el ostensorio, a modo de hostia, tuvo para Urbano IV valor de emblema, cual sol radiante, conmemorativo del milagro eucarístico de Bolsena³².

Quizá por su moderna implantación y estar depositada en un convento de religiosas franciscanas, el arraigo de la Santa Faz alicantina se asienta sobre una base de milagros relacionados casi siempre con el problema de las pertinaces sequías de la comar-

ca³³. Ello marcará el carácter eminentemente agrario de la romería anual que aún se hace en primavera y portando cañas verdes así como el constante emplazamiento periférico a la ciudad del santuario, tanto el viejo convento de los Ángeles, como el templo nuevo levantado a mediados del XVIII³⁴. Lo cual, no obstante, no la ha privado del patronazgo de Alicante y de una enorme influencia en la vida religiosa y social, reflejada desde la anécdota del caballero levantino testigo del milagro de la lágrima derramada por la efigie y que para cerciorarse tocó, a raíz de lo cual incorporó «La Verónica» como patronímico suyo, hasta las múltiples reproducciones en los templos e incluso en las hornacinas callejeras que abundaban en otros tiempos.

De esta manera, Alicante y Jaén representan en España el intento de centralizar el culto a la «verdadera imagen de Cristo» por medio de la fidelidad al más antiguo testimonio conocido: el mandylion que obtuvo Abgar. Como en el resto de Europa, ello no fue óbice para que multitud de versiones, ya no fieles al modelo, sino en diversas interpretaciones —a las que no fueron ajenas la amplitud de desarrollo del tema alcanzado en los países centroeuropeos en el Gótico Final— estallar por todas partes, culminando brillantemente en la pintura de El Greco y de Zurbarán. Se compaginaba así algo que ha observado agudamente Chastel³⁵: La fidelidad mediterránea a la tradición edesana frente a la Verónica de Pasión dominante en los países del norte, valoración de «reliquia» diríamos, y por otro lado la irrefrenable tendencia individualizadora del arte occidental. Dos fórmulas complementarias pero no concurrentes.

²⁹ ESPLA Y RIZO, R.: *Op. cit.* TB. FABIANI, G.: *Disertación histórico-dogmática sobre la sagrada Reliquia de la Santa Faz de Nuestro Señor Jesucristo*, Murcia, 1764.

³⁰ BERTELLI, C.: *Op. cit.*, pág. 16.

³¹ El de S. Silvestre tiene un espléndido marco de plata hecho por el orfebre romano Francesco Comi en 1622. *Vid.* TOESCA, I.: «La cornice dell'Imaginedessena di San Silvestro in Capite a Roma», *Paragone*, 1968, págs. 33-35. La de Jaén, un marco de plata barroco labrado por el orfebre cordobés Francisco Valderrama en 1731.

³² BERTELLI, C.: *Op. cit.*, pág. 3.

³³ El célebre milagro, relatado por el Padre Fabiani, de la sequía en que es sacada en procesión y sucede que el portador no puede andar al tiempo que caía una lágrima de la imagen. Otro muy citado es el de la predicación del fraile Benito Valencia, levitando en medio de una tormenta con la aparición de tres verónicas sobre su cabeza. *Vid.* ESPLA RIZO: *Op. cit.* TB. MINGOT VALLS, M.: *El romancero de la Santa faz, o sea, Historia en verso de la milagrosa efigie que se venera en el Monasterio de Santa Verónica*, Alicante.

³⁴ Ejemplar barroco de planta de cruz latina con la típica cúpula de faldones sobre el crucero, común a toda la zona, levantado a partir de 1750. La imagen se aloja en un camarnin de planta hexagonal. *Vid.* MARTÍNEZ MORELLA, V.: *El monasterio de esta Verónica y la Santa Faz de Alicante*, Alicante, 1960.

³⁵ CHASTEL, A.: *Op. cit.*, pág. 73.



Fig. 1. Andrea de Firenze. (Peregrinos Coetalle). Florencia (Cap. Españoles). Sta. María La Nouvelle.



Fig. 2. Andrea de Firenze. (Peregrinos Coetalle). Florencia (Cap. Españoles). Sta. María Le Nouvelle.



Fig. 3. Ilustración de una Guía de Roma.



Fig. 4. Santa Faz. Imagen de Abgeso. S. Clemente. Roma.



Fig. 5. Catedral de Jaén. El Santo Rostro.



Fig. 6. Santa Faz. Bartolomé Degli. Eremitani Genova.

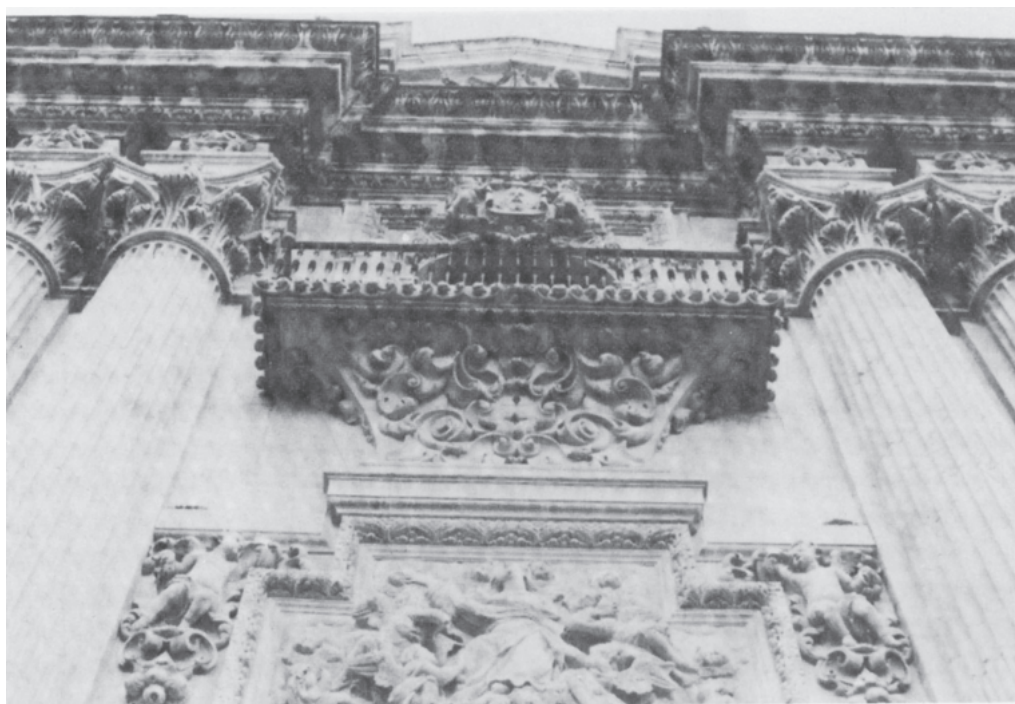


Fig. 7. La Santa Faz en el balcón principal de la Fachada.

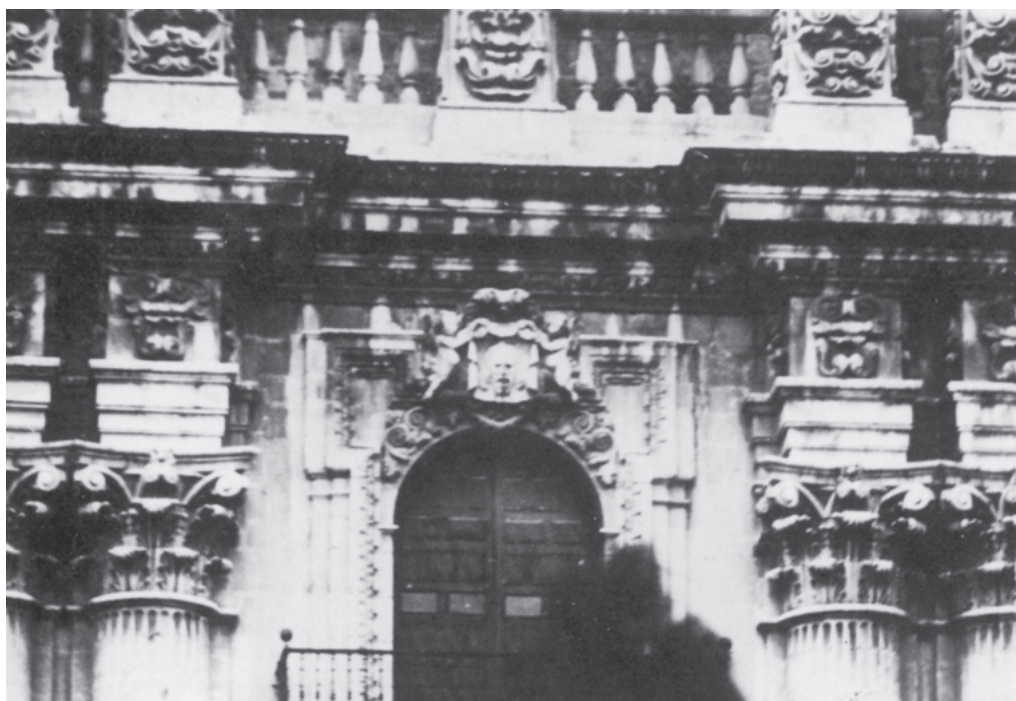


Fig. 8. Jaén. Catedral. Detalle de la fachada con la Santa Faz.

Algunas cruces y relicarios importados de Oriente

MARÍA JESÚS SANZ SERRANO

Las reliquias y objetos de culto traídas de lugares santos parece que tuvieron siempre un valor especial, pues venían rodeadas de un halo de mayor poder; quizá por proceder de sitios lejanos donde la imaginación popular podía vagar creando mundos maravillosos y fantásticos.

Generalmente este valor fantástico y misterioso de la reliquia foránea podía verse aumentado por la envoltura que traía, cuyo aspecto solía ser diferente del que los fieles veían en las reliquias locales.

No vamos a hacer aquí un estudio de las tipologías de los objetos sacros importados, pues ello ocuparía un espacio demasiado extenso para este propósito, pero sí nos vamos a ocupar de algunos objetos de culto importados que se hallan principalmente en los templos, y también en algunos museos y colecciones privadas, y que constituyen piezas extrañas a la tradición artística y artesanal española. Estas piezas son cruces, con o sin reliquia, pero parecen proceder de un modelo de cruz-relicario oriental.

En general el lugar de más prestigio en la importación de reliquias era Jerusalén, seguida de Roma. La primera era precisamente esa ciudad lejana e inaccesible de la que podían venir miles de objetos diversos relacionados con la vida y pasión de Cristo. De Roma venían fundamentalmente reliquias de Santos, casi todas acompañadas, desde después de Trento, de una certificación de autenticidad que se llamaba y se llama «auténtica».

Es conocida la afición de los cristianos desde comienzos del Medievo por las reliquias, con evidente desarrollo de esta afición en la Edad Moderna, para

comenzar a sentir un cierto desinterés durante el siglo XVIII y especialmente a partir de la Ilustración y el Enciclopedismo.

En España las colecciones de reliquias eran y son impresionantes, y su contenido en muchos casos sorprendente, pero la mayoría de ellas proceden de santos locales. Éstos —personas de vida ejemplar y muertos en olor de santidad—, mucho antes de ser reconocidos como tales por la Iglesia eran objeto de veneración popular y en muchos casos su cuerpo, sus vestidos y sus objetos personales eran divididos en trozos para ser repartidos entre la comunidad religiosa a la que pertenecían, o entre los devotos laicos —recuérdese el caso de Santa Teresa—. Naturalmente estos trozos de vestidos, huesos, uñas o pelo, que quedaban después de la desaparición de la materia orgánica corruptible, se guardaban en magníficos recipientes de variadísimas formas que se hacían para este fin.

Las reliquias que venían de fuera, bien de otras ciudades españolas, o bien de los lejanos lugares ya mencionados, lo hacían envueltas en telas o recipientes no muy ricos, o que a los receptores no se lo parecían, y en estos casos se les hacían nuevos relicarios. Tal es el caso de las reliquias de San Isidoro enviadas por el rey Almutamid desde Sevilla al rey Fernando I en León, envueltas en una tela islámica que se conserva, para las que se construyó una nueva caja de plata en León, en esta segunda mitad del siglo XI.

Muchos reyes y señores poderosos tuvieron relicarios múltiples consistentes en tablas o tableteros en los que se colocaban reliquias de distintos

santos, que los protegían de casi todos los males actuales y futuros. Tal es el caso del mal llamado Ajedrez de Carlomagno, en Roncesvalles, o de las Tablas Alfonsíes, en Sevilla, por citar dos ejemplos característicos. En algunas grandes figuras de la Historia la obsesión por las reliquias llegó a ser algo enfermizo como por ejemplo en la familia del Conde-Duque pues ya en la época del padre del valido se inició una colección que completó éste. Don Gaspar de Guzmán encargaba reliquias en todos los lugares por donde pasaban las tropas españolas y así llegó a tener una capilla en la Colegiata de su fundación en Olivares (Sevilla) con más de 100 relicarios de distintas tipologías y procedencias, entre las que se encuentra una moneda bizantina del siglo VII, obtenida por el Conde-Duque como una de las treinta monedas por las que Judas vendió a Cristo, según la tradición popular.

En general en casi todos los templos españoles durante los siglos XVI y XVII se hicieron retablos destinados a albergar reliquias y se llamaron retablos relicarios o de reliquias.

Algunas de las reliquias traídas de fuera que venían guardadas en bellos recipientes fueron conservadas en ellos y por esto han llegado hasta nosotros. Estos relicarios son reconocibles no sólo por la nacionalidad del santo origen de la reliquia, sino también por la estilística del objeto, casi siempre ajena al espíritu artístico nacional. Algunos de ellos se han conservado por distintos motivos, entre los que destacan su apreciable belleza, sus perfeccionadas técnicas, e incluso por el carácter mágico que irradiaba su extraña apariencia, que contribuía a dotar a la reliquia de mayor poder y misterio.

Las reliquias, junto con las pequeñas imágenes, y los objetos de culto eran regalos de los máspreciados que se intercambiaban entre las familias reales, personajes de la Corte y órdenes religiosas. De todo ello queda buena muestra en casi todos los templos principales y catedrales españolas.

Una tipología especial presentaban los relicarios hechos para contener las astillas de la Cruz de Cristo, que se llamaron en el mundo bizantino «staurotecas». Éstas tenían forma de placa rectangular, bellamente adornada, y en el centro iba un hueco en forma de cruz en el que se colocaba la reliquia de la astilla. Naturalmente las reliquias procedían de Oriente, ya que como se sabe según la leyenda piadosa, la cruz de Cristo fue hallada por Santa Elena en Jerusalén.

De la «stauroteca» o placa con la cruz horadada se pasó a la simple cruz-relicario en cuyo centro iba un pequeño hueco —también en forma de cruz—, en el que se guardaba la astilla del Santo Madero. De estas cruces-relicarios existen muchas en España de distintos estilos y épocas, la mayoría hechas en la Península, aunque la reliquia fuera de importación.

Un grupo de cruces, con o sin reliquia, han sido elegidas por nosotros precisamente por no guardar relación con las piezas españolas ni en la tipología, ni en la técnica, y con apreciables diferencias en la iconografía. Son en general bastante escasas, llaman la atención por su rareza, y se conocen con el nombre de «cruces del Monte Athos» por su probable origen en este lugar. Se trata de unas obras realizadas en madera tallada con sentido miniturstano y relacionadas en todos sus aspectos con las obras bizantinas. De este tipo hemos localizado tres, aunque es seguro que existan bastantes más en tesoros y colecciones a las que no hemos accedido. En cualquier caso nosotros no pretendemos hacer aquí un inventario de estas obras, sino simplemente hacer constar su olvidada existencia, para más adelante y a partir de estos primeros tanteos iniciar el detenido estudio y catalogación de las obras en toda la Península.

De las tres cruces mencionadas dos de ellas son de altar y se hallan en el Colegio del Patriarca de Valencia¹ (fig. 1) y en la catedral de Sevilla (figs. 2 y 2b) siendo la tercera una pequeña cruz-relicario existente en una colección privada de la provincia de Sevilla (figs. 3 y 4). Las piezas están talladas con sentido miniaturstano y constan de muchas escenas en las que se representa la Vida, Pasión y Muerte de Jesús, siendo algunas de ellas extrañas a la iconografía occidental. Su estructura es evidentemente foránea pues la cruz propiamente dicha aunque es latina se acerca al modelo griego, el vástago es grueso de perfil prismático, y la peana está compuesta de cuerpos escalonados. Asimismo el módulo de las figuras es evidentemente alargado, las posturas suaves y ondulantess, y la arquitectura de fondo claramente oriental.

¹ BELTRÁN, A.: *Valencia, guía artística*, Barcelona, 1945, pág. 102, y TORMO, A.: *Valencia: los museos*, Madrid, 1932, pág. 132.

La iconografía es quizá lo más característico pues además de las escenas comunes a la tradición única de Oriente y Occidente, como la Crucifixión, la Huida a Egipto, etc., hay otras desconocidas en Occidente, o casi desconocidas pero que se pueden observar en otras representaciones artísticas del Este cristiano como en la pintura mural o en la miniatura. Así por ejemplo la lengua de fuego que parte de los pies del Padre Eterno y que envía al infierno a los condenados, o por el contrario la Escala Santa por la que se sube al cielo y de la que caen los condenados.

En cuanto a la técnica es como ya dijimos muy minuciosa, labradas las escenas en hueco dentro de la superficie de los maderos por lo que da una impresión de interiores arquitectónicos, donde se aprecian columnas, escaleras, arcos, e incluso mobiliario. No conocemos talla en la madera de este tipo en Occidente pues aquí las obras suelen ir labradas en relieve más o menos plano, siendo la representación de los objetos y seres siempre hacia afuera a partir de una superficie de base.

Otra característica orientalizante de estas cruces reside en la composición general de las escenas, que son en realidad pequeños cuadros ocupando toda la superficie del madero tanto por delante como por detrás y por los lados, y también por la peana, repartidos siempre de forma geométrica. El sentido de organización en cuadrícula de las escenas es equiparable al de otras manifestaciones del arte cristiano oriental, pues por ejemplo las pinturas al fresco en los monasterios del oriente europeo se disponen siempre en escenas formando cuadrícula y cubriendo totalmente las superficies arquitectónicas disponibles.

Las primeras referencias que tenemos de estas piezas datan del siglo XVI pues la cruz sevillana fue regalada a la catedral de Sevilla por Nicolás Luis de Lezo, pero antes había pertenecido al Gran Duque de Parma, que a su vez la había recibido de San Pío². La cruz valenciana ha sido calificada por el contrario como más tardía —en la primera mitad del XVIII—, y relacionada con el círculo de Giorgios Lascaris que firma una muy semejante

existente en el Victoria y Alberto. Su donación al Colegio del Patriarca data de 1896³.

Angeliki E. Laion cree que algunas piezas de esta técnica miniaturística se hicieron en Venecia durante el siglo XIII importándose tanto a Oriente como a Occidente⁴, y como muestra presenta una cruz del Monasterio de Ag. Paulou, en el Monte Athos, hecha también de madera pero cubierta con bellas miniaturas colocadas bajo un cristal, que se enmarcan y enriquecen con perlas (fig. 5). El enriquecimiento con perlas y cristal es lo que hace pensar en su origen veneciano, pero las simples cruces de madera tallada que nosotros recogemos no tienen ninguna riqueza especial, aunque se asemejen en la técnica y la tipología, por lo que no tenemos ningún elemento para pensar que sean venecianas, aunque hayan venido de Italia.

Por todo el oriente cristiano dependiente del mundo bizantino se encuentran piezas como las existentes en España, algunas tan tardías como la del monasterio de Rila, en Bulgaria, debida al monje Rafail Rilets entre 1790 y 1802 (fig. 6).

La cruz de Rila tiene una apariencia semejante a la de Sevilla por sus brazos cuadrados y por el sistema de escenas labradas en oquedades, con la diferencia de la cruz hispalense lleva cuatro escenas en el brazo vertical y tres en el horizontal, mientras que la búlgara lleva cinco y seis respectivamente. Además esta última presenta remates trebolados con estrellas y dos animales fantásticos apoyados en la parte inferior de los brazos horizontales y en el brazo inferior vertical.

La citada cruz (fig. 5) del monasterio de Ag. Paulou del Monte Athos es de tipo griego, rematada en formas triconques esferoidales, con cinco escenas en cada brazo de la cruz, y cuatro más en los clipeos del remate. El brazo inferior se prolonga en un cuerpo más pretendiendo un compromiso entre la cruz latina y la griega, y alberga dos escenas más en cada cara.

Igualmente en Rumanía dentro de sus monasterios y museos se hallan cruces y arquetas con este

³ BENITO DOMENECH, F.: *Museo del Patriarca. Catálogo de pinturas*, Valencia, 1980, pág. 13.

⁴ LAION, A. E.: «Venice as a centre of trade of Aesthetic production in the thirteenth century», *Il medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Bolonia, 1979, págs. 11-26.

² VILLAR, A.: *Guía de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1977, pág. 164, y GUERRERO LOVILLO, J.: *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1981, pág. 88.

tipo de técnica. El mayor número de obras se halla en el Museo Nacional de Arte Antiguo de Bucarest, donde hay bastantes cruces patriarcales de doble brazo horizontal, y algunas de ellas con uno de los brazos levemente inclinado que las identifica como de procedencia rusa. En los monasterios del país hay también interesantes obras de esta técnica como por ejemplo en el de Agapia (fig. 7) en el que existe una cruz de triple brazo fechada en 1593, que aunque responde a un claro bizantinismo en lo tipológico la talla es en suave relieve en lugar de en oquedad⁵. En el mismo monasterio hay otras tres cruces semejantes, una con pie de plata barroco. En el monasterio de Neamt (fig. 8) hay otra muy similar a las conservadas en España por su tallado en hueco que está fechada en 1559, y tres más se conservan en el monasterio de Varatec. Todas ellas no son más que una muestra de las muchas conservadas en todo el país cuya riqueza iconográfica podría proceder de la pintura mural⁶.

En los museos griegos y turcos, así como en sus iglesias existen muchas otras piezas cuya mención sería interminable.

La datación de estas piezas está situada la mayoría en el siglo XVI —aunque las haya más modernas—. La fecha de donación de la sevillana hace pensar que ésta será también de estas mismas fechas.

La tercera pieza que nosotros reseñamos en la Península corresponde a una colección particular y consiste en una pequeña cruz —relicario del *Lignum Crucis* metida dentro de un relicario de plata (figs. 3 y 4). Ignoramos la fecha de la cruz pero se corresponde en todos los aspectos, menos en el tamaño, con las anteriores. Es obra ésta de menor calado —evidentemente por su tamaño—, y representa sólo una escena central con la Deesis sobre la que va la reliquia. En los extremos de los brazos verticales van dos evangelistas, y en los horizontales van dos ángeles. Todas las escenas se cubren con arcos conopiales sobre logias caladas, enmarcándose la escena central con columnas entorchadas y sendos letreros en griego.

Iconografía y técnicas bizantinas son difíciles de valorar cronológicamente debido a su inalterabilidad al paso de los tiempos, pero esta obra quizá pudiera situarse entre los siglos XVI y XVII.

ORIGEN DE LAS OBRAS

Es difícil saber el punto de Oriente donde se produjeron estas obras pero de lo que no cabe duda es de su procedencia oriental, pues como ya hemos apuntado su tipología se acerca más a la cruz griega que a la latina, e incluso en algunos casos como en el del Monte Athos se intenta un compromiso entre ambos modelos.

También es clara su iconografía, y no son menos evidentes sus modelos estilísticos, pero hay un punto que a nosotros nos parece definitivo en cuanto a la técnica pues ésta se halla relacionada sin lugar a dudas con la de la eboristería. El sentido del labrado minucioso y pequeño, del tallado hacia adentro, y de los pequeños marcos cuadrados para las escenas es mucho más propio del marfil —material escaso y caro—, que de la madera. Por otra parte el trabajo de estas piezas de tallado en miniatura es muy similar al de las tapas de los libros durante el Medievo, realizadas en madera tallada, plata labrada o cuero repujado, con incrustación bastante a menudo de placas cuadradas o rectangulares de marfil en el centro, que se asemejan también a la talla de estas cruces (fig. 9).

El hecho de ser piezas relativamente abundantes en el Este europeo —Bulgaria, Rumanía, Grecia y Turquía—, lugares en los que nosotros hemos podido contemplarlas en museos y monasterios, y de que se haya conservado la técnica hasta una fecha tan tardía como la de comienzos del XIX, hace pensar que el estilo y técnica de estas obras irradió desde Bizancio por todo su imperio, en el que naturalmente se comprendían los países mencionados y el próximo Oriente.

La venida de Roma de la cruz de la catedral de Sevilla no quiere decir en modo alguno que sea de factura italiana, sino más bien hace pensar, por su estilo, que sea pieza oriental quizá de Jerusalén, o cualquier otro punto del Oriente cristiano.

Otra teoría podría ser la de su origen veneciano, ya que como sabemos la ciudad de Adriático estuvo bajo la influencia bizantina durante varios siglos, e incluso algunos investigadores piensan que

⁵ DRĂGUT, V.: *L'art roumain*, Bucuresti, 1982, págs. 316-317.

⁶ COLTOFEANAU, I.: *Sculptura cruciflor de mină din Moldova secolului al XVI-lea*, Trabajo para el diploma en el Instituto de Bellas Artes «N. Grigorescu», Bucuresti, 1978.

uno de los factores determinantes de la creación de este estilo bizantino-veneciano fue la vuelta de los cruzados al Véneto trayendo consigo obras y artistas sirio-bizantinos que crearon el mencionado estilo ⁷.

No obstante, nosotros nos inclinamos por el origen oriental de estas cruces, aunque eso no quiere decir que fuesen necesariamente hechas en el Monte Athos, sino que pueden proceder de cualquier otro monasterio o taller del área cristiano-oriental. La minuciosa talla de la madera, de sentido plano y abigarrado es una tradición que aún se conserva tanto en los medios rurales como en los urbanos dentro de los países del Oriente Europeo. Igualmente los modelos iconográficos se siguen realizando especialmente en los medios rurales de Moldavia y Bucovina, al norte de Rumanía.

Por lo que respecta a las cruces de los Museos de Valencia y Sevilla coordinan perfectamente con las anteriormente mencionadas, pero además la semejanza entre ambas es casi absoluta especialmente en el aspecto tipológico. Ambas tienen una peana formada por cuatro pisos escalonados semejando un pequeño edificio, que se cubre con cupulilla aristada, sobre la que descansa un nudo trenzado con la cruz. Ésta se compone de cuatro escenas verticales y tres horizontales por ambos lados, rematándose la sevillana en un águila, que probablemente haya perdido la valenciana.

Los temas iconográficos aunque no son exactamente los mismos, tienen muchas escenas coincidentes, como es lógico, y el punto final de la Pasión aparece en el frente de ambas, aunque las escenas tienen posiciones diferentes.

Con respecto a las arquitecturas que aparecen representadas puede decirse que abundan las logias de columnas de fustes entorchados o lisos, que sostienen arcos de varios tipos: de medio punto, apun-

tados, de perfil angular, e incluso en la pequeña cruz relicario conopiales. Sobre estas arquerías van frisos muy decorados con una venera central de tradición muy antigua en los marfiles bizantinos. No es ésta la venera clásica que semeja una concha marina, sino una especie de semicírculo agallonado. Las columnas vuelven a aparecer de un tamaño mayor, marcando las aristas del basamento poligonal, con aspectos diferentes en cada uno de los cuerpos. En el primero y más pequeño no son apreciables, en el segundo su fuste es de aspecto trenzado, en el tercero acanalado y en el cuarto entorchado. Como se ve una superposición de órdenes ajena al arte occidental.

En el interior de cada una de las múltiples escenas aparecen a su vez otras arquitecturas que repiten las de los enmarques, así como castilletes, escaleras exteriores y otras escaleras de mano utilizadas en el Descendimiento o en otras escenas, que parecen estar relacionadas con el tema de la Scala Santa tan enraizada en el mundo bizantino.

Sobre cada una de las escenas va un letrero en griego que explica su significado, y cuya atenta lectura nos permite saber el complejo contenido de algunas escenas.

Todas estas características son válidas para las dos cruces —la de la catedral de Sevilla y la de Valencia— y por ello, y dada su identidad, pensamos que la fecha de la Valenciana podría adelantarse al siglo XVI como la sevillana, ya que a esta fecha pertenece la donación de la última. Pero es solamente una hipótesis ya que como es sabido el arte bizantino y deuterobizantino tiene una larga prolongación en el tiempo y hemos visto como la cruz valenciana se ha asimilado anteriormente al siglo XVIII por su parecido con una del Victoria y Alberto ⁸. Esta misma razón es válida para relacionarla con la del siglo XVI sevillana.

⁷ WEIZTMANN, K.: «Crusader icones and la "maniera greca"», *Il medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, C.I.H.A., Bolonia, 1979, págs. 71-77.

⁸ Véase nota 3.



Fig. 1. Cruz del Museo del Patriarca de Valencia.



Fig. 2. Catedral de Sevilla.

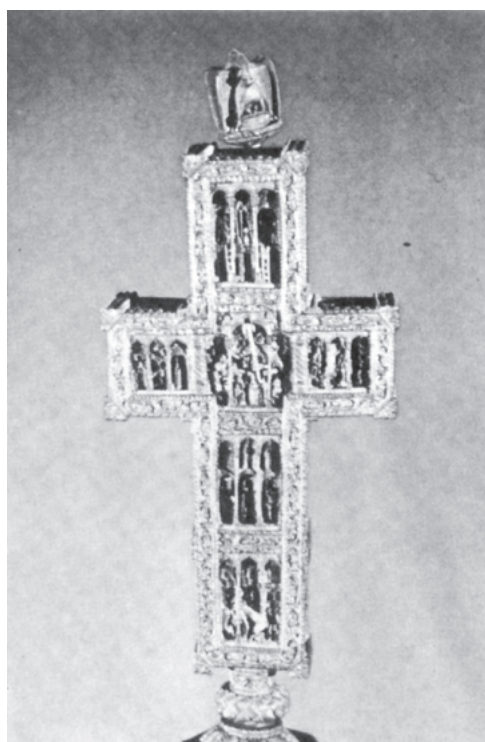


Fig. 2B. Catedral de Sevilla.



Fig. 3. El Arabal. Cruz bizantina, Col. particular.



Fig. 4. El Arabal. Cruz bizantina, Col. particular.

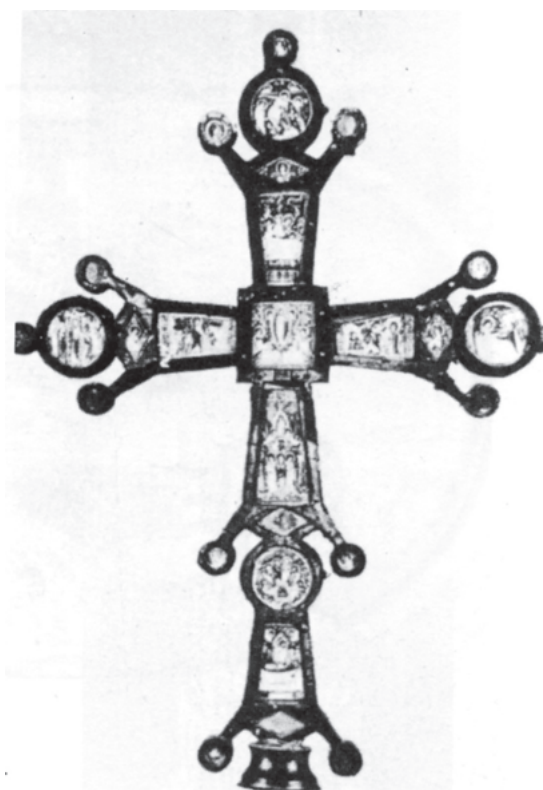


Fig. 5. Monasterio Ag. Paulou, Monte Athos.



Fig. 6. Monasterio de Rila. Rafail Rilets (1790-1802).



Fig. 7. Monasterio de Agapia. 1593.



Fig. 8. Monasterio de Neamt (1559). Rumanía.

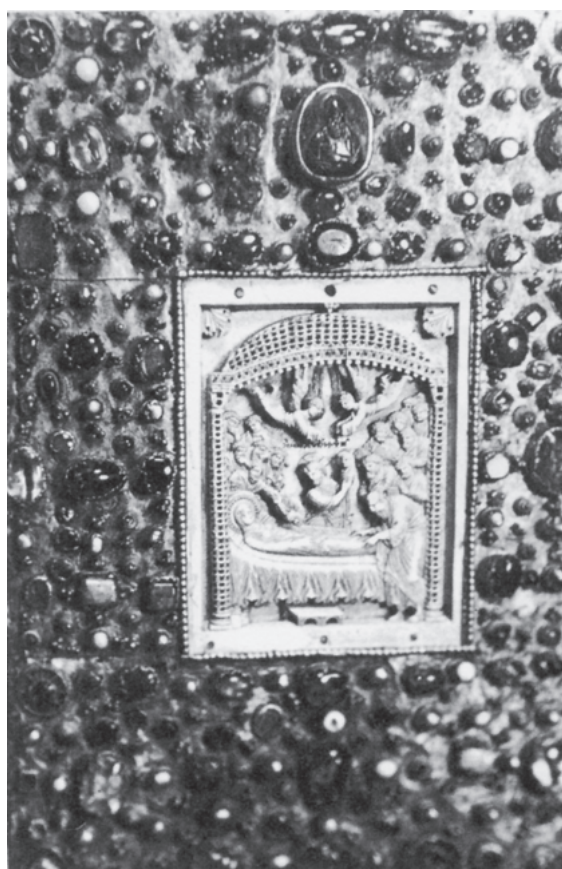


Fig. 9. Evangeliario de Mon (hacia 1000. Marfil bizantino).

Los azabaches del Museo Arqueológico Nacional. Objetos de peregrinación, de devoción y de adorno

ÁNGELA FRANCO MATA

El Museo Arqueológico Nacional reúne una notable colección de azabaches, más interesante por su calidad que por su cantidad —15—¹; particularmente un Santiago peregrino, una Quinta Angustia, una Inmaculada, un anillo signatario y una cajita calada en forma de concha venera son incluíbles entre las obras más destacadas de la azabachería mundial.

El comercio de los azabaches comprendió dos ramas, diversas en cierto modo, por ser diversa la finalidad: a) el de los abalorios, b) el de las imágenes, veneras y demás objetos especialmente solicitados por los peregrinos. Las «cuentas» tanto pueden ser de rosario con sus correspondientes Crucifijos o «corazones» como de collares, que formaban parte del aderezo de las mujeres. Los dos tipos de azabaches se encuentran en todos los inventarios, siendo proporcionalmente mayor la cantidad de abalorios que de imágenes.

Aunque no resulte fácil datar los azabaches por el estancamiento estilístico que en general se aprecia en ellos, los del Museo Arqueológico Nacional,

están comprendidos «grosso modo» entre 1500 y el siglo XIX, correspondiendo la prelación a la estatuilla de Santiago; obra de gran fuerza expresiva y delicadeza de ejecución denota la mano de un artífice valioso muy lejano de las largas series de encargos del siglo XVI que se hicieron a los azabacheros asturianos, en cuyos talleres contaba más la cantidad que la calidad —en 1560 se encargan a Diego Menéndez, de Quintelos (Villaviciosa) un millar de Santiagos de cuerpo—. Procede de Toledo, como la Quinta Angustia —sería interesante realizar un mapa de frecuencias de los azabaches en los distintos lugares de Europa y América para obtener estadísticas del mayor o menor índice de peregrinos, dado que los objetos, que debían ser bendecidos, eran prueba de la respectiva peregrinación—. Dada su medida —11,5 cm.— pertenece probablemente al grupo llamado de «Santiagos medianos» en contraposición a los «Santiagos pequeños» de los que se conocen ejemplares diminutos cosidos a sombreros, dispuestos armónicamente entre conchas veneras y bordoncitos, de bello efecto visual —recuérdese el hermoso sombrero de Stephan Pram III (1544-1591)² y el del peregrino desconocido de la región de Wielkopolska (Polonia), probablemente del siglo XVII—. El Santiago del Museo madrileño aparece agujereado, «*furado*» —según terminología del s. XVI— y originariamente se destinó a ser colgado de una prenda

¹ FRANCO MATA, A.: *Azabaches en el Museo Arqueológico Nacional*, pendiente de publicación. La colección más importante del mundo se conserva en el Inst. Valencia de Don Juan, de Madrid, la cual ha sido catalogada por D. Guillermo de Osma en su publicación *Catálogo de azabaches compostelanos*, precedido de apuntes sobre *Los amuletos contra el ojo, las imágenes del Apóstol-romero y la cofradía de los Azabacheros de Santiago*, Madrid, Impr. Ibérica de D. Estanislao Maestre, MCMXVI. Para el estado actual de la investigación *vid. Santiago de Compostela. 1000 Ans de pelèrinage européen*, Europalia, España, 1985, Gante, Crédit Communal 1985.

² LLOMPART, G.: *El sombrero de peregrinación compostelana de Stephan Pram III (1544-1591)*, Palma de Mallorca, Fontes Rerum Balearium, vol. VI, 1984, págs. 221-229.

de vestir, pero no del sombrero, según lo demuestra su mayor tamaño con respecto a los «santiaguinos».

Las figuras del santo patrón compostelano son obviamente las más numerosas entre las esculturas de azabache, en porcentaje elevadísimo. Pero también se documentan bastantes representaciones de la Quinta Angustia, como era denominada la Virgen con Jesús muerto sobre sus rodillas; cincuenta ejemplares se mencionan en 1551 en inventario del azabachero Gómez Cotón, cuyo original lleva la firma de su poseedor, se cita una Quinta Angustia en el testamento del azabachero Pedro Fernández del Arrabal en 1574.

De la importancia del culto de la Virgen Dolorosa con Cristo muerto se hacen eco las Ordenanzas de 1561, pues en el título VI se indica taxativamente «*Iten hordenamos y mandamos que por cuanto en el dicho edificio se venden mucha figura de estaño, que no son tocantes a los misterios e milagros del señor Santiago, y hay en ello gran fraude y engaño, mandamos que ninguna persona, cofrade ni de fuera, no pueda vender, ni echar en molde ninguna figura de estano, ecepto las que fueran tocantes al misterio de señor Santiago y cruz en nuestra Señora de Finisterre por estar en este reino...*» que no es otro que la Quinta Angustia, cuyo culto en la citada localidad viene desde antiguo, existiendo la indicación de una imagen de comienzos del siglo XVI detrás del retablo de la iglesia. También se venera la citada advocación de la Virgen en la capilla fundada en el barrio de Bonaval en la ciudad del Apóstol, cuyo ex-voto fue pintado por el compostelano Cristóbal Francés. Esta devoción a la Virgen de piedad es traída por los peregrinos europeos, cuyo ejemplo iconográfico más antiguo no es el del manuscrito francés de la Biblioteca Nacional, iluminado hacia 1380-90 propuesto por E. Mâle³, pues de hacia 1350 es la pintura del Altar von Vyssí Brod (Hohen furt) en la Galería Nacional de Praga y anterior es la dolorosísima representación escultórica, hay en el Museo Prov. de Bonn, datada por Jeza de Francovich entre 1330-40⁴. En cuanto al ori-

gen iconográfico, hay que buscarlo, en opinión de E. Panofsky en el arte bizantino e italiano en los siglos XII-XIII, surgiendo en Alemania la Piedad plástica hacia 1300, aunque ya en el siglo XIII comienzan a aparecer la Virgen y su Hijo aislados, dentro del conjunto de mujeres llorando en la iconografía de Bizancio e Italia. En los países germánicos tuvo honda repercusión a finales de la Edad Media, como lo demuestra el Sínodo de 1423 celebrado en Colonia, en el que se añade a las fiestas de la Virgen, una nueva la «de las angustias y dolores de Nuestra Señora». La piedad del Museo Arqueológico Nacional no responde a la iconografía tradicional de presentar a los dos personajes, María y Cristo de tamaño familiar, sino aquella de proporciones considerablemente mayores; es el tipo derivado del pensamiento místico que ha querido imaginar a la Virgen, al tener a su Hijo sobre sus rodillas, como si aquél se hubiera vuelto niño, según pensamiento de San Bernardino de Siena. El grupo aparece acompañado de una figura femenina, la encargante peregrina, de proporciones similares a Cristo. La Inmaculada⁵ es otra de las figuraciones en azabache en el Museo Arqueológico Nacional, de la segunda mitad del siglo XVII —el reinado de Felipe IV fue el momento de máximo esplendor devocional de la Purísima, cuyo origen hay que buscar bastantes siglos antes; en Lombardía se celebraba una fiesta dedicada a la Inmaculada en el siglo XI, demostrada al parecer por la escritura de donación por Hugo de Sumo, presbítero, que parece que mandó labrar una estatua de madera o mármol, representando a la Virgen María coronada de 12 estrellas, en su manto el sol y la luna, a sus pies la antigua serpiente vomitando por fuerza el veneno: a la fuerza que le hace el pie de María-El dogma sin embargo, solamente fue declarado por el papa Pío IX en 1854.

A la difusión del tema contribuye en gran manera Juan de Juanes, significando un preámbulo renacentista de las espléndidas Purísimas del siglo XVII, a cuyo comienzo el papa Pablo V concedió indulgencias a la oración de la Inmaculada 1615 y en 1616 y 1617 decretó la prohibición de sostener en público la doctrina contraria de la Inmaculada.

³ MÂLE, E.: *L'art religieux de la fin du moyen age en France*, París, A. Colin, 1969, pág. 123.

⁴ GEZA DE, Francovich: *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, Leipzig, Sonderheft aus den Kustgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, II Bond, 1938, pág. 190, fig. 139.

⁵ TORMO, E.: «La Inmaculada y el arte español», *BSEE*, t. XXII, 1914, págs. 108, 132 y 176-218.

Gregorio XV, su inmediato sucesor, fija en 1622 por decreto el sentido de la Concepción de María, vedando el vocablo de «santificación». De la tipología de Inmaculadas que distingue Filgueira Valverde⁶ —Inmaculada con leve inclinación, como imitando también los marfiles de comienzos del siglo XVII con cabellos largos y partida la cabellera al modo de las imágenes de Gregorio Fernández, y como dispensadora de gracias—. Nuestra imagen pertenece al segundo grupo, y en esculturas de este material es de considerables dimensiones.

Dentro de la devoción religiosa hay también que contemplar otros dos objetos: un medallón con crucificado y una cuenta de rosario: aquel quizá remate de rosario o pieza independiente. El rosario ha sido hasta época reciente objeto de devoción muy frecuente, usado por todas las clases sociales y por ello susceptible de realizarse en los materiales más variados. De origen muy antiguo, se practica en diversas religiones del Oriente. Según el Marqués de Lozoya⁷ es posible que la introducción del rosario en Occidente se deba a los musulmanes, siendo difundido por toda Europa su devoción, ya en su forma actual, en la segunda mitad del siglo XV por los Padres Dominicos, aunque ya se cita uno en el siglo XIII en el expolio de la vida de Luis X de Francia.

En los rosarios hay que distinguir las cuentas, el engarce y los aditamentos, aquellos de distintas materias, como coral, azabache, nácar, metal, semillas de frutas, etc.,... Los engarces pueden ser de filigrana en forma de casquetes que sujetan la cuenta, pequeños ornamentos separando las decenas, escudo triangular cerrando el círculo y el crucifijo de la misma factura; todo esto cuando el producto es de orfebres profesionales. Cuando por el contrario es fabricación doméstica o conventual, el engarce se hace por medio de alambre, cobre o plata.

De los dos tipos de rosarios que dentro de la azabachería distingue Filgueira Valverde, —los destinados a ser usados como collares en órdenes, co-

fradías o peregrinaciones y los «de bolso», corrientes sin imaginaria o con muy pocas figuras— la cuenta del rosario del Museo Arqueológico Nacional pertenece al primer grupo, del que existen hermosísimos ejemplares en nuestro país, como en el Instituto Valencia de Don Juan y Museo de Pontevedra. Este tipo está constituido por cuentas grandes y pequeñas, aquellas talladas con figuras en relieve, el Calvario, apóstoles y santos en grupos de a tres, apareciendo los de devoción más común: Virgen de los Dolores, S. Francisco y S. Antonio, Sto. Domingo, Sta. Lucía y Santa Clara, etc., tema que requiere estudio en profundidad. La cuenta del Museo Arqueológico Nacional figura a los apóstoles de S. Andrés, S. Bartolomé y S. Simón y es datable como el citado rosario del Instituto Valencia de Don Juan en el último tercio del s. XVI.

Al lado de los objetos estrictamente devocionales, existen otros —dos anillos, un collar y cinco higas— de distinta finalidad. El anillo signatario, portador del escudo de los Ayala, procedente de los Marqueses de Rianzuela y Condes de Benazuza está ligado al sentido heráldico y de nobleza, mientras el otro anillo, así como el collar, eran objetos de adorno en tiempo de luto, documentados como aderezos a lo largo de la Edad Moderna⁸.

Finalmente las higas —denominación que en España comienza a partir de 1546— definidas por Covarrubias como «una manera de menosprecio que hacemos cerrando el puño y mostrando el dedo pulgar entre el dedo índice y el medio; es disfrazada pulla» van unidos a ciencias talismánicas contra el mal de ojo⁹. La frecuencia con que aparecen en retratos de los siglos XVI y XVII en España —infanta Ana, de Pantoja de la Cruz, Doña María, Museo de Historia de Viena, etc.—, se debe a la imposición renacentista de imitación de lo clásico, extraña paradoja de la época inquisitorial. Aparece incluso en la iconografía religiosa; pendía del cuello del Niño de la Virgen de los Remedios, de la Parroquia de San Isidoro, Toledo. Desde el punto de vista cronológico es anterior la higa de la mano derecha, particularmente extendida en el s. XVI y

⁶ FILGUEIRA VALVERDE, José: «Azabachería», *Cuadernos de arte gallego*, núm. 17, Vigo, Castrelos, 1965, págs. 31-32.

⁷ Marqués de Lozoya: *Catálogo de la colección de rosarios*, trabajos y materiales del Museo del Pueblo Español, Madrid, s. T., págs. 3-5.

⁸ Vid. el interesante artículo de B. Gilman Proske, *The use of jet in Spain*, Homenaje al prof. Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia, 1966, pág. 9.

más realista que la de la mano izquierda, más frecuente en el siglo XVII, en que se hace más abstracta; normalmente se dibuja la media luna. El haber llegado hasta época reciente muchas higas rotas es indicativo de la creencia de que dado que

el mal de ojo lo que hace es partir el «corazón» y el azabache tiene la propiedad de sufrir los efectos del maleficio, se partía la higa en pedazos en tanto mayor número cuanto mayor fuera el embrujamiento.

⁹ OSMA: *Op. cit.*, pág. 28.

Platería mejicana en la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja)

BEGOÑA ARRUE URGARTE

Las noticias acerca de los legados indianos a la catedral de Santo Domingo de la Calzada se recogen en la historiografía local con el carácter de curiosa novedad que resalta el enriquecimiento de los bienes catedralicios con la llegada de alhajas de indudable exotismo, costeadas por la devoción al Santo Patrón de la ciudad de vecinos de ella, residentes en las lejanas tierras del Nuevo Mundo. A pesar de la atención prestada a estas piezas, y en especial a sus donantes, no ha sido destacada la importancia que encierran para el conocimiento de la platería hispanoamericana y su difusión en España, siendo un ejemplo más a tener en cuenta en el capítulo de las vías de comunicación y creación artística, exponente de una característica modalidad de consumo de objetos de arte, especialmente valiosos — «obras de orfebrería» — por el dignísimo fin al que eran destinados. El fervor religioso y el recuerdo entrañable del lugar natal, multiplica este tipo de testimonios de los emigrantes a Indias, dispersándose por los lugares más remotos de la Península ¹. Evidentemente, este carácter de pluralidad y diversificación de datos dificulta el estudio sistematizado de la platería americana que llegó a España, su repercusión e influjo en los centros de platería receptores, tal vez más intenso en aquellos de menor entidad, o la determinación de su procedencia ba-

sada en las piezas que sí fueron marcadas previamente a su exportación. Los trabajos que abordan el tema ponen de manifiesto esta dificultad, unida a las imprecisiones que surgen en su puesta en común con la información ofrecida por la escasa bibliografía específica ². Sin embargo, todos ellos están contribuyendo a que de forma cada vez más continuada, salgan a la luz nuevos datos y se vaya perfilando paulatinamente el significado de estos legados americanos en el proceso evolutivo de la platería española, al mismo tiempo que se concretan los propios caracteres de la platería hispanoamericana. Por consiguiente, esta comunicación pretende dar a conocer un ejemplo de estos legados con el ánimo de que sirva de ayuda a la normalización de estudios de conjunto y al esclarecimiento de posibles dudas en cuanto al sistema de marcaje y carácter distintivo de la platería mejicana en particular.

Los legados americanos de plata labrada a la catedral calceatense proceden en su totalidad de la

¹ Hecho que ya destacó en su día, en relación a los legados indianos en Canarias, D. Jesús Hernández Perera en *Orfebrería de Canarias*, Madrid, C.S.I.C., 1955, II, 21 y sigs.

² Para evitar la reiteración, remito al estado de la cuestión y bibliografía que expuso M.^a del Carmen Heredia Moreno en «Aportaciones para el estudio de la orfebrería hispanoamericana en España», *Revista de Arte Sevillano*, núm. 3 (1983); 33-42. A los trabajos citados hay que añadir los posteriormente publicados de Cristina Esteras Martín, «México en la Baja Extremadura», *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y el Arte*, Trujillo (1983), vol. 1, 195-224; *La plata en Jerez de los Caballeros*, Badajoz, Excma. Diputación Provincial, 1984 y «Platería hispanoamericana, siglos XVI-XX», en *Catálogo de la Exposición Diocesana Badajocense*, Badajoz, 1984.

Nueva España. Sus donantes fueron, en el siglo XVII, don Gaspar de Ocio y Gamarra, natural de Santo Domingo de la Calzada y residente en la ciudad de San Miguel, reino de Méjico y los capitanes Domingo Cantabrana y su sobrino Domingo Antonio Sáenz de Leiva Cantabrana, ambos paisanos y residentes en Méjico. En el siglo XVIII las donaciones de la misma naturaleza corrieron a cargo de Mateo de Palacios, Miguel de Arana y Manuel Silvestre Pérez del Camino. Desde 1649 a 1763 hay noticias del envío de más de setenta piezas de plata, además un Crucifijo, dinero (4.000 pesos) y ornamentos³. El número de obras se distribuyen de la siguiente forma:

- *Donación de Domingo Cantabrana:*
1649: Salvilla y vinajeras grandes.
1655: Un trono, tres gradas y trece candeleros «y medio» (la mitad, hasta veintisiete candeleros, costeados entre él y Gaspar de Ocio).
1657: Baldaquino.
1666: Cáliz y patena, salvilla, vinajeras y portapaz.
1693: Cáliz, patena y portapaz.
- *Donación de Gaspar de Ocio:*
1654: Andas, frontal, dos ciriales y blandones.
1655: Custodia.
1657: Trece candeleros «y medio» y ciriales.
- *Donación de Domingo Antonio Sáenz de Leiva Cantabrana:*
1688: Dos candiles-araña.
- *Donación de Mateo de Palacios:*
1702: Seis ángeles, un cáliz y patena, vinajeras, campanilla y un depósito para el Santísimo Sacramento.

³ La documentación sobre estos legados está incluida en mi Tesis Doctoral, *Orfebrería riojana, 1500-1665*, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense, Madrid, 1984. No fueron analizadas las piezas mejicanas ya que el estudio se limitaba a las producciones riojanas. Dada la dificultad de consulta por no estar editada y la extensión de la numeración correspondiente al Apéndice Documental, citaré en este trabajo las referencias al Archivo de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada (A.C.) específicas de *Libros de Fábrica* o *Actas Capitulares*, y obviaré siempre que sea posible las concernientes a la correspondencia mantenida entre el Cabildo de La Calzada y los donantes de la ciudad de Méjico, puesto que todas las cartas responden a la siguiente signatura: A.C. Sto. Domingo de la Calzada: *cartas* (papeles sueltos).

— *Donación de Miguel de Arana:*

1754: Dos atriles, un cáliz, platillo, vinajeras, campanilla y Crucifijo.

— *Donación de Manuel Silvestre Pérez del Camino:*
1763: Frontal.

Tenemos constancia documental del recibo de la mayor parte de estos envíos y cuando no, de algunas de las piezas que los integraban, conservadas actualmente en la catedral. Desgraciadamente no todas, aunque se cuidó del mantenimiento de aquellas de mayor envergadura, monumentalidad y/o significación y preciosismo (andas, frontales, custodia, ciriales, portapaz, ángeles...).

Ante estos datos puede apreciarse la enorme trascendencia que la llegada de estos bienes pudo suponer para la catedral de Santo Domingo, no sólo por el enriquecimiento de su tesoro artístico y engrosamiento de sus inventarios de plata labrada, sino por el mantenimiento de un contacto continuado con el Nuevo Mundo y sus paisanos emigrantes, quienes manifestaban un recuerdo y devoción al Santo en esta forma y además ayudaban con sus subvenciones a llevar a cabo otras empresas del cabildo calceatense que tradicionalmente había regido los destinos de la ciudad⁴. Por otro lado, la platería local que había tenido un importante resurgimiento en el último tercio del siglo XVI, equiparable al del centro logroñés, ve paliado el descenso de talleres activos ocurrido a lo largo del siglo XVII (segunda mitad primordialmente) con la renovación y variedad de la producción mejicana. Lamentablemente, no podemos determinar todavía la incidencia de las nuevas formas y modos de

⁴ ALONSO MARTÍNEZ, Ignacio: En *Santo Domingo de la Calzada. Recuerdos Históricos* (Haro, Imp. Pasamar, 1889, 2.^a ed., 165) recoge la noticia del proyecto de fundación de un convento de frailes Carmelitas por parte de Domingo Cantabrana, aprobado por el Ayuntamiento en febrero de 1655. La correspondencia con Méjico ahonda en estas cuestiones y, asimismo, en la fundación a su costa de un Colegio de Huérfanos a los que se enseñaría a leer y escribir hasta que encontrasen oficio, y entre ellos había cuatro músicos que servirían a la catedral y el resto al culto (carta del 4 de enero de 1657). En la misma carta Cantabrana desea enterarse del patronato de la ermita de Nuestra Señora de la Plaza pues consideraba que había de ser reparada.

Ignacio Alonso destaca también entre las fundaciones piadosas la de Mateo de Palacios que el 24 de marzo de 1722 donó 16.000 pesos para atender a dotes, de 100 pesos mejicanos cada una, para casar doncellas (*Ibid.*, pág. 171).

hacer en el trabajo de los plateros locales ya que, aunque conocemos sus nombres y tenemos noticia de las obras que contrataron, éstas no se conservan. Nada se sabe de las producciones de Bernardino Ruiz de Alegría († 1623), Diego de la Estrella († 1628) y Bernabé de Osma y Tabliega († 1659), los plateros de más intensa actividad del centro calceatense durante la primera mitad de siglo⁵. Juan de Vidaria († 1662) y, más concretamente, Lázaro de Torrealba (1662-1712) pudieron ser los plateros que mejor registrasen esta posible influencia, pero sólo conocemos un cáliz marcado por Torrealba, perteneciente a la catedral, que en modo alguno la manifiesta puesto que responde al modelo cortesano de cáliz abalaustrado, carente de ornamentación⁶. La pervivencia de este modelo en los talleres locales se demuestra en el cáliz que Pedro Ortiz (yerno de Torrealba, documentado en 1710) labró para la iglesia de San Andrés de Ojastro⁷. En otro sentido, la información que podría ofrecer el municipio sobre el cargo de fiel contraste de la ciudad, se oculta entre 1613 y 1747, con el único dato del ejercicio de este oficio por Bernabé de Osma y Tabliega desde 1654 a 1657⁸.

La ausencia de testimonios apunta a la inevitable decadencia del centro en la segunda mitad de siglo aunque no pueda hacerse esta consideración con carácter absoluto. Lo cierto es que Santo Domingo de la Calzada y en concreto su catedral, vive en el momento de la llegada de las piezas americanas el desarrollo del clasicismo iniciado en el siglo anterior; la cruz procesional (obra probable de Juan López de Samaniego, platero de Vitoria), las custodias en sol, la interesante custodia-expositor en templete que Domingo González, platero de

Nájera, ejecutó entre 1608-1609 (donación del obispo Pedro Manso de Zúñiga), así como las piezas de Diego de Zabalza⁹, que allí se guardan, atestiguan el predominio de este gusto, generalizado en la época. Su austeridad y severidad formal debió contrastar inmediatamente con la riqueza de las obras mejicanas y parece evidente que el impacto de tales piezas tuvo que sentirse en el desarrollo normal de la platería local y sus áreas de difusión. La serenidad que emana del estilo cortesano entraría en oposición con la exuberancia de trato que la nueva utilización de la técnica del repujado conferiría a la pieza. Si hubiese constancia de que ya se habían iniciado en este ámbito las nuevas corrientes que se encaminarán al esplendor del barroco decorativo, no habría lugar para pensar en este efecto sorprendente y perturbador. En cualquier caso, la presencia de estas piezas a mediados del siglo XVII coincide con el inicio del cambio y novedades que tiene lugar en la segunda mitad de siglo, materializado y constatado, sin embargo, en la platería riojana del área de Calahorra en las obras de Matías del Frago o Diego Piña.

La historia y vicisitudes de los legados americanos a La Calzada se dilata durante más de un siglo y las noticias se registran en la correspondencia mantenida entre el Cabildo y sus donantes de Méjico; de igual modo, se hace constar en las Actas de los capítulos que celebra y en el registro de cuentas de fábrica de la catedral. No se conservan todas las cartas pero sí gran parte de las enviadas desde Méjico o Cádiz por los donadores o sus apoderados, faltando copia de las respuestas del Cabildo. Por este motivo, no se tiene constancia en todos los casos del recibo de las piezas aunque puede ser rastreado en los inventarios de las alhajas de plata de la catedral.

La bibliografía local es poco precisa en cuanto a estos datos. Mariano Barruso y Melo en su Historia sobre Santo Domingo de la Calzada y la ciudad de su nombre, informa de las alhajas que fueron donadas por Gaspar de Ocio y Domingo Cantabrana, naturales de la ciudad y vecinos de

⁵ Datos sobre este centro y sus plateros en *Orfebrería riojana...*, op. cit., cap. IV y V.

⁶ Ver Begoña ARRÚE UGARTE: «El punzón de Santo Domingo de la Calzada (siglos XVI al XX)», *Cuadernos de Investigación Historia*, X, 2: *I Coloquio sobre Historia de La Rioja*, Logroño, Colegio Universitario de La Rioja 1984, 22 y *Orfebrería riojana...*, op. cit., cat. núm. 111.

⁷ Lleva marca de la localidad que datamos en el siglo XVIII (*Ibid.*, «El punzón...», op. cit., 223 y *Orfebrería...* op. cit., cat. núm. 112).

⁸ Este tema lo traté en «El Fiel Contraste de la platería de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja)», en *Tipología, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Zaragoza, 1984, 27-35.

⁹ Ver Ana BARUQUE MANSO y José Manuel CRUZ VALDOVINOS: «Diego de Zabalza, platero del Duque de Lerma y de la reina Isabel de Borbón», *Príncipe de Viana*, 140-141 (1975), 624.

Méjico: frontal, gallo y gallina, trono, custodia y juegos de candeleros, cálices, vinajeras, ciriales y otros objetos¹⁰. No menciona fechas ni otros datos de interés. Ignacio Alonso Martínez en su obra *Santo Domingo de la Calzada. Recuerdos históricos*, cuando comenta la capilla del Santo se refiere al trono de plata del siglo XVII y al frontal, regalo del señor Ocio, sin más información¹¹. Agustín Prior Untoria en sus «Notas sobre la Historia de la catedral de Santo Domingo de la Calzada», recoge las noticias de los libros de Actas Capitulares de los que cita la fecha pero sólo registra las donaciones de Gaspar de Ocio y Gamarra¹².

La primera donación que recibió la catedral fueron unas vinajeras y salvilla de plata, lisas, de diez marcos de peso, que remitió el capitán Domingo Cantabrana a través del capitán Juan Sáenz de Madurga, también paisano, para el servicio de la capilla del Santo. Estas piezas figuran en el inventario de las alhajas de la capilla, realizado el 10 de septiembre de 1649¹³. El capitán Cantabrana escribió al Deán y Cabildo de la Colegial comunicando este envío en fecha posterior a la llegada del mismo —Méjico, 15 de marzo de 1652—, expresando que la entrega se realizaría por manos de su hermano Lucas. También pedía a la iglesia que le enviara las medi-

das del altar del Santo ya que tenía intención de ir a España al año siguiente (1653) y quería llevar «*un frontal de plata curiosso que ttodo es poco para lo que deseo executar...*». Ese mismo año el Cabildo encargó al pintor Jerónimo de Salazar el dibujo del frontal a medida del altar del Santo, con su imagen, gallo y gallina, por lo que le pagó 20 reales¹⁴. El 24 de marzo de 1653 Cantabrana acusaba recibo desde Méjico de las medidas solicitadas¹⁵.

El 20 de marzo de 1654 el capitán comunicó al Cabildo el envío a través de su sobrino Diego de Cantabrana, natural de Nájera, de varios dones para la capilla del Santo: andas, frontal, ciriales y candeleros, de un peso total de 500 marcos de plata, donación de Gaspar de Ocio. La exportación de estas piezas sufrió algunas complicaciones. Por cartas del capitán Juan Sáenz de Madrugá encargado también del envío, fechadas en Cádiz el 26 de octubre y 22 de noviembre de 1654, sabemos que los blandones y los dos ciriales de Gaspar de Ocio fueron remitidos desde Méjico al puerto de Veracruz a Martín Román de Nogales, junto a otras alhajas de Cantabrana. Éste pensaba ir a España pero al no poder hacerlo, le dio orden de vender la plata labrada, excepto los ciriales y blandones. Inadvertidamente lo vendió todo a diferentes personas y fue imposible recuperarlo. Por esta causa, había ordenado la confección de otros nuevos del mismo peso y hechuras (y «mejor factura»), y estarían acabados a mediados del mes de diciembre. Entonces, los remitiría con sumo cuidado, como hizo con las andas y frontal, a Pedro Pablo Cantabrana por quien tenía conocimiento de la entrega de estas piezas.

Esta segunda remesa de alhajas se registra en el inventario de la sacristía de la catedral, llevado a cabo el 11 de julio de 1656, mencionándose este registro en el de los bienes de la capilla del Santo, realizado el 20 de julio de ese año¹⁶.

¹⁰ «Frontal de plata que tiene en su altar, el gallo y la gallina, el trono en que se lleva en procesión y la riquísima custodia de dos tercias de altura y primorosos esmaltes en que se expone el Santísimo Sacramento el día del Corpus y durante su octava» (Mariano BARRUSO Y MELO: *Historia del glorioso Santo Domingo de la Calzada y de la ciudad del mismo nombre seguida del episcopologio calagurritano y de varios apéndices que la ilustran y amplían*, Logroño, 1887, 150).

¹¹ «En su frente y sobre la cabeza de la estatua yacente del Sepulcro, está la preciosa Imagen del Santo, en rico trono de plata estilo del siglo XVII, y delante de la mesa del Altar existe un frontal también de plata con algunos relieves y adornos, regalo del señor Ocio, que dan gran realce al aspecto de la Santa Capilla» (Ignacio ALONSO MARTÍNEZ, *Santo Domingo...*, op. cit., pág. 104).

¹² Publicadas en *Berceo*, núms. 6 al 9 (1948), 97-112, 239-247, 307-325 y 515-533 respect., en particular 314, 525 y 526. Fueron refundidas en *La catedral calceatense*, Logroño, 1950. Breves referencias hacen José M.^a RUIZ DE GALARRETA y Santiago ALCOLEA en *Logroño y su provincia*, Barcelona, Aries, 1962, 133 y 145 y muy breves José M.^a RUIZ DE GALARRETA en *Guía turística de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, 1943.

¹³ «Una salvilla de plata y dos vinajeras, todo liso, que pesó diez marcos y dio Domingo Cantabrana, vecino de Méjico y natural de esta ciudad (75 onzas las vinajeras)» (A.C. Sto. Domingo de la Calzada, *Lib. Fábrica desde 1632*, leg. C-36, fols. 521v. a 524 v. y sigs. s.f.). No se conservan.

¹⁴ *Ibid.*, fol. 277v.

¹⁵ «Resçiví las medidas para el frontal que e dispuesto se haga en China (?) con terno entero, que si lo consigo juzgo será de todo gusto». Finalmente la catedral recibirá un frontal de plata, donado por Ocio, y no de lienzo como parece desprenderse de esta disposición.

¹⁶ «Primeramente un trono grande, un frontal para el Santo, dos çiriales grandes y dos candeleros, todo de plata y embió de las Indias don Gaspar de Oçio natural de esta ziudad para el serviçio de esta santa yglesia, y todo pesa quatroçientos y cinquenta y un marco (al margen: «tiene este frontal funda de vaieta blanca que corre por quenta del capellán del Santo»). (A.C. Sto. Domingo de la Calzada, *Lib. Fábrica desde 1632*, leg. C-36, fols. 503 y sigs.).

Nuevas preases se añadieron a éstas, ofrenda de ambos donadores. Desde Méjico escribía Cantabrana al Cabildo y al canónigo Pedro de Ocio, hermano de Gaspar, el 20 de mayo de 1655 y, en la misma forma, Gaspar de Ocio, el 2 de junio de ese año. Les comunicaban que tenían dispuesto para remitir en la próxima flota una custodia de plata sobredorada con extremos de oro, donación de Ocio, y unas gradas y trono de plata, confeccionados a costa de Cantabrana. La remisión de estas piezas tuvo que esperar más de un año, ya que por su valor se prefería una persona de confianza para su custodia, como era el capitán Sáenz de Madurga, y por otro lado, amenazaba continuamente el peligro de asalto de la flota inglesa, relatado por Cantabrana en sus cartas del 20 de abril y 22 de julio de 1656. El 4 de marzo de 1657 comunicó la imposibilidad de embarcarlas en la flota que partió el 6 de agosto del año anterior por lo que se remitirían en la próxima. A las tres gradas, trono y custodia se añadieron veintisiete candeleros (costeados a partes iguales por ambos) y unos ciriales para Nuestra Señora de la Plaza. Al parecer, fue en 1658 cuando finalmente pudieron exportarse estos objetos sin riesgos. En 1659 se hallaban en la catedral, ya que se hace referencia a ellos en los capítulos del 6 y 27 de junio. En el primero, el canónigo Pedro de Ocio rogó en oración por su hermano que tanta plata había donado a la iglesia y pidió que se le concediese la capilla de San Bartolomé¹⁷.

El 12 de diciembre de 1659 Cantabrana notificó la muerte de Gaspar de Ocio, acaecida el 5 de agosto de ese año. Al mismo tiempo, pidió poder para cobrar y remitir a la iglesia las mandas que dejó a su muerte. No sabemos si la noticia del fallecimiento se conocía en Santo Domingo de la Calzada con anterioridad a la recepción de esta carta, pero el 17 de septiembre el Cabildo decidió conceder la capilla de San Bartolomé a Gaspar de Ocio, cuyas armas actualmente ostenta, y con esta ocasión, hizo relación de todas sus donaciones¹⁸. Ade-

más dejó a la iglesia 4.000 pesos de cuya entrega se dio cuenta en el capítulo del 13 de enero de 1662, y en el del día 30 se ordenó la celebración de un memorial y misa solemne de difuntos por su alma y otra misa a la salud del capitán Cantabrana en el sepulcro del Santo¹⁹.

Domingo Cantabrana no dejó de enviar preases a la iglesia calceatense después de la muerte de su compadre. Costeó un baldaquino de plata para la custodia que remitió, junto al legado de 4.000 pesos de Ocio, en 1662. Años después, el 30 de marzo de 1666, comunicó al Cabildo la expedición a cargo de su sobrino Diego, de un cáliz, patena, salvilla, vinajeras y portapaz. En el capítulo del 3 de diciembre de ese año se dio noticia de la recepción de estos objetos²⁰.

Los obsequios de Cantabrana a la catedral calceatense no se limitan a las piezas de plata labrada. El 12 de febrero de 1678 comunicó al canónigo Pedro de Ocio el cobro de los 8.000 pesos que su hermano le dejó y el envío de piezas de «damascos mandarines de China, blancos, *yguales en las labores, con las entretelas que fuese menester*», al parecer para ciertas capas y terno que le había propuesto el canónigo. Asimismo, hacía donación de 500 reales de a ocho en plata para las obras de ampliación de la sacristía que comprenderían las casas en que nació él y vivieron sus padres. El 20 de mayo de 1679, notificó que por medio del capitán Miguel de Hortega, vecino de Cádiz y familiar de la Inquisición de Sevilla, enviaba «*seis píasas de rrassos blancos, todos de una labor, de 16 a 17 baras cada uno*» para unas capas; 500 pesos para la capilla de San José y tres atriles de maque dorados (dos para la capilla del Santo y otro para la de San José). Años

¹⁷ A.C. Sto. Domingo de la Calzada: *Actas Capitulares, 1655-1689*, leg. C-15, fols. 171v. y 173r.

¹⁸ Trono, frontal, ciriales y candeleros (451 marcos de plata); faldones de terciopelo para el trono; custodia de plata con «extremos y reales de oro» de más de vara y cuarta de alta y de 675 marcos de peso y 13 candeleros y medio «apiñados» de 42 marcos (*Ibid.*, fol. 180v).

¹⁹ *Ibid.*, fols. 241r y 2464. El capitán Madurga fue el encargado de esta nueva remesa de plata. Escribió desde Cádiz al Cabildo el 12 de marzo de 1662, pidiéndole conocimiento de la entrega de este dinero y caja que remitió de La Coruña y había traído de Indias. El 29 de abril acusaba recibo de la entrega.

²⁰ *Ibid.*, fol. 409r. La carta del capitán Cantabrana se expresa en estos términos: «*calix, pattena, salvilla y vinajeras y portapaz, guarnecido todo de plata de filigrana, que quisiera yo fuera de las piedras más ricas de Zaylán como pienso que vs. conoce de mi afeto y amor que hago de ello más aprecio que de todo lo que tengo remitido por lo que me a costado de travajo y quidado de sacarlo de poder del Juez que me lo tenía enbargado con la demás rropa que me vino de China el año pasado...*» (A.C. Sto. Domingo de la Calzada: *cartas* (papeles sueltos).

después, Cantabrana expediría la última remesa documentada. El 6 de junio de 1693 escribió al Cabildo enumerando sus ofrendas: *un cajón con una tinta de un Santo Cristo de marfil, guarnecida toda la cruz y peana con fiigrana de oro, presea procedente de China; un Santo Cristo de marfil de más de dos tercias de alto, y la cruz y madera de China; y un cáliz de plata sobredorada, paz y patena*²¹.

El sobrino de Cantabrana, Domingo Antonio Sáenz de Leiva Cantabrana, también capitán, fue otro de los bienhechores de la iglesia. El 25 de mayo de 1688 notificó su ofrenda de *unos ornamentos de tela de China y dos candiles-araña de plata, de ocho luces cada uno y veintisiete libras y media de peso*, que remitía a través de Francisco Sáenz de Leiva. El 30 de enero de 1690 acusaba recibo de la carta del Cabildo por la que tenía noticia de la entrega de sus donaciones, lamentándose de tener que volver a remitir un ornamento de Filipinas que había llegado mojado²².

Durante el siglo XVIII la catedral siguió recibiendo bienes de plata procedentes de Méjico. El 17 de mayo de 1702 Mateo de Palacios ponía en conocimiento del Cabildo su donación de seis ángeles de plata, cáliz, patena, vinajeras, campanilla y un «depósito» para el Santísimo Sacramento, todo de plata sobredorada y labrada a cincel, y dos ángeles en memoria de San Miguel y San Gabriel «con sus banderas e insignias».

Miguel de Arana remitió dos atriles de plata para el altar mayor, un Crucifijo de marfil con su peana de plata para el altar de Santo Domingo, un cáliz, platillo, vinajeras y campanilla para el culto de Nuestra Señora de la Plaza. Comunicó el envío en su carta al Cabildo del 15 de octubre de 1754. Ese mismo año llegaron estos objetos, gastando la catedral 60 reales en su traslado desde Madrid²³.

En 1763 se recibía en Santo Domingo de la Calzada un frontal de plata de 125 marcos y 6 onzas de peso, para el servicio del altar mayor, donación de Manuel Silvestre Pérez del Camino, vecino de Méjico. La ofrenda llegó a Cádiz en dos cajones a manos de Miguel Izquierdo; Agustín Silvestre, hermano del donante, los conduciría a Miranda de

Ebro (Burgos) en cuyo convento de San Francisco se custodiarían hasta su traslado a Logroño. El obispo de Calahorra, por carta al Cabildo calceatense fechada en Mondragón (Guipúzcoa) el 16 de agosto de 1763, daba noticia de esta llegada y autorización para la recepción de estos efectos. El 12 de septiembre el Cabildo comunicaba al obispado la entrega de los mismos²⁴.

Todas las alhajas que la catedral recibió de los donadores novohispanos debieron ser realizadas en la capital, Méjico, a juzgar por los documentos y marcas que presentan algunas de ellas. El cuidado y mantenimiento de las mismas fue tarea constante para la iglesia, llevada a cabo por los plateros locales. El aderezo del trono y otras alhajas de la capilla del Santo se registra en las cuentas de fábrica con cierta regularidad; por este trabajo se pagaban pequeñas cantidades y no siempre se hace referencia al nombre del platero que lo realizó²⁵. Juan de Vidaria firmó un recibo, en 1660, de 150 reales que le pagó la catedral en concepto de «*aderezo, conpostura y linpiar las gradas y bruñirlas que vinieron de Indias*»²⁶. Entre 1789 y 1791 Gervasio Sedano recibió 30 reales por poner unas tuercas de bronce en las andas del Santo y el 24 de junio de 1814, Manuel Medel Bernáldez firmó recibo de 1.130 reales, importe de las obras realizadas en la plata de la catedral entre las que se encontraba la limpieza y aderezo de la concha, frontal del altar mayor, el del Santo y el arco del mismo²⁷.

Las piezas que conserva la catedral de Santo Domingo de la Calzada procedentes de estos legados mejicanos son los siguientes:

Andas de Santo Domingo de la Calzada. Confeccionadas en plata en su color, presentan planta octogonal de tres cuerpos (1,20 m. alto total). El primero es de perfil recto (0,565 m. lado), el se-

²⁴ «... son ocho las piezas y una concha; hallamos en el recibo son las siete y la concha, a saver, cuatro zenefas y forman los costados y la caveza de dicho frontal o marcos, dos y tres que llenan el vacío de las quatro zenefas a la caveza y costados, y la concha que cierra la unión de las dos piezas que hazen caveza...» [A.C. Sto. Domingo de la Calzada: *cartas* (papeles sueltos)].

²⁵ *Ibid.*, *Lib. Fábrica desde 1665*, C-37, fols. 44r., 55r., 93., 108r., 123v. y 193v. (cuentas de los años 1668, 1669, 1673, 1675, 1683, 1684).

²⁶ *Ibid.*, papeles sueltos.

²⁷ *Ibid.*, *Lib. Fábrica desde 1754*, C-39, fol. 342 y papeles sueltos.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ A.C. Sto. Domingo de la Calzada: *Lib. Fábrica desde 1754*, C-39, fol. 12.

gundo cóncavo-convexo (toro y escocia separados por listeles) y el tercero, cúpula de ocho gajos. La ornamentación se basa en espejos rectangulares u ovals enmarcados por cartelas de tornapuntas vegetales, ces y hojas de acanto, utilizando la técnica del repujado, acompañada de un fuerte cincelado, sobre fondo picado de lustre. En los plementos de la cúpula los espejos lisos, rodeados por una cinta de motivo lauráceo, se alternan con los figurados: imagen de Santo Domingo de la Calzada, escudo de Gaspar de Ocio, encina atravesado su tronco por una hoz y gallo y gallina sobre un plato, dispuesto encima de una mesa. Estos dos últimos relieves se refieren a los milagros del Santo que son a su vez símbolo de la ciudad. Sobre este cuerpo asienta otra pieza octogonal que se decora con grandes capullos de hojas carnosas a los que se sobreponen en las esquinas cuatro planchas recortadas con el mismo motivo, buscando el efecto de movimiento. Por encima de esta base de fronda vegetal penden, a modo de faldones, otras planchas semicirculares que forman parte de la pieza cuadrada inmediatamente superior, disponiéndose dos festones por cada lado, recogidos en flores de seis pétalos. La superficie se puntillea imitando el bordado. A este asiento o trono se añadió otro posteriormente formado por tres piezas: inferior rectangular, intermedia cóncavo-convexa y superior octogonal; similar a la que sirve de peana de la imagen del Santo en su capilla.

Esta monumental pieza es un destacado ejemplo del modo de hacer de un platero de la capital mejicana. Su ejecución está muy cuidada y pese a la pervivencia de motivos tradicionales como cartelas, ces y espejos, añade al cincelado un resalte de volúmenes que sin ser prominente juega de forma exquisita con los contrastes lumínicos, señalando un importante paso al auge decorativo de la segunda mitad del siglo XVII. La valoración de las superficies convexas y lisas de los espejos, de gran tamaño y reluciente bruñido, sobre los plementos de la cúpula de cierre, la suavidad de modelado de cartelas y tallos vegetales de sinuosa carnosidad en contraste con los fondos rayados de textura áspera y opaca, habla de una cuidada unidad compositiva que en conjunto juega con los perfiles cóncavos, convexos y rectos, creando una estructura ascendente, a modo de cúpula sobre tambor, que será coronada por la imagen del Santo. Un paso intermedio lo constituye el trono que responde a una

unidad diferente, tanto en ejecución como diseño, lo que hace pensar en otro artífice. Su carácter de complemento posterior no quita vistosidad a la pieza sino que aumenta la riqueza expresiva de toda la ornamentación.

Las andas fueron donadas a la catedral por Gaspar de Ocio, residente en la ciudad de San Miguel de Méjico. Enviadas a partir de marzo de 1654, llegaron a Santo Domingo de la Calzada en fecha anterior al 22 de noviembre de ese año. Llevan las marcas de la ciudad de Méjico repartidas por toda la superficie, al menos una vez por cada uno de los tramos de los ocho lados, así como la señal de burilada. La marca de localidad, M surmontada por O y cabeza de perfil izquierdo con casco entre columnas de Hércules y coronada, no se aprecia con total nitidez, por lo que no se puede determinar si se trata de la variante que aparece en la cruz del convento de San Francisco de Cuzco o la custodia y cáliz de La Parra, o bien la de la custodia del Museo Victoria-Alberto de Londres o custodia de Fuente del Maestre, que resume cristina Esteras en su estudio de la platería mejicana en la Baja Extremadura²⁸. La segunda marca tampoco clarifica con certeza el marcaje, ya que el motivo aparece borroso aunque puede adecuarse a los perfiles de una torre. Si es así, las marcas de estas andas, que además se acompañan del punzón nominativo ENA, serán las mismas que lleva el cáliz de la iglesia de Santiago de Gáldar (Gran Canaria), fechado hacia 1600²⁹, y el cáliz de Santa Gadea de Alfoz (Burgos), datado por inscripción en 1610³⁰. La misma marca nominativa lleva también la custodia de Fuente del Maestre³¹, aunque en ella el ensayador no punzonó con su símbolo personal que correspondería a la segunda marca,

²⁸ «México en la Baja Extremadura...», *op. cit.*, 220 y 222. Marca muy parecida si no es igual, a la que presenta Lawrence Anderson en *The art of the silversmith in México*, 1519-1936, New York, Hacker Art Broks, 1975, 346, núm. 3 (1638-1733).

²⁹ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *Orfebrería...*, *op. cit.*, 305.

³⁰ *Catálogo de la Exposición de Arte Retrospectivo*, Burgos, Imp. Aldecoa, 1926, cat. núm. 25, pág. 68 (exposición celebrada en 1921 en conmemoración del VII centenario de la catedral de Burgos).

³¹ Estudiada por Cristina ESTERAS MARTÍN en «La custodia mexicana de Fuente del Maestre», *Alminar*, 19 (1980) en *La plata en la parroquia de Fuente de Maestre*, Badajoz, 1981, 19 a 23 y en el *Catálogo de la Exposición diocesana badajocense*, *op. cit.*, pág. 29.

si tenemos en cuenta las reflexiones de Cristina Esteras³². El punzón ENA se identifica con el platero Francisco de Ena que ejerció el cargo de ensayador en 1649, según Lawrence Anderson³³. Las piezas conocidas con su marca, cálices de Gáldar y Alfoz, custodia de Fuente del Maestre, andas de Santo Domingo y la custodia de esta catedral que también las lleva, responden a concepciones diferentes aunque se podrían establecer algunos paralelismos entre ciertas formas estructurales de las custodias o motivos ornamentales de cálices y andas. Sin embargo tal vez sean simples referencias o similitudes formales producto del gusto y evolución de la platería de la época. No se trata, por tanto, de la evidencia de piezas salidas de la misma mano, por lo que parece claro que estamos ante obras de artífices diferentes y que la marca de platero corresponde al contraste de las piezas. Las andas y custodia calceatenses afirmarían una vez más, frente a la opinión de Anderson, que el ensayador utilizó en Méjico su marca personal con anterioridad a 1733, así como el uso de tres marcas en la platería de este centro durante el siglo XVII³⁴.

³² «México en la Baja Extremadura...», op. cit., pág. 221. La torre almenada que apoya en un islote hundido en el agua aparece también en un cáliz del convento de Araceli de Corella (Navarra) (ver Concepción GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental. I Merindad de Tudela*, Pamplona, 1980, 125) y en los de Alfoz y Gáldar. Cristina Esteras considera que alude a un símbolo utilizado por el ensayador, sería por tanto un punzón personal del contraste. Fácilmente en el caso del cáliz de Corella se piensa en la coincidencia entre este punzón y el nominativo TO/RES que lo acompaña, aunque también Carmen Heredia apunta la posibilidad de que se trate de una alusión a la propia ciudad de Méjico (en «Aportaciones...», op. cit., 34). Las mismas marcas presenta el cáliz de Coro en Venezuela (Cristina ESTERAS, «México...», op. cit., 222), pero el cáliz de la parroquia de San Lorenzo, de Sevilla, marcado por TO/RES no lleva el punzón simbólico de la torre (M.^a Jesús SANZ, *La orfebrería sevillana del barroco*, Sevilla, 1976, II, 84 y 234). Anteriormente, Jesús Hernández Perera consideró que esta marca tal vez indicase fecha, el siglo XVII o su primera mitad (*Orfebrería...», op. cit., 171*). La confirmación de su presencia en las piezas calceatenses dirigiría la investigación en esta línea, puesto que se constataría en piezas marcadas por distintos ensayadores, todas ellas del siglo XVII, del mismo modo que en el siglo XVIII se generalizaría el águila sobre el nopal. No obstante, habría que determinar en qué ocasiones y por qué se usa, ya que, manteniéndose fijo el nominativo, puede aparecer o no.

³³ LAWRENCE ANDERSON: *The art...*, op. cit., 304.

³⁴ De igual modo, con anterioridad a 1638 aparece la marca de localidad. Especialmente documentado por Cristina ESTERAS en «México...», op. cit., 220 y 221.

Estas andas son, por tanto, obra mejicana cuya ejecución se adecua por tipología y ornamentación a la fecha de 1654 que aportan las fuentes manuscritas. El trono que asienta sobre ellas no presenta marcas y tal vez sea el que regaló Domingo Cantabrana y que llegó a la catedral en 1659, aunque su confección tendría lugar hacia 1655 (pág. 6) (láms. 1, 2 y 3).

Frontal de altar de la capilla de Santo Domingo de la Calzada. Frontal rectangular en chapa de plata en su color, repujada y cincelada (0,95 m. alto; 2,08 m. ancho). A un tercio de la altura total, una ancha moldura que imita la decoración de flecos divide el frontal horizontalmente en dos partes. La superior se subdivide en siete casetones (0,22 x 0,28 m.) que sirven de marco a grandes espejos ovales, adornándose los ángulos con motivos florales. Los casetones de los extremos encuadran cartelas que enmarcan los motivos tradicionales alusivos a los milagros del Santo: encina con su tronco atravesado por una hoz (lateral izquierdo, del espectador) y gallo y gallina sobre un plato (lateral derecho). La zona inferior del frontal se distribuye en cinco partes, alternándose dos de mayor anchura y tres menores, a modo de dos calles y tres entrecalles, estas últimas de dos cuerpos. Las calles de los extremos mantienen el sistema de casetones de la zona superior, disponiéndose los espejos verticalmente. La central, presenta en el casetón superior el relieve de la figura del Santo (0,35 x 0,31 m.) y el inferior, el escudo de armas de Gaspar de Ocio, donante del frontal. Las calles mayores se adornan con espejos romboidales, unidos por los vértices mediante molduras; los espacios intermedios se decoran con botones florales.

La pieza no lleva marcas pero llegó a La Calzada al mismo tiempo que las andas del Santo, entre marzo y noviembre de 1654. Habían transcurrido dos años desde que el capitán Domingo Cantabrana solicitó las medidas del altar del Santo para la confección de un frontal, cuyo dibujo se encargó al pintor Jerónimo de Salazar. Sin embargo, este frontal ostenta las armas de Ocio lo que hace pensar en un cambio de idea por parte de Cantabrana, que en principio pensaba venir a España y regalar un frontal de plata y luego comenta su ejecución en tela, o bien, en que tan sólo transmitía los deseos de Gaspar de Ocio, actuando de intermediario como en otras ocasiones. No obstante, es posible que el diseño de Salazar que Cantabrana había

recibido ya en marzo de 1653, sirviese de pauta para la composición de este frontal donado por Ocio. El relieve del Santo, de edad avanzada, con hábito de capa, rosario en la mano izquierda y cayado en la derecha, sobre un fondo de paisaje y cielo nuboso del que parten rayos divinos hacia su cabeza, parece ajustarse a un modelo iconográfico diseñado con exclusividad para esta obra. Su ejecución es esmerada, deteniéndose el artífice en los efectos de profundidad y volumen que, sin embargo, se descuidan más en la misma imagen representada en las andas. En éstas el artista actúa con más libertad, permitiéndose ligeras variaciones iconográficas (mano derecha en el pecho, con rosario, y mano izquierda con el cayado en posición vertical), pero abusando más de la incisión frente al modelado. De igual modo, la iconografía de las armas de la ciudad y del donante y la disposición de las cartelas, sigue muy de cerca la traza del frontal aunque en éste la ejecución de ces, tornapuntas y motivos vegetales es, en general, más minuciosa y narrativa. Por estos caracteres, es probable que el artífice de las andas base su obra en la concepción y diseño anterior del frontal, distanciándose del que labró éste, tanto en aspectos técnicos como formales.

El frontal de Santo Domingo de la Calzada es un ejemplo más del tratamiento tradicional de los frontales de altar en planchas de plata repujadas que tratan de imitar los frontales en lienzo. Esta concepción textil se manifiesta en la cenefa de flecos que lo divide longitudinalmente y en el esquema general que distribuye la decoración de la zona inferior en cinco partes. Esta división que ya aparece en el más antiguo frontal conservado en Canarias, donado en 1676 se continuará en la orfebrería de estas islas durante la primera mitad del siglo XVIII³⁵. Los frontales mejicanos de la segunda mitad del siglo XVII utilizan el mismo procedimiento y así lo acreditan los ejemplos de mayor antigüedad hasta ahora conocidos en España: frontal de la ermita de los Remedios de Villarrasa³⁶ y frontal del Puerto de Santa María, obra del platero mejicano José de Medina y de Pedro Tercero de

Rojas³⁷. Si la platería española cuenta con ejemplares más primitivos, especialmente en Andalucía³⁸, el frontal calceatense se adelanta en fechas a todos los procedentes de Méjico, constituyendo un ejemplo singular del resurgimiento y desarrollo de esta tipología en época barroca (láms. 4 y 5).

Ciriales. Maza de perfil abalaustrado (0,26 m. alto) y cañón cilíndrico de fuste estriado (1,45 m.). La maza se adorna con espejos ovales lisos, enmarcados por tornapuntas vegetales, y asas fundidas. Fueron donados a la catedral de Santo Domingo de la Calzada por Gaspar de Ocio y su confección se podría datar con precisión en diciembre de 1654, si los acontecimientos relatados en las cartas de Juan Sáenz de Madurga se cumplieron en la realidad. Figuran en el inventario de las alhajas de la iglesia, realizado el 11 de julio de 1656 (nota 16). Las piezas no presentan marcas pero el trabajo de las mismas se asemeja al tratamiento técnico y ornamental que reciben las andas del Santo (lám. 6).

Custodia. Sigue la tipología de custodias portátiles en sol pero de gran tamaño (16 kg.; 1,20 m. alto) y se realizó en plata sobredorada. El pie es rectangular (0,39 x 0,30 m.) y apoya sobre cuatro patas a modo de garras, formadas por bolas gallonadas. En él se inscribe: «ESTA CVSTODIA DIO GASPAR DE OCIO A LA IGLESIA CATHEDRAL DE LA CIUDA DE STO DOMINGO DE LA CALSADA AÑO DE 1655». La base se decora con espejos esmaltados de motivos florales rojos sobre fondo blanco, apliques de tarjas finos motivos vegetales grabados. El gollete es cilíndrico y se divide longitudinalmente mediante costillas. Se decora con espejos esmaltados y cartelas de tornapuntas grabadas. Sucesivas molduras y un contario de perlas da paso al nudo arquitectónico. Éste se configura en templete de planta cuadrada con columnas toscanas y frontones triangulares en sus cuatro frentes sobre los que se alza una cornisa con perillas de remate. La base se adorna con asas y esmaltes ovales que se disponen también, verticalmente, en los frentes del templete, enmarcados por cartelas de tornapuntas grabadas. Una gran pieza de base rectangular de perfil convexo y cuerpo

³⁵ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *Orfebrería...*, op. cit., 239 y sigs.

³⁶ HEREDIA MORENO, Carmen: *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva, 1984, I, 298 y 299.

³⁷ ALCOLEA, Santiago: *Artes decorativas en la España cristiana*, Ars Hispaniae vol. XX, Madrid, Plus Ultra, 1975.

³⁸ Ver por ejemplo M.^a Jesús SANZ: *La orfebrería...*, op. cit., II, 255 y sigs.

truncopiramidal, adornada con asas y esmaltes y fina decoración grabada, sirve de enlace con el viril en sol. Dos grandes asas-cariátides fundidas con cabezas de ángeles aumenta el dinamismo y la visibilidad del astil que soporta un gran sol de doble orla del que parten rayos lisos, rematados en estrellas, alternando con los flameantes. En la orla interior cuatro de estos rayos se convierten en cabezas de querubines alados. En la exterior, dos se configuran como piezas abalaustradas con asas y espejos y remate de perillas, a derecha e izquierda, y, arriba, cruz romboidal sobre pedestal abalaustrado con asas.

La custodia mantiene una estructura arquitectónica de especial sabor clasicista en el templete del nudo, pero contrarresta la sobriedad de las líneas puristas mediante una profusa ornamentación que se aplica o se graba, recorriendo toda la superficie en un afán de riqueza y exuberancia que tiene su colofón en el esplendor decorativo del sol.

La pieza llegó a la catedral en 1659 pero, por cartas del capitán Cantabrana y de Gaspar de Ocio, su donante, sabemos que estaba confeccionada en 1655, año que figura en la inscripción de la base. Presenta las mismas marcas que las andas del Santo, por tanto, es una obra mejicana ensayada por Francisco de Ena. No conocemos el taller de origen pero todos sus caracteres apuntan a la capital novohispana. Pueden encontrarse ligeras relaciones entre ella y la custodia de Fuente del Maestre, así como con la custodia de Higuera la Real y, en la utilización de asas figuradas en el cuello, con las custodias poblanas de Quintana de la Serena y la Haba, más tardías³⁹ (lám. 7).

Gascón de Gotor recogió esta pieza en su estudio sobre las custodias procesionales en España pero se detuvo más en los datos documentales que le prestó Agustín Prior Untoria que en su definición estilística⁴⁰. De él tomó la información Manuel Romero de Terreros que la describe pero inmediatamente la pone en relación con otra obra que supone para él el ejemplo más importante del trabajo de la platería novohispana: la custodia («ciprés»)

de la catedral de Méjico, diseñada por el sevillano Jerónimo de Balbás, donada el 15 de agosto de 1673 y desaparecida en junio de 1867⁴¹. Carmen Heredia comparte esta custodia de Santo Domingo de la Calzada con otros ostensorios peruanos como el de San Salvador de Ayamonte o el del convento de San Antonio de Padua, de Sevilla, o el de Fustiñana, obra limeña de 1693⁴². Sin embargo, la custodia calceatense, no sólo porque presenta marcas mejicanas, sino por su propia configuración estructural y naturalismo decorativo, se aleja de las producciones limeñas. Éstas, no obstante, tienen un ejemplo representativo en La Rioja en la custodia perteneciente a la iglesia de Estollo.

Otras piezas. La catedral conserva también un portapaz (0,18 x 0,16 m.) realizado en filigrana, en forma de templete que sigue el esquema de un arco triunfal con dos pares de columnas sobre pedestal que enmarcan hornacina en arco de medio punto que cobija un Crucifijo. El basamento se decora con jarrones en las calles laterales y cabeza de ángel en la central. En el ático se dispone otro jarrón en la calle central sobre la que se levanta un frontón semicircular adornado con un águila bicéfala. Todos estos motivos están sobredorados. Se remata el conjunto con una cruz de brazos abalaustrados y remates de perillas. El templete se flanquea por asas vegetales recortadas. La pieza es un buen ejemplo de la minuciosidad de las labores de filigrana que tanta popularidad tuvieron en Indias⁴³. Fue donada por el capitán Domingo Cantabrana (nota 20) y su llegada a la catedral se registra en 1666, mismo año en el que se fecha la custodia de la Virgen de las Nieves, en Santa Cruz de la Palma⁴⁴. Por tanto, se trata de uno de los ejemplos más tempranos recibidos en España dentro de esta modalidad (lám. 8).

Entre las alhajas que los calceatenses residentes en Indias donaron a la catedral durante el siglo XVIII, se conservan al menos cinco interesantes piezas.

³⁹ ESTERAS, Cristina: En *Catálogo de la Exposición...*, op. cit., núms. 5, 6, 10 y 11.

⁴⁰ GASCÓN DE GOTOR, A.: *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España*, Barcelona, 1916, 122-123, lám. 18.

⁴¹ ROMERO DE TERREROS Y VINENT, Manuel: *Las Artes Industriales en la Nueva España*, México, librería de Pedro Robledo, 1923, 26-30, en LAWRENCE ANDERSON: *The art...*, op. cit., 165 y 166.

⁴² HEREDIA, Carmen: *La orfebrería...*, op. cit., I, 290.

⁴³ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *Orfebrería...*, op. cit., 175.

⁴⁴ *Ibid.*, 176, lám. 49.

Seis ángeles que envió Mateo de Palacios en 1702. Realizados en plata en su color, tienen una altura total de 0,315 m. y se alzan sobre una base circular de 0,225 m. de diámetro. Esta base se decora con motivos vegetales y gallones repujados. Los ángeles se visten con túnica corta ceñida por un cinturón anudado en lazo y abierta en el frente, con los pliegues al viento, para dejar ver la anatomía de las piernas. Se calzan con sandalias que se anudan por debajo de la rodilla. Llevan en la mano pequeños candeleros de distintos tamaños y formas abalaustradas. La composición de la figura busca el efecto de movimiento a través de la ligera inclinación del cuerpo, los brazos abiertos y los agitados paños del vestido. Se trata de un interesante ejemplo de la platería barroca novohispana de comienzos del siglo XVIII, cuyo centro de producción desconocemos ya que carecen de marcas y la singularidad de su tipología tampoco permite el acercamiento a comparaciones estilísticas precisas (lám. 9).

En el legado de Mateo de Palacios se incluía un «depósito» para el Santísimo Sacramento. La catedral conserva un pequeño *sagrario* (0,34 x 0,18 m.) cuyo trabajo y ornamentación confunde por su extrañeza a primera vista. Sin embargo, bien puede tratarse del mencionado depósito ya que la concepción formal del conjunto se enmarca en la tradición del siglo XVII; espejos, cartelas, ces, balaustres, junto a fantasías decorativas de colgaduras, cenefas de rombos o caprichos florales que desconciertan por su exotismo y alejamiento de las obras españolas. El *sagrario* presenta forma de templete cuadrado sobre basamento moldurado liso. Pilastras pseudo-corintias enmarcan arcos de medio punto sobre columnas incisas en cada uno de los frentes. Los arcos cobijan una decoración de espejo rectangular con marco de cartela de tornapuntas que remata en capullo, siguiendo una disposición simétrica. El cuerpo se remata con entablamento de cornisa muy moldurada y volada sobre la que descansa una balaustrada con bolas en las esquinas. Se cubre con cúpula de cuatro gajos, cada uno decorado con el mismo motivo de los frentes del templete, y se remata con una pieza piramidal abalaustrada con asas, a modo de pináculo. La labor de repujado y cincelado se combina con las superficies lisas de la base y entablamento pero, en general, predomina el afán decorativo que desborda el propio concepto arquitectónico de la estructura del

conjunto. La pieza no lleva marcas que identifiquen su posible centro de producción (lám. 10).

En 1754 Miguel de Arana envió a la catedral otro legado de plata labrada y entre las piezas se encontraban un cáliz y «un platillo». Este último debe ser la pequeña bandeja que conserva la iglesia con marcas de la ciudad de Méjico. La pieza (0,26 x 0,185 m.) es de plata en su color, lisa excepto en su contorno de perfil ondulado, con molduras en los bordes que voltean formando un adorno de rocalla. Presenta burilada en el reverso y la marca de localidad M coronada con cabeza de perfil izquierdo entre las columnas de Hércules, otra confusa (¿águila explayada?) y GNZ, en el anverso. Estas marcas nos hablan de que la pieza fue ensayada en Méjico por Diego González de la Cueva, ensayador entre 1732 y 1778⁴⁵. Las mismas marcas aparecen en las vinajeras de la iglesia parroquial de los Silos (Tenerife), de hacia 1770⁴⁶ y en un cáliz de la catedral de Albarracín, de hacia 1773⁴⁷, muy similar al perteneciente a la iglesia parroquial de El Rasillo, en La Rioja. Esta bandeja sería confeccionada con anterioridad a estas fechas y, dado que llegó a la catedral en 1754, su datación se encuadraría entre 1732 y 1754 (lám. 11).

La catedral conserva un *cáliz* (0,24 x 0,145 m.) que por tipología y técnica se puede fechar en el segundo cuarto del siglo XVIII. Es de base circular de tres zonas, la inferior moldurada y las otras dos de perfil convexo. La intermedia se adorna con gallones en los que se alternan los motivos de cabezas de ángeles con botones florales, y la superior se decora con una guirnalda de flores. Un gollote troncocónico con arandela superior, adornado de motivos de hojarasca, da paso al nudo ajarronado en el que de nuevo aparece la ornamentación de querubines y guirnaldas. El astil continúa abalaustrado, decorándose todas sus molduras con contrarios y baquetones. La copa acampanada presenta subcopa bulbosa adornada de gallones conopiales con los mismos motivos de la zona intermedia del

⁴⁵ LAWRENCE ANDERSON: *The art...*, *op. cit.*, 311-317 y 347. La marca de Méjico presenta un tamaño reducido y perfiles más finos.

⁴⁶ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *Orfebrería...*, *op. cit.*, 189.

⁴⁷ ESTERAS, Cristina: *Orfebrería de Teruel y su provincia*, Teruel, 1978, 272-273, fig. 172.

pie. El trabajo se realiza en plata sobredorada mezclando las técnicas de repujado y cincelado. La pieza carece de marcas pero bien puede pertenecer a un taller novohispano por el naturalismo de su ornamentación y ejecución técnica; si es así, sin duda, formaría parte del legado de Miguel de Arana, enviado en 1754⁴⁸ (lám. 12).

El último envío mejicano documentado nos lleva al año 1763 en que Manuel Silvestre Pérez del Camino remitió a la catedral un frontal de plata. De acuerdo con los datos documentales (ver nota 24) esta pieza debe ser la que actualmente adorna la capilla del Santo, bajo la cual se encuentra la imagen que del mismo realizó Julián de San Martín en 1789. La bibliografía local, ya comentada, se refiere a esta pieza relacionándola con el trono y gradas que envió Cantabrana en 1655, confundiendo con el legado de Ocio. Sin embargo, esta fecha es muy temprana para el tipo de trabajo que presenta, así como la de 1662 en que Cantabrana remitió «un baldaquino» de plata. A pesar de que en las fuentes manuscritas se cita «un frontal para el servicio del altar mayor», éste no debe confundirse con el que anteriormente existía en dicho altar, ya que fue donado por el obispo Porras y sustituido por otro de cobre dorado y plateado. Por otro lado, la descripción detallada de las piezas que componían el «frontal» de Pérez del Camino se ajusta a las que configuran el adorno del arco del

sepulcro de Santo Domingo. Por ello, nos inclinamos a pensar que sea el frontal que llegó en 1763 aunque su ejecución podría adelantarse ligeramente, siempre dentro de la primera mitad del siglo XVIII. Las piezas siguen la línea del arco conopial del templete y sus jambas correspondientes (0,92 x 0,20 m.). Todas ellas se decoran utilizando las técnicas de repujado y cincelado, distribuyéndose en casetones de ricas molduras cuyas superficies combinan los motivos de hojarasca, botones florales y veneras, de pliegues carnosos y aristas señaladas por contarios de perlas, sobre fondos punteados. En el intradós se unen a estos motivos otros de guirnalda con racimos de uvas. La rosca combina la venera con las cabezas de ángeles y remata el conopio una pieza trapezoidal adornada con una venera de mayor tamaño («la concha que cierra la unión de las dos *pieças que hazen caveza*») (lám. 13).

El trabajo es muy cuidado y brillante por su jugosa ornamentación que siguiendo siempre una disposición simétrica, otorga a la pieza un gran dinamismo y fuertes contrastes. Curiosamente esta pieza tiene un paralelo cercano en La Rioja, la arqueta-relicario de San Fausto, conservado en la iglesia de Santa María la Redonda, de Logroño, inventariada en 1763⁴⁹. Por la coincidencia de fechas y ejecución podría intuirse una misma procedencia. Ninguna de las dos lleva marcas pero pueden adscribirse perfectamente a talleres novohispanos⁵⁰.

⁴⁸ Responde a modelos desarrollados en el segundo cuarto de siglo como el cáliz de San Miguel en Jerez de los Caballeros (ver Cristina ESTERAS: *La plata en Jerez...*, op. cit., 49, fig. 37, cita otros ejemplos similares).

⁴⁹ ARRUE UGARTE, Begoña: *La platería logroñesa*, Logroño, 1981, láms. 8, 9 y 10.

⁵⁰ Manuel Silvestre Pérez del Camino donó en 1755 a la capilla de Guadalupe de la iglesia parroquial de Santa María de Castañares de Rioja, un portapaz con la imagen de la Virgen de Guadalupe en chapa de plata repujada (0,23 x 0,155). La misma parroquia conserva un cáliz de mediados del siglo XVIII con marcas de Méjico y GOZ/LES (ver J. G. MOYA VALGAÑÓN y otros: *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, Madrid, 1975, t. I, 304).



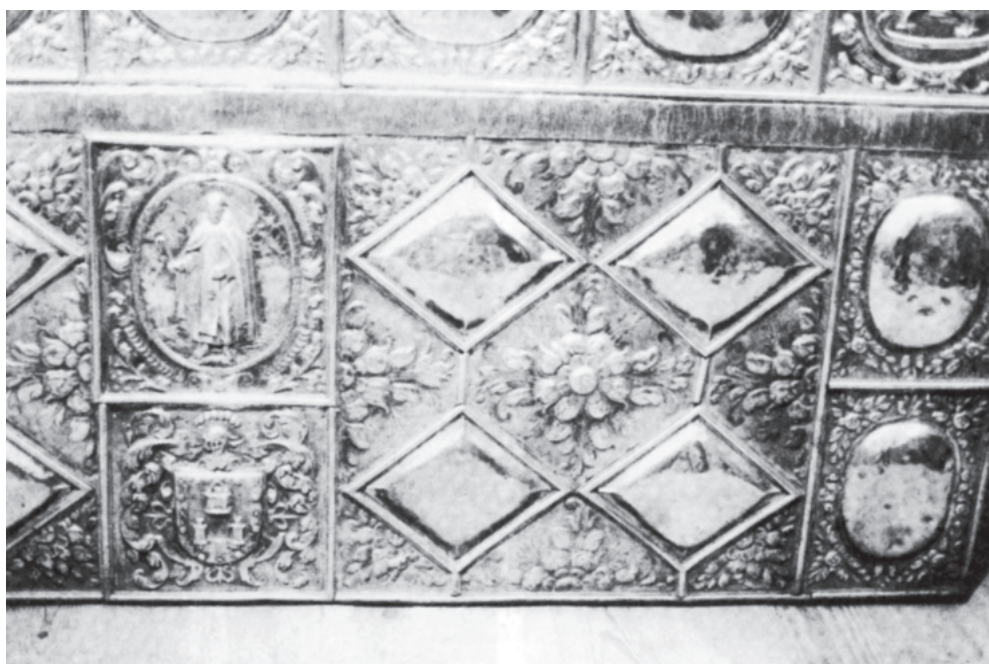
Lám. 1: Catedral de Santo Domingo de la Calzada.
Andas procesionales (h. 654).



Lám. 2: Catedral de Santo Domingo de la Calzada.
Andas procesionales (detalle).



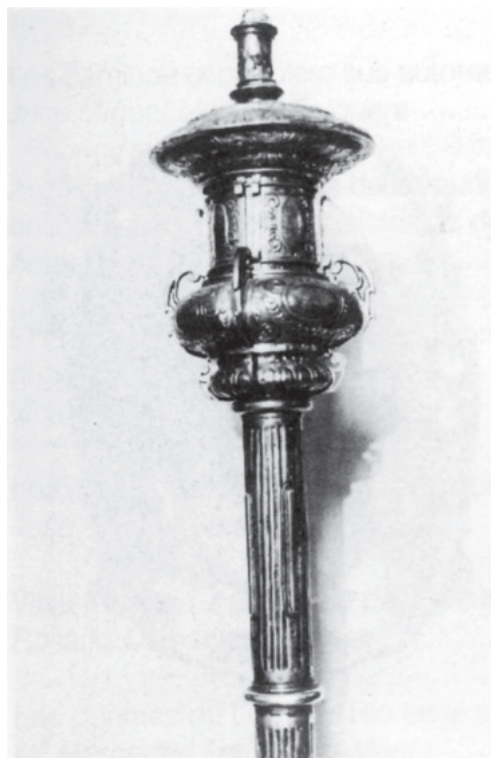
Lám. 3: Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Andas procesionales (detalle).



Lám. 4: Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Frontal de altar de la Capilla del Santo (h. 1654).



Lám. 5: Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Frontal (detalle).



Lám. 6: Catedral de Santo Domingo de la Calzada Cirial (1654).



Lám. 7: Catedral de Santo Domingo de la Calzada Custodia (1655).



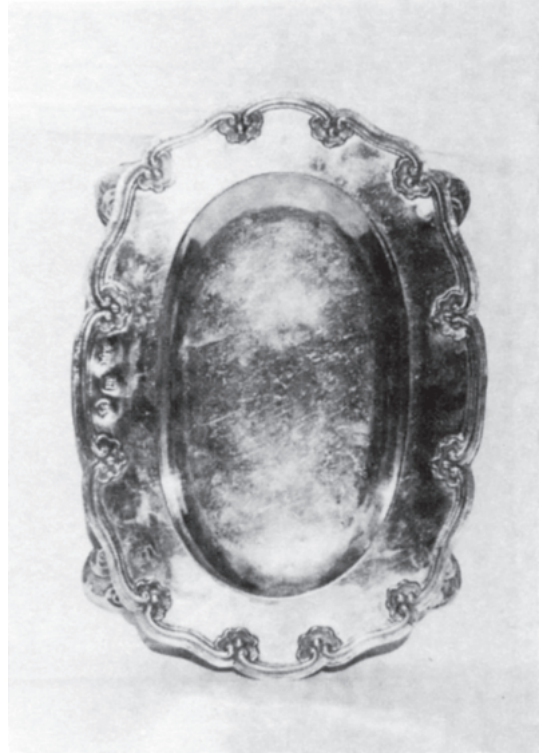
Lám. 8: Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Portapaz (h. 1666).



Lám. 9: Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Ángel (h. 1702).



Lám. 10: Catedral de Santo Domingo de la Calzada
Sagrario (h. 1702).



Lám. 11: Catedral de Santo Domingo de la Calzada.
Bandeja (entre 1732 y 1754).



Lám. 12: Catedral de Santo Domingo de la Calzada.
Cáliz (segundo cuarto del s. XVIII).



Lám. 13: Catedral de Santo Domingo de la Calzada.
Arco de la capilla del Santo (ant. a 1763).

Caminos y viajes en el arte: Iconografía. De la Ilustración al símbolo

JOAQUÍN YARZA LUACES

Podemos utilizar el término *camino* en su sentido inmediato y material: zona de terreno relativamente estrecha, preparada de algún modo entre dos o más puntos, para hacer más cómodo o fácil un recorrido, bien a pie o bien utilizando un vehículo cualquiera. En este caso, la iconografía del camino estaría referida al modo en que esta acción sobre el terreno se refleja en las formas artísticas, especialmente en las artes figurativas.

Pero, de modo más amplio también se dice que camino equivale a ruta, trayecto o itinerario que es necesario hacer para trasladarse de un lugar a otro, sin que exista algún tipo de infraestructura o manipulación del suelo realizado de la forma que sea por el hombre, produciendo una modificación visual del mismo. ¿Existe en este caso algún medio que permita traducir esta idea y, por tanto hacerla visible, en el mismo ámbito de la figuración? Indudablemente, la palabra escrita se ha referido continuamente a esta clase de caminos, tanto en sentido metafórico como en el más real. En las artes figurativas existen signos suficientes para reconocer los caminos elípticos. El camino, empleado del término en la primera acepción, es más frecuente que se haga visible en etapas donde la representación tridimensional e ilusionista sea la regla, mientras el elíptico o sugerido lo es cuando estos problemas de representación son ajenos a la intencionalidad del artista. Pero, como veremos, ambas visiones son posibles al margen de los sistemas de representación.

En otro orden de cosas hay que tener en cuenta el camino espiritual o el simplemente figurado. Y

en un terreno como el de las artes, donde lo religioso y mágico tiene un papel tan sobresaliente, parece natural que alcance un cierto protagonismo, a partir de signos convencionales que permitan explicarlo.

Camino y viaje no son equivalentes, pero están estrechamente relacionados. El viaje no tiene que hacerse necesariamente por caminos, al menos según la primera acepción del término, pero siempre se va de un lado a otro y la trayectoria recorrida es, en cierta medida, un camino. Por eso la representación del viaje no es ajena a lo que pretendo tratar.

No cabe la menor duda que el que camina sea cual sea el sentido que demos a la palabra, esto es, el caminante está presente con bastante frecuencia. Incluso, como trataremos de ver, parafraseando los reiterados versos de Machado, se diría que no es raro que sea el caminante el que hace el camino, o su presencia la única señal de que debe existir alguno. Y esto tanto en el terreno de lo real, como en el de lo imaginado o espiritual.

Camino visible y elíptico, camino real y espiritual, viaje y camino, camino y caminante, son otros tantos aspectos que me propongo tratar. Se comprende, no obstante, que llevar esto con las matizaciones y variables oportunas a muchos siglos de arte hispano es un esfuerzo que supera mis actuales fuerzas, probablemente, pero, en todo caso, la extensión que permite la presente ponencia. Mi intención es la de presentar una casuística lo más rica posible, ejemplificando sin cuantificar, y, seguramente, cuidando de no sacar conclusiones de-

masiado atrevidas. En cuanto a límites cronológicos, prefiero una cierta imprecisión. Comentaré o utilizaré obras que van desde el románico hasta el siglo XIX.

CAMINO Y PAISAJE. CAMINO REAL Y CAMINO ELÍPTICO

Las épocas con paisaje parecen más propias que otras para representar el camino, incluso para ayudar a dibujar unos sistemas generales partiendo de diversos convencionalismos significativos. Y la literatura de temas costumbristas campesinos, descriptivos o pastoriles podrían ponerse en paralelo. La famosa «Diana» de Jorge de Montemayor, obra importante del renacimiento hispano (1558 ó 1559), pertenece a ese género pastoril e idílico que transfigura idealizando el entorno paisajístico y los protagonistas a los que dota de una sensibilidad y una belleza refinadas lejos de la dura realidad. Se ha dicho que, no obstante transcurrir su acción en el campo, las descripciones ambientales son escasas¹. Aunque esto sea cierto, igual que hay que tener presente que el paisaje bucólico es tópico y alejado de lo real, el autor no puede prescindir de él. Hay descripciones parciales o de países cercanos o lejanos y los protagonistas hacen un largo recorrido que les llevará al fantástico palacio de Felisa, sucediendo anécdotas relacionadas con los lugares transitados, que obligan a referirse a ellos, siquiera sea de modo sumario. Sin embargo, la palabra camino apenas se pronuncia.

Cuando la pastora Selvagia habla de sus desgraciados y ambiguos amores describe el reino de los lusitanos. Se citan los ríos que lo bañan, se habla de las poblaciones, de las aldeas, de su fertilidad, de las florestas umbrías, de los valles amenos, del templo maravilloso de Minerva que visitan los pastores en una época del año. Ni una sola vez se citan las palabras camino, vía, senda, etc.². Un re-

paso más cuidadoso de todo el texto proporciona sorpresas en esto. Una vez se usa la palabra camino en sentido figurado³. La descripción paisajista más amplia se hace al comienzo del tercer libro, cuando *las ninfas «caminavan... por medio de un espeso bosque»*. Sin embargo, es el arroyo junto al que discurren el que se erige en protagonista en cuanto a hilo conductor. En un momento atraviesan una senda. Llegan a un estanque, en el que hay una isleta. Acceden a ella por un camino de piedras⁴. Son éstas las pocas ocasiones en que las palabras senda o camino se nombran en el texto. Como aquélla donde se describe un largo recorrido al comienzo del cuarto libro y sólo se cita «una muy angusta senda, por donde no podían ir dos personas juntas»⁵.

En contraste, toda la obra es un continuo caminar. Se van reuniendo diversos protagonistas que atraviesan bosques, bordean ríos, etc., hasta llegar al palacio de Felicia, en primera instancia, acabando algunos por retornar al mundo real cerca de Coimbra. Es importante: no hay vías materiales, pero se hacen por necesidad. En definitiva, sin menospreciar las escasas sendas y los cortos caminos, éstos se convierten en anecdóticos, mientras los más importantes están elípticos. Si se trata de transferir la idea al terreno de la pintura de o con paisaje de los siglos XV al XVII, los resultados no son muy diferentes⁶.

En 1480 Memling, el gran pintor flamenco, entregaba un encargo para la catedral de Brujas. La pintura se llama desde hace tiempo «Los siete gozos de María» (Museo de Munich), aunque impro-

¹ He utilizado la edición de E. Moreno Báez (Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, 1976). Fue ya Menéndez Pelayo el que comentó la escasa sensibilidad de J. de Montemayor ante la naturaleza. Moreno Báez cree exagerada la aseveración, pero justifica parcialmente el hecho, habida cuenta de que se trata de un paisaje bucólico y en este sentido convencional y abstracto (pág. XXIX de la introducción).

² *Ed. cit.*, págs. 39 y sigs.

³ Se refiere a la muerte, a causa de Belisa, de un padre que había matado a su hijo y se suicida: «y no tomar *el camino* que padre e hijo por tu causa tomaron» (cursivas mías) (*Ed. cit.*, pág. 151).

⁴ El hecho de que caminaron lleva implícita la idea de camino, aunque de nuevo sea elíptico. Pero cuando encuentran un apoyo que van a seguir, junto al cual existe un bosque, «*tomaron una senda que por entre el arroyo y la hermosa arboleda se hacía*» (Lib. tercero, págs. 128 y 129 de la ed. cit.).

⁵ Lib. cuarto, págs. 157-158, ed. cit.

⁶ De todos modos hay que tener en cuenta que los protagonistas no realizan un viaje común entre dos ciudades, para el que ha de suponerse necesariamente la existencia de algún camino, sino en un paisaje arcádico, lejos de las ciudades y de cualquier ámbito habitado, por tanto con altas probabilidades de que no existan vías construidas.

piamente, porque el ciclo de imágenes es mucho más amplio. Si bien el centro de la tabla lo ocupa la Epifanía, y la historia de los Magos, la lectura iconográfica comienza a la izquierda con la Anunciación. Inmediatamente puede verse el anuncio a los pastores, el nacimiento de Jesús, la matanza de los inocentes, el milagro apócrifo del trigo crecido que salva a la familia camino de Egipto, el descanso de la Sagrada Familia en ese viaje, el milagro de los ídolos, la aparición de la estrella a los Magos, el encuentro de los tres, la visita a Herodes y, finalmente, en el centro la Epifanía. Desplazándonos a la derecha, continúa el ciclo pasando rápidamente a la resurrección, etc. El pintor ha creado estos paisajes fantásticos que permiten el desarrollo de una temática tan rica en la superficie de una única tabla. En este escenario ha dispuesto construcciones que albergan personajes y escenas y caminos por los que transitan. Caminos elípticos permiten un recorrido visual para la conveniente lectura iconográfica. Pero hay senderos pintados. ¿Cuál fue el criterio al distribuirlos? Se diría que no hay caminos inútiles o puramente anecdóticos. Se han elegido para que sean hollados por los personajes que viajan. En el primero a la izquierda, hay lugar para el descanso en la huida a Egipto y el milagro de los ídolos, hechos que suceden cuando José y María viajan huyendo de la persecución de Herodes. A continuación, tres pequeñas sendas sirven para que los séquitos de los reyes se encuentren en un punto y continúen juntos por una única. La recuperación de la ruta se da, cuando se retiran de la presencia del Niño a quien han ofrecido los presentes. Al viaje de los Magos a través de los caminos sucede el de los peregrinos a Emaús o la corta excursión de las santas mujeres hacia el sepulcro.

Memling ha creado, por una parte, caminos elípticos que sirven para llevar a cabo la visita sagrada. Por otra, caminos reales y visibles con una función muy concreta: servir a aquellos que realizan, según el texto, un viaje. Pero este tipo de paisaje ha sido poco utilizado por la pintura española. Tal vez no deje de ser significativo que uno de los empeños más curiosos se deban a un artista foráneo, traspasado el límite del renacimiento.

Me estoy refiriendo a «La Virgen y el Niño» que se atribuye a Joan de Burgunya (Juan de Borgoña) y se conserva en el Museo de Arte de Cataluña. Virgen, Niño y Juan Bautista niño, ocupan el centro

de un imaginativo paisaje de tradición nórdica. Un examen, quizá no exhaustivo, permite distinguir en él la anunciación el nacimiento y la matanza de los inocentes, a la izquierda. En el lado contrario, la Epifanía, huida a Egipto y descanso en la misma. Además, en un extraño escenario acuático, los cuatro Padres de la Iglesia. Los recorridos para una normal y ordenada lectura icónica son preferentemente elípticos. Pero hay muchos pintados, aunque sean casi pura anécdota. Lo es el que conduce hacia una ciudad que nada añade a la comprensión de la pintura. El único que se justifica por el tema es el que transita la familia santa camino de Egipto. Por tanto, camino elíptico y real. Y entre estos últimos, los anecdóticos y los que desarrollan una función o tienen una utilidad.

En realidad este tipo de representación ni siquiera en Flandes ha sido corriente. Otro tanto ha de decirse en la pintura hispana del siglo XV y comienzos del XVI. Al analizar la magnífica «Piedad Desplá» (Catedral de Barcelona) de Bartolomé Bermejo, donde el paisaje tiene un tremendo protagonismo, incluso significativo, tanto como plástico, mientras que las luces que lo iluminan colaboran decisivamente a crear un clima dramático, apenas cabe identificar a algún personaje, al margen de los principales, con un contenido signifiante. A la izquierda en alto, la presencia apenas entrevista de uno o dos hombres ante una masa rocosa sugiere el sepulcro de Cristo y sus guardianes. En el lado contrario, en el interior de una casa, una imprecisa figura presuntamente femenina podría recordar a la Virgen esperando recibir la visita del Hijo resucitado. Pero es arriesgado sugerir tales identificaciones. Sin embargo, el amplio camino que conduce del primer plano hacia la cruz y, tal vez desde allí a la ciudad de Jerusalén, es real y sin ser necesario alude vagamente al vía crucis⁷. Quizá el final de esta historia

⁷ En ambos casos hay caminos que conducen allí. Young (YOUNG, E.: *Bartolomé Bermejo, The great hispanoflemish master*, Londres, 1975, págs. 88 y sigs.) que describe con admiración el paisaje y alude a los animales como símbolos, no busca identificaciones religiosas. Considera en un caso que se trata de una mujer en la puerta de su casa y, en el otro, un ermitaño de piernas cruzadas ante su cueva. Sin embargo, el supuesto ermitaño que parece sumido en reflexiones, tiene a su lado una larga lanza, como correspondería a uno de los soldados guardadores de la tumba adormilado. Y en torno a la cabeza de la mujer, que no

llega de manos de Velázquez. En su «San Antonio abad y San Pablo Ermitaño» (M. Prado) la reunión de los protagonistas presenta un punto culminante de la historia contada en cinco episodios (encuentros de San Antonio con el sátiro, el centauro, llamada a la puerta de la cueva del Ermitaño, de ambos santos y entierro de San Pablo por los leones en presencia de San Antonio). Igual que sucedía en la Diana de Montemayor la vía de acceso principal de San Antonio no es un camino real, pero transcurre en las proximidades de un arroyo. La lectura iconográfica completa obliga a seguir un camino elíptico, aún a riesgo de que para ello el pintor haya caído conscientemente en arcaísmos como el que supone la visión de San Antonio llamando a la puerta de la cueva.

La pintura flamenca del siglo XV con su precisión virtuosa había dado un extraordinario impulso al paisaje. Paisaje donde se mezclaba a una observación detallada de la realidad una tendencia a inventar espacios ideales, que podían convertirse en fórmulas de taller en manos de epígonos escasamente creativos. Los pintores de los reinos hispanos están frecuentemente entre estos epígonos, salvo excepciones. La amplitud del paisaje flamenco implicaba casi siempre un deseo de humanizarlo. Los bosques y las montañas eran motivo de temores, ante peligros conocidos y desconocidos, aunque a veces se ha exagerado este punto cara a la representación en la pintura⁸. En el siglo XV, al tiempo que se recupera totalmente la tercera dimensión, se busca un tipo de ambiente que sea más amigo porque de un modo u otro el hombre ha sabido domesticarlo. Si acaso se reservan las leja-

nías montañosas o ciertas zonas abruptas para seguir indicando el antiguo terror a lo desconocido u hostil. Entre los signos capaces de expresar este dominio están las ciudades dispersas por el paisaje, el simple grupo de casas, *los caminos* y los seres humanos transitando por ellos. De este modo hay que entender que si la presencia de un signo u otro en una pintura religiosa tiene un valor anecdótico en lo que afecta al tema que la justifica y promueve, adquiere un valor esencial en lo que concierne a la concepción de la naturaleza.

La Piedad, tan cara a la religiosidad expresiva y emotiva de fines de la Edad Media, no es más que la meditación dolorosa de la Virgen ante el cuerpo muerto de su hijo bajado de la cruz y sobre el monte Calvario. La escultura exenta es pródiga en representaciones, pero interesa ahora la pintura. Obliga a situar la escena en un lugar y, al dibujar las lejanías, a mencionar la próxima ciudad de Jerusalén. Se ha citado ya que la que encargó a Bermejo el canónigo Desplá en Barcelona. Tornemos otra obra de un gran maestro: la de Fernando Gallego en el Museo del Prado. De nuevo los que la encargaron se hacen retratar junto a los protagonistas de la meditación. De la boca masculina salen las palabras «*miserere mei, Domine*» que corresponde a uno de los salmos penitenciales (salmo 50) utilizados en la liturgia de Semana Santa, donde el hombre, según las palabras de David, pide perdón por sus faltas. Del primer plano surge un camino que lleva a la ciudad del fondo, indudablemente Jerusalén. Se diría que esa presencia trasluce no sólo el deseo de retratarse por parte del donante, sino una respuesta al «*O vos omnes qui transitis per viam*» que proviene de la Lamentaciones de Jeremías (I, 12) y que se leía y cantaba asimismo en la liturgia del Sábado Santo. De este modo el camino se integra en la iconografía del tema. Por otra parte, participa en la humanización del paisaje. Al fondo, junto a los muros de la ciudad, llega a una puerta y enlaza con otro que discurre frente a ellos, pero viene de la derecha. Por él pasean hombres y bestias domésticas.

El intento de integrar el camino en la iconografía religiosa podría desvirtuar, quizá, la visión a la par anecdótica y básica de su presencia, antes sugerida. Sin dejar a Fernando Gallego, pensemos en su excelente San Andrés del Tríptico de la Virgen (M. Diocesano, catedral de Salamanca). Probablemente para hacer «pendant» con San Cristóbal, que

está a la puerta, sino dentro de una habitación y quizá sentada, hay un color blanco que tanto puede referirse a un tocado de ese color, como a un nimbo. En este segundo caso, la identificación con María esperando la noticia de la resurrección de su hijo sería más verosímil. Máximo teniendo en cuenta que Bermejo pudo conocer la tradición catalana, tan frecuente en su pintura del entorno de 1400, de que María vio desde su casa el momento preciso en que sucedió aquella [ALCOY, R.: *Observaciones sobre la iconografía de la resurrección de Cristo en la pintura gótica catalana*, en *Estudios de iconografía medieval española* (ed. J. Yarza), Bellaterra, 1984, págs. 195-377].

⁸ La obra más clásica sobre la pintura de paisaje es la CLARK, K.: *El arte del paisaje*, Barcelona, 1971 (Londres, 1949), donde considera que el medieval es un paisaje esencialmente simbólico.

lo requería, lo sitúa en un gran paisaje. Los signos de humanización son varios. A la derecha, en una zona semidespejada, se ve un montón de piedras sobremontado por una cruz. Al fondo arriba, se vislumbra una ciudad. Un poco más abajo, a la derecha, un sendero por el que discurren dos individuos conduce a una especie de gran hacienda, tal vez suburbio de la ciudad. En el lado contrario, las rocas de la izquierda podrían hacer pensar en el paisaje pavoroso y deshumanizado. Estamos claramente ante un camino anecdótico respecto al tema principal, la imagen del santo. Pero en el paisaje, que ha surgido como necesidad estética, es sustancial en tanto colabora como signo a hacerlo acogedor y transitable, dentro de su pintoresquismo.

A partir de ahora el paisaje no va a perder importancia. No se puede decir que se constituya aún en un género. Lo normal es que forme parte de un tema distinto, alcanzando un protagonismo muy desigual⁹, si bien se hace mayor en tanto aumenta el interés de lo profano en las formas artísticas figurativas. Esto pese a la oposición indudable que ha tenido en personalidades carismáticas y capaces de una influencia notable, como el conocido caso de Miguel Ángel¹⁰. Aunque diversos historiadores centren en Italia las experiencias renovadoras también en este género¹¹, es en el Norte donde probablemente adquiera un mayor desarrollo y acabe constituyéndose no como apoyo, sino como protagonista principal y aún único¹². En el renacimiento hispano sigue siendo secundario y poco más

se puede decir que lo indicado anteriormente. Esto afecta a la imagen del camino real. Es de destacar que en un reciente trabajo sobre el paisaje en la pintura española del Renacimiento¹³ entre los signos o tópicos que incluyen los ríos, valles, ciudades, etc., no estén los caminos y en el texto se citen de pasada al comentar el valle.

Es en el siglo XVII cuando nace una pintura en la que el paisaje es lo único o lo principal. En este segundo caso, el tema religioso o mitológico se antoja un pretexto para definir un gran escenario. De Claude Lorrain, francés activo en Italia, a Salvatore Rosa, pasando por el paisaje holandés, con maestros de género, son múltiples las posibilidades. Pero no es cuestión tratarlas aquí¹⁴.

En España, existen ecos de todo pero escaso interés. Algunos de los grandes maestros ensayan el género en obras maestras (Velázquez en los pequeños apuntes de la Villa Médicis, M. Prado, o Ribera en las obras recientemente descubiertas en las colecciones de los duques de Alba), que son excepciones en su producción. La pintura de vistas se centra en artistas menores, como I. de Iriarte o B. M. Agüero, o en otros algo más dotados inspirados en modelos venecianos (P. Orrente). En general nada añaden a lo antes indicado en lo que se refiere a la iconografía del camino. Y sin embargo la situación era suficientemente nueva para que no fuera así.

La pintura de países, como dicen las fuentes contemporáneas, tenía sus especialistas y el tratamiento que se diera en ella a los caminos se instala en niveles que superan lo anecdótico de antes. Palomino alaba a Iriarte, «pintor célebre en paisajes», de quien decía Murillo, que los realizaba «por inspiración divina»¹⁵. El propio pintor sevillano también había alcanzado éxito con los paisajes que incluía en sus historias. Sin embargo, una anécdota que protagonizan ambos pone en duda el interés que concedía a su trabajo el especialista de países. A Murillo se le encargó una serie de historias algu-

⁹ CLARK: *Op. cit.*, págs. 39 y sigs., habla de que el siguiente paso es el del paisaje de hechos.

¹⁰ Me refiero a las famosas frases pronunciadas ante Francisco de Holanda, que definen toda una actitud, no ya sólo ante los paisajes, sino ante cualquier pintura que no sea la italiana (Francisco de Holanda, *Da pintura antiga*, int. e notas de A. González, Lisboa, 1983, liv. II, dial. I, pág. 236).

¹¹ Es lo que se deduce de la lectura de la citada obra de Clark. Escasa definición en TURNER, A. R.: *The vision of landscape in renaissance Italy*, Princeton, 1966. Una visión ponderada que pone de manifiesto las contradicciones de una interpretación demasiado dogmática, en «Le teoría renacentista y el nacimiento del paisajismo», recogido en GOMBRICH, E. H.: *Norma y forma*, Madrid, 1984, págs. 227 y sigs., siendo el estudio de 1950.

¹² Sobre la rica visión de Leonardo al respecto, GOMBRICH: *Op. cit.*, pág. 231. Sobre el reconocimiento de la superioridad de los pintores nórdicos por parte del italiano Paolo Pino, *Ídem*, pág. 243.

¹³ MARTÍNEZ BURGOS, P.: *Los tópicos del paisaje en la pintura española del siglo XVI*, en «Fragmentos», núm. 7 (1986), págs. 66-83.

¹⁴ Remito a los trabajos citados más arriba (Clark, Gombrich).

¹⁵ PALOMINO, A.: *El Museo pictórico y Escala óptica*, Madrid, 1947, pág. 1019.

na de las cuales se desarrollaban en ambientes exteriores que había de pintar Iriarte. Murillo creyó que era Iriarte el que debía realizar primero el ambiente en el que luego se integrarían las figuras. Iriarte era del parecer contrario. Finalmente, Murillo lo pintó todo¹⁶. La propuesta primera suponía una confianza grande en la habilidad de Iriarte, así como en la importancia del paisaje como ambientador en donde la historia, como en un escenario, iba a tener lugar. Por el contrario, las imágenes pintadas antes convertían el paisaje en un complemento secundario, más o menos embellecedor.

Si son acertadas las hipótesis de los especialistas¹⁷ conservamos al menos cuatro pinturas de un ciclo, que están entre las obras más hermosas del gran artista. La que corresponde a «Jacob poniendo las varas al ganado de Labán» (Meadows Museum, Dallas) es un espléndido paisaje idealizado con recuerdos de Momper, Rubens y otros artistas, singularmente nórdicos¹⁸. Lo rústico del ambiente no impide la presencia de todos los signos antes señalados de humanización: la casa a la izquierda (posible molino), la ciudad en la lejanía y el *camino* que salva con un puente elemental la corriente que alimenta el probable molino y proporciona agua al rebaño. Se podría citar exclusivamente como signo, porque no sabemos ni de su necesidad, ni que vaya a ningún lugar. Después de todo se trata de una historia religiosa en un país.

Más interesante sería en este sentido otro paisaje también atribuido a él y que se conserva en el museo del Prado (cat. núm. 3008). Aunque Palomino habla de historias en países, no propiamente, como en el caso de Iriarte, de exclusivos países, al alabar la habilidad de Murillo, no parece que exista tema. La presencia de una muchacha sobre un asno, que conduce un adolescente y al que sigue un hombre, no son señales suficientes para pensar en una «Huida a Egipto», porque falta el Niño. Estamos en una obra donde la magnitud del espacio, la altura de las montañas, el contraste lumínico anuncian en cierta medida el género «sublime», si

bien la índole sencilla de los personajes de los primeros planos, lo hacen más amable, pariente de los paisajes decorativos de los artistas nórdicos que Murillo debía conocer, aunque sea superior a ellos. El camino juega asimismo un papel ambiguo. Nace de un lugar tenebroso y parece dirigirse hacia arriba en una curva apenas marcada que obliga a pasar delante de una modesta casa donde una mujer da de comer a algunas aves. Entre el misterio y la anécdota de género, tiene un protagonismo importante en una obra, sea murillesca o no, que cuenta entre las más hermosas de su clase en la pintura hispana del siglo XVII.

Otro de los puntos que sería posible investigar cuando hay ciudades y caminos. ¿Qué relación se establece entre ellos? Una de las obras más tempranas y realmente magistrales de amplios espacios urbanos y campesinos, cuyo interés en esto ha sido resaltada continuamente, es el conjunto de frescos llevados a cabo por Ambrogio Lorenzetti para el Palazzo Publico de Siena con los efectos del Buen y del Mal Gobierno sobre la ciudad y el campo¹⁹. Uno de los aspectos que, a mi juicio, hay que destacar es la perfecta relación establecida entre ambos lugares por parte del artista, que refleja de este modo la realidad social del momento. Aun cuando se sepa la importancia que adquieren las ciudades en la Italia de los siglos XII al XIV, también se conoce con seguridad que el funcionamiento total de las pequeñas repúblicas era el resultado del desarrollo de una burguesía urbana con intereses importantes en el campo²⁰. Esto explica que los que encargan las pinturas a Lorenzetti desean poner de manifiesto que los efectos del Buen Gobierno afectan tanto a un ámbito como al otro, porque los dos son indispensables para la buena marcha de la re-

¹⁶ PALOMINO: *Op. cit.*, pág. 1066.

¹⁷ ANGULO, D.: *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, Madrid, 1981, I, págs. 472 y sigs.

¹⁸ *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)*, Madrid-Londres, 1982-1983, catálogo núm. 32, págs. 168-170.

¹⁹ TURNER: *Op. cit.*, págs. 11 y sigs., lo considera el más bello paisaje del siglo XIV. WHITE, J.: *The birth and rebirth of pictorial space*, Londres, 1972, 3.^a ed., págs. 93 y sigs., dedica un capítulo preferentemente a este ciclo desde el interés de la perspectiva. Dejo a un lado los análisis iconográficos de Rubinstein y otros más recientes.

²⁰ Una visión general sobre la ciudad en el arte Alto Medieval y hasta el Gótico, en FRUGONI, Ch.: *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Torino, 1983. El capítulo dedicado a la realidad perfecta («Immagini troppo belle: la realtà perfetta» 5, págs. 136 y sigs.) comienza con el análisis del Buen Gobierno de Lorenzetti.

pública y deben estar estrechamente comunicados. El artista ha dibujado un espléndido panorama ciudadano, sin olvidar el carácter de recinto fortificado que tiene la ciudad real y la tónica en esos momentos. Del mismo modo ha tratado el campo humanizándolo totalmente con terrenos labrados, campesinos trabajando, casas de labor, rutas transitadas, etc. Y la relación la establece a través de la puerta abierta en las murallas y el gran camino que sale de ésta, por el que circula una lucida hueste de personajes.

Esta coherencia entre la realidad y su expresión artística, ¿existe siempre o es perceptible en lo hispano? Sería necesaria una investigación cuidadosa que tuviera en cuenta factores como son los que corresponden al tiempo en que se pinta, el tipo de ciudad, el tema al que sirve de enmarque, etc. Me limitaré a escoger algunos ejemplos que pueden poner de manifiesto distintas actitudes. El «Libro de la Montería del rey Alfonso XI» se copió varias veces y, al menos, una de ellas se ilustró. El ejemplar conservado en la Biblioteca de Palacio (Madrid), de fines del siglo XV, contiene diversas escenas que transcurren en los montes. Por ello no existen prácticamente los caminos. Pero el miniaturista no resistió el deseo de situar una lejanía con castillos o ciudades en algunas circunstancias, incapaz de evitar la humanización de lo que debía ser un paraje agreste. Es posible que hubiera una mención a las posesiones reales, del mismo modo que sucede en algunas de las miniaturas de las «Muy Ricas Horas» de Jean de Berry. Sólo una vez, de manera sumaria, un camino apenas dibujado conduce a la puerta abierta de un castillo-palacio (fol. 83v.). En otra ocasión se ve un amplio camino con una revuelta en la que desaparece. Pero al fondo en alto hay una gran fortaleza prácticamente inaccesible, sin señal visible de puerta de entrada (fol. 34v.)²¹. ¿Intento de decir así que se trata de una construcción cuya virtud reside precisamente en la dificultad de acceder a ella o mero resultado de una técnica artística relativamente limitada? Sería absurdo sacar de esto una conclusión aceptablemente válida. Pero la multiplicación de ejem-

plos podría ser algo más definitiva. La «Piedad» de F. Gallego antes señalada presentaba caminos que tenían su comienzo en la ciudad. El San Jorge de Pedro Nisart (M. Diocesano, Palma de Mallorca) presenta un amplio paisaje que ha sido estudiado cuidadosamente por las referencias detalladas de la gran ciudad del fondo²². Todos los caminos conducen a las puertas abiertas en los muros que la circundan. En el «retablo de Santa Úrsula» (M.A. Cataluña) de J. Rexach, en la Crucifixión hay un sinuoso camino muy definido que lleva a la ciudad (Jerusalén) del fondo. Una revuelta hace que se pierda su huella, pero la puerta abierta en los muros no permite dudas. En el mismo retablo, la llegada de la santa a Roma y su recepción por el papa en el exterior obliga a la detallada representación de una ciudad amurallada medieval sin relación con la auténtica, en la que se ve una puerta abierta, un puente de acceso, una ancha vereda, etc. En definitiva, que la concepción medieval del mundo condiciona la representación del camino como puente entre dos ambientes que estaban estrechamente conectados entonces. Y nada cambia inmediatamente después. Júzguese por uno de los paisajes más cuidados de Pedro Berruguete en su «Muerte de San Pedro Mártir» (M. Prado), donde el único camino lleva desde la escena del crimen hasta una imponente ciudad fortificada en la que se abre una inmensa puerta entre dos torreones.

Pero si el paisaje como género surge ya en la segunda mitad del siglo XVI, es en el tiempo del neoclasicismo y, sobre todo, del romanticismo donde adquiere un significado nuevo. En el siglo XVII se coleccionaban los «paises» porque agradaban²³, y no de otro modo hay que entender el éxito de Iriarte entre una clientela de particulares²⁴. Pero luego se elabora una teoría del paisaje, se definen los sublimes, existe una conexión entre la imagen

²² Magistralmente estudiado desde este punto de vista por G. LLOMPART: *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Palma de Mallorca, 4 vols., esp. I, 1977, págs. 199 y sigs.

²³ GOMBRICH: *Op. cit.*, pág. 228.

²⁴ PALOMINO: *Op. cit.*, pág. 109: «de ellos (paises)... hay gran número en Sevilla, especialmente en casas particulares, con gran estimación».

²¹ Pueden contemplarse las ilustraciones en LÓPEZ SERRANO, M.: *El Libro de la montería*, Madrid, 1974, aunque el texto es muy escaso y poco preciso.

de la naturaleza y los estados de ánimo²⁵, incluso una cierta comunión panteísta con aquélla. Por otra parte, el divorcio ciudad-campo era mucho más acusado que en los siglos anteriores, lo que podía provocar tanto un temor o un desconocimiento, como un desprecio y, hasta hostilidad del hombre urbano por los espacios abiertos, pero, sobre todo, por el campo y el mundo campesino. ¿Modifica esta nueva situación la iconografía del camino? Es factible estudiarla en la gran pintura romántica nórdica de Friedrich a Martin. La visión idealizada de «El Bardo» (1817, Laing Art Gallery, Newcastle-on-Tyne) de John Martin nos traslada a un paisaje absolutamente fantástico, que formalmente mantiene deudas con el pasado. El orden de importancia de los protagonistas debe comenzar con el bardo que le da título, arrebatado y grandilocuente, al que sigue la naturaleza, el castillo y el sendero por el que discurre un ejército. El modo de tratar el tema en clave fantástica obliga a una lectura correspondiente del camino. Es un pretexto para que circule el ejército que supuestamente ha salido de un castillo situado en un lugar imposible²⁶.

¿Pero cuál es la realidad del paisaje hispano de entonces? Desde luego no existe un Martín y, en general, estas visiones son infrecuentes. Genaro Pérez de Villaamil es uno de los pocos artistas que pueden presentar una imagen si no igual, al menos equivalente, entre lo sublime y lo pintoresco. Del mismo modo que se habla de una etapa prerromántica y de una romántica en su obra²⁷, en lo que afecta a los paisajes cabría hablar de los imaginados y de aquellos que, aún transfigurando, manipulando o reinventando la realidad, se inspiran en la naturaleza y sus ciudades. En ambos hay una coincidencia: están humanizados. En ellos

siempre (puede existir quizá alguna excepción no conocida por mí) se encuentran referencias a ciudades, castillos, caminos y, sobre todo, gentes.

En el maravilloso «Castillo de Gaucín» esa capacidad de inventiva que le hace tan poco fiable cuando copia arquitecturas o calles de ciudades, alcanza grados muy altos. La ruta que lleva al castillo se ha convertido, al contrario que en la pintura de los siglos XV y XVI, en un signo de incertidumbre o de temor, porque parece vigilado por un grupo de bandoleros, fuera de una cueva arriba a la izquierda, dominando desde lo alto. No es muy distinta la versión del camino que da en «Las gargantas de Las Alpujarras» (Fundación Santamarca, Madrid), sobre un esquema general muy próximo. Aún puede ser más amenazador, porque a la presencia de bandidos se une la ausencia de una señal de seguridad. Las construcciones del centro son ruinas deshabitadas e inseguras. El camino se hunde en la garganta. Los seres humanos se agrupan en una larga caravana, única posibilidad de concitar el peligro del viaje. Dentro de la fantasía de esta reconstrucción, Villaamil reflejaba la crudeza de la España de entonces y, más concretamente, la de Andalucía. Si la presencia del camino había sido inicialmente un signo para convertir lo desconocido y aterrador en algo seguro y amigable, ahora significa inseguridad. Y sabemos que esto sucedía en la realidad. Naturalmente no es necesario que ocurra esto continuamente («Torrente del Navia», Col. part., Barcelona), como de entradas a ciudades («Vista de Toledo desde la Cruz de los Canónigos», Col. Rotellar, Barcelona). Finalmente, hace su aparición una vía nueva, rígida y firme, cuya historia dejamos ya, aunque entiendo que puede tener interés, porque reflejaría la reacción que debió provocar: la vía férrea. En una de sus pinturas tardías (1852) se ve la «Inauguración del ferrocarril de Langreo» (Ministerio de Obras Públicas, Madrid), que se convierte en una fiesta presidida por la reina.

EL VIAJE MARÍTIMO

La estela del barco es efímera y los caminos marítimos imposibles de marcar en una pintura. El signo más válido para indicar el viaje es el barco que transporta al pasajero, tanto si se trata de una situación real, imaginaria o simbólica. Por tanto, antes de que exista un desarrollo ilusionista del espa-

²⁵ Ya desde que Vitrubio explicó que, de acuerdo con el género, el teatro debía recurrir a distintos escenarios de modo que en las obras satíricas el más apropiado era el paisaje, puede decirse que intentó crearse un género que el renacimiento, pese a su rechazo inicial, comienza a definir (GOMBRICH: *Op. cit.*, pág. 246). La estética del siglo XVIII va a elaborar estas categorías. Sobre su aplicación al paisaje romántico, HONOUR, H.: *El romanticismo*, Madrid, 1984, 2.ª ed., págs. 59-122.

²⁶ HONOUR: *Op. cit.*, págs. 59 y sigs.

²⁷ ARIAS, J. E.: *Genaro Pérez Villaamil*, La Coruña, 1980, habla de una década prerromántica y otra de pleno romanticismo. Todas las obras de las que se habla a continuación están reproducidas y analizadas con mayor o menor detalle en esta publicación.

cio la presencia de cualquier navío, unido a un signo mínimo de agua, proporciona una visión suficientemente clara de un viaje.

La temática románica, inspirada muy directamente en los textos bíblicos es muy poco propicia a la representación de un viaje por mar, porque ni la historia de Cristo, ni los relatos veterotestamentarios, dan pie a ello. Son escasas las vidas de santos ilustradas y sólo en algunas se habla de rutas marítimas. El lago Tiberíades es el lugar de actuación de Jesús y de la pesca de los apóstoles, más que vía de camino. Pero la barca de San Pedro convertida en símbolo, es asimismo señal de viaje: es imagen de la Iglesia conducida expertamente por la mano del vicario de Cristo para llevarla, salvando tempestades, a buen puerto. Así se ve en las pinturas de Sorpe (M. Arte Cataluña) o en el relieve de la pesca milagrosa procedente de la portada de la iglesia de Sant Pere de Roda atribuida al llamado Maestro de Cabestany (M. Marés, Barcelona). En el Antiguo Testamento el Diluvio y el Arca no aluden en sentido estricto a viajes, pero convertida el Arca en imagen de la Iglesia, de nuevo se reitera la idea del viaje difícil, aunque con un final feliz. Justamente, en la ilustración de los Beatos un texto interpolado afecta a la idea de Arca-Iglesia, lo que da ocasión a los miniaturistas a la visión muy llamativa de un barco que no lo parece y que incluso se desliza por un mar que no existe. No obstante, el signo de viaje es evidente.

Es en tiempos posteriores, donde los relatos extrabíblicos son usuales, cuando se multiplican los viajes marítimos. Su iconografía es muy sencilla. Hay dos posibilidades. O se alude a la partida o a la llegada, o al momento en que se está en medio del camino. «Las Cantigas» de Alfonso X, en su magnífico ejemplar de El Escorial, son pródigas en este tipo de escenas. A título de ejemplo tomemos la número 172. Un mercader va a San Juan de Acre, pero una tempestad está a punto de hacer zozobrar el navío. Pide ayuda a la Virgen de Salas (Huesca) y llega finalmente sano y salvo a la ciudad palestina. Vende sus mercaderías y regresa al punto de partida dispuesto a cumplir una promesa hecha a la Virgen. De las seis escenas pintadas, cuatro aluden al viaje. Dos pertenecen a una de las posibilidades: el barco llega a una ciudad amurallada (San Juan de Acre, en primer lugar; luego al puerto se entiende que hispano) como final de trayecto. El barco está en medio del mar, sin señal de costa. En ambos ca-

sos el protagonista que asegura la existencia del viaje es el barco que transporta al mercader.

Poco cambian las cosas en un futuro. En una tabla de la iglesia de Los Balases (Burgos) de fines del siglo XV, una escena poco corriente presenta a Juliana, viuda, que por error cree transportar el cuerpo de su marido, desde Jerusalén, cuando son las reliquias de San Esteban. Los diablos hacen que una tempestad amenace la seguridad del viaje. Pero San Esteban resuelve el mal momento. Indefectiblemente, el barco había de tener un puesto preeminente en el asunto. La navegación parece costera, porque no sólo se ve la costa próxima, sino que la tierra se divisa en la lejanía, como si todo ocurriera en una gran bahía o en un lago. Dando un salto hasta el siglo XVII nos encontramos con un ciclo de pinturas que celebran la expulsión desgraciada de los moriscos del reino de Valencia (Caja de Ahorros de Valencia y col. part. Alicante). Cada momento de embarque que señala el viaje fuera de la Península se indica por un puerto, un grupo de gente y varios barcos en el mar²⁸.

La claridad del signo que es el navío, la barca, etc., a la hora de hablar de un viaje, unida al hecho de que el mar siempre fue más inseguro que la tierra para la mayor parte de los hombres, debido menos a la posibilidad de ser sorprendidos por piratas, que a las tempestades inesperadas, lo hizo propicio en todo tipo de rutas metafóricas, simbólicas o espirituales. Ya antes se citó la nave de San Pedro partiendo de la pesca milagrosa o la tempestad en el lago Tiberíades, como indicación de la nave de la Iglesia cuyo timón lleva el príncipe de los apóstoles y sus continuadores en la sede de Roma. Su historia es larga y en lo que afecta al arte hispano ha sido contada en alguna ocasión a la que

²⁸ Desde luego, del mismo modo que en Las Cantigas se puede ver con frecuencia esa imagen del barco a la salida o entrada del puerto, hay otro manuscrito menos conocido, pero también muy avanzado en el tratamiento del paisaje y donde la idea del viaje forma parte del contenido de una parte del texto. Me refiero a la «Crónica Troyana», de Biblioteca de El Escorial (GARCÍA MORENCOS, P.: *Crónica Troyana*, Madrid, 1976) y cuyo interés ha sido puesto de manifiesto por H. BUCHTHAL: *Historia Troiana. Studies in the History of Mediaeval secular illustration*, Londres-Leiden, 1971, aunque lo estudie indirectamente. Sobre las pinturas valencianas, ALEJOS MORÁN, A.: *Crónica pictórica de la expulsión de los moriscos valencianos*, en «Címal», núm. 16 (1982), págs. 50-59.

remito²⁹. También el Arca de Noé alcanzó el mismo significado. En realidad, la Barca de la Iglesia llegó a cargarse de significado y a representarse en pinturas, esculturas y grabados³⁰, con variantes que se debían a la intención que en un momento dado pretendían darle.

Justamente el temor a las rutas marítimas, el grado de incertidumbre a la hora de conseguir el dominio de la nave, el peligro de la tempestad, la sensación de ser juguete más que dueño de los acontecimientos, hicieron que el barco pasara a adquirir un papel interesante en asuntos morales, filosóficos, etc. La más clara expresión de lo que digo es «La nave de los locos». Sebastian Brant, su autor, cuidó de que se publicara en Basilea durante el carnaval del año 1494. Existe un clima moralizante, pero expresado a través de un lenguaje muy nórdico, entre fines de la Edad Media y los inicios del especial humanismo flamenco. Numerosos grabados, que alguna vez se han atribuido a Durero, ayudaron a la popularidad que inmediatamente alcanzó. La idea de embarcar en una nave a todos los locos, que vale decir todos los necios, tontos, pecadores, etc., la pudo tomar del significado que a esas alturas tenía en el terreno metafórico, la nave. Más que al comienzo, ya muy avanzada la obra, se ve claramente la intención principal. Es un viaje sin rumbo o al país de Cucaña, donde aguarda el naufragio y la imposibilidad de llegar a tierra y en el que, bien seguro, no se habrán embarcado los sabios³¹. Las imitaciones, las copias, las traducciones, no se hicieron esperar. José Bade o Badius Ascensius publicaba en 1497 en latín una obra que derivaba de la de Brant y que tituló «Stultiferae Naves seu Scaphae fatuarum mulierum». El impre-

sor Fadrique de Basilea editó en Burgos esta obra dos años más tarde. En varios grabados las naves se van cargando con los locos relacionados con los cinco sentidos³². Es un viaje iniciado, sin final conocido, pero que igualmente se presiente desastroso.

Curiosamente, y es de destacar la relatividad de los signos icónicos, el grabado que corresponde a los pecados de la vista vuelve a ser utilizado, tal vez fraudulentamente, varios años después y con un propósito muy distinto. Es conocida la importancia que tuvieron los pliegos sueltos o literatura de cordel. Uno de sus autores fue Rodrigo de Reynosa que escribió a finales del siglo XV. A lo largo del siguiente se hicieron con este carácter diversas ediciones. En una que comienza con una versión trobada del *Pater Noster* para damas, está la copla «A la chinigala la gala chineta» que se ilustra con el citado grabado. En el texto se explica que es un conjunto de putas la que arma el navío:

«Todas estas damas
arman una galera
dejaron España
e van a tierra ajena.
Cargaron de vino
para la Gomera
vía, vía, putas,
vía a la galera,
no quedés defuera
quel tiempo es muy bueno
y viento de tierra»³³.

La anécdota ha sustituido a la moralización, pero pese a su desenfado, persiste la idea de un viaje incierto en la galera aparejada por unos personajes que de nuevo son negativos.

Tal vez antes de tiempo he entrado en el terreno del camino metafórico, incluso en el que corresponde al período anterior al paisaje, que he de tratar más adelante. La Virgen de los Navegantes

²⁹ LLOMPART, G.: *La Nave de San Pedro y sus afines en la Corona de Aragón*, en «Rev. de Dialectología y Trad. Populares», 32 (1976), págs. 281-300.

³⁰ LLOMPART, G.: *La nave de la Iglesia y su derrotero en la iconografía de los siglos XVI y XVII*, en «Spanische Forschungen», 25 (1970), págs. 309-335. Sobre la idea de la Virgen como nave y sus connotaciones, LLOMPART, G.: *De la Nave de la Virgen a la Virgen de la Nave*, en «Traza y Baza», 2 (1973), págs. 107-132.

³¹ Cito de acuerdo con la edición francesa moderna: BRANT, S.: *La nef des fous*, adaptation française par M. Horst, Estrasburgo, 1979, «Le bateau de Cocagne», págs. 281 y sigs., corresponde al grabado 108. Otros grabados con naves, los núms. 48, 91. Sobre la atribución a Durero, PANOFKY, E.: *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, 1982 (1943), págs. 56 y sigs.

³² MATEO, I.: *La temática de la nave de los locos en una edición española del siglo XV*, en «Traza y Baza», núm. 3 (1973), págs. 45-52.

³³ RODRIGO DE REYNOSA: *Coplas*, Madrid, 1979, ed. M. I. Chamorro. Tal vez hace demasiado antiguos, a mi juicio, alguno de los originales. Sobre el texto, págs. 83-85. Un ejemplar de esta edición en Biblioteca Nacional, R. 3958, ver en *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*, Catálogo exposición, Madrid, 1981-1982, núm. 823, pág. 181.

de Alejo Fernández (Archivo de Indias, Sevilla), pintada entre 1531 y 1536, contiene un signo que está entre la realidad y la metáfora del viaje. Con el descubrimiento de América, Sevilla se convierte, como es sabido, en el gran puerto atlántico. Y son los de la Casa de Contratación quienes encargan la obra. No deja de ser tópica en tanto que María es la protectora de los navegantes, como Virgen del Manto, pero alude al viaje marítimo con el mar poblado de barcos de diversas formas y tamaños en la parte baja³⁴. En las citadas pinturas de interés iconográfico, pero no mucha calidad, destinadas a contar detenidamente la expulsión de los moriscos del reino de Valencia³⁵, se dibuja la partida de villas valencianas con el mismo recurso que en Las Cantigas de Alfonso X. De este modo comienza a sugerirse un viaje que termina en Berbería. En ambas circunstancias la concepción compositiva es idéntica.

CARTOGRAFÍA Y CAMINO

Un campo muy vasto donde el camino está presente, tanto elíptico, como visible es en las representaciones convencionales de lo que en sentido muy amplio podría calificarse de cartografía. Es imposible que ni aún someramente intente esbozar una situación general de los problemas. Evidentemente, a medida que nos acercamos a nuestros días los mapas reflejan más directamente la realidad, por tanto la red de caminos y carreteras, mientras ésta se hace más tupida. Pero este tipo de obras, eminentemente prácticas, destinadas a uso cotidiano, no se hacen con la menor intención estética ni simbólica. En el pasado, bien el carácter simbólico, como en el caso de los mapamundi de los Beatos o las «vistas» de la ciudad santa de Jerusalén, bien el intento de embellecer el producto con elementos innecesarios, como figuras o escenas, como sucede en algo tan práctico como el atlas de Abrahan Cresques, permiten incluirlos aquí. Inclu-

so en fechas relativamente recientes no se excluye algo semejante a lo segundo, como, por ejemplo, puede comprobarse en el estudio que en estas mismas actas presenta J. J. Martín González.

La limitación de origen de los mapas de los Beatos implican casi necesariamente la ausencia de caminos reales dibujados, tanto por la macro-escala en que se conciben, como por la falta de interés de los miniaturistas. La intención es presentar una «imago mundi», desarrollo de la idea básica de San Isidoro, con un esquema de los tres continentes conocidos y una mención de escasa definición del continente ignoto, rodeados por el mar, que es el lugar en que los apóstoles deben predicar el cristianismo. Lo único que cabe es señalar ciertas rutas elípticas que colaboren a entender su sentido, pero lo son hasta un extremo que, salvo excepciones, es casi imposible entender la clave. En ocasiones, algunas imágenes tienen un carácter tal de signo que eluden totalmente cualquier rastro de realidad, mientras admiten una lectura simbólica de sorprendente claridad. Podría ser el caso de un esquema del mundo de un manuscrito de la Crónica del obispo Pelayo de Oviedo (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 1513, fol. 1v.), donde en un cuadrado se representa al mundo, indicando los puntos medios de sus lados, los cardinales. En el centro del mundo está Jerusalén, construida como una fortaleza. De un modo u otro se pone de manifiesto que todas las vías invisibles conducen a la ciudad santa³⁶.

EL CAMINO ANTES DEL PAISAJE

Si el navío es un signo que indica la ruta marítima, en las épocas en que la tercera dimensión no existe, los artistas, como es sabido, acuden a seña-

³⁴ ANGULO, D.: *Alejo Fernández*, Sevilla, 1946, págs. 24-25.

³⁵ En general, ver *El barco metáfora visual y vehículo de transmisión de formas* (Simposio C.E.H.A., Málaga-Melilla, 1985), Málaga, 1987. En particular, CUESTA, M.ª J.: *La nave y sus significaciones a través de la emblemática*, págs. 309-320, y GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: *Significaciones de la nave en la emblemática del barroco español*, págs. 321-338.

³⁶ Sobre los Beatos, MENÉNDEZ PIDAL, G.: *Mozárabes y asturianos en la cultura de la Alta Edad Media, en relación especial con la historia de los conocimientos geográficos*, en «Bol. Real Acad. Historia», 1954; CID, C.: *Santiago el Mayor en el texto y en las miniaturas de los códices del «Beato»*, en «Compostellanum», X, núm. 4 (1965), págs. 231-282; Vázquez de Parga, L.: *Un mapa desconocido en la serie de los «Beatos»*, en «Actas Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana» (Madrid, 1976), I, Madrid, 1978, págs. 271-278. Respecto al contenido del manuscrito pelagiano en cuyo inicio está la esquemática versión, *Inventario general de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, IV, 1958, págs. 401 y sigs.

les significativas para expresar lo que desde el punto de vista ilusionista sería más sencillo. En un arte sin paisaje, el modo más conveniente para indicar la vía, el viaje, es el de presentar a uno o más personajes andando. Pongamos por caso los relieves de Silos. Mientras la mayoría representan un momento más o menos solemne, como la Pentecostés o la Duda de Tomás, los Discípulos de Emaús charlan con Jesús mientras como peregrinos caminantes van de un lugar al otro. El artista cambia las actitudes respecto a los restantes. Los hace andar y a Cristo lo viste como el caminante por excelencia, como peregrino a Santiago. Cuando en el cenotafio de los santos Vicente, Sabina y Cristeta, en San Vicente de Ávila, los santos huyen, la escena presenta a los tres a lomos de animales haciendo camino. Los límites entre camino real y camino metafórico son en la Edad Media imprecisos. Así, en el Pórtico de la Gloria, los salvados probablemente por Jesús después de su descenso infernal, caminan en la zona alta, desde el arco de la izquierda al centro que representa el paraíso. Del mismo modo, acompañados por ángeles, los que vienen de la zona derecha, escapando del pecado, realizan un camino que es real y simbólico. Y el signo utilizado para indicar esta vía de ascenso de lo material a lo sagrado, es el caminar.

Si del románico pasamos al primer gótico, nada cambia. Únicamente una obra tan extraordinaria como Las Cantigas de Alfonso X se adelanta a su tiempo creando unos ambientes exteriores en donde la mención de la naturaleza va más allá del signo. Y es allí donde puede encontrarse la idea del camino a través de los que transitan por un paisaje que, frecuentemente animan diversas plantas y árboles vistos al menos en dos planos de profundidad. En la Cantiga CLXVI se cuenta que un hombre estaba tullido y sanó por gracia de la Virgen. Va en romería a la Virgen de Salas para agradecerlo personalmente. En la cuarta miniatura se ve a un personaje de camino, señalando delante y detrás de él con una masa rocosa con arbolado, el aspecto de un paisaje donde no hay otro camino que el que abre el romero. Salas vuelve a ser el fin de una nueva visita y quien la realiza anda a través de un paisaje igual (Cantiga CLXI). El recorrido lo puede hacer un grupo, como el que va a caballo en la Cantiga XCVII y el camino puede no ser otra cosa que tal, sin connotaciones complementarias, o por el contrario llenarse de signos. Así, en la Can-

tiga XLIX unos romeros van en peregrinación y se les hace noche en el trayecto (miniatura 2); temen a los ladrones (miniatura 3), esto es, la ruta se hace hostil. Finalmente, piden ayuda a la Virgen que se les aparece disipando las tinieblas y les conduce sin más incidentes.

Hay algo manifiesto en todos estos casos. El camino no podía existir y su protagonismo lo asume el caminante. Esto es, el viandante es el que protagoniza la historia. En Las Cantigas, la escena del viajero representa un paso entre dos lugares y sólo su presencia garantiza la idea de viaje. El paisaje colabora a saber que estamos fuera del ambiente normal donde se desarrolla la historia. Las referencias más o menos precisas, pueden convertir este camino en mero signo de paso o cargarlo de significado³⁷.

CAMINOS SIMBÓLICOS, INICIÁTICOS Y MARAVILLOSOS

Quizá sea el campo de los caminos, los viajes y las ceremonias de paso, con intención de metáfora, de símbolo, de iniciación, el más amplio de la historia del arte. Lo es sin duda alguna en tiempos medievales, aunque este valor decrezca en el mundo moderno, sin desaparecer. Pero la complejidad y variedad de esos signos hace difícil llevar a cabo una síntesis medianamente válida.

Los caminos reales y los espirituales no dejan de tener continuamente puntos de relación. El Camino de Santiago es un camino espiritual que exige un viaje real. Cuando son las leyendas de los peregrinos que van a Compostela las que se traducen en imágenes, hay que preguntarse de qué modo se define en una forma artística esa vía por la que circulan los viajeros y que es algo tangible. Pero cuando es el propio apóstol el que indica a Carlomagno la necesidad de que libere la ruta hacia el apóstol, el resultado es otro. En el «*Codex Calixtinus*» o «*Liber Sancti Jacobi*», la desgraciada miniatura que

³⁷ Quizá sería interesante remarcar que en la mayoría de los casos estos viajes son de peregrinación a lugares santos, dedicados a la Virgen. Del mismo modo, el Camino de Santiago dispone de una iconografía que, al menos parcialmente, tratará aquí M. Melero.

sufrió el ataque de un restaurador virtuoso que se olvidó del mismísimo emperador, haciendo que Santiago hable a unas telas, presentaba al apóstol presentándose en sueños y aludiendo al viaje a través del camino de estrellas, la Vía Láctea, el camino francés visto en el cielo y marcado aquí con dos ondulaciones que caminan paralelas tachonadas de estrellas (fol. 162). Camino espiritual, por tanto, resuelto con un signo que era tal pero que correspondía con una realidad en las estrellas, visible para todos los peregrinos y guía constante en la noche³⁸.

En lo cristiano, el primer viaje espiritual es la visita al más allá. El más notable viajero con derecho propio fue Jesucristo en su descenso al limbo de los justos, después de su muerte en la cruz. También uno de los viajes espirituales que han merecido traducirse en imágenes con mayor frecuencia. Sin embargo, se concibió iconográficamente, menos como camino, que como culminación, destacando el quebrantamiento de las puertas infernales, la prisión del diablo y la salvación de los justos del Antiguo Testamento. Y esto tanto en la *Anástasis* de Oriente como en el *Descensus* de Occidente³⁹.

Mucho más interesante literariamente es el viaje en espíritu que los humanos han tenido ocasión de hacer y les ha puesto en contacto con un mundo al que naturalmente aún no habían llegado. Frases en principio poco significativas del Corán islámico y de los escritos de San Pablo cristianos fueron los puntos de partida para una literatura de extraordinaria variedad. Los hādices musulmanes y, luego el «Miray» por excelencia, la traducida «Escala de Mahoma», desarrollaron el núcleo inicial y alcanzaron una gran popularidad, al tiempo que se traducían a lenguas romances. Posteriormente, también los cristianos, inspirándose en la idea musulmana o al margen de ella, crearon una literatura cuyo interés sólo recientemente empezamos a vislumbrar.

³⁸ Sobre la representación del ciclo y su extraña distribución en el códice santiagués, YARZA LUACES, J.: *La peregrinación a Santiago y la pintura y miniatura románicas*, en «Compostellanum» XXX, 3-4 (1985), págs. 382 y sigs.

³⁹ En algunos casos, se desarrolla una secuencia que permite más fácilmente hablar de un camino. Así, en el Beato de Gerona, donde Cristo se representa dos veces. Una alude a su llegada y la rotura de las puertas. El otro, a la salvación de los justos. Sin embargo, la idea de quebrantamiento de la puerta nos pondrían en relación con el tema de la puerta como paso iniciático, del que hablo más adelante.

Son relatos anecdóticos destinados a asombrar a las gentes en tanto que cuentan lo que sucede en lugares a los que nadie ha ido, pero todos tienen que ir⁴⁰. Pero, ¿en qué medida tuvieron una traducción en imágenes? Desde luego, en lo musulmán tardarán en aparecer libros ilustrados que cuenten con detalle los caminos por los que transita el profeta, pero al menos desde el siglo XV comienzan a ser numerosos⁴¹. En todo caso, interesan poco en estos momentos. Los viajes cristianos, en tanto que tales, tampoco se tradujeron fácilmente en imágenes. Es la «Divina Comedia» de Dante la que se ilustra en el siglo XIV con una frecuencia envidiable, pero en Italia. Y así puede suceder con otros viajes, como el de San Brandán⁴². Pero en lo hispano esto no sucede, al menos de modo inmediato. Se ha discutido mucho, con argumentos más o menos válidos, sobre la influencia que estos relatos tuvo sobre las representaciones de infierno o paraíso⁴³. En todo caso, valórese como se valore, lo importante es que aún existiendo afecta al modo

⁴⁰ No es cuestión aquí de volver sobre la polémica suscitada antiguamente por Asín Palacios respecto del conocimiento de textos musulmanes a la hora de concebir los recorridos de su «Divina Comedia». Las conclusiones y estado de la cuestión del problema está en los escritos de E. Cerulli. La publicación de Muñoz Sendino de la «Escala de Mahoma» ha puesto a disposición del estudioso hispano un texto básico. Churrua e Iñíguez, con escasa fortuna trataron el tema. Yo mismo lo he hecho en diversas ocasiones y, recientemente M. Melero. Envío a esas publicaciones. Lo que me interesa señalar es que en el mundo cristiano las narraciones sobre una visión del más allá son bastante más frecuentes de lo que cabía pensar, aunque no lleguen a los detalles de lo musulmán y, como prueba, está el reciente libro de M. C. Díaz y Díaz: *Visiones del más allá en Galicia durante la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1985. Para una introducción general del tema, con antología de textos: *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, ed. M. P. Ciccarese, Florencia, 1987.

⁴¹ Una manifestación temprana la constituye un manuscrito persa del s. XV muy ilustrado y recientemente publicado. A partir de ahora serán más numerosos (*Miráf Nâmeh, Le voyage miraculeux du prophète*, ed. M.-R. Séguy, París, 1977). Se trata del ejemplar de París, Bib. Nat., ms. sup. turc. 190).

⁴² Un imponente repertorio de manuscritos ilustrados con la Divina Comedia hasta comienzos del renacimiento, P. BRIEGER, M. MEISS, Ch. SINGLETON: *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, 1969, 2 vols.

⁴³ Además de lo dicho está en prensa un estudio de M. T. Pérez Higuera analizando la posibilidad de una influencia en los temas escatológicos de la portada de los pies de la colegiata de Toro (Zamora).

de ver el infierno y no la idea del camino o viaje, que es lo que en realidad interesa aquí.

En estos viajes al más allá suelen distinguirse dos tipos de acceso: uno de ascenso y otro de descenso, según una concepción según la cual el paraíso está arriba y el infierno abajo. La idea de ascenso en visión o del alma puede traducirse en imágenes muy claras. El alma sube, después de la muerte, llevada por dos ángeles psicopompos, representada como un cuerpecillo desnudo asexual, según una tradición viva en oriente, aceptada en occidente y perviviendo en tiempos modernos, como puede juzgarse recordando el alma del señor de Orgaz entre ángeles en la famosa pintura del «Entierro» de El Greco. Quizá como vía espiritual es más atractiva la visión en espíritu de Juan en el Apocalipsis, tal como se encuentra en los Beatos y, especialmente, en el Beato de Gerona (fol. 107): Juan está echado y de su boca sale una línea ondulada que asciende. Estamos ante la visión del trono, los 24 ancianos y los relámpagos que salen del trono. La línea acaba a la altura del Señor en un ave que es su espíritu.

En el cristianismo la idea de caída como consecuencia del pecado original y la contraposición entre material y terrestre con inmaterial o espiritual son conceptos básicos. Desde que el falso Dionisio Areopagita escribió en Oriente hacia el año 500 una serie de tratados de claro matiz neoplatónico en los que trataba de señalar el camino que había de conducir del hombre a Dios, teniendo en cuenta aquellos principios, la palabra ascenso, vía anagógica ascensional, tomó un sentido muy claro. El hombre está inmerso en la materia, pero aún en ella existe un reflejo de luz, siquiera sea muy débil. El proceso de ascenso debe tratar de ser progresivo en la contemplación de cosas donde la materialidad dé paso a la luz. El final de esta ascensión es Dios⁴⁴.

Pero estas ideas demasiado abstractas fueron recogidas y seguramente trivializadas, simplificadas o traducidas a un lenguaje más llano e inteligible. Los autores trataron de buscar metáforas. La ascensión escalonada elimina el viaje ascensional como vuelo directo y favorece la idea tan material de la escala o escalera como signo claro y perfecto de su-

bida. En la primera mitad del siglo VII, Juan Clímaco escribe en Santa Catalina de Monte Sinaí, una «Escala Santa». Había sido ermitaño numerosos años, pero es siendo higúmeno o abad cuando escribe una obra de ascesis para sus monjes. Elige la escala o escalera como metáfora ascensional. Le da treinta escalones con lo que la hace coincidir con la edad de Cristo en el momento del bautismo, porque es la que corresponde a su plenitud. El que consigue llegar al último peldaño encuentra a Dios. La imagen más próxima, señalada en la Biblia, es la escala de Jacob, vista en sueños y por donde subían y bajaban los ángeles⁴⁵. En Bizancio, su éxito fue grande y se copió en muchos manuscritos que fueron ilustrados⁴⁶. Pero además, se intentó traducir en una imagen única sintética. En un icono de Monte Sinaí de la segunda mitad del siglo XII se ve la escala inclinada y por ella suben numerosos monjes. Los pequeños diablos negros les asetean, agarran haciéndoles caer, etc. Algunos han llegado o están a punto de hacerlo. Arriba, surge el busto de Dios.

La obra llegó a Occidente. En el siglo XIV se tradujo a lenguas occidentales, se copió. Juan Gil de Zamora escribió una «Scala Coeli», Gentil de Foligno, agustino, una «Scala Paradisi» muy directamente inspirada en la de Juan Clímaco. Pero la idea de escala o escalera se había convertido en un tópico literario. Boecio y Ramón Lull la habían utilizado. Algunos Hermanos de la Vida Común vinculados a la «devotio moderna», también. El valenciano Antoni Canals llama a una de sus obras más importantes «Scala de contemplació»⁴⁷. El franciscano Francesc Eiximenis había escrito un «Devocionari de la reina María» y cuando se edita posteriormente se le califica de «Scala Dei»⁴⁸. No siempre se usa del mismo modo el término, pero en definitiva, se trata de marcar una vía espiritual cuyo tránsito debe hacerse a través de diversos grados de

⁴⁵ Jean CLIMAQUE: *L'échelle sainte*, ed. P. Deseille, París, 1978, sobre todo el prólogo, págs. 17 y sigs.

⁴⁶ WEITZMANN, K.: *The icon*, Londres, 1978, lám. 25; MARTIN, J. R.: *The illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954.

⁴⁷ CANALS, Antoni: *Scala de Contemplació*, ed. J. Roig, Barcelona, 1975.

⁴⁸ EIXIMENIS, Francesc: *Scala Dei. Devocionari de la reina Maria*, ed. modernizada, Montserrat, 1985.

⁴⁴ Denys L'Aréopagite, *La hiérarchie céleste*, ed. Roques, Heil y de Gandillac, París, 1970.

perfeccionamiento, meditación, etc., que son los peldaños de la escala. Juan Ruysbroek o Ruusbroec, el Admirable, había titulado una obra «Los Siete peldaños de la Escala del Amor Espiritual»⁴⁹.

¿Qué reflejo tiene esta literatura en el arte hispano? Yo diría en una primera valoración que bastante escaso. No conozco nada que sea comparable a la escala de Jacob, que Juan Clímaco utiliza como modelo de la otra, tal como la pintó Ribera en el magnífico «Sueño de Jacob» del museo del Prado. Y es posible que sea éste un tema más representado, incluso en ciclos que llegan al siglo XVIII (La Orotava) y que lo utilizan como símbolo. La escala espiritual de perfección está presente en algunos grabados con los que se inician ediciones de las obras antes citadas. Desde algún ejemplar de obras de Ramón Lull hasta la «*Scala Dei*» corregida del original de Eiximenis, la visión suele ser simple y con pocos elementos iconográficos notables. En la obra de Eiximenis, extremadamente torpe, el autor está arrodillado ante una maltrucha escalera en cuya zona superior se ve una «Maiestas» entre serafines. En una «*Scala celi*» de Johannes Junior, editada en Sevilla (1496) San Jerónimo asciende por los treinta escalones que conducen a Dios. Es más interesante que las otras, porque es obra de fábrica con vanos terminados en arcos túmidos.

La escalera construida también puede ordenarse iconográficamente de acuerdo con un camino ascensional. Incluso a veces puede verse desde otra perspectiva significativa. Iconográficamente es interesante la idea del arquitecto Domingo de Andrade en Santiago de Compostela, cuando construye en Santo Domingo de Bonaval una triple escalera de subida, desde el claustro a la zona de dormitorios, con tres salidas al mismo nivel, pero terminadas a diferente altura, ya que cada una sirve para un grupo de frailes distintos.

En la colegiata de Morella y en la catedral de Tortosa se esculpieron dos escaleras con figuración. En Tortosa sube al púlpito, pero en Morella es mayor, está totalmente esculpida y conduce a un coro donde previamente se había dispuesto una amplia

figuración relativa al juicio final. ¿Se consideró aquí un camino ascensional más allá de su función de uso? Probablemente, sí⁵⁰.

El apócrifo evangelio de Seudo-Mateo dice que, al ser entregada al templo, la Virgen niña subió rápidamente los 15 escalones que la separaban de él. Orcagna en el tabernáculo de Or San Michele, en Florencia, y Tadeo Gaddi en la capilla Baroncelli, de la Santa Croce, en la misma ciudad, representaron así una enorme escalera que marca simbólicamente la separación entre ambos espacios⁵¹. Sor Isabel de Villena en su «*Vita Christi*», de título tan engañoso por la parte amplísima que dedica a la Virgen, ocupa tres capítulos enteros (VI, VII y VIII) para explicar la razón del número quince y poner en boca de María versículos de salmos a medida que subía escalones⁵². De este modo, algo tan simple como es la normal escalera de entrada a un lugar, se convierte en un camino místico con un significado que, si en Italia, estaba en relación con la importancia del sacerdote, en la vida de Sor Isabel de Villena alcanza un valor significativo premonitorio en tanto que avanza detalles de la vida posterior del hijo de María.

En todo lo visto hasta ahora, la escalera se ha utilizado como símbolo de ascensión o camino religioso, dentro del cristianismo. De hecho es un signo más universal para indicar un paso de lo profano a lo religioso, de la tierra al cielo, etc. Y esto sirve entre los chamanes tibetanos y en formas religiosas más evolucionadas⁵³. Del mismo modo se utilizan literaria y artísticamente en programas humanísticos o textos cargados de alegorías amo-

⁵⁰ El uso de escaleras en obras artísticas se dan con la idea de peldaños cuyo paso es un grado más de perfeccionamiento. Piénsese en un «*Speculum virginum*» de Santa María Laach de h. 1150 (*Ornamenta Ecclesiae*, Catálogo, Colonia, 1985, I, lám. pág. 77). O en el posterior manuscrito inglés, *Horas de María de Bohun*, h. 1380-1394, Copenhagen, Kongelige Bib. Ms. Thott, 574-4.º, fol. 32v., donde en un juicio final los salvados atraviesan la puerta del paraíso, abajo, pero tienen que ascender por una escalera hasta el cielo mismo.

⁵¹ MEISS, M.: *Painting in Florence and Siene after the Black Death*, Princeton, 1978, reimp., págs. 27-28.

⁵² Isabel de Villena, Sor, *Vita Christi*, ed. facsímil, Valencia, 1980, págs. X y sigs.

⁵³ ELIADE, Mircea: *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid, 1954, págs. 106 y sigs.: «Ritos de ascensión» y «Simbolismo de la ascensión».

⁴⁹ RUUSBROEC, Juan: *Obras*, ed. trad. T. H. Martin, Madrid, 1984, págs. 591-646.

rosas. Indicaré dos ejemplos notables. El primero, enigmático, pero en un templo del saber moderno: la universidad de Salamanca. Allí la gran escalera que permite el acceso a la zona alta del patio tiene tres tramos que, en su interior y exterior se cubren con un animado ciclo de relieves. Calificados durante mucho tiempo como decorativos, recientemente se ha pretendido buscarles un significado, con resultados desiguales, pero finalmente sugestivos. Es, a decir de su último intérprete, un camino de ascensión que invita a una superación moral ⁵⁴.

Sin que el sentido sea tan inmediato, pero formando parte de estas escaleras que dan lugar al paso entre espacios esencialmente diferentes, está la que permite el autor entrar en la «Cárcel de amor» en la obra de este título que escribió, a fines del siglo XV, Diego de San Pedro. El edificio es de una altura desmesurada, apoyado en cuatro soportes imposibles que lo aíslan del suelo. Se puede acceder a él por una escalera oscura en cuya zona más alta está un guardián ⁵⁵. En la edición de Barcelona, que utiliza tal vez los grabados de una anterior edición castellana, el grabador no ha sido fiel al texto, porque ninguna mención hay a la oscuridad. En todo caso ha sido capaz de crear un extraño edificio y su único paso es la dicha escalera ⁵⁶.

El laberinto es un camino iniciático, pero también un signo de constructor. La Edad Media se interesó por Dédalo, a quien consideró paradigma del arquitecto ingenioso. Sabemos que varias catedrales francesas tuvieron laberintos donde se colocaron los nombres de los constructores. Ninguno más espectacular que el desaparecido de la catedral de Reims ⁵⁷. Pero el laberinto pudo tener otros significados. El nombre lo utiliza el poeta Juan de Mena para titular su famoso poema alegórico: «La-

berinto de Fortuna». En los «*grafitti*» medievales se ha recurrido a él, sin que siempre sepamos cual fue su intención y sus significados, ni aún a quien se debe el colocar algunos superpuestos a pinturas anteriores, como el de Santa María de Taüll que se estudia en estas páginas. Pero, es evidente, que la vinculación a Creta, Dédalo, Teseo, Ariadna y el minotauro, se mantuvo viva a lo largo de los siglos ⁵⁸. En Sevilla, en los jardines del Alcázar se hizo uno por indicación de Carlos V. En tiempos neoclásicos, en Horta (Barcelona) se pensó en otro, que fue más adelante manipulado. Se ha buscado una clave a este último ⁵⁹. Sea cual haya sido ésta, lo cierto es que en el momento actual el grave camino iniciático ha dado paso a otro uso, el meramente lúdico. Para mal de su conservación, convertido en parque, niños y mayores juegan a perderse en él.

En todos los caminos iniciáticos, en todas las religiones, existe la conciencia de un tránsito, un paso, a través del cual, cambia el nivel cualitativamente. Esto ha sido especialmente estudiado en las religiones místicas, pero también se conoce muy bien en las formas poco desarrolladas de la experiencia religiosa. Etnólogos, antropólogos e historiadores de la religión, lo han analizado ⁶⁰. Una de las imágenes más vividas de lo que implica está en la famosa novela de L. Carroll, al «atravesar el espejo». A partir de ahí el mundo funciona al revés. El nacimiento, la muerte, son dos tránsitos básicos en la existencia humana. La puerta es un signo simbólico excelente. En las artes plásticas se han encontrado formas que dejen constancia de este paso.

No voy a hablar aquí de todas las escenas de nacimiento y muerte, ni aún de algunas significativas. Me interesa únicamente resaltar el momento que precede al paso, su anuncio y su especial ritual. Y nada más apropiado que la preparación para la muerte o su anuncio inminente. En el arte cristiano se ha recurrido a dos sistemas de representación principales. Por un lado, la presencia de sa-

⁵⁴ PRIMERO, SEBASTIÁN, S., CORTÉS, L.: *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1973. Corregida y enriquecida la explicación CORTÉS, L.: «Ad summum caeli». *El programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1984.

⁵⁵ SAN PEDRO, Diego de: *Obras completas. II Cárcel de amor*, ed. K. Whinnom, Madrid, 1971, pág. 85.

⁵⁶ FRAXANET, M. R.: *Estudio sobre los grabados de la novela «La Cárcel de Amor» de Diego de San Pedro*, en «Estudios de Iconografía Medieval», págs. 429-482.

⁵⁷ En general, SANTARCANGELI, P.: *Le livre des labyrinthes*, París, 1974.

⁵⁸ Las citas donde se le nombra, las miniaturas en cuyo interior se ve a Teseo luchando con un monstruo, etc., son varias.

⁵⁹ REVILLA, F.: *La clave amatoria en el laberinto de Barcelona*, en Bol. Sem. Arte Arq. Univ. Valladolid, XLII (1976), págs. 351-364.

⁶⁰ Ver el antiguo (1909) Van Gennep, *Los ritos de paso*, Madrid, 1986, recientemente traducido al castellano.

cerdotes o religiosos que, solemnemente se acercan a ofrecer la extremaunción, se da en manuscritos ilustrados o, incluso, en iconografía de tumbas y no vale la pena que señale ésta o aquélla. El sentido agónico del momento anterior, entendido en tanto que la clásica lucha, la contienda de que habla Alejo Venegas⁶¹, encontró su manifestación más emotiva, dura y, desde nuestra perspectiva algo pintoresca, en el tan difundido «Ars moriendi». El temor de que en ese momento aterrador el diablo se aproveche de la angustia y la debilidad humanas ha preocupado al cristiano y religioso de todos los tiempos. Alejo Venegas, entre otros mil, lo manifiesta en un largo capítulo de su «Tránsito de la muerte». En el siglo XIV y en los siguientes, primero es un grupo de miniaturas, luego de más populares grabados, donde se encuentran expresas estas angustias. El hombre en el lecho de muerte es visitado por todos los diablos, se siente poseído por todos los pecados, desde la ira a la desesperación, mientras acude en su ayuda Jesús, María, los ángeles y los santos. Es una ambientación dramática con tintes expresionistas la que presentan estas imágenes⁶². Las prensas editoras hispanas sólo relativamente se ocuparon de esto y, cuando lo hicieron, simplificaron las complejas versiones europeas. En todo caso, existió el tema propio⁶³ y pudieron circular estampas que venían de fuera.

Tres siglos y medio más tarde, el temor seguía existiendo, pero la forma de enfrentarse a él, sin dejar de recurrir a ayudas iguales a las antiguas, reflejaba un mundo diferente. Es menos el sacerdote que el médico el que acompaña al enfermo, en numerosas pinturas donde de nuevo puede alcanzarse el dramatismo inherente a la situación, pero donde un exceso ternurista, una búsqueda de la lágrima, conduce a obras que rozan lo pintoresco. No

importa señalar, como en el caso anterior, un ejemplo u otro. Existen muchos. Lo que interesa es llamar la atención sobre el cambio, que afecta a la iconografía de este rito de paso, desde una sociedad religiosa esencialmente a otra laica donde el desarrollo de las técnicas y las ciencias ha prestigiado a un personaje que existía desde siempre, pero que ahora, en cierta medida, se sacraliza, como oficiante de la ciencia.

La literatura ha recurrido a diversas metáforas para aludir al paso de lo real a lo imaginario, de lo cotidiano a lo maravilloso, de la vida a la ficción. El espejo de Carroll es una de estas metáforas. Lo es igualmente el bosque. En la antes citada «Cárcel de Amor», Diego de San Pedro cuenta la historia en primera persona. Vuelve a su casa y debe pasar por Sierra Morena cuando el sol intentaba salir. Sucede entonces lo imprevisto: «*pasando... por unos valles oscuros y hondos que se hazen en la Sierra Morena, vi salir a mi encuentro, por entre unos robledales do mi camino se hazía, un cavallero assí feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje*»⁶⁴. El autor parece transitar por un pasaje real y solitario, el de la Sierra Morena andaluza. Atraviesa un valle oscuro y ve venir hacia él procedentes de unos robledales, un extraño salvaje que lleva detenido a un hombre. A partir de este momento Sierra Morena desaparece y el autor va a moverse en una tierra imaginaria, donde transcurre la novela. El paso lo ha significado el momento en que del bosque de robles sale el salvaje. Los grabadores lo han entendido muy bien. Al fondo hay unos peñascales, el autor, sorprendido, está a la izquierda. El paso lo significa el bosque oscuro, los robles. El bosque es el lugar donde ocurre algo maravilloso⁶⁵.

También la puerta es apropiada para marcar un tránsito. En lo religioso es muy frecuente. «*Soy la puerta dichosa, pasad por mi, oh fieles. Soy la fuente de la vida, tened sed de mi más que de vino, quienesquiera que entreis en este bienaventurado templo de la Virgen*». Esta inscripción reza en el crismón del tímpano de entrada de los pies de la iglesia del

⁶¹ VENEGAS, Maestro Alejo: *Agonía del tránsito de la muerte*, Santiago de Chile, 1948, pág. 54.

⁶² Un primer análisis global, ya antiguo, en TENENTI, A.: *La vie et la mort a travers l'art du XV^e siècle*, París, 1952. Una visión puntual y detallada, ZERNER, H.: *L'art au morier*, en «Revue de l'Art», 11 (1971), págs. 7-30.

⁶³ La versión conocida hispana es de escasa calidad. Tal vez exista alguna otra que la hasta hoy publicada. Ver, CANTARELLAS, C.: *La versión española del «Ars Moriendi»*, en «Traza y Baza», 2 (1973), págs. 97-105.

⁶⁴ San Pedro: *Op. cit.*, pág. 81.

⁶⁵ FRAXANET: *Op. cit.*

monasterio de Santa Cruz de la Serós⁶⁶. Jesús es también puerta y a la Virgen, en las letanías se le llama «puerta del cielo». En muchas portadas góticas el parteluz o mainel está ocupado por uno u otra, no sólo por corresponder a un programa iconográfico concreto, sino por su identificación con la puerta. Atravesando el umbral, el hombre pasa del espacio profano al espacio sagrado, de la tierra a la Jerusalén celeste. En algunas portadas románicas y góticas, el derrame remarcado por el cuerpo saliente en que se inscribe la entrada, facilita la presencia de arquivoltas o jambas cubiertas con escultura. A veces detrás hay una temática que destaca el carácter de tránsito. En Covet (Lérida) la arquivolta externa se dedica a glosar la caída de Adán y Eva y sus consecuencias. A medida que avanzamos en las arquivoltas hacia el interior, se manifiestan signos positivos anunciadores de un final halagüeño, que se cumple con la encarnación patente en la Virgen y el Niño anunciados por un profeta. Finalmente, el tímpano se dedica a la «Maïestas». Existe, por tanto un camino iniciático, que conduce del exterior al interior del templo a través de las imágenes⁶⁷.

CAMINANTE, GUÍA, CONDUCTOR

Si hay caminos es porque hay caminantes. Al hablar del camino antes del paisaje he puesto de manifiesto una evidencia: la única posibilidad gráfica de aludir a una ruta es presentar a personas que la recorren. El caminante en estas ocasiones no forma parte del camino, sino que el mismo, en cierta medida es el camino. Pero en los tiempos en que la capacidad y el deseo de utilizar un lenguaje plástico ilusionista el viandante sigue teniendo un protagonismo, forma parte de la iconografía del camino, tanto si es real, como si es imaginario.

Algunos son viajeros por antonomasia: Los hombres del siglo XIX que, curiosos de tierras desconocidas o mal conocidas, se embarcan en un viaje descrito e ilustrado. Pero generalmente no surgen en los paisajes urbanos o rurales que describen e ilustran luego ellos mismos u otros. Sin embargo, el «caminante romántico es una figura que se repite mucho»⁶⁸. Un aguafuerte de comienzos del siglo XIX presenta a su autor, J. A. Klein, como viajero y dibujante al borde de uno de los caminos por los que ha pasado⁶⁹. Von Carolsfeld o Friedrich son creadores de paisajes con caminos o sin ellos cuya belleza sublime es contemplada por un supuesto caminante, identificado con el autor o no, de lado o de espaldas. Pocas obras tan fantásticas en este sentido como «Dos hombres contemplando la luna» de Friedrich (1819), situados en un sendero y en un ambiente misterioso, aunque no peligroso.

En la España del siglo XIX, los viajeros se sentían en un mundo exótico, lleno de posibles aventuras y peligros. Tópica, pero no tan lejos de la realidad, es la visión que Isidore Justin Taylor dio de Sierra Morena. El territorio que en la metáfora de Diego de San Pedro servía como paso de lo real a lo fantástico, en manos de Taylor se convierte en zona inhóspita y rocosa, con carretera difícil que cruzan unos viajeros en diligencia. Pero el viaje no concluirá satisfactoriamente, por la presencia de unos bandidos apostados con armas aprovechando una revuelta⁷⁰.

Hay ciertos personajes de ficción que acaban adoptando el aire de caminantes perpetuos. Don Quijote, el caballero andante, es su paradigma. En el siglo XIX se multiplicaron las ilustraciones que describían sus aventuras. Doré es, seguramente, el más conocido entre todos los que se dedicaron a él. La escena que he escogido entre otras muchas no es suya. Es de Celestín Nanteuil, persona próxima al círculo de Victor Hugo. En el capítulo VIII de la segunda parte, se ve a caballero y escudero alejándose de espaldas por un camino, en un paisaje que tiene poco que ver con La Mancha⁷¹.

⁶⁶ OCÓN, D.: *Tímpanos románicos españoles: Reinos de Aragón y Navarra*, Madrid, 1987 (tesis dact.), I, pág. 360. También, con mención de San Juan de la Peña, DURÁN GUDIOL, A.: *Las inscripciones medievales de la provincia de Huesca*, en «Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón», VIII, pág. 40, la misma idea de entrada paradisíaca.

⁶⁷ YARZA LUACES, J.: *Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Santa María de Covet (Lérida)*, ahora en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, págs. 182-230.

⁶⁸ HONOUR: *Op. cit.*, pág. 115.

⁶⁹ HONOUR: Pág. 107, fig. 59. Igualmente, fig. 58.

⁷⁰ *Imagen romántica de España*, Catálogo, Madrid, 1981, núm. 297, fig. en pág. 56.

⁷¹ *Imagen romántica de España*, núm. 254, pág. 52.

Con Don Quijote hemos pasado de la realidad al mundo de la ficción. El salto siguiente nos lleva al camino espiritual y al conductor. La «Divina Comedia» es el libro del caminante y sus guías. Dante en el medio del camino de su vida se encuentra en un lugar oscuro. La visita del infierno, del purgatorio y del cielo, se hará con la ayuda de Virgilio y Beatriz. De este modo se originan luego multitud de viajes espirituales. El cristiano transita igualmente el camino de su vida y la ayuda de un guía es, para la Iglesia, fundamental. Cada hombre, pensaban algunos como Guillaume de Diguville, tiene a su lado un ángel y un demonio. A la hora de la muerte, su alma la disputan con encarnizamiento. Por supuesto, el ángel guardián ejerce una influencia benéfica. En el siglo XVII hispano alcanzó un protagonismo que no había tenido hasta entonces. Se le representa innumerables veces. Pero su carácter de guía en el itinerario del hombre por la vida pocas veces se vio manifiesto

de forma tan clara como en «El ángel de la guarda» de Murillo, pintado para los Capuchinos de Sevilla y conservado hoy en la catedral.

FINAL DEL CAMINO

No ha sido fácil esbozar la historia de las representaciones del camino, la iconografía de lo real y lo imaginario. Aún como esbozo muchos de sus perfiles pueden haber parecido demasiado desdibujados. También, en otras ocasiones, el deseo de concretar demasiado debe producir el efecto de algo acabado, cuando no convenía al carácter del boceto. En todo caso ha sido el intento de presentar algunas vías de penetración en un terreno complejo y, sobre todo resbaladizo, difícil de asir. Los estudios que vienen a continuación colaborarán a enriquecer el panorama ofrecido en estas páginas introductoras.

Iudas mercator pessimus. Mercaderes y peregrinos en la imagería medieval

BEATRIZ MARIÑO

En el friso que corona la fachada occidental de la iglesia de la Abadía benedictina de Andlau (Alsacia, Bajo Rin), se figuran dos escenas ejemplares de los abusos y peligros que amenazaban al consumidor medieval¹. En la primera vemos al tabernero falseando la medida del vino por el que espera un cliente, posiblemente una monja de la Abadía²; en la segunda se trata del banquero que estafa a un pobre peregrino en el cambio de la moneda (fig. 1). Los personajes diabólicos que acompañan a los comerciantes subrayan el carácter negativo del negocio. Mientras el tabernero escancia el vino en la medida que más le conviene, un ser infernal, sentado sobre el barril, tira del extremo de la cuerda que le ha atado al cuello. En el caso del banquero todavía no se ha procedido a ejecutar sentencia, pero la amenazadora figura del dragón atado, que inspira la acción y apoya su garra sobre el hombro del cambiador, es suficientemente reveladora.

Ambas imágenes podrían haber sido concebidas como ilustración en piedra del sermón *Veneranda*

dies, incluido en el *Liber Sancti Jacobi*. En él abundan las advertencias al peregrino intentando salvaguardarlo de las muchas artimañas que empleaban los abyectos comerciantes. «¿Qué decir de los malos mesoneros que con tantos fraudes engañan a los peregrinos?... Les dan a probar vino bueno y les venden otro más malo. Otros venden sidra por vino, otros vino adulterado por vino bueno... Otros les muestran una medida grande y si pueden les venden por una pequeña. Algunos tienen falsas medidas para el vino y la avena, externamente muy grandes, por dentro pequeñas y estrechas, o sea poco excavadas, las cuales el vulgo llama marsicias ... Hay quien trae vino del tonel y, si puede, mete agua en el vaso anticipadamente...»; pero el infame hospedero —advier-te el predicador— será castigado como corresponde a su mezquindad, pues «así como de nuestro Señor Jesucristo en su pasión Judas llevó el castigo de su culpa..., así los que abusivamente hospedan en el Camino de Santiago pagarán en el infierno las penas de sus villanías»³.

La equiparación del mal comerciante a Judas alcanza también al tabernero de Andlau; en efecto, es la soga el instrumento de suplicio. Pero la bolsa colgada al cuello es asimismo uno de los motivos más frecuentes en la iconografía del avaro. En el tímpano de Sainte-Foy de Conques la cuerda del saco de monedas es a la vez instrumento de muer-

¹ Véase KRAUS, F. X.: *Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen*, Estrasburgo, 1876, 1884, I, 7-15; BÉCOURT, E.: *Andlau, son abbaye, son hôpital, ses bienfaiteurs*, Estrasburgo, 1914-21, II; FORRER, R.: «Les frises historiées de l'église romane d'Andlau», *Cahiers d'Archéologie et d'Histoire d'Alsace*, 1931-32, 53-79; KAUTZSCH, R.: *Der romanische Kirchenbau in Elsass*, Freiburg i. Br. 1944; WILL, R.: *Alsace romane*, La nuit-des-temps, 1965.

² R. Will, 262, cree que se trata de una religiosa de la Abadía. Así parecen indicarlo la túnica y toca que viste.

³ MORALEJO, A.; TORRES, C. y FEO, J.: *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, 1951, 214 s.

te y de tormento (fig. 2); así se explica la falta de acuerdo en las interpretaciones, para unos la simple condena del usurero, para otros el suicidio de Judas⁴. Es evidente que la utilización de una misma fórmula iconográfica para ambos temas no es casual, estamos ante un caso de ambigüedad intencionada. Un antiguo proverbio alemán refleja la estrecha relación que se les atribuía: «*Aquel que porte la bolsa de Judas tampoco escapará a su cuerda*»⁵. Ciertamente había muchos elementos sobre los que fundamentar la analogía, y la propia exégesis medieval inventó algunos más⁶. Se quiso ver el origen de la traición en el episodio del ungüento con el que María ungió los pies de Cristo en Betania: Judas, encargado de la bolsa en la que se recogían las limosnas, protestó ante la dilapidación de los trescientos denarios que costaba el bálsamo, «porque era ladrón, y, llevando él la bolsa, hurtaba de lo que en ella echaban» (Jn 12,6). Judas, según los exégetas, decidió recuperar las treinta monedas que le correspondían vendiendo a Cristo. El «discípulo» retenía por tanto un diez por ciento en cada operación. Los *Corpus Christi Plays* de los siglos XIV y XV recogen la misma tradición haciendo hincapié en ese mismo particular. Sin embargo, tal precisión —sin ninguna base bíblica— tenía un fin eminentemente práctico: el de recordar a usureros y prestamistas que su futuro podría parecerse al del traidor⁷.

La misma relación tipológica adquiere particular desarrollo en una de las iglesias del Camino de peregrinación en la que, significativamente se representaron varios artesanos. En la portada de Santa María la Real de Sangüesa se concede una extraordinaria atención al tema del suicidio de Judas, representado en una de las estatuas-columna que enmarcan la puerta de entrada al templo y con una inscripción que lo identifica como JUDAS MER-

CATOR⁸. Como me indicó amablemente el Dr. Jan Prelog, el título de mercader, que se repite periódicamente a lo largo de toda la Edad Media, procede de un himno anónimo del siglo V, el *Hymnum dicamus domino*⁹:

*Judas mercator pessimus, Osculo petit dominum,
Ille ut agnus innocens Non negat Iudae osculum.*

«*In Juda tradidit avaritia*» afirmaba San Agustín. Judas, el arquetipo de los infames, era el Anticristo o *caput malorum*, y su muerte se concebía como la antítesis de la de Cristo, *caput ecclesiae*¹⁰. Esta contraposición entre dos muertes, antagónicas en su significado como paralelas en su morfología, se encuentra modélicamente expresada en un pequeño relieve de marfil de comienzos del siglo V conservado en el Museo Británico. Frente a la figura de Cristo, expirando en la cruz, se representa la desesperada agonía de Judas, colgado del árbol y con el saco del que se escapan las monedas¹¹. El Judas de la portada de Sangüesa tiene probablemente un fin didáctico similar; condensa las admoniciones del *Veneranda dies* y presenta las consecuencias. Los frutos redentores de la muerte de Cristo, mostrando las llagas en el tímpano y en gloriosa majestad en el friso, se oponen a la muerte del mal discípulo, el modelo de lo que se ha de evitar.

Volviendo a las escenas de Andlau, hay otro mercader que encarna mejor que el tabernero el arque-

⁸ Para la inscripción de Sangüesa véase LOJENDIO, L. M.: *Navarre romane*, La nuit-des-temps, 1967, 139. R. Crozet no parecía aceptar plenamente la lectura «*Judas mercator*» (cfr. «*Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon*», *Cahiers de civilisation médiévale* XII, 1969, 49); sin embargo, paleógrafos de tanto prestigio como Robert Favreau efectuaron recientemente la misma lectura.

⁹ Véase WEYMAN, C.: *Beiträge zur Geschichte der christlich-lateinische Poesie*, Munich, 1926, 213.

¹⁰ THÜMMEL, H. G.: *Judas Ischarioth im Urteil der altkirchlichen Schriftstellern des Westens und in der frühchristlichen Kunst*, Greifswald, 1958 (tesis dactilografiada), 22, 24, 84.

¹¹ JURSCH, H.: «*Judas Ischarioth in der Kunst*», *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller Univ. Jena II*, 1952/3, *Gesellschafts. u. sprachwiss. Reihe V*, 101 sigs. Cfr. E. Kirschbaum, col. 444. En el Museo de Cluny, y con el número de catalogación 1054, se conserva un marfil de origen hispano fechado como perteneciente al siglo X. En él las escenas se distribuyen de tal manera, que componen un esquema semejante al de la portada de Sangüesa; la *Majestas*, en el trono, preside el conjunto, mientras que en uno de los relieves al margen podemos ver el suicidio de Judas. En la representación de la Pasión de la Biblia de Ávila volvemos a encontrar la imagen del traidor, colgado del árbol, junto a Cristo que agoniza en la Cruz.

⁴ Cfr. DINZELBACHER, P.: *Judastraditionen*, Viena, 1977, 55.

⁵ *Ídem*, 48-9; KIRSCHBAUM, E. (ed.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg, 1970, II, col. 445-6; PORTE, W.: *Judas Ischarioth in der bildenden Kunst*, Berlín, 1883, 72, 98-100.

⁶ DORN, E.: *Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters*, Munich, 1967, 139.

⁷ KOLVE, A.: *The Play Called Corpus Christi*, Stanford, 1966, 224-5.

tipo del avaro. La miniatura del folio 238r del *Hortus deliciarum* muestra la «Expulsión de los indignos del templo», una variante del relato evangélico en el que Cristo expulsaba a los mercaderes. Entre los indignos destaca Judas, que porta los atributos del cambiador de moneda¹². La caracterización es muy semejante a la del banquero de Andlau; vestidos con elegancia, exhiben una gran moneda entre el índice y el pulgar de la izquierda mientras sostienen la balanza en la derecha. La proximidad geográfica y la estrecha relación que mantenían las abadías de Hohenbourg y Andlau podría explicar la influencia del manuscrito sobre el programa escultórico de la iglesia¹³. Por otro lado, el Judas del *Hortus* lleva una inscripción esclarecedora que lo relaciona con el epígrafe de Sangüesa «*Judas mercator pessimus significat usurarios quos omnes expellit Dominus, quia spem suam ponunt in divitiis et volunt ut nummus vincat, nummus regnet, nummus imperet*». En estas últimas palabras hay una evidente parodia de las laudes regiae con las que se celebraba el imperio de Cristo en la Tierra¹⁴.

Uno de los factores más interesantes en la escena del cambio de moneda de Andlau es la elección del peregrino como víctima. Un pasaje del *Veneranda dies* parece glosar la imagen: «Y, ¿qué diré de los falsos banqueros que el vulgo llama cambistas? Si doce monedas del peregrino valen dieciséis monedas del banquero, las cuales éste desea adquirir, no le dará, por consejo del malvado hospedero del peregrino, a no ser trece o catorce a cambio de ellas... El cambista tramposo tiene distintas pesas, grandes y pequeñas. Compra la plata por la que requiere mayor peso y tamaño, y la vende por la que requiere menor peso, o cantidad... Pesa cada moneda... en una balanza que llaman trebuqueto y vende a los demás en mayor precio la que es más pesada, o en el horno la funde al fuego con otra plata. Las monedas grandes maliciosamente las rompe con una tenaza y machacándolas las

*hace aparecer grandes... Estas y otras villanías come, dando lugar a que venga el lazo infernal sin darse cuenta y la trampa que él prepara lo coja a él mismo, cayendo en el propio lazo*¹⁵.

Como podemos comprobar, estamos ante una tradición común vigente en épocas y medios geográficos muy distantes. A partir del siglo XII —y el sermón del *Liber Sancti Jacobi* es un ejemplo precoz— comenzó a difundirse el uso de los *exempla* a modo de anécdotas que ilustraban el contenido de un sermón. Los relatos edificantes de obras muy posteriores al *Veneranda dies*, como los *Sermones vulgares* de Jacques de Vitry o la *Summa Predicantium* de John Bromyard (ca. 1360), repiten idénticas historias. No obstante, y pese a su profundo realismo, tales hechos no podían ser sólo resultado de la experiencia directa del predicador, todo indica que nos encontramos ante un *topos* literario muy extendido. Los *Sermones vulgares* y la *Summa Predicantium* repiten las advertencias contra los taberneros que aguan el vino, o mezclan el bueno con otro de peor calidad. Se censura la venta y manipulación de la cera y los cirios que reportaban pingües ganancias a los posaderos. Bromyard acusa a los cambistas a quienes califica de usureros, pues «hacen de un cuarto de penique uno entero... los falsos mercaderes saben cómo engañar a un hombre aún en su misma presencia»¹⁶.

Tal y como afirmaba Meyer Schapiro, la aparición y difusión de una literatura de este género es fiel reflejo de la transformación económica de los siglos XI y XII. El advenimiento de una economía monetaria, que suplantaba al sistema feudal basado en la riqueza de la tierra, supuso también una revolución desde el punto de vista social y moral¹⁷. La reacción de la Iglesia ante los nuevos grupos sociales que comenzaron a adquirir cierto poder económico y, en particular, ante la figura del mercader, fue de extrema sospecha, pues es difícil que en las transacciones de compra y venta no interven-

¹² STRAUB, A. y KELLER, G.: *Herrade de Landsberg, Hortus deliciarum*, Estrasburgo 1899, lám. LX, 46; GREEN, R.: *The Hortus Deliciarum of Herrade of Hohenbourg*, Londres, 1979, I, 168; CAMES, G.: *Allegories et symboles dans l'Hortus deliciarum*, Leiden, 1971, 98, fig. 93.

¹³ Cfr. FORRER: *Op. cit.*; Kautzsch, 257; R. Will, 263.

¹⁴ KANTOROWICZ, E. H.: *Laudes Regiae*, University of California Publications in History XXXIII, 1946, 5 sigs. Agradezco al Profesor Moralejo su indicación.

¹⁵ MORALEJO, A.: 220-2. *Cursivas nuestras*.

¹⁶ LECOY DE LA MARCHE, A.: *La Chaire française au Moyen Age*, París, 1886, 408-9; Th. CRANE (ed.), *The «exempla» or illustrative Stories from the «Sermones vulgares» of Jacques de Vitry*, Londres, 1890, 129 y 269; OWST, G. R.: *Literature and Pulpit in Medieval England*, Oxford, 1961, 31, n. 3, 293-4, 351-5, 435.

¹⁷ MEYER SCHAPIRO: «From Mozarabic to Romanesque in Silos», *The Art Bulletin* XXI, 1939, n. 23.

gan la mentira y el fraude¹⁸. Se conminaba al cristiano a no ejercer la profesión mercantil so pena de arriesgar su salvación, y así Honorio de Autun se cuestionaba con cierta retórica «*¿Quam spem habent mercatores? Parvam, nam fraudibus, perjuriis, lucris omne quod habent acquirunt*». La sentencia general se resumió en la célebre frase: «*Mercator vix aut nunquam potest placere Deo*»¹⁹.

Tanto el poder eclesiástico como el secular sospechaban que el mercader manipulaba y vendía fraudulentamente la mercancía. Penitenciales y concilios tarifaron las penas espirituales que convenía aplicar a los defraudadores del peso, las medidas o la calidad. En los muros de los templos se labraron las medidas que debían cumplir el módulo de trigo, el vino o la hogaza de pan²⁰. Por su parte, la legislación secular estableció desde época carolingia un estricto sistema de penas y multas. El Sínodo compostelano de 1130 advertía a los «*albergarii, monetarii, cambiatores et cives*» que no utilizasen «*marcas falsas et libras falsas et pesas*». Los fueros de muchas otras ciudades expresaban idéntica preocupación²¹.

¹⁸ BALDWIN, J. W.: *The Medieval Theories of the Just Price: Romanists, Canonists and Theologians in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Filadelfia, 1959, 37-8.

¹⁹ CHENU, M. D.: *La Théologie au douzième siècle*, París, 1957, 240, núm. 4; J. LE GOFF, «*Mestieri leciti e mestieri illeciti nell'Occidente medievale*», *Tempo de la Chiesa e tempo del mercante*, Turín, 1977 (París, 1956), 54; G. LE BRAS, «*Conceptions of Economy and Society*», *Cambridge Economic History of Europe* 3, 574.

²⁰ LEICHT, P. S.: *Corporazione romane e arti medievali*, Turín, 1937, 32; G. LE BRAS, 562; BALDWIN, J.: *Masters, Princes and Merchants: The Social Views of Peter the Chanter and His Circle*, Princeton, 1970, I, 265-6; MCNEILL, J. T. y GAMER, H. M.: *Medieval Handbooks of Penance*, Nueva York, 1965, 292 y 336. Para el tema de la vigilancia de los productos de mercado véase H. BOOCKMANN; «*Die Lebensverhältnisse in den spätmittelalterlichen Städten*», *Aus dem Alltag der mittelalterlichen Stadt*, Bremen, 1982, 18; *Historia Compostelana* III, 33, en *España Sagrada* XX, Madrid, 1765, 534; CARLÉ, M. C.: «*Mercaderes en Castilla 1252-1512*», *Cuadernos de Historia de España* XXI-XXII, 1954, 175-6. Los mercados y las ferias se celebraban por lo general en la plaza o ante las mismas iglesias. Así, el emperador Enrique II otorgó a la Abadía de Andlau el derecho a celebrar mercado ante las puertas del monasterio en el año 1004. Véase R. Will, 260.

²¹ Cfr. *Historia Compostelana* III, 33; para los fueros consúltese T. MUÑOZ Y ROMERO: *Colección de fueros municipales y cartas pueblas de los reinos de Castilla, León, Corona de Aragón y Navarra*, Madrid, 1970, I, 84, 172-3, 238, 242, 304, etc.

La irrupción del tema del trabajo urbano en los grandes programas escultóricos parece obedecer en más de un caso a razones de tipo didáctico. Sin embargo, conviene precisar que esta iconografía se difundió de modo bastante irregular. Ejemplos como el del friso de Andlau constituyen una excepción; por el contrario, las iglesias relacionadas con la peregrinación a Compostela muestran cierta preferencia por la representación de la labor artesanal y comercial. La importancia económica del Camino, como floreciente red comercial a cuyo paso crecían ciudades y mercados, explica el interés que demuestran sus portadas por estos aspectos de la vida cotidiana²².

Sauerländer calificó las imágenes del infierno en el tímpano de Conques de *Bildpredigt*; es decir, la imagen es en sí misma un sermón. El término no podría ser más adecuado, pues muchas de estas representaciones se distinguen por esa condición de *exemplum*, o anécdota ejemplar que ilustra el contenido de la prédica. En el infierno de Conques hay varios mercaderes que encarnan el vicio de la avaricia. En el extremo superior del lado derecho yace el falso monedero, con el cuño en la mano y los demás útiles a los pies, torturado por un ser diabólico²³ (fig. 3). Esta imagen de la avaricia, atribuida a un determinado oficio, supone un avance cualitativo en la concepción del castigo infernal como condena específica de una profesión. Pero donde semejante formulación del infierno alcanza una expresión más acabada es, indudablemente, en la Portada del Juicio de la Catedral de Tudela. En

²² Las ciudades del Camino a Santiago gozaron desde muy temprano de reglamentaciones que debían establecer el tipo de relación comercial que vinculaba a peregrinos y posaderos (véase M. GUAL CAMARENA, «*El hospedaje hispano medieval. Aportaciones para su estudio*», *Anuario de Historia del Derecho Español* 32, 1963, 527-541; L. SCHUMUGGE: «*Zu den Anfängen des organisierten Pilgerverkehrs und zur Untersuchung und Verpflegung von Pilgern im Mittelalter*», *Gastfreundschaft, Taverne und Gasthaus im Mittelalter* (eds. C. Peyer y E. Müller-Lockner), Munich-Viena 1983, 37-60.

²³ DESCHAMPS, P.: «*Les sculptures de l'église Sainte-Foy de Conques et leur décoration peinte*», *Monuments et mémoires Fondation Eugène Piot* 38, 1941, 171; SAUERLAENDER, W.: «*Omnes perversi sic sunt in tartara mersi*, Skulptur als Bildpredigt. Das Weltgerichtstympanon von Sainte-Foy in Conques», *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaft in Göttingen*, 1979, 44.

Tudela, como en Conques, hay dos variantes iconográficas: se representa a la avaricia bajo la imagen genérica del usurero con la bolsa colgada al cuello, o bien mediante la representación del comerciante deshonesto. Esta última figura es la que se adapta mejor a la nueva clasificación socio-religiosa de la que hablaba Jacques Le Goff. Las faltas adquieren una personalidad concreta distribuyéndose según la escala social y la actividad profesional. Se refleja así en el arte la evolución que manifestaban los penitenciales cuando insistían en la necesidad de interrogar al penitente *secundum officia*. En algún penitencial tardío se especifican las demandas a los «*mercatores et officiales et mechanici*»: «*periurio, dolo, mendatio, furto et similibus*»²⁴.

Tudela presenta varias veces el castigo de los cambistas; en dos ocasiones portan la tabla de cambios (*tabula cambii*) (figs. 4 y 5), en un tercer caso vemos al mercader ante la mesa o banco (*mensa nummularia*) (fig. 6). Un personaje monstruoso que lleva una antorcha en la mano conduce a los banqueros de la cuarta arquivolta al suplicio. En la séptima arquivolta, otros dos torturan a su compañero arrancándole la lengua y prendiéndole la mejilla con unas tenazas. Es el castigo del mentiroso, el mismo que sufre el avaro de la sexta arquivolta, con la soga al cuello y un reptil que le muerde la lengua. La amputación de la lengua como escarmiento para el perjurio o el embustero, es un ejemplo más de la vieja idea que recomendaba castigar allí donde se hubiese cometido la falta. En un relieve del muro sur de la Catedral de Módena y en una de las dovelas del arco de entrada de la Sala Capitular de Salisbury podemos ver

escenas semejantes²⁵. El castigo del banquero al que se obliga a tragar las monedas que tiene sobre la mesa cuenta con una tradición. En uno de los más famosos *exempla* de Jacques de Vitry, se narraba la muerte del usurero que obligó a su familia a enterrarlo con el tesoro guardado en una bolsa que habrían de colgarle al cuello. Llegada la noche, los familiares no pudieron resistir la tentación de apoderarse de las riquezas. ¿Cuál no sería su horror al abrir la tumba y descubrir cómo los diablos introducían las piezas incandescentes en la boca del muerto? Cesáreo de Heisterbach y el *Libro de los Enxemplos* narran sendas versiones de la misma historia. Por otro lado, la miniatura del Infierno del *Hortus deliciarum* presenta el motivo reiteradamente. En uno de los casos el diablo arroja las monedas ígneas sobre las manos del usurero; en otro, vacía un saco de monedas en la boca del pecador. La arquivolta de la Sala Capitular de Salisbury presenta a la Avaricia en el momento de tragar las monedas casi fundidas de un cucharón que vierte una de las Virtudes²⁶.

En la portada del Juicio de Tudela hay otras imágenes de la vida comercial. Me detendré sólo brevemente en ellas, pues las analizo con mayor detalle en un artículo en preparación.

En la octava arquivolta vemos a un mercader que porta un gran fardo sobre los hombros y la vara de medir en la mano izquierda (fig. 7). La imagen del usurero representado en un relieve de la iglesia de Fornovo se parece mucho a la nuestra; también aquí se trata de un contexto infernal, y el condenado se ve obligado a cargar con un gran arcón a la espalda²⁷. No obstante, pese a esa relación indudable con la iconografía habitual del avaro, el mercader de Tudela tiene un atributo que lo identifica con una profesión concreta, la del vendedor

²⁴ M.^a Luisa Melero Moneo publicó recientemente un estudio en el que se analizaban algunas de las imágenes que tratamos aquí (véase «Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela», *Actas provisionales del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1985, 158 sigs.). No comparto su opinión en cuanto a la necesidad de recurrir a textos escatológicos musulmanes; más bien creo que la base textual de tales representaciones ha de encontrarse en la propia tradición cristiana, comenzando por la literatura visionaria de los primeros siglos del cristianismo. Para la identificación de los vicios con estados sociales o grupos profesionales véase J. LE GOFF, «Mestiere e professione secondo i manuali dei confessori nei Medioevo», *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Turín, 1977, 148 sigs.

²⁵ TOESCA, P.: *Storia dell'arte italiana*, Turín, 1927, II, 759, fig. 483. ANDERSON, M. D.: *Drama and imagery in English Medieval Churches*, Cambridge, 1963, 83; fig. 8a; GREEN, R. B.: «Virtues and Vices in the Chapter House Vestibule in Salisbury», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXI, 1968, 151-2.

²⁶ Para los *exempla* de Jacobo de Vitry cfr. Th. F. CRANE, 72 y 203. La miniatura del *Hortus* la reproducen Straub y Keller, lám. LXXIII. En cuanto a Salisbury, véase *supra*.

²⁷ VENTURI, A.: *Storia dell'arte italiana*, Milán, 1904, III, 139, fig. 119.

de paños. ¿Qué otra explicación sino podría tener la vara que lleva? Así, probablemente esta imagen guarda una estrecha relación con aquella que figura en la misma arquivolta, y donde se ve a dos pañeros midiendo el paño (fig. 8). El autor del *Veneranda dies* tenía una pobre opinión de los pañeros del Camino a Santiago: «...—*compran los paños con alna grande, y los venden con pequeña; otros los guardan tanto tiempo que se pudren, a pesar de lo cual los venden por buenos*». Jacques de Vitry coincidía en el juicio: «...—*tienen una vara para comprar y otra diferente para vender, pero el diablo tiene una tercera con la que les medirá las espaldas*»²⁸. En los relieves que adornan el pedestal del *Beau Dieu* de la Catedral de Reims, se representa al pañero cortando y midiendo la tela sobre el arcón. En la última escena podemos ver al comerciante de hinojos ante una estatua de la Virgen. La tradición local explica los relieves como fruto del arrepentimiento de un pañero de la ciudad, que regaló el pedestal a la Catedral en penitencia por los muchos desmanes cometidos²⁹.

El carnicero de la séptima arquivolta (fig. 9) debe estar, a su vez, relacionado con la dovela inmediatamente superior, en la que dos hombres desnudos, que llevan el cuchillo típico del oficio, introducen la mano derecha en las fauces de un ser infernal. Las estafas de los carniceros merecen también la atención de la literatura sermonaria, que las describe con todo detalle; asimismo, son muy numerosas las prescripciones forales que intentan controlar las ventas. Según Jacques de Vitry, los comerciantes hinchaban las carnes para darles mayor peso, o bien untaban con sangre fresca el cuerpo del animal sacrificado mucho tiempo antes. Un cliente que deseaba obtener un descuento, recordó a su carnicero que en los últimos siete años sólo le había com-

prado la carne a él: «¡Siete años!» respondió el carnicero; «¿Y todavía no os habéis muerto?»³⁰.

El caso de la panadera de la octava arquivolta, envuelta en llamas y torturada por un diablo, remite al mismo espíritu. El *Veneranda dies* condena también a aquellas mujeres que venden el pan mucho más caro de lo debido; mientras la jurisdicción municipal incluye la venta del pan, como la de la carne o la del vino, entre los principales productos que precisan de la vigilancia del municipio³¹.

Los protagonistas de la inhonesta mercemonia comenzaban por entonces a hacer acto de presencia, pero los siglos XII y XIII fijaron ya las pautas que definirían el motivo como tema iconográfico. El mar mercader reaparece periódicamente a lo largo de toda la Edad Media y el Renacimiento, tanto en el arte como en la literatura. En una pieza teatral inglesa del siglo XV, el *Chester Play*, la tabernera procede a confesar sus múltiples delitos: «*Sometime I was a taverner, a gentle gossip and a tapster, of wine and ale a trusty brewer, which woe hath me wrought. Of cans I kept no true measure, my cups I sold at my pleasure, deceiving many a creature, though my ale were nought*». Una de las misericordias de la iglesia de Ludlow y una clave de bóveda en la Catedral de Norwich representan el castigo de la vendedora³². Por su parte, la imagen del cambista como personificación del usureiro es todavía un motivo digno de ser representado en obras como el cuadro de Quentin Metsys «El cambista y su mujer» del Museo del Louvre. Pero quizá el testimonio más espectacular en cuanto a la pervivencia de temas y motivos nos lo ofrece un dibujo de Bloemaert; bajo la figura del Judas colgado hay una inscripción que advierte a los mercaderes sobre las funestas consecuencias de la práctica mercantil deshonestas³³.

²⁸ MORALEJO, A.: 223; LECOY DE LA MARCHE, A.: 409.

²⁹ KRAUS, H.: *The Living Theatre of Medieval Art*, Indiana University Press, 1967, 85-7, figs. 58-9.

³⁰ LECOY DE LA MARCHE, A.: 408; BALDWIN, J. W.: *Masters...*, I, 265 y II, 186-7 n. 35 y 38; Th F. CRANE: 70-71, 201-2.

³¹ MORALEJO, A.: 220. Cfr. nuestra nota 22.

³² CAWLEY, A. C. (ed.): *Everyman and Medieval Miracle Plays*, Londres, 1977, 168-9; agradezco al Prof. Moralejo su indicación. Para la representación de Ludlow, véase Anderson, 175-6, fig. 3c. El tema de la tabernera poco honesta lo encontramos también en la pintura mural gótica gallega; véase M. J. TRAPER PARDOS: *Pintura Mural*, Vigo, 1965, 20 y 31.

³³ PORTE, W.: 96.



Fig. 1. Abadía de Andlau (Alsacia). Iglesia de San Pedro y San Pablo, detalle del friso de la fachada occidental: estafa del tabernero y el cambista (Archivo Foto Marburg).



Fig. 2. Iglesia de Sainte-Foy de Conques, detalle del tímpano: castigo del avaro (Archivo Foto Marburg).



Fig. 3. Iglesia de Sainte-Foy de Conques, detalle del tímpano: castigo del falso monedero (Archivo Foto Marburg).



Fig. 4. Catedral de Tudela, portada del Juicio. Detalle de la cuarta archivolta: castigo de los cambistas (Foto Manuel Mariño).



Fig. 5. Catedral de Tudela, portada del Juicio. Detalle de la sexta y séptima archivoltas; castigo del avaro y el cambista (Foto Manuel Mariño).



Fig. 6. Catedral de Tudela, portada del Juicio. Detalle de la quinta archivolta: castigo del cambista (Foto Manuel Mariño).



Fig. 7. Catedral de Tudela, portada del Juicio. Detalle de la octava archivolta: castigo del mercader (Foto Manuel Mariño).



Fig. 8. Catedral de Tudela, portada del Juicio. Detalle de la séptima arquivolta: los pañeros midiendo la tela (Foto Manuel Mariño).



Fig. 9. Catedral de Tudela, portada del Juicio. Detalle de la séptima arquivolta: el carnicero (Foto Manuel Mariño).

El Camino Francés y el desarrollo de la iconografía jacobea en la edad media asturiana

M.^a SOLEDAD ÁLVAREZ MARTÍNEZ

A lo largo de la Edad Media surge en Asturias una iconografía relacionada con la peregrinación a Compostela que se corresponde geográficamente con los ramales regionales de la ruta jacobea, y cronológicamente con la época de mayor tránsito de peregrinos por cada uno de ellos.

Aunque el fin perseguido por los romeros jacobeos en su recorrido por Asturias era la visita al famoso relicario ovuetense que rivalizaba en importancia y milagros¹ con el santuario gallego, en torno a las tres rutas principales que conducen a

Oviedo² se difunden imágenes del santo venerado en Compostela, así como representaciones y símbolos alusivos a la peregrinación.

Algunas muestras datan de fines del siglo XI, pero el desarrollo de la iconografía jacobea se produce en los siglos bajomedievales y se mantiene a lo largo de la Edad Moderna, como atestiguan varias representaciones platerescas y barrocas.

Lo que se conservó hasta la actualidad debe ser sólo un pálido reflejo de lo creado en los tiempos de auge del peregrinar medieval, ya que numerosas parroquias³ y varios monasterios, entre ellos los de Caravia, Gobiendes y Sariego, tienen como titular a Santiago.

Su origen altomedieval hace suponer la existencia de representaciones medievales del santo patrono, que en pocos casos se han conservado.

Como meta de la peregrinación en Asturias, Oviedo reúne el mayor número de ejemplos alusivos al culto jacobeo⁴. En la catedral de San Salva-

¹ La rivalidad entre la sede asturiana y la gallega, recogida incluso en canciones populares medievales (en la *Nouvelle Guide des Pelerins*, editada en París en 1583, se hace alusión a ella: «*Quien va a Compostela/ e non va al Salvador/ hónrle al Criadol e dexa al Señor*». Con anterioridad había sido citada en italiano por Bartolomeo Fontana, en 1539, suponiéndose su origen de siglos anteriores), se puede deducir de la importancia adquirida por el santuario ovetense, segundo de la Península, que atrae a numerosos peregrinos, especialmente desde la visita de Alfonso VI en 1075, a pesar de las dificultades de acceso y del rodeo que su visita obliga a realizar a los caminantes que se dirigen a Santiago.

Aunque ya en el siglo XI está constatada documentalmente la peregrinación a Oviedo, es en torno al año 1100 cuando adquiere importancia internacional. Según M.A.G.M. (en la *Gran Enciclopedia Asturiana*, t. VI, Gijón, 1970, pág. 204), la primera vez que Oviedo se cita como lugar santo en relación con Santiago es en un relato sobre la traslación del Arca de las Reliquias, redactado a fines del siglo XII. Pero puede suponerse que la peregrinación a Oviedo enlaza con la compostelana un siglo antes.

Esta importancia fue en aumento, como demuestra el hecho de que Alfonso X defina a los peregrinos en la *Partida Primera* como los que «*andan en pelerinage a Santiago o a San Saluador de Oviedo o a otros lugares de luenga e de estraña tierra*» (CAVANILLES, R.: *La catedral de Oviedo*, Salinas, 1977, págs. 148-149).

² Señaladas por Juan URÍA RIU en «Camino de Santiago», *Gran Enciclopedia Asturiana*, t. III, Gijón, 1970, pág. 222.

³ GONZÁLEZ GARCÍA, V. J.: *Sancta Ovetensis (Principado de Asturias). Las primeras rutas jacobas*, vol. IV, Oviedo, 1965, pág. 149. Si los datos aportados por este autor son exactos, más de cincuenta parroquias asturianas tienen por titular a Santiago.

⁴ V. J. González García en su intento de realzar la importancia de la ruta asturiana se refiere a Oviedo como «...jalón insustituible en el peregrinar jacobeo» y «... primer origen oficial de una ruta jacobea» puesto que «...no poseemos hoy noticia documentada alguna real o posible de otro lugar de arranque» (GONZÁLEZ GARCÍA, V. J.: *Sancta...*, vol. III, Oviedo, 1964, pág. 146).

dor se encuentran las representaciones más tempranas del apóstol y también gran parte de las más evolucionadas, dentro de los siglos del barroco.

Al margen de las obras ovetenses, que posteriormente se analizarán, se pueden distinguir ejemplos relacionados con el culto jacobeo y la peregrinación a través del camino que desde León conducía a Oviedo y desde esta ciudad a Galicia. Solamente en fecha más tardía aparecen en la ruta costera, que desde el Este de la región se dirigía al santuario de San Salvador ⁵.

El camino frecuentado desde fechas más remotas pasaba por Pajares, pero un ramal secundario atravesaba el Puerto de San Isidro y conducía a los peregrinos a través del valle de Aller hasta Ujo, donde confluía con el anterior.

En torno a esa ruta debieron multiplicarse las imágenes del santo, de las que se conserva un ejemplo en la iglesia de Santibáñez de la Fuente, emplazado en el conejo de Aller.

El mayor número de tallas que representan a Santiago se localiza en templos y monasterios próximos a la ruta jacobea más transitada desde Oviedo hasta Galicia a través de Cornellada, Salas, La Espina, Tineo y Allande.

En la actualidad se guardan en la iglesia parroquial de Tineo, localidad que crece en relación con el Camino de Santiago ⁶ y en la que en 1214 se nombra el «Camino Francisco» ⁷, y en varios lugares del concejo de Cangas del Narcea (Corias, Vega de Rengos y Villarmental), que, aunque están al margen de la ruta compostelana, mantienen estrechos contactos con las localidades emplazadas en torno al mismo ⁸.

También dentro de las comarcas occidentales, en las proximidades de Pola de Allande, donde está constatado el paso del camino francés, existe un curioso relieve en el exterior de la capilla de Santa María de Celón, que pudiera estar relacionado con la iconografía jacobea.

La ruta de Tránsito más tardío que conducía a los peregrinos hasta Oviedo es la costera, que desde Santander penetra en Asturias por el lugar de Aguilar (Llanes) y a través de las villas costeras (Ribadesella y Villaviciosa) o del interior (Arriondas, Nava) llevaba a Pola de Siero y Oviedo.

Dentro de este ramal asturiano del Camino en el que se dedican varios templos al apóstol, la iconografía relacionada con la peregrinación solamente se encuentra en la villa de Llanes, lugar de paso de peregrinos como consta ya en el Fuero otorgado por Alfonso IX en 1206 ⁹.

Se puede seguir, por tanto, una difusión de la iconografía jacobea a lo largo de los caminos asturianos, que afecta en primer término a partir de fines del siglo XI a la zona central de la región y especialmente a Oviedo, núcleo receptor de peregrinos desde fecha temprana, en una medida casi paralela al de Compostela, y, posteriormente, a las comarcas suroccidentales. En la ruta oriental de la costa, donde son escasas las muestras iconográficas de este tipo, datan éstas de la Baja Edad Media, correspondiéndose con el momento de mayor tránsito de caminantes jacobeos por la zona.

EVOLUCIÓN DE LA ICONOGRAFÍA JACOBEA EN ASTURIAS

Sin entrar en la enumeración y análisis de signos alusivos a la peregrinación jacobea, como las

⁵ URÍA RIU, J.: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, t. II, Madrid, 1949, pág. 498. Defiende el tránsito tardío de peregrinos por dicha ruta puesto que «ni la diplomática ni la arqueología nos proporcionan elementos de juicio suficientes para poder afirmar que la ruta de la costa haya sido frecuentada casi hasta el s. XIII, sobre todo por extranjeros».

⁶ Véase RAMALLO ASENSIO, G.: «Desarrollo urbanístico de las villas del suroccidente asturiano», *II Simposium de Urbanismo e Historia Urbana, Madrid, 1982*, Actas publicadas por Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Madrid, 1986.

⁷ URÍA RIU, J.: *La peregrinación a...*, t. II, pág. 557. Expone este autor como el monarca Alfonso IX concede un privilegio al monasterio de Obona y al lugar de Tineo «como paso obligado de los peregrinos, prohibiendo se intentase desviarles de esta ruta».

⁸ Gran parte de los monasterios y feligresías medievales de la zona suroccidental asturiana dependieron del monasterio de

Corias, uno de los más poderosos de la región. Algunos de los monasterios filiales gozaban de cierta autonomía alcanzando un auge propio. Este es el caso, entre otros, de San Miguel de Bárcena y de Santa María de Obona, citado ya el último en relación con el Camino de Santiago. En relación con ese tema consúltese FERNÁNDEZ CONDE, F. J.: *La iglesia de Asturias en la Alta Edad Media*, Oviedo, 1972, págs. 121-124 y otras.

⁹ MORALES SARO, M. C.: En *La Iglesia Gótica de Santa María de Conceyu de la villa de Llanes*, Oviedo, 1979, pág. 34, recoge los términos que en el Fuero de Llanes hacen alusión al paso de peregrinos: «que los que andan caminos de pelli-grinos, pasen en paz».

veneras, o de cruces de la Orden de Santiago¹⁰, de gran difusión por toda la geografía regional, las principales muestras de esta iconografía se relacionan con representaciones del propio santo y de peregrinos que acudían a visitar su tumba.

La evolución iconográfica de estas piezas es paralela a la que se puede apreciar en el resto del mundo occidental. Mientras que las primeras muestran al santo como apóstol, sin contagio aún del tipo y símbolos del peregrino, ya desde el último cuarto del XII se empiezan a combinar los dos tipos, de apóstol y peregrino en la Cámara Santa de Oviedo, para triunfar a partir del XIII y casi definitivamente la representación del peregrino.

El modelo de Santiago Matamoros no aparece aún en la etapa que nos ocupa, aunque tendrá buenos ejemplos posteriores en el barroco¹¹. Considero, sin embargo, que dos representaciones pertenecientes a la fase románica están dotadas de un contenido simbólico que las aproxima a él, como posteriormente se expondrá.

Aunque existen piezas que muestran al santo individualizado¹², es más frecuente que aparezca formando parte de amplios programas iconográficos, como en el «Arca Santa» y el *Liber Testamentorum*.

A partir del ejemplo monumental de la Cámara Santa, la imagen de Santiago aparece integrada en grandes obras de carácter monumental, como portadas (de Santa María de Llanes, de la Capilla del Rey Casto, de acceso a la Cámara Santa), retablo, sillería de coro y claustro de la catedral de Oviedo, por sólo citar las muestras que estilísticamente se corresponden con la etapa medieval.

ANÁLISIS DE LOS DIFERENTES TIPOS ICONOGRÁFICOS

1. *Santiago apóstol*

El modelo más temprano de Santiago en el arte asturiano muestra al santo como apóstol. Así aparece en el frontal y lateral derecho del «Arca Santa» y en la miniatura correspondiente al Testamento de Alfonso II del «Libro de los Testamentos».

Datan, por tanto, estas representaciones de fines del siglo XI¹³ y primer cuarto del XII respectivamente¹⁴.

En el frontal del «Arca Santa» y en la página miniada del *Liber Testamentorum*, Santiago forma parte del «Apostolado» que enmarca una *Maiestas*. En el lateral derecho del «Arca Santa» forma grupo con otros siete apóstoles bajo otra *Maiestas* y «San Miguel venciendo al dragón».

En ninguna de estas obras se presenta individualizada la figura del santo por sus símbolos (espada del martirio o atributos del caminante). Solamente se le reconoce por la inscripción con su nombre que le acompaña.

Como los demás apóstoles va vestido con larga túnica y manto. Descalzo en todos los casos, pues aunque en el *Liber* sus pies aparecen ocultos por el arco que enmarca a San Mateo, que se coloca debajo de él, las figuras de los apóstoles de la arquería inferior, que aparecen de cuerpo entero, muestran los pies desnudos.

En su mano izquierda lleva el libro alusivo a la predicación de la palabra evangélica, coincidiendo también en esto con los demás discípulos. Ni siquiera se diferencia del resto por su edad madura y su rostro barbado (que aparece en el *Liber Testamentorum* en todas las figuras y apenas es perceptible en las representaciones del «Arca Santa»), y mucho menos por destacar como figura de ma-

¹⁰ La Orden de Santiago se establece en Asturias en fecha temprana, en el lugar de Raíces (concejo de Castrillón) en las proximidades de Avilés. BENITO RUANO, E.: En «La Orden de Santiago en Asturias», *Asturiensia Medievalia* I, Oviedo, 1972, pág. 204, cita la confirmación a la Orden por Fernando II, en 1181, entre otras posesiones «in Asturiis, Borgia, ecclesiam de Royríz cum suo canto».

¹¹ Destacan en este sentido las representaciones de Santiago sobre caballo blanco en el retablo de la Capilla de la Asunción y en el de San Pedro, de la catedral de Oviedo. En el último, el tema del «Matamoros» se repite en un relieve alusivo al milagro del santo en la toma de Coímbra, que devuelve la fe a un peregrino incrédulo que visitaba el ovetense templo de San Salvador.

¹² Las tallas de madera de la zona central y occidental responden a este tipo de figuras individualizadas de Santiago.

¹³ Como es sabido, el recubrimiento del Arca Santa con láminas de plata fue posterior a la apertura de la antigua de madera en el año 1075 ante el monarca Alfonso VI y su corte.

¹⁴ Según el profesor Yarza, la fecha de iniciación del manuscrito puede ser la de 1121, cuando la iglesia de Oviedo pasa a depender de Toledo (esta cronología fue emitida por Joaquín Yarza en su conferencia sobre «Las miniaturas del libro de los Testamentos» en el curso de verano de Extensión Universitaria de Villaviciosa (Asturias), julio 1985.

yor belleza, característica que en la fase románica puede servir como rasgo iconográfico propio del santo (Portada de Platerías de la Catedral de Compostela). En los ejemplos asturianos existe en este sentido mayor paralelismo con las ilustraciones de algunos Beatos¹⁵ en los que la figura de Santiago apenas está individualizada más que por el nombre, sin corresponderse siquiera con el tipo de hombre maduro y barbado que triunfará en la iconografía jacobea posterior.

El programa iconográfico de ambas obras se muestra claramente relacionado¹⁶. Sin duda, el repertorio del «Arca Santa» influyó en la miniatura del Testamento de Alfonso el Casto, como se puede deducir de la presencia de la *Maestas* rodeada por el apostolado ocupando toda la parte superior de la página con un esquema similar al del frontal del Arca: Majestad sostenida por ángeles tenantes, apóstoles dispuestos bajo arcos de medio punto con sólo ligeras diferencias en su agrupamiento: por parejas dispuestas en tres pisos en la obra miniada, y en grupos de tres, colocados en dos pisos en la pieza repujada.

El orden de los apóstoles también varía en ambas obras. Santiago aparecen al lado de San Juan en el *Liber*, mientras que en el frontal del Arca está junto a Andrés y en el lateral entre Pedro y Andrés. Prescindiendo de este último ejemplo donde solamente se representan ocho apóstoles, lo que ya supone una valoración en importancia jerárquica de los mismos, Santiago ocupa siempre un lugar privilegiado: aparece en el primer puesto dentro de la miniatura y en el cuarto, pero primero respecto al lado izquierdo de la «Majestad» en el frontal del Arca.

En ninguno de los tres casos se puede calificar su actitud de mayestática y rígida, más bien —especialmente en el Arca— todo apunta al movimiento: posición erguida con piernas en movimiento, gesto y expresión vivos. Pero este incipiente

dinamismo de la figura no supone un precedente del tipo de caminante que posteriormente se impondrá, ya que no es exclusivo de la figura de Santiago y se aplica del mismo modo al resto de los apóstoles.

Del texto del Nuevo Testamento se desprende que Santiago el Mayor es uno de los discípulos más próximos a Jesús, al que acompaña en los pasajes más importantes de su vida. Ha de aparecer por tanto, dentro del arte asturiano medieval, en los repertorios cristológicos del retablo mayor de la catedral ovetense y del díptico gótico del tesoro de la Cámara Santa.

Sin embargo, en estas obras, la figura de Santiago se confunde con la de los restantes apóstoles.

Otro tanto ocurre en el relieve de la «Transfiguración» que, con posterioridad a su construcción, se colocó sobre la portada central de San Salvador.

Por otra parte, las escenas alusivas a la leyenda sobre el traslado de su cuerpo a Galicia no aparecen en el arte asturiano, y su martirio sólo lo hace en un capitel gótico del claustro catedralicio¹⁷ que incluye en uno de sus extremos la figura del peregrino, ataviado con larga túnica, sombrero y bordón, fácil de explicar si se tiene presente, como a continuación se expondrá que el modelo iconográfico del peregrino existe ya en la región en el siglo XII.

2. De Santiago apóstol a Santiago peregrino

La transformación iconográfica del apóstol en peregrino se produce en fecha temprana en Asturias como resultado de la incidencia de la peregrinación en la propia figura del santo.

La aparición del nuevo tipo iconográfico va unida a una obra escultórica monumental de estilo románico evolucionado; el «Apostolado» de la Capilla de San Miguel de la Cámara Santa de Oviedo, realizado el último cuarto del siglo XII¹⁸. Se trata de uno de los ejemplos más antiguos del peregrino dentro de la Península, junto a los de Santa Marta

¹⁵ Así se puede comprobar en los Beatos de la catedral de Gerona, de la Biblioteca Nacional de Turín y de la John Raylands Library de Manchester, entre otros. Consúltase CID PRIEGO, C.: «Santiago el Mayor en el texto y en las miniaturas de los códices del «Beato»», *Compostelanum*, vol. X, núm. 4, octubre-diciembre 1965.

¹⁶ Esta relación ya fue apuntada por el profesor Serafín Moralejo en el curso de verano de Extensión universitaria de Villaviciosa, antes citado.

¹⁷ Este capital ha sido estudiado por Francisco de Caso en su Memoria de Licenciatura sobre «Los capiteles del claustro de la catedral de Oviedo» que permanece parcialmente inédita.

¹⁸ Para cronología sobre dicha obra ver PITA ANDRADE, J. M.: *Escultura románica en Castilla. Los Maestros de Oviedo y Ávila*, C.S.I.C., Madrid, 1955.

de Tera y el Cristo peregrino de «Los discípulos de Emaús» en el claustro de Silos.

Es probable que la escultura del claustro de Silos haya influido en el Maestro de la Cámara Santa¹⁹ que pudo haber conocido el modelo iconográfico del peregrino en el monasterio burgalés. En la figura de la Cámara Santa el tipo de peregrino aparece asociado aún al modelo del apóstol. Conserva de éste la túnica larga, el manto, el rollo abierto y los pies descalzos. Pero en esta representación ya no es imprescindible el nombre para distinguir a Santiago dentro del conjunto. Aparece con barba poblada, espeso cabello ondulado y cierta dignidad y serenidad que, como en la Portada de Platerías y según uno de los sermones del *Liber Sancti Iacobi*, le diferenciaban.

Se le añaden como gran novedad algunos de los atributos del peregrino: bordón y escarcela cuadrada con una venera en la tapa. El bordón, de gran altura, termina en forma de cruz y no con el tradicional poco redondo. Considero que se produce en este atributo de Santiago peregrino una asimilación del bordón del caminante (función de apoyo y defensa en el camino), de báculo y de lanza. En el sentido de aproximarse en proporciones y función al clásico bordón del peregrino se nos muestra este ejemplo ovetense más evolucionado que el del Pórtico de la Gloria²⁰.

Hacen asimismo su aparición en esta obra otros instrumentos del peregrino como la escarcela, con su formulación definitiva. Pende de larga correa dispuesta en bandolera y se apoya ligeramente la deada a la altura de la cadera. Sobre ella el signo distintivo de la peregrinación a Compostela: la concha venera. Este motivo que originalmente pudo estar relacionado con la leyenda sobre la llegada del cuerpo del santo a las costas gallegas, está sin duda dotado de un significado más profundo. Como expone Cirlot²¹ parece dotada de un sentido favorable que «procede de hallarse la concha asociada a

las aguas, como fuente de fertilidad» y de la perentoria necesidad que del agua experimenta el caminante.

El Santiago de la Cámara Santa aparece integrado en un programa iconográfico complejo. En él, los apóstoles están agrupados por parejas, como en el *Codex Calixtinus* y en la página miniada del Testamento de Alfonso el Casto. Santiago el Mayor, representado junto a Juan, preside el conjunto frente a Pedro y Pablo. Ocupa, como corresponde a su importancia jerárquica dentro del Colegio Apostólico, un lugar preponderante.

Considero que en esta representación subyace como importante mensaje la lucha contra el maligno —representado por la serpiente— dentro de un amplio plan iconográfico que se inicia con la propia representación de los apóstoles como estatuas columna, alusiva a su misión de soportes de la iglesia.

La idea de la victoria de la fe sobre el pecado, presente también en Compostela, queda aquí reflejada de manera simbólica a través de tres representaciones:

1.^a Santiago aparece clavando su bordón en la boca de una serpiente que yace pisoteada bajo sus pies.

2.^a Bajo la figura del santo y de su pareja, en las basas de las columnas, aparece una cabeza humana entre leones, alusiva a la victoria del hombre sobre el pecado.

3.^a La misma idea queda simbolizada en la caza del jabalí que decora el cimacio²².

Este modelo iconográfico de Santiago, de claras similitudes con el de San Miguel, San Jorge, Santo Domingo y de los santos evangelizadores en general, tiene un paralelo en la zona suroccidental asturiana en un tosco relieve del muro de testero de Santa María de Celón (Pola de Allande). Es cierto que ningún atributo de la peregrinación jacobea permite identificar esta figura con la de Santiago y quizá resulte más convincente su relación con San Miguel²³. Sin embargo, en función de los argumentos que a

¹⁹ El profesor Azcárate defiende esta tesis (conferencia sobre «La Escultura de la Cámara Santa de Oviedo», curso de verano de Extensión Universitaria, Villaviciosa, 1985) basándose en la postura de los pies de Santo Tomás.

²⁰ Véase VÁZQUEZ DE PARGA, L.: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, t. I, pág. 566.

²¹ CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1982 (5.^a ed.), pág. 143.

²² Esta interpretación iconográfica del «hombre nuevo» en las basas y de la lucha contra el mal representado por el jabalí, ya fue expuesta por el profesor Azcárate en el curso de verano de Villaviciosa.

²³ RAMALLO, G.: «Imaginería medieval en la zona suroccidental asturiana», *Asturiansia Medievalia*, 4, Oviedo, 1981.

continuación expongo no veo imposible la relación de dicha figura con las primitivas representaciones del peregrino en la región asturiana:

1.º El paso del Camino de Santiago por Celón.

2.º La presencia en la Cámara Santa del santo dando muerte a la serpiente con la lanza bordón (acción idéntica en ambos ejemplos, que presentan, no obstante, diferencias lógicas de estilo y técnica).

3.º La existencia de una leyenda popular que identifica al hombre representado con la figura de un peregrino que a su paso por el lugar dio muerte a un terrible *cuélebre* que por un agujero penetraba todas las noches en el templo para devorar los cadáveres allí enterrados ²⁴.

4.º La difusión del culto a Santiago en la zona suroccidental asturiana, en torno a la ruta seguida por los peregrinos, donde son frecuentes las advocaciones a dicho santo en parroquias y monasterios ²⁵.

Resulta difícil de explicar la presencia del peregrino en un relieve muy ligado aún a la estética prerrománica ²⁶ que parece datar del siglo XI, puesto que la iglesia monástica de Celón aparece cita-

da en una donación a la catedral de Oviedo en 1085 y 1086. Cabe la posibilidad de que haya nacido en relación con algún santo guerrero probablemente San Miguel, pasando en la siguiente centuria a identificarse con la figura del peregrino.

La representación del *cuélebre* en la cornisa de la nave del templo románico arcaizante que llegó hasta nosotros, que data del siglo XIII ²⁷, lo mismo que la existencia hasta la actualidad del agujero por el que el *cuélebre* penetraba en el templo, localizado sobre el zócalo del muro de testero, vienen a confirmar que ya en el siglo XIII cuando se construye el templo actual estaba difundida la leyenda de la hazaña del peregrino en Santa María de Celón.

Es posible que en la identificación de la figura de Celón con el peregrino haya influido el «Santiago» del Apostolado de la Cámara Santa, esculpido con ligera anterioridad a la construcción del templo románico de Celón.

Estas representaciones que muestran al peregrino jacobeo y especialmente a Santiago como combatiente, como santo evangelizador que lucha contra la herejía simbolizada por la serpiente, pueden constituir un precedente del *strenuissimus miles*, del santo soldado armado con espada y montado a caballo que aplasta al infiel islámico. Pero el modelo del «Matamoros», del Santiago ecuestre, no aparece en el arte medieval asturiano. La iconografía más próxima a él, la del caballero victorioso, tampoco alcanza gran difusión, aunque existen algunos ejemplos, el más significativo en San Andrés de Valdebárcena (Villaviciosa).

3. Representaciones de Santiago Peregrino

Los primeros ejemplos se encuentran en algunas tallas populares de estética románica, aunque

²⁴ Los clásicos de la mitología asturiana (LLANO ROZA DE AMPUDIA, A. de: *Del folklore asturiano. Mitos, supersticiones, costumbres*, Oviedo, 1972; Id., *Bellezas de Asturias de Oriente a Occidente*, Oviedo, 1928; CASTAÑÓN, L.: *Supersticiones y creencias de Asturias*, Salinas, 1976, etc.) y otros autores de la bibliografía asturiana (GARCÍA MIÑOR, A.: *De San Salvador de Oviedo a Compostela*) recogen esta leyenda popular aún hoy conservada entre los habitantes de la zona sobre el peregrino que con su bordón logró dar muerte al *cuélebre* que penetraba todas las noches en la iglesia de Santa María de Celón a devorar los cadáveres en ella enterrados.

El *cuélebre* de la mitología asturiana es el paralelo del dragón. «Es una serpiente alada que custodia tesoros y personajes encantados. Vive en los bosques, en las cuevas, y en las fuentes de gran cavidad subterránea. Ataca a las personas y a los animales; la escama que le cubre es tan dura que... *únicamente se le puede dar muerte hiriéndole en la garganta*» (LLANO ROZA DE AMPUDIA, A. de: *Del folklore...*, pág. 48).

²⁵ Prescindiendo de las parroquias de la zona costera en las que figura Santiago como titular, en torno al «Camino Franciscano» que atravesaba el suroccidente astur se pueden citar el monasterio de Santiago de la Barca y la parroquia del mismo nombre en el concejo de Salas, Santiago de Cercedo en el de Tineo y Santiago de Sierra en el de Cangas de Narcea.

²⁶ Ejemplos similares en esquematismo y relación con modelos prerrománicos se encuentran en otros templos asturianos de la zona central, como Santiago de Sariego, San Salvador de Puelles, sin olvidar el ejemplo de San Pedro de Teverga.

²⁷ Se aprecia la involución en la tendencia existente en los templos rurales bajomedievales a sustituir el ábside semicircular por la cabecera cuadrada, derivada de los modelos prerrománicos de la región, aunque con una notable simplificación de las estructuras (véase FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E.: *La escultura románica en la zona de Villaviciosa (Asturias)*, León, 1982, y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.^a S.: «Arte románico en Asturias», *Enciclopedia Temática de Asturias*, IV, Gijón, 1981).

En estos templos la decoración escultórica tiende a desaparecer. Cuando existe, se reduce al mínimo la figuración, que es tosca, esquemática y arcaizante.

no anteriores —según se deduce de ciertos rasgos iconográficos— a los siglos XIII y XIV. En la actualidad existen muestras de este tipo en los templos parroquiales de Santibáñez de la Fuente (Aller), de Tineo, de Vega de Rengos y Villarmental (Cangas del Narcea) y en el monasterio de Corias.

Como en la Cámara Santa combinan los atributos del apóstol con los del peregrino. Sin insistir en aquéllos, resulta conveniente detenerse en los últimos por reflejar la evolución del modelo iconográfico del peregrino.

El bordón, desaparecido en algunas de estas piezas (Tineo), ofrece diversos modelos que van desde el bastón corto en forma de *tau* (Santibáñez de la Fuente) similar al de Pórtico de la Gloria²⁸, al clásico bordón de triple pomo redondo (Vega de Rengos).

En todos los casos existe escarcela cuadrada. La venera, que no aparece en Vega de Rengos ni en Santibáñez de la Fuente, está presente en los restantes sobre el ala o copa del sombrero. Éste constituye la mayor innovación iconográfica de estas piezas y permite atribuirles una cronología tardía, en torno al siglo XIV. Únicamente la imagen de Santibáñez de la Fuente carece de este elemento, aunque su cabeza está cubierta por la caperuza que hasta fines de la Edad Media formaba parte del traje del peregrino²⁹.

Este modelo se mantiene en la zona suroccidental de Asturias hasta los últimos momentos del Medioevo (Villarmental) e incluso los primeros de la modernidad, como se desprende de la talla conservada en el monasterio de Corias. Esta pieza que puede datar del siglo XV e incluso de los primeros años del XVI, conserva los mismos atributos que las obras antes analizadas y su evolución no reside tanto en la incorporación de nuevos elementos iconográficos como en el tratamiento formal, más naturalista en fisonomía, proporciones, expresión y trabajo de los paños.

Estas tallas de Santiago son contemporáneas de algunos ejemplos de escultura monumental, más

evolucionados estilísticamente y emparentados con las fórmulas góticas. En este caso se trata de figuras de peregrinos y no del propio santo, dispuestas en la arquivolta central de la portada meridional de la iglesia de Santa María de Conceyu de Llanes³⁰. Aunque el mal estado de conservación dificulta un análisis detallado de sus atributos, se pueden apreciar aún las veneras distintivas de la peregrinación jacobea.

Dentro del apartado dedicado a Santiago peregrino es preciso incluir algunas obras tardogóticas integradas en amplios programas iconográficos que se aplican en portadas, retablo y sillería de coro de la catedral ovetense.

Dos portadas de estilo flamenco abiertas en el transepto de la catedral, la de la Capilla del Rey Casto y la de acceso a la Cámara Santa, de mediados del XV³¹ y del XVI respectivamente, incluyen en su repertorio iconográfico³² la representación de Santiago. En ambos ejemplos está ataviado con amplio manto que al modo medieval alcanza los pies, pero con un tratamiento formal bien distinto por la ampulosidad y riqueza de los plegados, un tanto acartonados en relación con su filiación flamenca. Llevan sombrero de ala ancha y levantada

³⁰ CASO, F. de: En «Arte gótico en Asturias», *Enciclopedia Temática de Asturias*, 4, Gijón, 1981, pág. 284, considera esta portada del siglo XIII avanzado, cronología que también establece MORALES SARO, M. C.: *En La iglesia gótica...*, págs. 36-37, para un plan inicial, modificado en la traza definitiva que «no es anterior a mediados del XIV».

³¹ Las últimas investigaciones (CASO, F. de: *La construcción de la catedral de Oviedo (1293-1587)*, Oviedo, 1981; CASO, F. de; RAMALLO, G.: *La catedral de Oviedo*, León, 1983, págs. 277 y 50 respectivamente) tienden a adelantar la construcción de la portada de la Capilla del Rey Casto a mediados del siglo XV, cuando tradicionalmente se venía fechando en torno a 1470 y atribuyendo a Juan de Malinas. Esta autoría es rechazada por F. de Caso que considera la posibilidad de una intervención de los maestros flamencos del brazo norte del transepto de San Salvador, Nicolás de Bar y Nicolás de Bruselas.

³² El programa iconográfico de la portada del Rey Casto se relaciona con el «Juicio Final». Preside el conjunto la imagen del Salvador en el tímpano y los cuatro apóstoles en las jambas (manteniendo el antiguo simbolismo de pilares de la iglesia): San Pedro y Santiago el Mayor en el lado derecho del Salvador, y San Pablo y San Andrés en el izquierdo. Completan el conjunto numerosas figuras menores colocadas sobre repisas góticas que se adaptan a las arquivoltas.

En la portada de acceso a la Cámara Santa, procedente del trancoro de la catedral, parecen repetirse a menor escala los mismos apóstoles de la portada anterior.

²⁸ Que VÁZQUEZ DE PARGA, en *Las peregrinaciones...*, pág. 566, considera más relacionado con el báculo episcopal que con el bordón del peregrino.

²⁹ Según STEPPE, J. K.: «L'iconographie de Saint Jacques le Majeur (Santiago)», *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage Européen*, Europalia 85, Bruxelles, 1985, pág. 138.

que sirve de soporte a la venera, como ya se vio en otros ejemplos bajomedievales, bordón alto de doble pomo y libro abierto. La figura de la portada de acceso a la Cámara Santa, con ser más tardía, se muestra más ligada a la tradición al aparecer descalza. En la del Rey Casto, hace su aparición en el arte asturiano el peregrino calzado, con el manto abierto por delante sobre la túnica. Estos dos elementos innovadores vienen a marcar la evolución experimentada por el traje del peregrino en el siglo XV, apareciendo en adelante en otras representaciones del santo. Otro aspecto más que supone un avance en la iconografía del peregrino es el realismo del rostro fatigado.

El mismo tipo iconográfico se mantiene en otras dos obras ligadas a las corrientes flamencas en la catedral de San Salvador: un relieve de la sillería baja³³ y una escultura del retablo mayor, también de los siglos XV y XVI respectivamente. La figura de la sillería presenta como símbolos de la peregrinación el manto abierto, el bordón (desaparecido) y como rasgo más significativo ya recogido en la portada del Rey Casto el rostro marcado por las huellas del esfuerzo y agotamiento. Como santo aparece nimbado, pero no renuncia al sombrero con la venera, que le cae sobre la espalda.

En la figura del retablo, la evolución respecto a las anteriores se refleja en el tratamiento del traje, más corto y adecuado para el caminante, y, muy especialmente, en la actitud de la figura que se representa en plena marcha dotada de todos los atributos del peregrino.

Por tanto, en las últimas representaciones tardogóticas de Santiago peregrino se puede apreciar una evolución iconográfica unida a los cambios estilísticos en el sentido de dotar de mayor rea-

lismo a la figura, bien sea a partir de la expresión fatigada o de la adecuación del traje del santo al de uso habitual entre los caminantes, si bien en este aspecto nunca se pierde por completo el primer modelo ofrecido por el apóstol, manteniéndose salvo raras excepciones la túnica larga y los pies descalzos. En ningún caso se llega a incluir la calabaza, que por primera vez aparecerá en un ejemplo plateresco: el retablo de Santa María de Llanes, que cae fuera del marco cronológico y estilístico establecido para este trabajo.

De lo anteriormente expuesto se deduce cómo a pesar de la rivalidad existente entre los santuarios ovetense y compostelano, la peregrinación se convirtió en vehículo difusor de la devoción al santo compostelano a lo largo de los caminos y generador de una iconografía de entidad superior a la considerada tradicionalmente, si bien en los programas iconográficos complejos, Santiago no ocupa nunca el lugar preeminente que se le reservaba en los santuarios gallegos.

La evolución de dicha iconografía a través del arte medieval asturiano no difiere apenas de la que caracteriza a las representaciones jacobeanas en el resto del mundo occidental y, especialmente en Francia y España. Se ve marcada por el paso del Santiago apóstol de fines del siglo XI y primeros del XII, a otro que combina las figuras de apóstol y peregrino unidas a la idea de lucha contra el mal, a fines del siglo XII. Finalmente se impone desde la decimotercera centuria el modelo del peregrino que, sin embargo, no perdió aún el recuerdo del modelo apostólico, permaneciendo incluso en las obras tardomedievales más evolucionadas, si bien en ellas desaparece la expresión serenísima en función de un mayor verismo.

³³ Consúltense KRAUS, D. y H.: *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, 1984.



Lám. 1: Miniatura del *Libro de los Testamentos*.



Lám. 2: Detalle del frontal del Arca Santa.



Lám. 3: Lateral derecho del Arca Santa.



Lám. 4: Santiago y Juan. Apostolado de la Cámara Santa.



Lám. 5: Relieve del testero de Santa M.^a de Celón.



Lám. 6: Santiago, iglesia de Santibáñez de la Fuente.



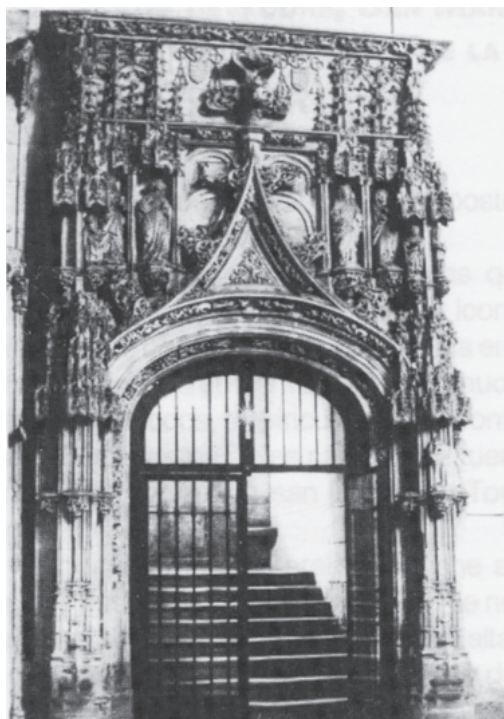
Lám. 7: Santiago, iglesia de Tineo.



Láms. 8 y 9: Portada de la Capilla del Rey Casto. Detalle de Santiago el Mayor en la misma.



Lám. 10: Detalle de Santiago en la sillería de coro baja de la catedral de Oviedo.



Láms. 11 y 12: Portada de acceso a la Cámara Santa. Detalle de Santiago en la misma.



Lám. 13: Figura de Santiago en el retablo mayor de la catedral de Oviedo.

San Martín de Tours, San Marcial de Limoges y Santiago en el llamado «frontal» de la Catedral de Orense *

JOSEFA GALLEGO LORENZO

El conjunto de placas esmaltadas que se conoce como «frontal de Orense», representa una encrucijada estilística e iconografía muy sugestiva, dentro del marco temático de este congreso. Si su presencia en Orense y su factura sin duda lemosina nos remiten ya al Camino de Santiago, como cauce de circulación de devociones, de artífices y de objetos artísticos, tal vinculación se confirma en el plano iconográfico, al conjuntar en el mismo programa a tres santos que fueron patronos de otros tantos santuarios de peregrinación, como son san Martín de Tours, san Marcial de Limoges y el Apóstol Santiago.

La opinión más generalizada viene atribuyendo este excepcional conjunto de cincuenta y tres placas a un frontal, aunque no han faltado alusiones a él como restos de un posible retablo o de un revestimiento de altar ¹. Se han invocado al respecto

paralelos como el *Frontal de Aralar* o el revestimiento de la *Tumba de Silos* ², cuyas semejanzas con el conjunto orensano se reducen a presentar un campo central con una Majestad flanqueada por el Tetramorfo y, a ambos lados, los apóstoles bajo sendas arcuaciones. Sin embargo esta distribución no nos permitiría incluir en un mismo plano las restantes figuras, de la Virgen, de santos, y de ángeles, además de las diversas placas que ostentan ornamentación floral. Colocadas todas las placas orensanas, conservadas o conjeturables, en una mis-

* El presente artículo es un fragmento de otro estudio más amplio que lleva por título *Esmaltes románicos en Galicia: Ensayo de Catalogación*, realizado por la misma autora para la obtención del Grado de Licenciatura, bajo la dirección del Dr. D. Serafín Moralejo Álvarez, Catedrático de Historia de Arte Antiguo y Medieval; presentada en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago el día 27 de febrero de 1985.

¹ Admitieron tal hipótesis los siguientes autores: J. VILLAMIL Y CASTRO: «Frontales, arcos y otros objetos sagrados del bronce en las iglesias de Galicia», *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense*, II (1902-5), 13-14; Id., *Mobiliario litúrgico de las iglesias gallegas en la Edad Media*, 1907, 226-227; E. DE LEGUINA: *Esmaltes españoles: los frontales de Orense, San Miguel de Excelsis, Silos y Burgos*, Madrid, 1909; HUICI y JUARISTI: *El Santuario de San Miguel de Excelsis (Navarra) y su retablo esmal-*

tado, Madrid, 1929; V. JUARISTI: *Esmaltes con especial mención de los españoles*, Barcelona, 1933; M. Ch. ROSS: «Le devant d'autel émaillé d'Orense», *Gazette des Beaux Arts*, LXXVII, núm. 872 (1933), 272-278; J. J. MARQUET DE VASSELLOT: *Les crosses limousins du XIIIe. siècle*, París, 1941; M. GÓMEZ MORENO: «La urna de Santo Domingo de Silos», *Archivo español de Arte* (1940-51), 493-503; J. FILGUEIRA VALVERDE: «Esmaltes gallegos», *El Museo de Pontevedra*, XXIII (1969), 27-33; M. CHAMOSO LAMAS: «Catálogos del Museo de la Catedral de Orense», *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense*, XVIII, fasc. IV (1956), 1-28; M. M. GAUTHIER: *Les émaux limousins champlévis des XII au XIVe. siècle*, París, 1950; CAMÓN AZNAR: *Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1964; S. ALCOLEA: *La Catedral de Santiago*, Madrid, 1948.

² Para un estudio completo del frontal de Aralar pueden verse los artículos de M. M. GAUTHIER: «Le frontal limousin de San Miguel de Excelsis», *Art de France*, III (1963), 40-61; Id.: «El frontal de Aralar de San Miguel de Excelsis», en *El Retablo de Aralar y otros esmaltes navarros*, Pamplona, 1982, 23-46, en ellos se hace un exhaustivo análisis del conjunto. Para la Urna de Silos, M. GÓMEZ MORENO: «La urna de Santo Domingo de Silos», *Archivo Español de Arte*, X (1940-41), 493-502.

ma superficie, alcanzarían unas proporciones gigantescas para cualquier frontal o retablo de esta época, por lo cual habrá que desechar ambas hipótesis.

Existe, además, otra posibilidad, por la cual yo me inclino, y es la de que dichas placas hayan formado parte de una arqueta destinada a contener las reliquias de san Martín de Tours, patrón titular de la Catedral de Orense —continúa vigente todavía esta advocación— a quien está dedicada una de las placas, con la representación de su presunto donante.

Es necesario subrayar que la importancia de dichas reliquias para el templo orensano ya venía de antaño, como así nos los muestran algunas de las fuentes escritas³. La tradición nos cuenta que, a mediados del siglo VI, el rey Teodomiro, mandó traer de Tours reliquias de san Martín, con el fin de poder curar a su hijo, gravemente enfermo. Envioó con tal motivo ricos presentes a cambio de los santos huesos. Una vez curado milagrosamente su hijo, dicho rey, se convirtió al cristianismo junto con su familia y mandó construir una iglesia bajo la advocación de san Martín⁴.

El incremento del culto motivó que en el último cuarto del siglo XII fueran pedidas de nuevo a Tours, otras reliquias del santo, por el rey Fernando II, con ocasión de la consagración del Altar mayor de la Catedral de Orense⁵. Por estas fechas la sede orensana conoció un momento de gran actividad artística, por estímulo y en emulación de la de Santiago. La fecha de este acontecimiento es muy discutida: se barajan los años de 1184, 1188 ó 1194, según la interpretación que se haga de la copia del pergamino original⁶. Está documentado, por otra

parte, que, a comienzos del siglo XIII, el obispo Alfonso II mandó trasladar las reliquias de santa Eufemia a la capilla lateral del lado de la Epístola, lo cual sugiere la posibilidad de que las nuevas reliquias de San Martín hubiesen sido destinadas por entonces al altar mayor, como correspondería al patrón titular del templo. La solemne consagración de dicho altar y la petición de las reliquias a Tours serían ocasión propicia para que se encargase una arqueta esmaltada para contenerlas. La placa dedicada a san Martín, con un epígrafe testimonial del donante, parece abonar tal destino para el conjunto.

A juzgar por el número y morfología de las placas conservadas, se puede pensar en un relicario de grandes dimensiones que tendría paralelos en las arquetas de Mozac, Viance y Paris (Museo de Cluny)⁷. Su estructura sería la de un receptáculo de cuatro lados, dos mayores y dos menores, con una cubierta a dos aguas. En la cara principal, en la tapa y en el frente, figuraría la Majestad y, quizá, una Crucifixión, que no conservamos, flanqueadas ambas por grupos de tres Apóstoles. En uno de los lados menores se situaría probablemente, el patrón de la Catedral, en lugar privilegiado que se reservaba, desde fines del siglo XII, para los santos titulares de las iglesias a las que los relicarios estaban destinadas (fig. 1 y 1a).

Como ya indicamos, el programa iconográfico de esta arqueta reúne a tres santos titulares de tres prestigiosos santuarios de peregrinación, con fórmulas, en dos casos, de particular interés: san Martín de Tours, san Marcial de Limoges y el Apóstol Santiago.

PLACA DE SAN MARTÍN (fig. 2)

En ella se representa al patrono de la catedral de Orense, san Martín, junto con una figura en actitud de orante, posiblemente el donante de la pieza o del conjunto a que pertenece. Ello confiere a dicha placa una peculiaridad formal e iconográfica muy interesante, que obliga a pensar en una

³ Véase MUÑOZ DE LA CUEVA: *Memorias históricas de la Santa Iglesia Catedral de Orense*, Madrid, 1727, 223; P. FLÓREZ: *España Sagrada*, XVII, 1789, 32.

⁴ Véase también nota anterior. LÓPEZ CUEVILLAS: «Las tres iglesias del siglo VI» en *Cosas de Orense*, Orense, 1969, 100.

⁵ FERNÁNDEZ ALONSO, B.: *El pontificado gallego. Crónica de los obispos de Orense*, Orense, 1897, 245; SÁNCHEZ ARTEAGA: *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense*, 16, Orense, 1916.

⁶ Comparte la fecha de 1884: MUÑOZ DE LA CUEVA: *Memorias históricas...*, 94, Madrid, 1727; La de 1188, E. LEIROS: «Las consagraciones del Altar Mayor de la Catedral de Orense», *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense*, XI (1936-38), 314-319; La de 1194: MOSQUERA: *Manifiesto del Obispo de Orense a la Nación Española*, 5, 1813; SÁNCHEZ ARTEAGA: *Apuntes...*, 17.

⁷ Para la arqueta de Mozac (M. M. GAUTHIER, *Les émaux...*, 1950, lám. XXIX), para la arqueta de Viance (Id., lám. XLVIII) para la arqueta de Cluny (HUICI-JUARISTI: *El Santuario...*, 96, fig. 60).

localización particular y destacada dentro del conjunto; quizá, en uno de los lados menores de la arqueta, según el uso ya comentado.

La figura del santo aparece de pie y nimbado, sobre un tupido tapiz floral que evoca un ambiente celestial. El nimbo está decorado con diversas líneas onduladas de las que sobresalen unos pequeños destellos dorados. Sus rasgos faciales responden a un tipo iconográfico de figura barbada que se reitera en otras de la misma serie: cabeza oval, mentón cuadrado, ojos circulares, nariz recta, barba y cabello liso. Viste túnica larga, decorada con ajedrezados y bandas en los bordes del cuello, mangas y fondos de la misma. Encima lleva un manto que cubre solamente su hombro izquierdo, sosteniéndolo por sus dos cabos con la mano izquierda. Lleva contra su pecho un libro cerrado y está descalzo, con los pies sobre un ornamento vegetal trilobulado. En la forma en que dispone los dedos de su mano derecha ha de reconocerse un gesto de bendición (fig. 2) dirigido al orante que ante él se arrodilla. Éste responde a las mismas características iconográficas del santo y se presenta ante él en posición de tres cuartos, con las manos alzadas. Por su situación en la placa, puede concluirse que se trata del comitente de la obra, y en ello abunda el epígrafe que se encuentra a su lado y que analizaremos a continuación.

Los epígrafes que completan la placa han dado lugar a las más variadas interpretaciones e hipótesis. El primero de ellos, inscrito en la parte superior, hace referencia a la identidad del santo: *S. MARTI*. En el segundo, en la parte inferior, parece leerse: *S. ALFONSO AR E KD*. Su lectura es un tanto difícil y más lo es su interpretación. El primero que aventuró una propuesta fue Villa-amil y Castro, que leyó *ALFONSO ARE(ri)*, suponiendo que sería el nombre de un esmaltador cuyo apellido identificó como gallego⁸. Bertaux sostenía que se trataba del nombre del comitente: *S(uo) ALFONSO ARE(ri) D(edit)*, negando que Areri fuera un apellido⁹. Huici y Juaristi apuntaron también la posibilidad de que se hiciera referencia al donante¹⁰. Posteriormente, Marquina complicaría más la lectura del

epígrafe, con la errada interpretación que hizo de una serie de datos. Sostenía que se trataría de un «San Alfonso Aredio», al que identificó como obispo de Orense y gran devoto de san Martín. Se basó para ello en la incorrecta lectura que hizo de un testamento conservado en la Catedral de Tours¹¹. Juaristi aclararía esta confusión al revisar la citada fuente. En efecto, existía un testamento de san Aredio, abad de Attane que vivió durante el siglo VI, pero dicho santo ni se llamaba Alfonso ni tuvo nada que ver con Orense.

En 1933, M. Ch. Ross sostuvo que el nombre de *ALFONSO* aludía a un obispo de Orense y que *ARERI* es una mala interpretación de *AURIENSI*, por lo cual propuso la siguiente lectura: *SUO ALFONSO AURIENSI DEDIT*¹². En 1936, Hildburgh aventuró la hipótesis de que la placa había sido un encargo realizado por el rey o por el obispo de Orense. Señaló también, por primera vez, otras marcas epigráficas en los intersticios de la orla, que enmarca la placa: DTGC, sin pronunciarse sobre su significado¹³.

Tras esta reconsideración bibliográfica y de un análisis detenido del texto creo que se imponen ciertas matizaciones, la única palabra que aparece claramente es la de *ALFONSO*. En cuanto a la «s» inicial, de no ser error impuesto por la rutina de que los restantes epígrafes empiezan con la misma letra, sería abreviatura de *suu*, como propuso Bertaux.

Los otros caracteres aparecen separados por espacios libres como si fueran también abreviaturas de un texto más extenso: *AR E K D*. El grupo *ARE* pudiera ser, en efecto, una abreviatura mal transcrita de *Auriensis*, como ya habían señalado Ross y Hildburgh¹⁴ o bien podría desglosarse en *AR* (*Auriensis*) *E* (*episcopus*). La letra siguiente a la *E* parece una *K*, pero se la encuentra con valor de *H* en los epígrafes de otras placas: *S. MTHE* (San Mateo), *S. IACHOBE* (Santiago el Menor) y *S. PHILIPPE* (san Felipe). Una vez aclarado esto, el grupo *H D* podría entenderse como *H(oc) D(edit)*, con lo que la lectura del conjunto sería: *s(uo) ALFONSO*

¹¹ Citado en el libro de Juaristi: *Esmaltes con especial mención...*, 203.

¹² M. Ch. ROSS: «Le devant d'autel»..., 272-278.

¹³ HILDBURGH: *Medieval Spanish enamels*, 116, Oxford, 1936.

¹⁴ Véase notas núm. 12 y núm. 13.

⁸ Véase VILLA-AMIL Y CASTRO: *Mobiliario litúrgico...*, 227.

⁹ Véase V. JUARISTI: *Esmaltes, con especial mención...*, 203, 1933.

¹⁰ Véase HUICI-JUARISTI: *El Santuario...*, 25.

A(u)R(iensis) E(piscopus) H(OC) D(edit), es decir, «Alfonso, obispo de Orense, dio esto (de) su (peculio?)». De ser correcta esta interpretación nos encontraríamos con el testimonio de la donación de una obra dedicada a san Martín, por parte de un tal Alfonso, obispo de Orense, que aparecería figurado a los pies del santo en actitud devota. Sabemos que existió un prelado de este nombre, don Alfonso II, en la sede auriense entre 1174 y 1213, y es muy posible que por estas fechas, y con motivo de la consagración del Altar Mayor de la catedral, dicho prelado encargase una arqueta esmaltada para contener las reliquias de san Martín a un taller de Limoges. Dicho encargo, a tan larga distancia explicaría la defectuosa transmisión del texto de la dedicatoria.

En cuanto al significado de las letras que se hallan en la orla de enmarque de la pieza, bien podrían interpretarse como una marca de taller, una firma o simplemente, una acción de gracias por el cumplimiento de un voto; siguiendo esta última conjetura podríamos leer lo siguiente D(eus) T(ibi) G(ratias) C (?).

El análisis estilístico y tipológico del conjunto de las placas orensanas lleva a conclusiones compatibles con las que resultan de la interpretación de los datos epigráficos comentados. Entre los paralelos más claros que aquéllas suscitan, se encuentran los restos del cierre de la *Confessio de San Pedro de Roma*, que se fechan hacia 1215¹⁵. Si admitimos que don Alfonso II, obispo de Orense, fue el que encargó la presunta arqueta y su pontificado no va más allá de 1213, hay que concluir que el encargo se haría en los últimos años de su vida y que la ejecución de la pieza o su instalación en la catedral orensana pudieron rebasar la fecha de su muerte. Ello daría un amplio margen cronológico para aquellos que estiman una excesiva precocidad en la datación de las placas dentro del pontificado de don Alfonso II.

PLACA DE SAN MARCIAL (fig. 3)

En ella se figura al tan popular santo lemosino que presenta los mismos rasgos iconográficos analizados en la placa de san Martín. Está de pie, frontal y nimbado. Va cubierto con una doble túnica y manto, y sostiene un libro cerrado en su mano izquierda, que carece de especial valor distintivo, puesto que dicho santo no fue escritor. Bajo sus pies desnudos se halla un zarcillo ondulante rematado por dos florones de gran colorido, que muestran en su parte cóncava una flor trilobulada. El santo aparece identificado por la inscripción que contiene su misma placa: *S. MARCALIS*.

Aunque la representación de san Marcial fue muy abundante durante los siglos XII y XIII en toda la región lemosina, escasean sus figuraciones en España¹⁶. Su inclusión en la presunta arqueta orensana hubo de ser rutinaria iniciativa del taller, y vale como marca de fábrica de la factura indudablemente lemosina de la pieza. En Limoges se veneraba a san Marcial con el título de apóstol, con lo que su presencia en una arqueta decorada con un apostolado se justificaría mejor que la de cualquier otro santo.

PLACA DE SANTIAGO (fig. 4)

La figura de Santiago responde al mismo tratamiento iconográfico señalado en las placas precedentes y que caracteriza igualmente al apostolado. Sin embargo, el artífice lo distinguió de los demás apóstoles con una fisionomía más individualizada y una particular indumentaria. Lleva doble túnica y encima una capa anudada al cuello que deja asomar las manos sosteniendo un libro cerrado. Es posible ver aquí un intento de singularizar al personaje con una indumentaria que se asemeja a una capa de peregrino. Bajo sus pies descalzos se halla además un curioso pedestal, de forma trapezoidal,

¹⁵ Véase M. M. GAUTHIER: *Les émaux limousins...*, 5, lám. VIII; Id.: «La clotûre émaillée de la Confession de St-Pierre au Vatican, lors du concile de Letran IV, 1215», *Synthronon*, París, 1968, 237-246.

¹⁶ En España apenas existen representaciones de San Marcial a excepción de una pintura en el Panteón de San Isidoro de León (J. WILLIAMS: «Marcialis Pincerna and the Provincial in Spanihs Medieval Art», *Hortus Imaginum*, XLV, 29-34) y en una pintura del siglo XV de la Catedral de Cuenca.

que parece el techo de un edificio o incluso la cubierta de un relicario. No es de excluir alguna vaga alusión al sepulcro o santuario apostólico por medio de este motivo que, en todo caso, es excepcional entre los pedestales de la serie apostólica orensana.

Dentro de la rutina iconográfica y de la factura casi industrial que caracteriza buena parte de la producción artística lemosina, la arqueta orensana se singulariza y nos revela algunas de las circunstancias que determinaron su ejecución, a través de las tres placas aquí consideradas. Si la que representa

a san Martín con el donante vincula la pieza a su destino en la propia sede orensana, ofreciéndonos una posible clave cronológica, la que figura a san Marcial denuncia, por si hiciera falta, su lugar de origen, a la vez que la especial iconografía de Santiago nos remite a una devoción compartida por Galicia y por las rutas que la unieron tanto a Tours como Limoges. El énfasis que el programa orensano pone en estos tres santos, es, pues, un elocuente testimonio de la impronta que los caminos de peregrinación dejaron en la vida artística y religiosa de la época.



Fig. 1. Conjunto de placas esmaltadas de la arqueta de la Catedral de Orense. Museo Catedralicio de Orense.
(Fotografía: Félix de la Fuente Andrés).

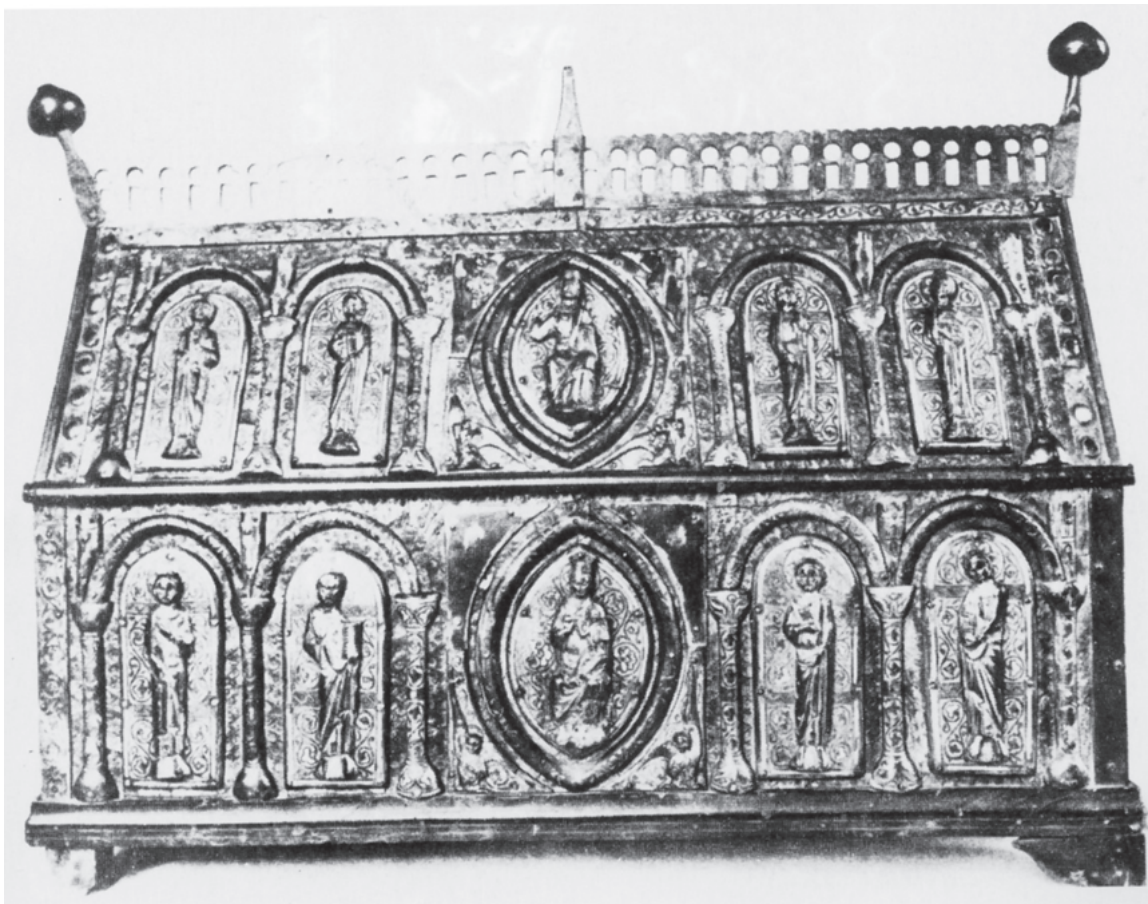


Fig. 1a. Estructura semejante a la que debió tener la arqueta orensana. Caja de Viance, Iglesia de Viance.
(Reproducción de Gauthier, 1950).



Fig. 2. Placa de San Martín. Museo Catedralicio de Orense. (Fotografía: Félix de la Fuente Andrés).



Fig. 3. Detalle del texto de inscripción de la placa de San Martín. Museo Catedralicio de Orense. (Fotografía: Félix de la Fuente Andrés).



Fig. 4. Placa de San Marcial. Museo Catedralicio de Orense. (Fotografía: Félix de la Fuente Andrés).



Fig. 5. Placa del Apóstol Santiago. Museo Catedralicio de Orense. (Fotografía: Félix de la Fuente Andrés).

«*Traslatio Santi Jacobi*». Contribución al estudio de su iconografía

MARISA MELERO MONEO

Según los *Hechos de los Apóstoles* (12, 1-2) Santiago apóstol murió decapitado por orden de Herodes Agripa. Esto ocurrió en Jerusalén hacia el año 44 y hace suponer que fuese enterrado en dicha ciudad¹. Sin embargo, frente a ello está la tradición hispana sobre Santiago que asegura no sólo la predicación del apóstol en la península Ibérica sino también que fue enterrado en Galicia, gracias al viaje milagroso que realizaron sus discípulos para trasladar los restos del maestro, y que su tumba fue descubierta por Teodomiro —obispo de Iria— en el siglo IX².

Sobre la relación de Santiago con España hay diferentes opiniones pero, en general, parece que no se sabía nada hasta fines del siglo VI, época en que se habla por primera vez de la predicación de Santiago en la península Ibérica³. El tema de la tumba del apóstol en Galicia es posterior, ya que es a principios del siglo IX cuando se descubre la supuesta tumba de Santiago en un conjunto funerario de época romana —en Iria— y, a partir de este hecho, surgirá, como justificación y modo de darle credibilidad, la leyenda de la Traslación de Santiago⁴. En

¹ Así fue como ocurrió según el *Itinerarium* del Pseudo-Antonin de Plaisance, quien afirma que Santiago fue enterrado en las puertas de la ciudad santa, cerca de su padre. Citado según F. CABROL y H. LECLERCQ: *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, París, 1913 y sigs. vol. 7 (2.º), pág. 2093. De todos modos, al margen de la tradición que sitúa la tumba del apóstol en Galicia, hay otras opiniones, ya que algunas fuentes colocan la tumba de Santiago en Cesárea de Palestina o en Achaia Marmorica —lugar situado entre las ramas occidentales del Nilo y la Cirenaica—. Este nombre pasó a algunas versiones de la leyenda hispana de Santiago en las cuales se cuenta como el santo apóstol fue enterrado en Compostela: «*Sub arcis marmaricis*».

² Sobre las leyendas hispanas de Santiago hay una gran proliferación de estudios, pero en muchos aspectos todavía no están claras las cosas. Entre otros: L. DUCHESNE: «Saint Jacques en Galice», en *Annales du Midi* XII (1900), págs. 145-179; F. CABROL y H. LECLERCQ: *Op. cit.*, págs. 2092-2108 y vol. 5 (1.º), págs. 412-417; J. BÉDIER: *Les légendes épiques*, París, 1921, tomo III, págs. 78 y sigs.; Z. GARCÍA VILLADA: *Historia eclesiástica de España*, Madrid, 1929, tomo I, 1.ª parte, págs. 79-104 y 355-379; E. MÂLE: *Les saints compagnons du Christ*, París, 1958, págs.

135-150; M. C. DÍAZ y DÍAZ: «La literatura jacobea anterior al Códice Calixtino», en *Compostellanum* X (1965), págs. 283-305, «Estudios sobre la antigua literatura relacionada con Santiago el mayor», en *Compostellanum* XI (1966), págs. 621-666 y «La littérature jacobite yusquau XII siècle», en *Santiago de Compostela. 1000 ans de pèlerinage européen*, Gand, 1985, págs. 165-171; R. PLÖTZ: «Traditiones hispanicae Beati Jacobi. Les origines du culte de Saint-Jacques à Compostella», en *Santiago de Compostela...*, *op. cit.*, págs. 27-38; y J. K. STEPPE: «L'iconographie de Saint-Jacques le Majeur (Santiago)», en *Santiago de Compostela...*, *op. cit.*, págs. 129 y sigs. Finalmente es muy interesante la obra de J. GUERRA CAMPOS: «Bibliografía (1950-1969): veinte años de estudios jacobeos», en *Compostellanum* XVI, 1-4 (1971), págs. 576-736.

³ Esta noticia aparece en la versión latina del Catálogo Bizantino de apóstoles o *Breviarium Apostolorum*. Sobre ello están de acuerdo todos los autores que han estudiado el tema, entre ellos: L. DUCHESNE: *Op. cit.*, pág. 152; F. CABROL y H. LECLERCQ: *Op. cit.*, vol. 5 (1.º), pág. 412; Z. GARCÍA VILLADA: *Op. cit.*, págs. 79 y sigs. E. MÂLE: *Op. cit.*, pág. 140; R. PLÖTZ: *Op. cit.*, etc.

esta leyenda, también del siglo IX, se explica la forma y detalles del viaje de los restos del apóstol Santiago desde Jerusalén o lugar donde murió —según los escritos canónicos— hasta Iria Flavia o lugar donde fue encontrada su tumba en el siglo IX. En cuanto a los textos que nos han transmitido esta leyenda algunos autores suponen que el texto original de la «Translatio» fue una leyenda desaparecida, realizada en el siglo IX, de la que deriva el texto conocido como «Carta del Papa León» —en realidad apócrifa y de la que conocemos diversas redacciones pero no el original⁵—. A partir de esta carta se formó posteriormente la «*Translatio Sancti Jacobi*», texto más amplio y completo del cual también nos han quedado diferentes versiones⁶. Este relato se debió formar a lo largo del siglo XI y se fijó definitivamente

en el XII⁷, tanto gracias a las «Translatio» propiamente dichas como gracias a obras de otra índole que incluyeron este relato y contribuyeron también a fijar y enriquecer esta narración. Este es el caso de la *Historia Compostelana*⁸.

El texto de la «*Translatio*» es una obra coherente en cuanto que intenta ligar y encajar todos los datos conocidos de la vida y muerte de Santiago, desde su supuesta predicación en España hasta su muerte en Jerusalén y la posterior aparición de sus restos en lo que hoy es Compostela. Así, según esta leyenda, fueron siete de los discípulos que Santiago había hecho en España quienes le acompañaron a Jerusalén y después de su muerte trajeron sus restos a Galicia. El traslado se hizo en un barco sin tripulación preparado por Dios para ello y que en siete días llegó a las costas gallegas, cerca de Iria Flavia. Allí, los discípulos intentaron conseguir un lugar adecuado para la tumba del apóstol. Éste fue cedido por Lupa —reina o, según alguna versión, viuda notable del lugar— después de ver como unos toros salvajes que pastaban en el monte se volvieron mansos y tiraron del carro en el que los discípulos transportaban el cuerpo de Santiago⁹. Si

⁴ La idea de la traslación de los restos de Santiago a España es recogida ya en el *Martirologio* de Floro —compuesto entre el 808 y el 838— y en el de Adon —realizado entre el 850 y el 860—. En este último caso la noticia no se incluye en el texto mismo del Martirologio sino en el *Libro de las festividades de los apóstoles* que figura al comienzo de dicho texto. Según Z. GARCÍA VILLADA (*OP. CIT.*, pág. 85) ambos autores tomaron la noticia de la Translatio de un texto compuesto hacia principios del siglo IX en España, para explicar el descubrimiento de la tumba del apóstol. También de este texto original y perdido procederían las redacciones de la «Carta del Papa León» que luego comentaremos.

⁵ Según M. C. DÍAZ y DÍAZ (*La literatura... op. cit.*, págs. 295 y sigs.) los distintos ejemplares conocidos de este texto serían redacciones diferentes de un original desaparecido. Éstas son: la procedente de Saint-Martial de Limoges (Bibliothèque Nationale de Paris), publicada en el *Catalogue des Manuscrits hagiographiques de Paris*, París, 1889, tomo I, pág. 101, también por Z. GARCÍA VILLADA, *op. cit.*, págs. 368-369 y por A. MUNDÓ en *Hispania Sacra* 5 (1952), págs. 72-78, que parece fecharse hacia principios del siglo XI o a finales del mismo siglo (R. PLÖTZ, *op. cit.*, pág. 37); la del Codice de El Escorial, del siglo XII; la del *Códice Calixtino*, también del siglo XII; la del Códice de la Biblioteca Casanatense de Roma, que ha sido mostrada por J. Guerra en una edición paleográfica «La carta del Papa León sobre la traslación de Santiago, en el Ms. 1104 de la Biblioteca Casanatense», en *Compostellanum* I (1956), págs. 481-492; y la procedente de San Sebastián de Picosacro, de fines del siglo XI o principios del XII y tradición lemosina que fue publicada por R. GARCÍA ÁLVAREZ en *Compostellanum* 6 (1961), págs. 217-218 y actualmente es conservada en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. Para las redacciones de El Escorial y del *Códice Calixtino* ver también Z. GARCÍA VILLADA, *op. cit.*, págs. 369-371 y en el caso del *Códice Calixtino* la edición de este realizada por A. MORALES, C. TORRES y J. FEO: *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, 1951, Libro III, capítulo II, págs. 393-395. Todos estos textos presentan ciertas variantes frente a elementos comunes.

⁶ Son especialmente interesantes las redacciones del Códice procedente de Saint-Pierre de Gemblours (Bibliothèque Royale

de Bruselas) del siglo XII, editado en Z. GARCÍA VILLADA (*op. cit.*, págs. 371-373); la procedente de Fleury-sur-Loire, cuyo manuscrito ha desaparecido pero existe una edición antigua; y la incluida en el *Códice Calixtino* (*op. cit.*, págs. 386-392).

El origen de la «*Translatio Sancti Jacobi*» a partir de la carta apócrifa del Papa León y —como veremos— de otros textos es defendido por Z. GARCÍA VILLADA (*op. cit.*, págs. 85 y sigs.) y por R. PLÖTZ (*op. cit.*, pág. 37). Además, sobre este texto ya elaborado en el que se aprovecha también la leyenda de los siete santos de la Bética se realizarán nuevas adiciones legendarias y será incluido en recopilaciones como la de Jean BELETH, *Rationale Divinorum officiorum*, realizada entre 1160 y 1164, o la de J. DE VORÁGINE, *La leyenda Dorada*, realizada hacia 1264. Sobre esta última ver la edición realizada por Alianza forma *La leyenda Dorada*, Madrid, 1982, vol. I, págs. 396-405.

⁷ Esta cronología del siglo XI es defendida por R. PLÖTZ (*op. cit.*, pág. 38), sin embargo, otros autores como L. DUCHESNE (*op. cit.*, pág. 178) indican la fecha del siglo IX tanto para la «Carta del Papa León» como para la «*Translatio*». Ya hemos visto, no obstante, que la fecha más temprana para las redacciones conservadas de la «Carta del Papa León» es el siglo XI.

⁸ Realizada hacia 1139 por encargo de Diego Gelmírez. Sobre ella ver *Historia Compostelana. Hechos de Don Diego Gelmírez primer arzobispo de Santiago*, Santiago de Compostela, 1950, edición realizada por M. Suárez y J. Campelo.

⁹ Sobre otras versiones que explican la presencia del cuerpo de Santiago en España por un viaje de las reliquias en época medieval, ver R. PLÖTZ, *op. cit.*, pág. 38.

comparamos las distintas versiones de esta leyenda, aunque la esencia sea la misma hay elementos diferentes en los distintos textos e incluso en el mismo. Este es el caso del *Códice Calixtino* que presenta no una sino tres versiones diferentes de la «*Translatio*»: la indicada bajo el epígrafe de «Prólogo del Papa Calixto a la Pasión Mayor de Santiago»; «la traslación del apóstol Santiago» incluida en el libro III; y la «Carta del Papa León» que sigue a la traslación¹⁰. De toda esta leyenda nos interesan especialmente los episodios relacionados con el viaje del cuerpo muerto del santo tanto por mar como —una vez llegado a Galicia— por tierra, puesto que se pretende estudiar la iconografía del «viaje» de Santiago después de su muerte. La «*Translatio*» se representó en las artes plásticas con varios episodios pero a nosotros nos interesan esencialmente las dos escenas indicadas: «el traslado del cuerpo del santo en barca» y «el traslado en la carreta tirada por bueyes»¹¹.

De las obras que presentan las escenas indicadas sólo aludiremos a las hispanas de época medieval. La primera escena que presentaremos es el traslado de los restos del apóstol por mar. Ésta presenta una barca en la que se aprecia el cuerpo yacente de Santiago y alrededor de éste sus discípulos. Éstos son —según algunos textos— siete pero en ocasiones varía su número, bien por necesidades compositivo-espaciales, bien por capricho del artífice o también porque el número no esté indicado en la fuente textual utilizada¹². Esta escena aparece ya en algunas obras románicas, concretamente en una moneda gallega, en la Iglesia de Santiago de Cereixo (Coruña), en el Claustro de la Colegial de Tudela (Navarra) y en la Catedral de Lérida (Cataluña).

La obra indicada en primer lugar es una moneda recientemente hallada en Galicia, aún por estu-

diar. Está datada en la época de Fernando II, es decir, contemporánea de Maestro Mateo. En ella se ha representado la escena del «Traslado en barca» del cuerpo de Santiago, lo cual es especialmente interesante ya que a pesar de ser un tema religioso se utilizó un soporte esencialmente laico. Ello nos da idea de la difusión de esta leyenda¹³.

En Cereixo —perteneciente al municipio coruñés de Vimianzo— la escena aparece en el tímpano de la puerta lateral sur, con un estilo tosco de carácter rural¹⁴. La escena ocupa el tímpano en su totalidad y presenta exclusivamente la barca sobre el mar, con los restos del apóstol y sus siete discípulos rodeándolo. La extrema simplicidad de este caso y el hecho de que aparece de forma aislada, es decir, sin incluirse en un contexto más amplio que narre la leyenda de Santiago, hace que no plantee problemas en cuanto a su origen literario. Esto es, al presentar sintéticamente el hecho esencial de la «*Translatio*» no nos da pie para hacerla depender más o menos directamente de una u otra versión de la leyenda de la traslación. También podría ser que esta simplicidad y economía en la representación de la leyenda fuese motivada por la fuente concreta utilizada. En este sentido, la narración más austera —en cuanto que no incluye diversos pasajes posteriores a la «*Translatio*» propiamente dicha, presentes sin embargo en otras fuentes— es la de la *Historia Compostelana*¹⁵.

En la Colegial de Tudela la escena indicada forma parte de un pequeño ciclo dedicado a Santiago que se desarrolla en uno de los capiteles del ala Sur del claustro. Este capitel además de la «*Translatio*» presenta dos escenas de la pasión del apóstol: «San-

¹³ Esta moneda, que todavía no he podido ver, está en curso de publicación, aunque ya fue dada a conocer a la opinión pública —a raíz del hallazgo— en un periódico local gallego.

Agradezco la noticia de su aparición al doctor J. Yarza Luaces.

¹⁴ Hay una breve noticia de esta pequeña iglesia rural gallega —con una sola nave, cabecera plana y bóveda de cañón— en Galicia en *La España Románica*, Madrid, 1979, págs. 500-501. Según J. SOUSE [«La portada meridional de la Iglesia de San Julián de Moraime: Estudio iconológico», en *Brigantium. Boletín do Museo arqueolóxico e histórico de A Coruña* 4 (1983), pág. 154, nota 14] esta portada depende de la portada oeste de San Julián de Moraime, datada en los primeros años del siglo XIII.

¹⁵ Es interesante, no obstante, el hecho de que el discípulo central se haya realizado de un tamaño considerablemente mayor que el resto, incluso que el cuerpo tendido de Santiago.

¹⁰ Ver la edición citada, págs. 123-132, 384-391 y 393-395.

¹¹ Hay, además, otra escena bastante representativa del tema —pero exclusiva de ciertas fuentes— que presenta al santo sobre una gran piedra situada en la costa gallega. El resto de las escenas que forman parte de la misma leyenda como «la persecución de los discípulos», etc. no dan de forma inmediata la idea del «Viaje del apóstol».

¹² Por ejemplo se habla de siete discípulos en el Prólogo del Papa Calixto a la Traslación de Santiago en el *Códice Calixtino* (*op. cit.*, pág. 384), mientras que en la *Leyenda Dorada* se habla de «algunos discípulos» (*op. cit.*, pág. 399).

tiago ante Herodes» y «la decapitación del apóstol». La escena de la «Translatio» ocupa toda la cara oeste del capitel y en ella el escaso espacio disponible ha podido ser la causa de que no se hayan representado siete discípulos sino cuatro, ya que dado el tamaño y tipo de figura que el escultor usa en todos los capiteles por él realizados no cabían más figuras¹⁶. Los cuatro discípulos sobresalen por la parte superior de una pequeña barca de pescador —sin mástiles ni velas, como en Cereixo— y tienen en sus manos el cuerpo muerto de Santiago que, aparentemente, está decapitado, mostrando con ello una fidelidad extrema al texto. La escena está situada en el mar mediante unas líneas onduladas que indican el agua y las olas. Entre los diversos textos que nos han transmitido esta leyenda, la fuente de este capitel podría ser una de las tres versiones dadas por el *Codice Calixtino*. En el «Prólogo del Papa Calixto», al hablar de la Pasión de Santiago se introduce la figura y martirio de Josías, convertido por Santiago cuando iba camino del martirio. Lo mismo ocurre en la «Carta del Papa León» transmitida por este códice. Sin embargo, en la escena de la «Decapitación» del claustro tudelano no se representa a Josías, como tampoco se habla de él en el «Libro III o de la Traslación del Códice Calixtino». Éste indica sólo que Santiago fue llevado ante Herodes y martirizado. Por otro lado, la sencillez de la representación tudelana, respecto al viaje en barca, encaja bien con la narración también sencilla de esta parte en el *Códice Calixtino*. La *Historia Compostela* también indica que Santiago fue degollado por Herodes pero no se detiene en este episodio que, sin embargo, está tratado en dos escenas en el capitel que nos ocupa. Dada la fecha del claustro —que se realizó entre 1170-1175 y 1188¹⁷— y el auge de las peregrinaciones a

Santiago no es extraño que este capitel dependa de una obra que debió estar muy difundida por todo el occidente cristiano¹⁸.

En la Catedral de Lérida la escena de la «Translatio» aparece representada en la capilla contigua al ábside central, en el transepto norte. En este caso la escena forma parte de un pequeño ciclo dedicado a Santiago que estilísticamente ha sido relacionado con la escultura de Antelami¹⁹ y que, teniendo en cuenta que la catedral se inició hacia el 1203, podría fecharse en el primer cuarto del siglo XIII²⁰. Los capiteles que forman este ciclo están situados a la entrada de la capilla indicada —coronando las columnas situadas a la derecha del espectador—, que durante mucho tiempo ha estado tapiada. Esto ha impedido una lectura adecuada de la iconografía, realizada finalmente por J. Lacoste. En el primer capitel, la narración comienza con la representación de Herodes dando la orden de la ejecución de Santiago que —igual que en Tudela— es seguida de la «Decapitación»²¹. A continuación se presenta la «Translatio» o viaje de los restos del apóstol hacia Galicia mediante una barca sin vela ni remos que navega en el mar y que alberga una especie de «sarcófago» con el frente estriado y a los siete discípulos de Santiago. En este caso, la diferencia esencial con las representaciones de Cereixo y Tudela es la presencia de esta caja cerrada, que más que a un sarcófago debe aludir a la caja donde se transportaban las reliquias o restos del santo, ya que ni el tímpano gallego ni el capi-

¹⁶ También puede ser que el texto que sirvió de guía al artífice no precisase el número de discípulos.

¹⁷ Sobre este claustro ver R. CROZET: «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. I Les chapiteaux du cloître de Tudela», en *Cahiers de Civilisation Médiévale* II (1959), págs. 333-340 y III (1960), págs. 119-121; A. EGRY: «La escultura del claustro de la catedral de Tudela (Navarra)», en *Príncipe de Viana*, 74-75 (1959), págs. 63-107; C. GARCÍA GAINZA: *Catálogo Monumental de Navarra. I Merindad de Tudela*, Pamplona, 1980; F. IÑIGUEZ ALMECH y J. URANGA: *Arte Medieval Navarro*, Pamplona, 1971-73, vol. III, y M. MELERO: *La Escultura Románica de Tudela y su prolongación*, Tesis de Doctorado presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona y dirigida por el Dr. J. Yarza, Bellaterra, 1988, págs. 89-341.

¹⁸ El carácter universal del *Liber Sancti Jacobi* y su difusión por las vías de peregrinación hacen pensar que no debía ser muy extraño que la catedral de Tudela contase con un ejemplar de dicha obra.

¹⁹ J. LACOSTE: «Découvertes dans la cathédrale romane de Lérida», en *Bulletin Monumental* (1974), págs. 231-234 y «La cathédrale de Lérida: les début de la sculpture», en *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa* (1975), págs. 275-298. Este mismo artículo fue publicado en *Ilerda* IX (1979), págs. 167-192. Este autor supone que esta escultura fue realizada por un alumno de Antelami.

²⁰ La consagración es más tardía, situándose en 1278. J. Lacoste fecha esta escultura hacia 1210-1215 (*La cathédrale... op. cit.*, pág. 297). Sobre esta catedral ver también M. ALONSO GARCÍA: *Los maestros de la «Seu Vella de Lleida» y sus colaboraciones*, Lérida, 1976, págs. 17-19.

²¹ Sin embargo, hay diferencias entre la escena tudelana y la de Lérida. En Tudela está presente Santiago, al cual parece que se le está interrogando, mientras que en Lérida no está el apóstol sino que se presenta la orden de Herodes para decapitarlo.

tel tudelano presentan nada similar a un relicario sino simplemente el cuerpo muerto de Santiago. Esto supone una interesante particularidad que, aunque se volverá a repetir en algunos casos —concretamente en otra obra catalana que veremos—, no es frecuente en la representación del tema. La causa de esta escasez depende seguramente de los textos, ya que éstos no hablan normalmente de un sarcófago o relicario en el que se trasladaron los restos del apóstol sino que, más bien, en la mayoría de las versiones de la «Translatio» se da a entender que se trasladó el cuerpo directamente colocado en la barca. Sin embargo, en algún caso podemos encontrar la alusión a algún tipo de arca funeraria. Así, en la «Translatio» incluida en el Libro III del *Códice Calixtino* aunque no se indica explícitamente que los discípulos realizasen el viaje por mar con un sarcófago o relicario, esto puede suponerse, ya que, un poco más adelante, al hablar de la llegada a las costas gallegas se dice:

«... trasladan el sagrado féretro a un pequeño campo de cierta señora llamada Lupa...»²².

Otra particularidad interesante es la presencia de la Mano de Dios saliendo de una nube y dirigiendo la barca. Esto explica claramente la navegación milagrosa realizada gracias a la ayuda divina. Si el relicario del santo nos ponía en contacto con la «Translatio» del *Códice Calixtino*²³, este nuevo elemento relaciona esta escena con la *Historia Compostelana*, donde se indica que los discípulos llegaron a las costas gallegas.

«...bajo la Mano del Señor que los guiaba...»²⁴

Así pues, habría que buscar un texto que reuniese ambas particularidades y que pudiese ser la fuente

de esta obra leridana. En este sentido, estos capiteles pueden depender de alguna versión de la «Translatio» similar o cercana a la procedente de Saint-Pierre de Gemblours. En ésta no se habla de un traslado inmediato de los restos de Santiago después de su muerte, sino que se indica que el santo fue enterrado inicialmente en Jerusalén. Un tiempo después sus siete discípulos recogieron los restos del apóstol —posiblemente en una caja de reliquias— y los llevaron al puerto gallego de Iria —después de una navegación milagrosa realizada gracias a la protección divina— donde fue enterrado definitivamente «Sub arcis marmaricis». En cuanto a la protección divina en el viaje, el texto dice:

«...Sex auem dies navigantes, iter fecerunt per mare sine remigio, manu Dei eos gubernante...»²⁵.

En el siguiente capitel se presenta un nuevo aspecto poco frecuente en la representación de la «Translatio». Se trata de la tumba del apóstol, que aparece representada mediante un relicario sobre columnas y cubierto por unas cortinas que lo dignifican. Además, hay representada una cruz sobre el relicario²⁶ y, en el lado derecho del espectador, cuatro personajes de pie junto a la tumba. J. Lacoste había identificado inicialmente esta escena como una representación de la tumba del apóstol en Compostela. Posteriormente se inclina por suponer que lo que se ha representado es la invención del sepulcro de Santiago en el siglo IX²⁷.

²⁵ DÍAZ y DÍAZ, M. C.: *La literatura... op. cit.*, documento 15, pág. 372. En esta narración también se habla de la decapitación de Santiago por disposición del tetrarca Herodes y, por tanto, también sirve para explicar las escenas dedicadas a la decapitación del apóstol.

²⁶ Según J. LACOSTE: (*Découvertes... op. cit.*, pág. 234) esta cruz hace referencia a la ofrecida por Alfonso III a la tumba de Santiago en el 874.

²⁷ Para la primera opinión ver *Découvertes... op. cit.*, pág. 234 y para la segunda *La Cathédrale... op. cit.*, pág. 282. En el primer caso suponía que era la única representación del sepulcro pero en realidad aparece también en el retablo de Frontanyà que más tarde estudiaremos. La segunda opinión la justifica por los gestos de asombro y la conversación animada que observa en los personajes presentes. Ve en esta escena una plasmación del sepulcro según los textos en cuanto que representa el «Arca marmarica» indicada como lugar de entierro en ellos. Por otro lado, piensa que se aleja de lo que —se supone— fue la realidad porque en el momento del descubrimiento el sarcófago del san-

²² *Códice Calixtino* (*op. cit.*, pág. 388). Es cierto que en diversas versiones de la «Translatio» se alude —como veremos— al «arca marmarica» en la que fue sepultado el apóstol («Sub Arcis Marmaricis») como culminación de la «Translatio», pero dicha expresión no se refiere a la forma de transportar los restos de Santiago.

²³ La alusión al sarcófago o relicario sólo está presente en la «Translatio» del Libro III del *Códice Calixtino*, ya que ni en la «Carta del Papa León» del mismo código ni en el Prólogo del Papa Calixto se vuelve a aludir a él.

²⁴ *Op. cit.*, pág. 20. También se habla de la Mano de Dios en la redacción de la «Carta del Papa León» procedente de Limoges y en la de El Escorial.

Ambas teorías son factibles pero quizá la dignificación del «Arca Marmórea» y la presencia de una escena similar en la tabla de Frontanya —sin personajes— pueden inclinar la balanza hacia la primera hipótesis. No obstante, el hecho de que no continúe el ciclo —al revés que en Frontanya— impide definirse con seguridad al respecto.

En época algo posterior encontramos nuevamente esta escena en el citado retablo de Sant Jaume de Frontanya, realizada en gótico lineal a finales del siglo XIII o —más bien— a principios del XIV, que actualmente se encuentra en el Museo de Solsona²⁸. En este caso la «Translatio» formaba parte de un retablo dedicado a Santiago del cual sólo nos ha quedado la parte inferior con cinco escenas. No obstante, todo parece indicar que primitivamente contó también con un registro superior en el que había otras cinco escenas de la leyenda del santo entre las que figuraban el episodio de Hermógenes y la «Decapitación»²⁹. Al margen de estas conjeturas, la tabla conservada está dividida en cinco escenas: «Desembarco de los restos de Santiago en Galicia»; «Traslado de los restos en la carreta tirada por toros salvajes» y tres escenas correspondientes a tres milagros otorgados por Santiago a sus pe-

regrios. En la primera escena relacionada con la «Translatio» aparecen una serie de diferencias respecto a los casos ya vistos. La primera se refiere a la barca, puesto que, a pesar de ser más o menos similar a las que aparecen en los casos anteriores, en la tabla catalana se introducen dos elementos nuevos: la vela y los remos³⁰. Por otro lado, en realidad no se representa el viaje mismo sino la llegada a las costas gallegas —o la partida del puerto de Jaffa—, ya que dos de los discípulos están fuera de la barca y todos mueven la caja-relicario con los restos del apóstol. La particularidad del relicario, que sustituye al cuerpo yacente del apóstol, ya la hemos comentado en el capitel de la catedral de Lérida. Además esta escena es contigua a la presentación de la tumba del apóstol, que aparece como una caja-relicario sobre altas columnillas y dignificada bajo tres arquillos, todo lo cual puede hacer referencia a la indicación frecuente de los textos de la «Translatio»: «*Sub arcis marmaricis*»³¹. En cuanto

to no era visible. También, en este caso, hace notar la ausencia de las tumbas de los dos —o tres, según algunos textos— discípulos que fueron enterrados junto a Santiago, hecho que justifica en función de la claridad compositiva. La presencia del baldaquino, dice, sería un intento de resaltar el carácter de martyrium de la tumba de Santiago.

²⁸ Sobre este retablo primitivo ver: J. BRACONS: «Taula de Sant Jaume de Frontanyà», en *Catalunya romànica XII. El Berguedà*, Barcelona, 1985, págs. 474-480; J. CALDERER: «Retable de Saint Jaume de Frontanyà», en *Santiago de Compostela... op. cit.*, pág. 370, número de catálogo 369; W. W. S. COOK: «Romanesque altar frontals from Solsona», en *Actes du XVIème Congrès International d'Histoire de l'Art*, La Haya, 1955, págs. 179-198; J. GUDIOL RICART: «De peregrins i peregrinatges religiosos catalans», en *Analecta Sacra Tarraconensia* III (1927), págs. 117-118; W. W. S. COOK Y J. GUDIOL RICART: «Pintura e imaginería románicas», en *Ars Hispaniae* VI, Madrid, 1950, págs. 101 y 244 (reed. 1980, pág. 180); Ch. R. POST: *A history of Spanish painting*, Cambridge, Massachusetts, 1930, vol. II, págs. 37-38; J. SERRA I VILARÓ: «Taula romànica de Sant Jaume de Frontanyà», en *La Veu de Catalunya* 23-XII-1909; J. SUREDA: *El Gòtic Català. Pintura*, Barcelona, 1977; y J. YARZA LUACES: «Retrotàbula de Sant Jaume de Frontanyà», en *Catálogo del Museo Diocesano y Comarcal de Solsona* (en prensa).

²⁹ Sobre la reconstrucción y funcionalidad de esta tabla como retablo véanse las obras indicadas de J. BRACONS (*op. cit.*, págs. 474-476) y J. YARZA (*op. cit.*).

³⁰ En la «Translatio» del Códice Calixtino (Libro III, capítulo I) se dice que los discípulos, tras una navegación milagrosa, alcanzan a remo las costas gallegas. En la «Carta del Papa León» del mismo Códice se dice que la vela se hincha con vientos favorables y la barca navega sola.

³¹ Respecto a esta frase, frecuente en algunos textos de la «Translatio», parece que procede de las versiones más primitivas de la Leyenda de Santiago (*Breviarium Apostolorum*), es decir, de la época en la que aún no había aparecido la leyenda hispana. Concretamente debe proceder del término «*Achaia Marmorica*» o lugar donde el citado Breviarium situaba la tumba del apóstol y que parece ser estaba situado en África del Norte. De dicho término y seguramente por traducción errónea se pasó a la frase «*Sub arcis marmaricis*» o a la expresión «arca marmorica» que aparecen en la mayoría de las versiones de la «Translatio». Es el caso de la «Carta del Papa León» procedente de Limoges y de la «Translatio» de San Pedro de Gemblours. En la «Carta del Papa León» de El Escorial se indica «*Sub arcis marmoreis*» y en la *Historia Compostelana* se ha cambiado dicha frase por «*Sub marmoreis arcibus*». Sobre esta última obra ver la edición indicada (pág. 20). Así pues, parece que hay una confusión inicial en la traducción del término primitivo y que dicha confusión se incrementa al entenderse en dos sentidos diferentes: arca marmórea y arcos marmóreos. Sobre la influencia del *Breviarium Apostolorum* en la frase «*Sub arcis marmaricis*» ver L. DUCHESNE: *Op. cit.*, pág. 178. C. TORRES GARCÍA [en sus obras «Arca Marmórea» en *Compostellanum* II (1957), págs. 323-329 y «Nota sobre Arca Marmorea», en *Compostellanum* IV (1959), págs. 341-347] cree que existieron inicialmente los términos «Arca Marmorica» y «*Arcis Marmaricis*» en latín —desde la época de San Isidoro de Sevilla— para indicar la forma de entierro de Santiago. Sería a partir de ahí, según el autor, de donde lo tomaron los catálogos griegos provocando su traducción un error de sentido. Dicho

a la fuente literaria de esta escena parece seguro que hay que desistir de su dependencia respecto a la *Leyenda Dorada*³², a pesar de que a fines del siglo XIII se traduce esta obra al catalán³³, y quizá debe relacionarse —como veremos en la escena de la carreta— con una redacción de la «Translatio» similar a la de San Pedro de Gemblours³⁴.

La mayor novedad de este retablo frente a las obras vistas es la escena representada a continuación, que no aparece en ninguna de las obras románicas estudiadas y que muestra el momento en que los discípulos utilizan los toros o bueyes salvajes de Lupa —después de haberlos amansado milagrosamente— como animales de tiro para llevar

el cuerpo del apóstol hacia el palacio de ésta. Como consecuencia, Lupa se convierte al cristianismo y entrega su palacio para sepulcro de Santiago. En la escena vemos a dos toros tirando de una carreta sobre la que está la caja-relicario del apóstol; dos discípulos conversando; y un edificio con campanario que representa el palacio de Lupa convertido en iglesia dedicada a Santiago —después de la conversión de dicha señora—. Los toros han sido representados con alguna de sus patas levantadas para indicar que caminan hacia el edificio indicado, es decir, hacia el palacio de Lupa. También los gestos de los discípulos señalan hacia este edificio que culmina esta breve historia de la «Translatio» y simboliza no sólo la conversión de Lupa —cuya figura no aparece— sino el inicio del culto compostelano a Santiago. Este episodio parece que no es original de la leyenda de Santiago sino que procede de otra leyenda hispana más antigua que hacía referencia a siete santos de la Bética, de la época de evangelización de la península³⁵. Este episodio es recogido en el *Códice Calixtino*, donde no se dice explícitamente que los discípulos utilizasen la carreta para transportar el cuerpo del santo sino que Lupa ofreció los bueyes salvajes para que los discípulos acarreasen lo necesario para edificar el sepulcro. Éstos —una vez obrado el milagro de la pacificación de los bueyes— les colocan el yugo y se dirigen hacia el palacio de la señora indicada, que se convertirá y cederá dicho palacio para iglesia de Santiago. No obstante, este episodio no aparece en las tres versiones de la «Translatio» recogidas por el Calixtino sino sólo en el Libro III o de la Traslación del Apóstol³⁶. También

error hizo que el término indicase no una forma de entierro sino un lugar geográfico localizado en el Norte de África. La nueva traducción al latín —*de los indicados catálogos griegos*— haría recuperar el sentido primitivo del término. En cuanto a la forma del sepulcro marmóreo, dicho autor cree que pudo ser tanto un sarcófago como un edificio. Sobre esta última idea se inclina J. CARRO GARCÍA: «Arca Marmorica, cripta, oratoria y confesión, sepulcro y cuerpo del apóstol», en *Cuadernos de Estudios Gallegos* (1954), págs. 17 y sigs. En la edición indicada del Códice Calixtino, la «Carta del Papa León» habla de una construcción abovedada para el sepulcro de Santiago (pág. 394). Sobre este tema ver también M. C. DÍAZ y DÍAZ: «El lugar de enterramiento de Santiago el Maor en Isidoro de Sevilla», en *Compostellanum* I (1956), págs. 366 y sigs.

³² Esta idea es indicada en J. BRACONS (*op. cit.*, pág. 479) y J. YARZA (*op. cit.*). Para el primer autor la fuente podría ser el *Liber Sancti Jacobi* ya que —según dice— los milagros representados en esta tabla se acercan más a esta fuente que a la *Leyenda Dorada*. Dicho autor puntualiza que existía una copia del «Liber» en Ripoll y que, en cualquier caso, una obra de este tipo sería normal en el Monasterio de Sant Jaume de Frontanyà.

Para J. Yarza la fuente de esta escena sería la «Epístola del Papa León» pero no como figuraba en el Calixtino sino según la versión recogida en la *Historia Compostelana* donde como colofón de la «Translatio» se indica que los restos de Santiago fueron sepultados «Sub marmoreis arcubus». Frente a esto la opinión de una dependencia de esta obra respecto a la *Leyenda Dorada* ha sido mantenida por J. SUREDA (*op. cit.*, pág. IV) y J. CALDERER (*op. cit.*, pág. 370, núm. cat. 369).

³³ Ch. MANEIKIS y E. J. NEUGAARD: *Vides de Saints Rosselloneses*, Barcelona, 1977, vol. III, págs. 94-105.

³⁴ Una de las causas más claras que aconsejan buscar una fuente diferente de la *Leyenda Dorada* es la forma en que se ha representado en esta tabla el milagro del «Peregrino colgado». Mientras en el texto de Vorágine y en su versión catalana del siglo XIII es el hospedero quien introduce dinero de plata en el equipaje del peregrino, en la tabla de Frontanyà es la criada —o la hija del hospedero— quien coloca una copa de plata entre las cosas del peregrino. Sobre la iconografía del Milagro del Peregrino colgado ver L. VÁZQUEZ DE PARGA: «Algunos aspectos de la influencia de la peregrinación compostelana en la iconografía artística», en *Compostellanum* X, 4 (1965), págs. 461-463.

³⁵ Esta leyenda sobre los santos granadinos es recogida ya por el *Martirologio* de Adón y —como se ha indicado— se refiere a los siete santos que fueron los pioneros de la evangelización en la Península Ibérica. Por ello no es extraña su utilización en la leyenda de Santiago, que pasa por ser el primer apóstol y evangelizador de Hispania. Debido a la fusión o asimilación de esta historia primitiva en la leyenda de Santiago, algunas versiones de la «Translatio» —como es el caso del *Códice Calixtino*— identifican a los siete discípulos del apóstol con los nombres correspondientes a estos siete santos granadinos. Sobre la utilización de esta leyenda primitiva en la «Translatio Sancti Jacobi», ver L. DUCHESNE: *Op. cit.*, pág. 163.

³⁶ Las tres versiones indicadas son: el «Prólogo del Papa Calixto a la Pasión Mayor de Santiago»; la «Translatio» del Libro III; y la «Carta del Papa León». Sobre el episodio de los bueyes ver la edición indicada: Libro III, capítulo I, págs. 390-391.

se incluyó en la «Translatio» de San Pedro de Gemblours³⁷ y, sin embargo, no aparece en la *Historia Compostelana*, texto que tampoco explica la presencia de la caja-relicario, a pesar de que hable de la tumba del apóstol a continuación de la «Translatio». La *Leyenda Dorada* vuelve a recoger este episodio, en el que se incluye una matización que encaja bien en el caso de Frontanyà —aunque, como ya hemos dicho, no fue ésta la fuente de dicho retablo— pero no con otras representaciones posteriores que, sin embargo, pueden depender de este texto de J. de Vorágine. Así, hablando del carro se dice:

«...en el colocaron el cuerpo del apóstol alojado en el sarcófago de piedra, y, en cuanto el cuerpo estuvo dentro del carro, los bueyes, sin necesidad de que nadie los guiara, se pusieron en marcha y por sí mismos se dirigieron hasta el palacio de Lupa...»³⁸.

Volviendo a la tabla de Frontanyà puede apreciarse una cierta reiteración en cuanto al tema del sepulcro de Santiago, reiteración que quizá depende del texto del cual procede esta imagen. Así, ya se ha indicado, que la escena de la «Translatio» es seguida de la representación del sepulcro del apóstol sobre altas columnillas, de acuerdo con la indicación «*Arca Marmarica*» o «*Sub arcis marmaricis*». Sin embargo, en la escena de la carreta vuelve a aparecer el sepulcro de Santiago pero, en este caso, no el sarcófago-relicario sino la iglesia-mausoleo que se construyó para alojarlo. Como ya hemos visto al hablar de la otra escena de la «Translatio» esta tabla puede proceder de una versión de esta leyenda cercana a la redacción de Gemblours, lo cual, nos explicaría esta especie de reiteración sobre la tumba del apóstol. En este sentido, la narración de

Gemblours sigue fielmente la «Carta del Papa León» hasta la llegada a Galicia del cuerpo del apóstol y su entierro «*Sub arcis marmaricis*» y, a continuación, el texto de dicha narración continúa con los diversos episodios de la historia de Lupa que culminan con la cesión de su palacio para sepulcro de Santiago³⁹. De este modo, la tabla de Frontanyà puede reproducir esta doble alusión del texto de la «Translatio» respecto al sepulcro del apóstol, primero «*sub arcis marmaricis*» y después en relación a la iglesia construida en el palacio de Lupa, como mausoleo del apóstol.

También en tierras catalanas debieron realizarse escenas relacionadas con la «Translatio» en un retablo dedicado a Santiago, hoy desaparecido, que conocemos únicamente por la documentación. Así, hay un documento de 1347 por el que se encarga un retablo —dedicado a la leyenda de Santiago— a los pintores Ferrer y Arnau Bassa⁴⁰. Es muy posible que este retablo incluyese el episodio de la «Translatio» aunque éste no puede afirmarse puesto que el documento en cuestión no presenta la descripción de lo que debía ser el retablo y la obra —como se ha dicho— no se ha conservado.

Si en el retablo encargado a Ferrer y Arnau Bassa la presencia de la «Translatio» es una suposición, ésta se hace realidad en el retablo de Santiago realizado dentro de la estética del gótico internacional por Joan Mates⁴¹. Esta obra procede de

³⁷ Para M. C. DÍAZ y DÍAZ (*op. cit.*, pág. 301) la «Translatio» de Fleury-sur-Loire presenta un contenido muy similar a la de Gemblours, aunque formalmente es diferente.

³⁸ *Op. cit.*, pág. 400. La alusión a un sarcófago de piedra puede depender de una novedad que encontramos en *Rationale Divinorum Officiorum* de Jean de Belet y en la *Leyenda Dorada* respecto a las traslaciones vistas. Ésta es la indicación de que al desembarcar el cuerpo del apóstol en Galicia, los discípulos lo colocaron encima de una gran piedra de la costa que milagrosamente se ablandó y cubrió el cuerpo del santo a modo de sarcófago. Sobre la obra de J. Belet, hay una transcripción que incluye el párrafo que contiene este episodio en L. VÁZQUEZ DE PARGA: *Algunos aspectos...* *op. cit.*, pág. 456. Para la *Leyenda Dorada* ver la pág. 399 de la edición citada.

³⁹ M. C. DÍAZ y DÍAZ (*op. cit.*, pág. 301) concluye que la «Translatio» de Bemblours depende de dos fuentes diferentes: la «Epístola del Papa León» y la «Leyenda de los siete varones apóstólicos» u otra similar, que fuese la fuente de ésta, para los episodios de Lupa. Como ya se ha indicado, coloca la elaboración de esta versión en el siglo XI. Esta doble fuente de la «Translatio» de Gemblours puede aplicarse también a las otras versiones de la «Translatio» que presentan igualmente los episodios relacionados con Lupa.

⁴⁰ J. M.ª Madurell i Marimón: Documento núm. 383 en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* X (1952), págs. 16-17.

⁴¹ Hay una serie de retablos atribuidos a Joan Mates —pintor catalán activo entre 1392 y 1431— como el de Santa Catalina, procedente de Valldonzella; los de Santa Lucía y San Miguel de Penafel (Barcelona); etc. Sin embargo, no hay un estudio global y específico de la personalidad artística de este pintor y de sus obras. Sobre él ver: J. GUDIOL RICART: «Pintura Gótica», en *Ars Hispaniae* IX, Madrid, 1955, págs. 93-94 y del mismo autor *Historia de la pintura gótica en Cataluña*, Barcelona, 1943; ALCOLEA, S., GUDIOL, J. y CIRLOT, J. E.: *Historia de la pintura en Cataluña*, Madrid, 1952, pág. 111; y GUDIOL, J.: *Tierras de España. Cataluña 1*, Madrid, 1974, pág. 281.

Vallespinosa y actualmente está conservada en la Catedral de Tarragona. El retablo tiene tres calles —en sentido vertical—. Las laterales tienen tres escenas en altura y la central la efigie del santo y la Crucifixión. La leyenda de Santiago se representa en las calles laterales aunque no en su totalidad, ya que la escena superior de ambas está dedicada a la Anunciación y Natividad de Cristo. La «Translatio» está situada en las dos escenas inferiores de la calle lateral derecha —según el espectador—. En la calle izquierda se representa un episodio relacionado con Hermógenes y la Decapitación de Santiago y Josías⁴². En este caso, a diferencia de la tabla de Frontanyà, no se ha representado ninguno de los milagros que el santo otorgó a sus peregrinos sino —como ya se ha indicado— dos escenas de su vida y dos escenas de la «Translatio»: el «viaje en barca» y el «traslado en la carreta».

En la escena del «viaje en barca» aparecen elementos nuevos y diferentes de los vistos en las representaciones anteriores. Por un lado, desaparece el sarcófago-relicario que se había representado en las dos obras catalanas citadas —catedral de Lérida y retablo de Frontanyà— y se vuelve a representar el cuerpo yacente del santo. Aquí hay que destacar también la economía de personajes, ya que los siete discípulos que acompañan al apóstol se han reducido a dos, y se ve claramente cómo la barca es dirigida por un ángel. La introducción de esta figura angélica es una interesante novedad que nos indica que la fuente literaria puede ser la *Leyenda Dorada* ya que en ella se indica expresamente que la embarcación surcó el mar gobernada por un ángel. Así, después de haber expuesto lo relativo a la Pasión de Santiago, J. de Vorágine atribuye el texto de la «Translatio» a Jean Belet, quien —dice el autor— cuenta cómo poco después de ser degollado el santo:

«...una noche algunos de sus discípulos, tomando las debidas precauciones para no ser vistos de los judíos, se apoderaron del cuerpo del apóstol y llevándolo consigo se embarcaron en una nave; pero, como ésta carecía de gobernarle, pidieron a Dios que los guiara con su providencia y los condujera a donde él quisiese que aquellos venerables restos fuesen sepultados. Conducida por un ángel del Señor la barca comenzó a navegar y navegando continuó hasta arribar a las costas de Galicia...»⁴³.

Es decir, este texto nos explica tanto la presencia angélica como el escaso número de discípulos representado ya que, como puede comprobarse, el texto no habla de los siete discípulos del santo sino de «algunos» de sus discípulos. Por otro lado, también se habla de la recuperación del «cuerpo» del santo, lo cual pudo motivar la representación de dicho cuerpo frente al relicario con los restos que hemos visto en obras anteriores.

En la escena del «traslado en carreta», sobre el fondo arquitectónico que hace referencia al palacio de Lupa, se ha representado —a la izquierda del espectador— a dicha señora en un trono, con corona de reina y acompañada por tres cortesanas. A la derecha se ve la carreta tirada por bueyes con el cuerpo yacente del santo y los discípulos. Esto corrobora la idea ya indicada respecto a la fuente de este retablo, que puede ser la *Leyenda Dorada*, bien en su versión latina o bien en la versión catalana. Así pues, esta escena plasma el texto del que procede sin particularidades destacables, aunque puede hacerse notar que, en este caso, además del cuerpo del santo transportado por los bueyes, se ha destacado considerablemente la personalidad de Lupa, quien tal y como indica la *Leyenda Dorada* aparece con corona real. Al contrario, en esta misma escena de la tabla de Frontanyà el acento se ha puesto en el palacio convertido en iglesia, de modo que ni tan siquiera aparece Lupa. Ésta, no obstante, está implícita en el edificio palaciego pero

⁴² Actualmente el retablo está invertido. Es decir, la leyenda de la «Translatio» aparece a la izquierda del espectador y el episodio de Hermógenes y la Decapitación aparecen a la derecha. Sin embargo, originalmente estaba como se ha indicado, lo cual es más lógico en orden a una sucesión cronológica de escenas. La comprobación de ello la podemos encontrar en el Archivo Mas (Barcelona), en un cliché del retablo anterior a 1939. En cuanto al ciclo de Santiago en el que está incluida la «Translatio» hay que hacer notar el aumento de narratividad, ya apreciable en la tabla de Frontanyà.

⁴³ *Op. cit.*, vol. I, pág. 399. Esta presencia angélica también aparece en una de las versiones de la leyenda incluida en el *Códice Calixtino*, concretamente en la «Carta del Papa León» (*Op. cit.*, págs. 393-395), pero en este caso se habla de que el ángel guió a los discípulos de Santiago —después de haber sustraído el cuerpo del apóstol— hacia el puerto de Jaffa. En las obras dos versiones incluidas en el Calixtino no se menciona el ángel, como tampoco se hace en la *Historia Compostelana*. Sin embargo, en la obra de J. de Vorágine se dice claramente que la barca con los restos del apóstol fue conducida por un ángel.

sacralizado, gracias a las campanas que aluden a su nueva función de Iglesia-mausoleo⁴⁴. En definitiva hay ciertas diferencias de matiz, en la escena que nos ocupa, en los retablos de Frontanyà y de Joan Mates que dependen seguramente de su distinta fuente. Por un lado, la alusión al cuerpo de Santiago es diferente —como se ha dicho—; también varía el tratamiento de la figura de Lupa, que en Frontanyà o aparece y en el retablo de Joan Mates es caracterizada como reina del lugar, presentando por ello los atributos propios: trono, corona y cortesanos; finalmente, hay un matiz diferente en el tratamiento de la arquitectura, que, además de utilizarse como fondo, lleva implícito un aspecto significante. Así, en el retablo de Joan Mates dicha arquitectura no se ha identificado con la futura iglesia de Santiago —como ocurría en la tabla de Frontanyà— sino que se mantiene el carácter profano derivado de su función de palacio de Lupa. Por otro lado, el hecho de representar un espacio porticado —que da idea de patio— puede enlazar también con la *Leyenda Dorada*, según la cual los toros guiaron la carreta con el cuerpo de Santiago hasta el patio del palacio de Lupa.

Nuevamente dentro del territorio catalán hay que hacer notar otro retablo con la escena de la «Translatio» que, desgraciadamente, ya no existe. Se trataba del Retablo de Sant Jaume del Timor perteneciente a una capilla dedicada a Santiago en el término de Montmaneu (Igualada). Este retablo se quemó en la guerra de 1936 pero conservamos su reproducción fotográfica⁴⁵. Era un retablo pin-

tado perteneciente al gótico internacional y, en el aspecto iconográfico, trataba la vida de Santiago. Estaba formado por 6 tablas distribuidas en tres calles de las cuales en la izquierda —del espectador— se representó, arriba, Santiago ante el tribunal de Herodes y, abajo, la decapitación del apóstol. En la calle central, arriba, la Crucifixión y, abajo, la efigie del santo —que en el momento de fotografiar el retablo había sido sustituida por una imagen escultórica del santo, bastante tardía—. Finalmente, es en la calle lateral derecha donde se representaron las dos escenas dedicadas a la «Translatio», arriba el «Viaje en barca» y abajo el «Traslado en la carreta». En la predela había una «*Imago Pietatis*» y dos santos. La dificultad para encontrar buenas reproducciones de este retablo impiden su análisis detenido, no obstante, puede apreciarse en la primera escena indicada de la «Translatio» que se ha representado el cuerpo inerte de Santiago en la barca, acompañado de cuatro discípulos. La escena de la carreta es bastante similar, en cuanto a elementos componentes, a la del retablo de Joan Mates. Como en ésta se ha representado la llegada del cuerpo de Santiago —sobre una carreta tirada por bueyes— al palacio de Lupa, que presentaba los atributos reales, y en presencia de tres cortesanas y los cuatro discípulos que le acompañaban. El espacio es también muy semejante e interior, enfatizándose elementos similares, concretamente el ambiente cortesano y profano de un palacio. La ausencia de particularismos, la sencillez de la representación y las fechas avanzadas hacen pensar en la *Leyenda Dorada* como fuente de este retablo, bien fuese en su versión latina o en la catalana.

Aunque este trabajo trate sólo de obras hispanas medievales no está de más citar, al menos, una obra inglesa que se encuentra desde el siglo XV en Santiago de Compostela. Se trata del Retablo de alabastro inglés regalado a la catedral de Santiago por un peregrino inglés en 1456. Este retablo —actualmente conservado en la Capilla de las Reliquias de la catedral compostelana— presenta cinco escenas de la vida del apóstol. Entre ellas tan sólo la última —situada a la derecha del espectador— hace referencia a la «Translatio», representando el traslado en barca del cuerpo de Santiago. Esta «Translatio» contrasta con las obras hispanas del momento o inmediatamente anteriores por la sencillez y economía con que se ha tratado el tema, mediante una única y simple escena. En ella apa-

⁴⁴ Para este episodio de la *Leyenda Dorada* ver la pág. 400 de la ed. citada. Quizá el fondo arquitectónico formado por un conjunto porticado haga referencia al patio del palacio al que —según la *Leyenda Dorada*— llegaron los bueyes sin que nadie los guiase. Hay que destacar además que se da una pequeña desviación del texto de J. de Vorágine, ya que el santo aparece directamente sobre la carreta y, sin embargo, en el texto se habla del sarcófago. A pesar de ello el resto de los elementos tanto de esta escena como de la «Translatio» nos hacen pensar que fue ésta la fuente literaria.

⁴⁵ En 1935 fue fotografiado por A. Amenós quien lo publicó en su trabajo «Dos retauls interessants», en *Butlletí de l'Agrupació fotogràfica d'Igualada* 41 (1935), págs. 87-89.

Posteriormente y utilizando como fuente dicha publicación este retablo fue nuevamente reproducido en la obra de F. BOUZA BREY: «El desaparecido retablo de Sant Jaume del Timor», en *Compostellanum* IV (1959), págs. 338-340. A. Amenós fechó este retablo en el siglo XV y lo incluyó desde el punto de vista formal en la escuela catalana del momento.

rece el cuerpo de Santiago tendido en la barca y acompañado por tres ángeles. La barca está situada sobre las olas, por lo cual el viaje está en plena realización. Dada la presencia angélica y las fechas avanzadas de la obra parece muy probable que también en este caso la fuente seguida haya sido la *Leyenda Dorada*. Es interesante el detalle del gorro colocado sobre la cabeza del difunto puesto que parece un sombrero de peregrino. Esto —como veremos más adelante— será bastante frecuente y aquí quizá pueda justificarse por el hecho de ser una obra regalada a Santiago por un peregrino ⁴⁶.

Dentro del arte pictórico hispano del gótico avanzado e inicios del renacimiento hay otros ejemplos destacables de las escenas aquí estudiadas. Éste es el caso de dos tablas anónimas del Museo del Prado que han sido puestas en relación con Bartolomé Berjemo y Miguel Ximénez, ambos activos en Aragón en el último cuarto del siglo XV. Según J. J. Luna se han atribuido al Maestro de Alfajarín y últimamente a Martin Bernat ⁴⁷. En una de ellas se representa el «embarque del cuerpo de Santiago en Jaffa» y, en la otra, la «conducción del cuerpo en la carreta tirada por bueyes». La primera nos presenta la acción en el momento mismo de realizarse, mediante un grupo numeroso de personajes —que se identifican con los discípulos de

Santiago—, dos de los cuales colocan el cuerpo del santo en una pequeña barca en la que sólo cabe él. Con ello parece haber una cierta distorsión respecto a las fuentes del tema ya que en todas se dice que fueron los discípulos los que trajeron el cuerpo del apóstol, sin indicar en ningún caso que viniese solo. Frente a esto hay, por el contrario, una extrema fidelidad a las fuentes en cuanto a la forma de presentar a Santiago, ya que éste aparece yacente y decapitado. Así, la cabeza se situó no en el lugar que le correspondía sino encima del cuerpo yacente, a la altura del abdomen. Si comparamos esta tabla con su pareja —que estudiaremos a continuación— destaca la ausencia de espacio contextualizador, estando toda la tabla dominada por la fuerte presencia de los personajes.

La segunda tabla es bastante interesante, parece seguir el texto de la *Leyenda Dorada* y posee ciertos detalles originales. Por un lado, la carreta tirada por los bueyes presenta el sarcófago de Santiago —y en este caso no es un relicario— pero con la particularidad de que dicho sarcófago no tiene cubierta, por lo que se puede apreciar sin dificultad el cuerpo del santo. Este nuevo elemento puede proceder como hemos visto más arriba de la *Leyenda Dorada*, en la cual se habla del féretro en el que se trasladó el apóstol en la costa gallega. Por otro lado, en la parte superior izquierda —según el espectador— se ve la costa gallega, en cuyas aguas se ha incluido un elemento significativo, puesto que, de modo sintético se ha representado la «traslación por mar» con una pequeña barca sin mástiles ni velas u otros útiles de navegación, en la cual aparece exclusivamente el cuerpo yacente del apóstol ⁴⁸. Con ello, el Maestro anónimo ha fundido en una misma tabla dos escenas relativas a la «traslación de Santiago», concretamente las dos que implican un «viaje», «el viaje por mar» o mejor, la «llegada a las costas gallegas» y el «viaje por tierra» en la carreta tirada por bueyes, que es la escena principal y más desarrollada. Otro elemento interesante y particular de esta tabla es la filtración o contaminación de un hecho posterior a la leyenda

⁴⁶ Sobre este retablo véase: J. CARRO GARCÍA: «La vida de Santiago en un Retablo del siglo XV», en *El Correo Gallego*, 25-VII-1942; J. HERNÁNDEZ PERERA: «Alabastros ingleses en España», en *Goya* 22 (1958), págs. 216-222; W. L. HILDBURGH: «A datable english alabaster piece at Santiago de Compostela», en *Antiquaries Journal* VI (1926). Además pueden encontrarse reproducciones de esta obra en F. CHEETHAN: *English Medieval Alabasters with a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford, 1984, fig. 11 y J. FILGUEIRA VALVERDE: *El tesoro de la catedral compostelana*, Santiago de Compostela, 1959, colección Obradoiro, págs. 5 y 85.

J. YARZA: «Un tríptico inglés de alabastro en Collado de Contreras», en *Archivo Español de Arte* 162 (1968), págs. 131-139, nota 9, proporciona la bibliografía del retablo hasta el momento en que se publica dicho estudio. Las escenas representadas en este retablo son según J. HERNÁNDEZ PERERA (*op. cit.*, pág. 221): la Vocación de Santiago y San Juan a orillas del mar de Galilea; la Misión de los apóstoles; Santiago predicando; el Martirio de Santiago; y la Conducción del cuerpo de Santiago en un barco dirigido por ángeles.

⁴⁷ Los datos de estas tablas así como su atribución pueden encontrarse en J. J. LUNA: *Guía actualizada del Museo del Prado*, Madrid, 1985, pág. 23. Están catalogadas con los núms. 2668 y 2669.

⁴⁸ Esta barca es similar a la que aparece en la escena del «embarque en Jaffa» y como en ella no presenta a los discípulos, que normalmente se representan en esta escena rodeando el cuerpo del apóstol o cogiéndolo en brazos.

representada, como es la peregrinación a Compostela. Así, el gran auge de las peregrinaciones hizo representar tanto a Santiago como a sus dos discípulos al modo de los peregrinos de Compostela: con la capa, sombrero, báculo y concha típicos. Esto, en realidad, es una distorsión del tema, ya que evidentemente el culto y la peregrinación a Compostela no existían en la época en que se sitúa la «Traslación de los restos del apóstol» y nos muestra la gran importancia y difusión que adquirieron tanto el culto a Santiago como el fenómeno de la peregrinación por él motivado⁴⁹. Por lo demás, el fondo de paisaje y arquitectónico hacen referencia a la leyenda y la sitúan en el espacio indicado por la narración. Así, a la derecha del espectador, puede apreciarse un edificio monumental que hace referencia al palacio de Lupa y que presenta a su propietaria en una ventana, tocada con corona real como reina del lugar. Este edificio presenta como en el retablo de Joan Mates un carácter civil y no posee ninguna alusión explícita a su futura función religiosa como iglesia-mausoleo.

El «Traslado en carreta» se encuentra también en una tabla del Museo Lázaro Galdiano de Madrid fechada a principios del siglo XVI y supuestamente realizada por el Maestro Astorga⁵⁰. En ella

se mantiene el motivo de la carreta acompañada de los discípulos y el sarcófago del santo aparece también descubierto, aunque hay cierta ambigüedad en su representación, de modo que no se sabe muy bien si es realmente un sarcófago o la caja de la carreta. No se dan particularidades iconográficas especiales respecto a la *Leyenda Dorada*, perteneciendo ya esta obra a una estética en parte renacentista. Hay que destacar, no obstante, que el interés, en este caso, se desplaza al cuerpo del santo que destaca en un extraordinario fondo arquitectónico que como en los retablos catalanes estudiados no alude explícitamente a la iglesia que se construirá en el palacio de Lupa sino que mantiene el carácter profano de palacio. A ello contribuye la introducción del paisaje mediante grandes ventanales. Este espacio arquitectónico es un espacio interior y envolvente, en el cual están inmersos tanto los personajes de la escena como el mismo espectador. En otras obras vistas, dicho espacio es externo y por ello más descriptivo. También en este caso la figura de Santiago lleva el gorro de peregrino y la representación de Lupa al fondo de la composición pasa a segundo plano, introduciéndose, además, elementos anecdóticos como la sirvienta que atraviesa el patio⁵¹.

⁴⁹ Ha sido caracterizada como peregrino tanto la figura de Santiago que tenemos en primer término como la de la barca del fondo. En ello se diferencia con la tabla del «embarque en Jaffa». En ésta la figura de Santiago que está siendo depositada en la barca es similar a la que vemos —en la segunda tabla— llegar a Galicia, sin embargo, en el primer caso no posee los atributos de peregrino y sí en el segundo. Hay también ciertas diferencias en la disposición del cuerpo ya que mientras en la escena del «embarque» la cabeza está colocada sobre el abdomen yacente del apóstol, resaltándose claramente su condición de decapitado, en las dos escenas de la segunda tabla la cabeza está colocada sobre los hombros del cuerpo yacente y lleva sobre sí el sombrero de peregrino. Quizá esta diferencia en la caracterización de la figura de Santiago en Jerusalén y en Galicia sea consciente y se deba a que los atributos de peregrino hayan sido relacionados con el apóstol sólo en cuanto «apóstol de Galicia» y causante de la indicada peregrinación y no en cuanto apóstol de Jerusalén.

⁵⁰ Para J. CAMÓN AZNAR («La pintura española del siglo XVI», en *Summa Artis* XXIV, Madrid, 1970, pág. 257) esta obra fue realizada por el Maestro de Astorga hacia 1530 y procede —junto con otra que representa el «Milagro de la piedra ablandada», también conservada en el Museo Lázaro Galdiano, de la capilla de cementerio de Astorga. Para J. Camón Aznar, desde el punto de vista estilístico, el Maestro de Astorga presenta superpuestas la tradición flamenca y la italiana del Perugino, siendo

uno de los precursores del Renacimiento que mejor estudia la perspectiva. Sobre esta tabla ver también D. ANGULO IÑIGUEZ: «El Maestro de Astorga», en *Archivo Español de Arte* XVI (1943), págs. 404-409; Ch. R. POST: *Op. cit.*, vol. IX, tomo II, Harvard University Press, 1947; L. VÁZQUEZ DE PARGA, J. M.^a LACARRA y J. URÍA RIU: *Las Peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 1948 (reimp. 1981), 3 vols.; y R. BUENDÍA: *Historia del Arte Hispánico*, III *El Renacimiento* (Pintura), Madrid, 1980.

⁵¹ La tabla de la piedra ablandada que forma pareja con ésta confirma el origen textual de su compañera, ya que dicha escena aparece en la *Leyenda Dorada* y en la obra de J. Belet —de donde posiblemente procede—. En esta tabla se presenta al fondo la costa gallega, con la llegada de un barco que es el que trae o ha traído el cuerpo del santo. Sin embargo, los elementos significantes respecto a la leyenda de Santiago están en la escena principal y no en ésta.

Tanto la escena de la traslación en barca como la de la carreta tirada por toros salvajes aparecen en el Retablo de Villareal de los Infantes (Castellón de la Plana), conservado en la sacristía de la parroquia y realizado por Paolo de San Leocadio hacia 1512, en una estética que introduce el renacimiento hispano.

Fuera de España encontramos la escena de la «Translatio» en un relicario de plata de la Catedral de Pistoia —del siglo XIV, según E. MÂLE (*Les saints...*, *op. cit.*, págs. 149-150)—, en uno de cuyos laterales hay escenas de la vida y martirio de Santiago, entre las cuales se da el traslado en barca con los siete discípulos

En resumen, parece que las representaciones del tema de la «*Translatio Sancti Jacobi*» pueden agruparse en dos bloques. Por un lado, está el grupo de obras escultóricas del románico tardío, que presentan una «*Translatio*» bastante sintética y concisa. En ellas, a su vez, puede establecerse una gradación en cuanto a complejidad que va de la moneda de época de Fernando II a Lérida, donde la leyenda de la traslación aparece completa y perfectamente explicada. En este caso, se ha enriquecido el ciclo tudelano con la presentación del se-

y el cuerpo yacente del apóstol. La barca presenta la vela hinchada por el viento y no hay nadie que la dirija, indicándose, de este modo, la travesía milagrosa guiada por Dios. Puede encontrarse una ilustración de este relicario en L. MAIZ ELEIZEGUI: *La devoción al apóstol Santiago en España y el arte jacobeo hispánico*, Madrid, 1953. También dentro de lo italiano encontramos la «*Translatio*» en los frescos de la capilla de Santiago de la iglesia de San Antonio en Padua. Éstos fueron realizados en el siglo XIV por Altichieri da Zevio y Jacopo Avanzi y, seguramente, siguen la *Leyenda Dorada*, ya que introducen la figura del ángel dirigiendo la barca. En este caso el ciclo de la «*Translatio*» es más amplio de lo habitual ya que no sólo se representa el «viaje por mar» y la escena de los «toros indómitos», sino que, además, hay escenas como la «liberación de los discípulos por el ángel», «el puente que cae bajo los perseguidores», etc. Según L. RÉAU (*Iconographie de l'art Chrétien. III. Iconographie des Saints II*, París, 1958, págs. 697) estos frescos fueron encargados en 1376 por Bonifacio Lupi, que se suponía descendiente de Lupa. Ver también E. MÂLE (*op. cit.*, pág. 150).

La escena de la «carreta» la encontramos además en una tabla del Retablo Mayor de la Iglesia de Santiago de Rothenburg del Tauber, encargado a Friedrich Herlin (pintor alemán de Nördlingen) en 1466, donde el manto del santo lleva la concha de peregrino (sobre ello véase L. VÁZQUEZ DE PARGA: *Algunos aspectos...*, *op. cit.*, pág. 458), y en el tríptico del Maestro de Jakabfalva, de hacia 1480. Esta obra se conserva en el Kerestény Museum de Esztrgom (Hungría) y presenta el episodio en cuestión en uno de sus laterales. En este caso la escena está incluida en un ciclo dedicado a Santiago en el que se han representado escenas de su martirio y milagros a peregrinos. La figura de Santiago yacente lleva también el gorro con la concha de peregrino y es interesante comprobar que el elemento más destacado de la composición —por su tamaño— es la reina Lupa sentada en un trono, lo cual va en detrimento de la pequeña figura de Santiago en la carreta de los bueyes y de los discípulos. Por otro lado, el palacio no presenta alusión a su futura función de Iglesia de Santiago sino que, como en el caso del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, se ha mantenido su carácter profano de palacio. Sobre esta obra ver el catálogo de la exposición dedicada a Santiago en Europalia 85 (*Santiago de Compostela...*, *op. cit.*, núm. cat. 379, fig. págs. 32-33).

Además, E. Mâle supone que la escena de la «*Translatio*» se representó en vidrieras francesas de los siglos XIV al XVI y da como ejemplo una obra bastante tardía, concretamente la vidriera de la Iglesia de Spézet en Bretaña, que sitúa en el siglo XVI.

pulcro del apóstol tal y como lo indican los textos: «*Sub arcis marmaricis*». Todas estas obras tienen en común una fecha avanzada —hacia finales del siglo XII y principios del XIII— y que no presentan la parte de la leyenda de Santiago procedente de la de los Siete santos granadinos, es decir, los episodios de Lupa. Esto, no obstante, no implica necesariamente una fuente común para este grupo de obras puesto que hay diferencias entre ellas.

El segundo grupo está formado por un conjunto de retablos pintados en la etapa gótica, en los cuales predomina el aspecto narrativo. En ellos los episodios de la «*Translatio*» son enriquecidos con los que aluden a Lupa e introducidos en un ciclo amplio de la vida del apóstol en el cual se narran momentos anteriores a su martirio y milagros otorgados a peregrinos. En este caso puede haber un afán propagandístico y las escenas de la «*Translatio*» no representan la culminación del martirio y leyenda del apóstol —como ocurría en los casos románicos— sino que son una escena más del ciclo de su vida y milagros. En este grupo de obras disminuye pues la primacía de las escenas de la «*Translatio*» en beneficio de otras de carácter propagandístico como podían ser los milagros, que atraían peregrinos. Lo mismo que ocurría en los ejemplos románicos, estos retablos góticos siguen textos diversos, dándose primero una dependencia de las distintas versiones más o menos primitivas de la «*Translatio*», que, al avanzar en el tiempo, son sustituidas por recopilaciones de vidas de santos como es el caso de la *Leyenda Dorada*.

Un caso especial, y por ello comentado al margen de los anteriores, lo constituye una de las tablas conservadas del Retablo Mayor de la Catedral de León, donde se presenta la escena del «traslado en carro del cuerpo de Santiago». Este retablo fue realizado por Nicolás Francés en 1434⁵². En él había un ciclo dedicado a la leyenda de Santiago en el cual se narraba la «Degollación del apóstol»; el «Desembarco de los restos en Iria»; la «Conversión de Lupa»; y la «Llegada de los restos del apóstol a

⁵² Los datos de este retablo así como una ilustración de la tabla estudiada pueden encontrarse en la obra de F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Maestre Nicolás Francés*, Madrid, 1964, págs. 14-19 y fig. 5. También puede consultarse la bibliografía más general dada para la pintura gótica hispana en las notas precedentes.

Compostela». De todas estas escenas la única conservada es la indicada en último lugar. En ella se da una visión totalmente irreal de Compostela, a pesar de detalles realistas como el arca del santo o el humilladero representado en una esquina. La visión que nos da de la leyenda es bastante confusa y parece estar inspirada más por la idea de las peregrinaciones y relatos de peregrinos que por una fuente escrita concreta. Además, la misma confusión y escaso acercamiento a la realidad compostelana, a pesar de detalles concretos que el peregrino podía encontrar en el camino de Compostela, hacen pensar que el autor de esta tabla no conoció directamente lo aquí representado.

Por un lado, el contexto cronológico de la escena no es el que le corresponde según la leyenda sino el de una época en que la peregrinación ya estaba organizada y, según los datos arquitectónicos, bastante tardía. Así, se han representado la catedral de Santiago y otro edificio, al fondo, con formas góticas que incluso en algunos detalles —como las agujas del edificio del fondo— dan idea de un gótico flamígero. Pero quizá este detalle no sea el más significativo en cuanto a la localización cronológica de lo representado, ya que el utilizar la moda de la época, tanto en arquitectura como en ropajes, era práctica bastante usual, aun cuando el hecho representado perteneciente a una época bien diferente. Lo que nos sitúa la escena en un momento en que la peregrinación a Santiago estaba ya organizada es la presencia de peregrinos. En el interior de la supuesta catedral de Santiago hay un peregrino depositando su limosna en un arca con la imagen del santo y en la parte superior derecha —según el espectador— hay un humilladero o cruz de camino a la cual llega un peregrino y en la que deposita una piedra⁵³.

Por otro lado, la escena misma tiene un tratamiento muy especial en relación a todos los otros ejemplos de esta leyenda que hemos visto hasta el

momento. No sólo se ha representado la llegada de los restos sobre un carro de bueyes sino, cosa inusual, el momento y la forma en que fueron prendidos dichos bueyes. Además, dicha forma de captura no tiene nada que ver con lo que cuentan los textos, puesto que en todos ellos se habla de la forma milagrosa y repentina en que los bueyes salvajes se apaciguaron al hacer los discípulos la señal de la Cruz —o, según otras versiones, al ver el cuerpo del santo—. En todo caso, dichos textos no dejan claro que no hubo ningún tipo de violencia para conseguir la pacificación de estos animales. Sin embargo, en la tabla aquí tratada los dos discípulos luchan con los bueyes hasta apaciguarlos y conseguir uncirlos para que acarreen el cuerpo del apóstol. El traslado —representado a la derecha de la tabla, según el espectador— difiere también de lo habitual. Uno de los discípulos aparece dirigiendo a los bueyes con una bara y, esencialmente, hay diferencias en lo relativo a la carreta. Ello se debe no sólo al hecho de que se haya aludido a los restos del apóstol mediante un féretro —como ya se ha visto en otros ejemplos— sino a la forma de presentar éste, cubierto con un paño funerario, como si formase parte de un ritual de difuntos. A ello contribuye el hecho de que los dos discípulos del apóstolo están caracterizados como diáconos, vestidos con sus ropajes rituales y relacionados más con el culto ya organizado a Santiago que con los discípulos del apóstol que intentan conseguir un sepulcro digno para éste, en un país todavía no cristianizado.

El paisaje en el que se desarrolla la escena es un paisaje agreste y montañoso en el cual se ha introducido un pastor con un rebaño. Esto puede depender también de la fuente de esta tabla, una fuente seguramente oral, quizá un relato de peregrino en el que se mezclan tanto las noticias relativas a la leyenda de la llegada de los restos del apóstol a Compostela como elementos relativos a la economía y geografía del país que el peregrino ha encontrado en la peregrinación (así los rebaños) o elementos más directamente relacionados con la peregrinación. Este último sería el caso del humilladero con el peregrino y del peregrino que una vez en la catedral compostelana deposita su limosna en el arca del santo. Finalmente, la identificación total del palacio de Lupa con la catedral compostelana, y no con la primitiva iglesia sino con la definitiva y más lujosa, supone un giro esencial y decidido hacia la sacra-

⁵³ Según L. VÁZQUEZ DE PARGA (*Algunos aspectos... op. cit.*, pág. 459) el «Crucero» representado con un montón de piedras puede aludir a la célebre Cruz de Ferro, de Foncebadón, donde aún se conserva un montón de piedras depositadas por los peregrinos a Santiago y los segadores gallegos que pasaban a Castilla. Se supone que las piedras depositadas por los peregrinos eran para la obra de la iglesia.

lización del espacio palaciego y civil del palacio de Lupa —futura sede de la catedral compostelana—. Ello contrasta esencialmente con otras obras más o menos contemporáneas que ponen el acento en el aspecto profano de dicho espacio.

En fin, las representaciones de este ciclo de Santiago debieron ser más numerosas ya que esta leyenda gozó de una gran difusión y popularidad ⁵⁴,

pero quizá el tiempo y las destrucciones han hecho desaparecer unas y la falta de una catalogación sistemática del patrimonio nos impide conocer la existencia de otras. Aún así, desde nuestra perspectiva, las representaciones de la traslación no son muy abundantes, posiblemente por la mayor importancia alcanzada por otras escenas del ciclo de Santiago ⁵⁵.

⁵⁴ Para J. FILGUEIRA VALVERDE («La littérature sur le chemin du Pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle. Poesie et theatre», en *Santiago de Compostela... op. cit.*, págs. 183-194) todos los episodios de la leyenda de la traslación tuvieron gran resonancia popular y fueron recogidos en textos como la «Concordia de Antealtares» y el «Libro de Cambeadores», de los cuales pasaron a la tradición oral integrando vidas del santo, apologías y panegíricos. Igualmente estos temas fueron utilizados por los toscanos del siglo XVI; el «*Ludus Sancti Jacobi*» provenzal; o la «*Translation de Saint-Jacques et de ses miracles*» que se representaba en Compiègne en 1502.

⁵⁵ Entre éstas tuvieron gran importancia la de «Santiago como peregrino» o la de «Santiago matamoros», que tuvo un significado especial de una época guerrera y de cruzada. Ello, quizá, pudo motivar una menor atención hacia las escenas relacionadas con el «Viaje de Santiago» que aún siendo muy importantes implicar el fundamento y origen del fenómeno de la peregrinación jacobea, no tenían carga política, o, al menos, no tenían carga de cruzada.



Fig. 1. Iglesia de Santiago de Cereixo. Coruña. Puerta Sur.



Fig. 2. Colegial de Tudela. Capitel del ala sur del claustro.



Fig. 3. Catedral de Llerida. Capilla norte. Ábside.



Fig. 4. Retablo de Sant. Jaume de Frontanya.



Fig. 5. Retablo de Sant. Jaume de Frontanya.

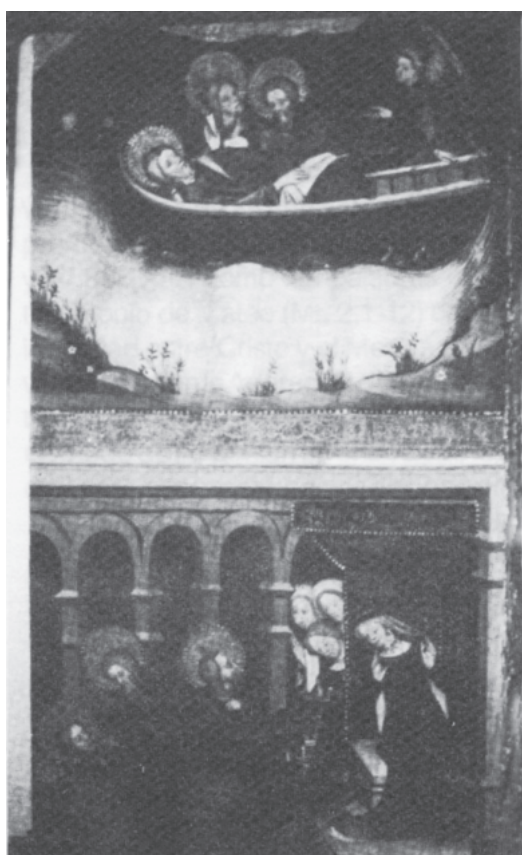


Fig. 6. Retablo de Santiago, de Joan Mates (Catedral de Tarragona).



Fig. 7. Traslación del Cuerpo de Santiago. Anónimo (Museo del Prado).

Los Magos de Oriente, santos patronos y peregrinos a través de una portada de Santa María de Uncastillo (Zaragoza)

DULCE OCÓN ALONSO-PALOMA RODRÍGUEZ-ESCUDERO SÁNCHEZ

Durante el segundo cuarto del siglo XII las representaciones de la Epifanía de los Magos comienzan a invadir progresivamente los tímpanos y los ábsides de los templos cristianos, enclaves que por su simbología arquitectónica se hallan destinados a la más alta revelación de la divinidad¹. Como Teofanía, la Adoración de los Magos presenta de modo directo ante el espectador a Dios hecho carne, lo que la convierte en una de las imágenes favoritas para simbolizar en toda su profundidad el dogma de la Doble Naturaleza.

Desde los primeros Padres de la Iglesia la Adoración de los Magos de Oriente se vio como uno de los pasajes fundamentales para conectar el Nuevo Testamento con las promesas veterotestamentarias de un Mesías para el pueblo de Israel. Los Salmos 68,32 y 77,9-11, así como las palabras de Isaías (Isaías 47,7 y 60,3-4) confrontadas con el testimonio de Mateo (Mt. 2,1-12) constituyeron uno de los refuerzos argumentales de la identidad entre Cristo y el Mesías prometido². No dejaron los es-

critores cristianos de ver también en la Adoración de los Magos una prueba irrefutable de la Encarnación y como tal fue empleada en las argumentaciones contra las herejías y sectas judaizantes que de un modo u otro ponían en entredicho la divinidad y la humanidad de Cristo. Así San Ireneo de Lyon, que en un pasaje del *«Adversus haereses»* fundamenta la simbología de los presentes ofrecidos por los Magos que será recogida por otros autores como San Fulgencio, que se apoya en ella para rebatir los argumentos de arrianos, maniqueos, y monofisitas³, Orígenes, San Epifanio o el papa León el Grande⁴.

garán tributo. Postraránse ante él todos los reyes y le servirán todos los pueblos») fueron interpretados como profecías de la Adoración de los Magos. A su amparo se comenzó a identificar a los Magos del relato de Mateo como reyes.

³ San Ireneo de Lyon, *«Adversus haereses»*, 1, III, c. IX, P. G. VII, col. 870: *«Mathaeus autem Magos ab Oriente venientes ait dixisse: Videmus enim stella in domum "Iacob" ad Emmanuel, per ea quae obtulerunt munera ostendisse quis erat qui adorabatur: myrrham quidem, quod ipse erat qui pro mortali humano genere moreretur et sepeliretur, aurum vero, quoniam Rex cuius regni finis non est, tus vero quoniam Deus, qui et notus in Iudaea factus est et manifestatus eis, qui non querebant eum»*. San Fulgencio, P. L. LXV, col. 736-737: *«In oblatione thuris confunditur Arianus, qui soli Patri sacrificium offerri debere contendit: in oblatione myrrhae confunditur Manichaeus qui Christum vere mortuum pro nostra salute non credit... in iisdem muneribus confunditur Nestorius qui nititur Christum in duas personas dividere... ista magorum oblatio confundit etiam Eutychetis insaniam, qui non vult in Christo utramque veram praedicare naturam»*.

⁴ Orígenes, *«Contra Celsum»*, 1, I, col. LX. San Epifanio, *«Contra haereses»*, col. XXX. León el Grande, Sermones XXV,

¹ En lo que a la representación se refiere son claros ejemplos de ello los tímpanos de la portada sur del nártex de la Magdalena de Vézelay (1130-1140), de la portada oeste de Saint Gilles de Gard (1140-1150), de Neuilly-en-Donjon (ca. 1130), de la portada oeste de Verona (ca. 1139), del pórtico sur de Moissac (1125-1130), o de la portada sur de San Pedro el Viejo de Huesca (1135-1140).

² Desde el siglo III estos textos, especialmente los Salmos 72,10 y 72,11 (*«Ante él se inclinarán los habitantes del desierto y sus enemigos morderán el polvo. Los reyes de Tarsis y de las Islas le ofrecerán sus dones y los soberanos de Seba y Saba le pa-*

Los renovados ataques contra la doctrina de la Doble Naturaleza que desde el primer cuarto del siglo XII cunden en el escenario eclesiástico, ponen nuevamente de actualidad la capacidad significativa de la escena de la Adoración de los Magos y justifican el papel que en un contexto general adquiere en las representaciones de las portadas. Es nuestra intención aquí, sin embargo, analizar otros contenidos complementarios que en el ambiente de las peregrinaciones a Santiago gravitan sobre el tema de la Epifanía. Nada mejor para ejemplificarlos que una iconografía peculiar de los Magos que se halla en un tímpano de la iglesia de Santa María de Uncastillo (Zaragoza), donde se les representa con uno de los atributos propios del peregrino: el bastón del caminante. La obra se halla actualmente empotrada en la parte alta de la masonería del atrio añadido durante el siglo XVIII en el costado occidental, sobre la portada que constituye su acceso. Debe proceder, según todos los indicios, de la portada románica del mismo lado que quedaría oculta con la reforma emprendida. Otros restos de la misma portada son seguramente el Pantocrator y el Evangelista actualmente reaprovechados sobre la portada sur, así como la mitad del águila y un león que pueden apreciarse en sus contrafuertes. Es muy probable que estas figuras constituyeran una galería del tipo de las de Sangüesa, Loarre o Carrión de los Condes⁵. El marco cronológico para la realización de las portadas de la iglesia de Santa María de Uncastillo puede situarse entre 1155 y 1170. Si como parece las fechas entre 1135 y 1155 se refieren a la realización de lo esencial del edificio, es probable que la fina-

lización de las portadas, cuya unidad estilística con el resto de las esculturas del templo hace pensar que fueran obras de un mismo taller, no se dilatase más allá del decenio siguiente⁶.

El esquema de la Adoración de los Magos del tímpano de la portada oeste posee carácter único entre los tímpanos aragoneses que representan el mismo tema. La Virgen con el Niño aparece bajo dosel formado por dos columnas con sendos capiteles de decoración vegetal rematados por torres con ventanas geminadas. Del arco que forma el dosel cuelgan cortinajes sujetos a él por medio de anillas⁷. Los tres

⁶ La iglesia de Santa María la Mayor aparece citada desde los primeros momentos de la ocupación cristiana, y en 1099 ya recibía donaciones del rey Pedro I, según documento publicado por Ángel Martín Duque. «Cartulario de Santa María de Uncastillo, siglo XII», *E.E.M.C.A.*, VII, Zaragoza (1962), doc. 26, pág. 677. LACOSTE: *op. cit.*, pág. 150, ha supuesto que el privilegio de Alfonso el Batallador de 1129 (documento del cartulario publicado por Martín Duque, doc. 6, *op. cit.*, págs. 667-668) concediendo inmunidad y franquicias a los clérigos de Santa María marque el comienzo de las obras del templo actual. En 1135 otra donación «ad opera beata Maria» de Ramiro II (Libro Redondo f. 60 Vo. Archivo de la Catedral de Pamplona) hace suponer que los trabajos se hallaban en curso. La iglesia se consagraba en 1155 por el obispo de Pamplona, coincidiendo con la cesión de los diezmos de la villa a Santa María por Ramón Berenguer IV (documento 25 del cartulario, MARTÍN DUQUE: *Op. cit.*, págs. 30-31). Otros documentos aportados por Martín Duque redundan en la presencia en la consagración del obispo Don Lupa y en las donaciones efectuadas con tal ocasión (MARTÍN DUQUE: *Op. cit.*, docs. 12, 26, 45 y 46).

⁷ El prototipo de la Virgen bajo dosel parece remontarse al siglo VI hallándose ya en el ciborio de San Marcos de Venecia. Fue muy difundido en los manuscritos (Menologio de Basilio, Codex Gotha, Hortus Deliciarum, ms. 9390 de la Biblioteca de Munich, ms. 12117 de la B.N. de París y Evangelarios latinos 10514 y 17325 de la misma biblioteca) y en los marfiles del siglo XI. En la escultura monumental no alcanza gran difusión hasta el siglo XII en que se hace corriente en Francia y en Italia (portadas de Neuilly-en-Donjon, Anzy-le-Duc, Bourges, Notre Dame du Pré en Donzy etc.). Entre los capiteles pueden citarse los de Gofiano, Bourg-Argental, Saint Gilles de Gard, Saint Lazarè de Autun, y los españoles del parteluz de la portada del claustro de la catedral de Tarragona, uno del claustro de Santillana del Mar y otro del claustro de la colegiata de Tudela. En la pintura mural aragonesa tuvo cierto predicamento este esquema para las escenas de la Epifanía. Entre los ejemplares que pueden citarse, pinturas de la iglesia de los Santos Julián y Basilisa de Bagües, del ábside de la iglesia de Navasa (Museo Diocesano de Jaca), de la iglesia de Vió (Museo Diocesano de Barbastro), y de la iglesia de las Benedictinas de Jaca, sólo la Epifanía del segundo registro del muro sur de Bagües puede ser anterior al tímpano de Uncastillo, correspondiendo el resto a fechas tardías. Cfr. BORRAS GUALIX, Gonzalo y GARCÍA GUATAS, Manuel: *La pintura románica en Aragón*, Zaragoza, 1978, y SUREDA, Joan: *La pintura románica en España*, Madrid, 1985.

XXI, XXXIII, XXXIV, XXXVI, *P.L.* LIV. En todos ellos se produce una repetición insistente de la frase: «*Tus Deo, myrrham homini, aurum offerunt regi*». El Sermón XXXIV es especialmente significativo por sus argumentaciones contra la doctrina maniquea. LECLERCQ, H.: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, París, 1913-18, t. X, primera parte, col. 985-987.

⁵ La misma opinión ha sido sustentada por LACOSTE, Jacques: «La décoration sculptée de l'église romane de Santa María de Uncastillo (Aragón)», *Annales du Midi*, LXXXIII (1971), págs. 149-172. Este autor no deja de constatar lo extraordinario de una portada con friso de este tipo en fechas que pueden suponerse anteriores a la introducción de los apostolados en Castilla: Santiago de Carrión de los Condes, Moarves, y Zorita del Páramo en Palencia, o Sangüesa en Navarra. Sólo sería anterior al dudoso Cristo y el Tetramorfos de Santa María de Loarre, *op. cit.*, pág. 171.

Reyes coronados avanzan con sus presentes por el lado derecho de la Virgen provistos del bastón de caminantes. Sobre la cabeza del primero se halla la estrella conductora, figurada como un disco en el interior del cuál hay un astro de seis rayos y botón central (igual que en un sarcófago de Letrán). En el lado opuesto a los Magos, un personaje barbudo contempla la escena girándose hacia los visitantes. Debe tratarse de San José, pese a que la imprecisión del objeto que sostiene en su mano derecha sería susceptible de plantear algunas dudas ⁸.

La iconografía de los Magos como caminantes del relieve de Uncastillo, aunque poco frecuente, aparecen en otras obras del siglo XII, así en un relieve en hueso de ballena que se guarda en el Museo Victoria y Alberto de Londres (tal vez de mediados del siglo XII) o una vidriera de Chartres (realizada entre 1150 y 1155). Entre las miniaturas Mâle cita una del Evangelionario del Arsenal (ms. 206, f 9) (fines del siglo XII) y otra del Evangelionario de Corbie que antiguamente perteneció a la colección de los duques de Borgoña y hoy se guarda en la Biblioteca de Bruselas ⁹. Las semejanzas de la placa del Museo Victoria y Alberto con el tímpano de Uncastillo son notables en cuanto al seguimiento de un mismo esquema compositivo, al dosel que enmarca a la Virgen y que en el caso del marfil da cobijo también a los Reyes, al prototipo de éstos, a las posturas de los personajes e incluso al modelo de la Virgen con el Niño. En la larga discusión mantenida por los especialistas acerca del origen de dicha pieza eboraria ¹⁰, las precisiones aportadas por

Carmen Bernis, una de las más firmes defensoras de la tesis españolista, basadas fundamentalmente en la identificación del tocado de la Virgen, traen a colación una larga serie de esculturas en piedra hispanas en las que se reproduce el tocado de tiras encañonadas. Entre ellas hay algunas del entorno navarro-aragonés: estatua-columna de Santa María de Sangüesa o damas del sarcófago de Doña Sancha ¹¹. Danielle Gaborit en su estudio de la pieza, sin olvidar los argumentos a favor del origen español, insiste en el carácter internacional de los influjos románicos, reseñando el parecido de sus figuras con las miniaturas del Codex Calixtinus de Aimeric Picaud, códice que generalmente se considera ilustrado en algún taller del norte de Francia ¹².

El amplio círculo de relaciones estilísticas en que se desenvuelve el taller de Santa María de Uncastillo que incluye fuertes similitudes con la escultura francesa, especialmente con las obras de Moissac, Souillac o de Santa de Oloron ¹³, similitudes que en parte se explican por las relaciones ultrapirenaicas de la villa durante la mayor parte del siglo XII ¹⁴, no

rida en España) y la Virgen con el Niño del Museo Lázaro Galdiano. HUNT, John: «The Adoration of the Magi», *The Connoisseur*, CXXXIII, número 537 (1954), págs. 156-161, defendió por el contrario el origen español de esta pieza poniéndola en relación con algunos relieves españoles de la época y en especial con el tímpano de Santa María de Uncastillo.

¹¹ BERNIS, Carmen: «La «Adoración de los Reyes» del siglo XII, del Museo Victoria y Alberto, es de escuela española», *A.E.A.* (1960), págs. 82-84. Su afirmación del origen español del tocado se apoya en el estudio de Ruth Matilda Anderson, «Pleated Headresses of Castilla and Leon», *Notes Hispanic*, New York, The Hispanic Society of America (1942), págs. 51-79.

¹² GABORIT, Danielle: *Ivoires du Moyen Age*, Fribourg, 1978, págs. 108 y 119, apunta también que el material en que está tallado no indica su origen que, si bien es cierto que fue frecuentemente utilizado por los talleres de las riberas del Canal y del mar del Norte, también estaba al alcance de los pescadores de ballenas vascos franceses y españoles. El origen internacional del estilo de esta Adoración también es puesto de relieve por Margarita Estella: *La escultura del marfil en España*, Madrid, 1984, págs. 77-96.

¹³ Similitudes puestas de manifiesto por LACOSTE: *Op. cit.*, CANELLAS, Ángel y SAN VICENTE, Ángel: *Aragón*, Madrid, 1979 (Zodiaque, 1971), págs. 344-345, y Surcham, Dom Angelico, «Sur quatre chapiteaux de Santa Maria de Uncastillo», *Cahiers de l'Atelier de Coeur Meurtry* (Zodiaque), 83 (1970), págs. 2-14.

¹⁴ Varios señores francos, entre ellos los condes de Béarn, fueron tenentes del castillo de la villa que fue donada a Gastón IV el Cruzado tras la conquista de Zaragoza. CANELLAS, Ángel: *Op. cit.*, pág. 333. Hacia 1150 era señora de Uncastillo la vizcondesa de Béarn.

⁸ No se aprecia bien si se trata de un típico bastón en forma de Tau o si por el contrario se intentó figurar un profeta con filacteria como en el tímpano de Notre-Dame-du-Pré en Donzy (¿tal vez Isaías?).

⁹ MÂLE, Emile: «Les rois mages et le drame liturgique», *Gaz. des Beaux Arts* (1910) (I), pág. 265.

¹⁰ STONE, Laurence: *Sculpture in Britain: The Middle Ages*, Penguin Books, 1955, pág. 64, consideró el relieve como perteneciente al grupo Saint Omer-Liege-Lewes, o «Escuela del Canal», fechándolo en las primeras décadas del siglo XII. LASKO, Peter: *Ars Sacra: 800-120*, Harmondsworth, 1972 (Pelican History of Art), pág. 172, lo incluyó en el círculo artístico en torno a Colonia. BECKWITH, John: *Ivory Carvings in Early Medieval England*, London, 1972, número 63 del catálogo, ratificó la adscripción a un taller del Canal o anglonormando. Tanto Beckwith como Philippovich, Eugen V., *Effenbein*, Braunschweig, 1961, pág. 59 relacionaron la pieza con un grupo más o menos homogéneo en el que se encuentran obras relacionadas con España como la Virgen con el Niño del Museo del Louvre (adqui-

pueden anular las estrechas semejanzas del tímpano de la Adoración de los Magos con la placa de marfil del museo londinense que representa el mismo tema¹⁵. Sea esta española o no, parece probable que nos hallemos una vez más ante la influencia de las obras emanadas de los talleres suntuarios sobre la escultura monumental. Las semejanzas también son importantes con la vidriera de Chartres que sitúa en dos paneles distintos a la Virgen en trono con arquitecturas fingidas formando dosel y a los Magos con bastón de caminante aproximándose en fila por su derecha. Sin duda el esquema de las tres obras, el marfil de Londres, el tímpano de Uncastillo y la vidriera de Chartres, deriva de una tradición compartida que probablemente haya que buscar en obras carolingias y postcarolingias¹⁶.

La representación de los Magos con el atributo que desde la Antigüedad se consideraba propio de los caminantes, aunque posee una escasa tradición no fue desconocida en el arte anterior al siglo XII. Leclercq esgrimió algunos ejemplares —sarcófago de Ancône (siglo V), hebilla de cinturón del Museo de Charleville (siglo VII u VIII), Evangeliario de Drogon (siglo IX)— rebatiendo la tesis de Mâle en cuanto a la influencia de los dramas litúrgicos en la figuración de los Magos con bastón¹⁷. Aún en el caso de ser acertada la identificación de los tres Magos en las obras apuntadas por Leclercq, algunas de las cuales pueden ofrecer algunas dudas¹⁸, la caracterización de éstos como caminantes no se produce, al menos en dos de estas obras, en la escena de la Adoración sino en el episodio de su visita a Herodes. En un marfil del siglo X conservado en el Palais des Arts de Lyon y recogido por Vezin¹⁹, el

bastón se ha convertido en una lanza de caballeros que portan los Reyes montados a caballo en el último de los tres episodios representados: la Adoración, el Sueño, el Viaje, lo mismo que ocurre en la escena de la Visita a Herodes de las miniaturas de la Biblia de Farfa (Biblioteca Vaticana) (siglo XI). La imagen de los reyes representados con bastón de la escena de la Adoración se halla plenamente formada en una miniatura del Codex Aureus otoniano de la Biblioteca del Escorial. Como en los ejemplos del siglo XII anteriormente mencionados, la Virgen y el Niño aparecen cobijados por arquitecturas²⁰.

En el contexto del arte realizado en torno a los caminos de peregrinación a Santiago la contemplación de los Magos representados como caminantes no pudo por menos que suscitar amplias resonancias en sus destinatarios. Por los sacramentales y libros litúrgicos sabemos que antes de partir de viaje el peregrino invocaba la protección divina en los peligros que le aguardaban. Algunos sacramentales antiguos como el Gelasio contienen ya una misa votiva «*ad proficiscendum in itinere*» y oraciones específicas «*pro iter agentibus*»²¹. Entre los agentes protectores a los que normalmente se invocaba destacan la Virgen, San Rafael, San Julián y especialmente los tres Magos, patronos de los caminantes: «*Deus, qui beatos tres magos orientales Caspar, Walthesar, Melchior ad coeteri Filii tui cunabula, ut te mysticis reverentur muneribus, stella*

¹⁵ PIJOÁN, José: *Summa Artis* IX, pág. 296 suponía que alguna placa gemela a la del Victoria and Albert hubiera podido encontrarse en España, sirviendo de modelo al artista de Uncastillo.

¹⁶ STONE, L.: *Op. cit.*, estudió las concomitancias de la pieza de Londres con manuscritos carolingios y postcarolingios.

¹⁷ LECLERCQ, H.: *Op. cit.*, col. 1045-1046. MÂLE, E.: *Op. cit.*, 1910.

¹⁸ El propio Leclercq recoge estas dudas inclinándose finalmente por la identificación de los Magos en base precisamente a portar el bastón, atributo que no tendría sentido en los tres hebreos, identificación que proponía Le Blant para el sarcófago de Ancône. LECLERCQ, H.: *Op. cit.*, col. 1053-1054.

¹⁹ VEZIN, G.: *L'Adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, París, 1950, pág. 48.

²⁰ En el curso de las sesiones del congreso, el profesor Moralejo amablemente apuntó respecto de esta miniatura, que el bastón del primero de los Magos, rematado en forma de pájaro como algunos cetros otonianos, sería susceptible de plantear algunas dudas en cuanto a su validez como precedente de los Magos representados como caminantes. Efectivamente, la confluencia de sentidos entre el bastón, originariamente símbolo de poder, y sus derivados como el cetro, hace muy posible que el intento del miniaturista fuera manifestar el carácter regio de los visitantes. La validez de esta miniatura en el contexto que nos ocupa debe situarse, por tanto, en el posible traslado de un esquema compositivo y en la probable reinterpretación de un tema. Las oscilaciones temáticas de este motivo, susceptible de variantes iconográficas, se pone de manifiesto en el ejemplar nombrado del Palais des Arts de Lyon, en el que los Magos portan una lanza de caballeros.

²¹ MURATORI, L. A.: *Liturgia romana vetus tris Sacramentaria Complectens, Leonianum scilicet, Gelasianum et antiquum Gregorianum*, 2 vols. Venetiis, 1748. Tomado de RIGUETTI, Mario: *Historia de la Liturgia*, 2 vols., B.A.C., Madrid, 1955-

*duce, ab oriente sine periculo conduxisti..., fac nobis ipsorum et omnium electorum tuorum suffragantibus meritis, duce sancto Spiritu, secure, laete et propere itinera quae intendimus peragere, cunctaque negotia nostra, eundo seu redeundo, fine optato salubriter terminare»*²².

Las insignias, bastón y faltriquera, eran impuestas al peregrino en algún santuario o iglesia de especial renombre en su país, mediante un rito público en el que el celebrante bendecía dichos atributos con fórmulas litúrgicas a propósito para ello: «*Accipe hanc capsellam et hunc fustem et perage ad limina Apostolorum, in nomine P. et F. et S. S., ut per intercessionem B. Del Genitricis Mariae et omnium Sanctorum, merearis in hoc saeculo accipere remissionem peccatorum et in futuro consortium omnium bonorum*»²³. En algunas de estas fórmulas, que parecen remontarse al siglo XI, se ha visto un reflejo del mundo caballeresco de las Cruzadas²⁴: «*Accipe et hunc baculum, sustentacionem itineris ac laboris vie peregrinationis tue, ut devincere valeas omnes catervas inimici et parvenire securus ad limina...*»²⁵. En ellas se establece un paralelismo entre las armas entregadas al peregrino para que se defienda de las asechanzas del mal y las del caballero²⁶, paralelismo que halla su reflejo plástico en el caso de los Magos en la alternancia en representarles con bastón o con lanza tal y como hemos visto en ejemplares de los siglos X y XI.

El interés iconográfico de la imagen del tímpano de Uncastillo hace que no resulte ocioso recordar algunas de las numerosas connotaciones de los Magos con la peregrinación. Los Magos de Oriente, patronos de los peregrinos y pioneros ellos mis-

mos de la peregrinación al haber emprendido viaje para rendir adoración al niño cuyo nacimiento había sido anunciado por la aparición de un nuevo astro, extranjeros, no judíos —de acuerdo con la tradición patristica se les hacía proceder de Arabia o de Persia²⁷—, simbolizan en plena Edad Media la universalidad de la Salvación en estrecha concordancia con la vocación universalista de las peregrinaciones²⁸. Las leyendas populares favorecían la asociación entre los dos prodigios astrales, el del astro que condujo a los Magos hasta el establo de Belén y el que indicó el lugar en que se hallaba la tumba del Apóstol²⁹. El baño ritual que recibía el peregrino de Santiago en la fuente de Lavamentula (o Laba-colla) antes de remontar el Monte de la Alegría, podía hallar su correlación con la costumbre palestiniana de recordar el Bautismo de Cristo en el Jordán coincidiendo con la fiesta de la Epifanía, y el rito de la bendición del agua propio de dicha festividad mantenido en muchas iglesias latinas e incluso en la propia Roma³⁰.

Sabido es que la Adoración de los Magos, como imagen de la Encarnación, remite de modo directo a la problemática estética de la Edad Media. Tanto en los escritos de los Padres latinos como de los griegos se liga la cuestión de la belleza, y por tanto la de las imágenes, con la Encarnación de Cristo que, restaurando la naturaleza humana, ha permitido la contemplación de Dios a través de sus Teofanías³¹. La adoración prestada por los Magos al Salvador fue entendida por la Iglesia desde los primeros tiempos como ejemplo de la auténtica adoración debida al Dios verdadero, frente a la recusable adoración a los dioses paganos o idolatría. El arte paleocristiano, y aún el de la plena Edad Media (capiteles de Autun), ejemplificó plásticamente esta idea a través del paralelismo entre la

56, págs. 1043.

²² FRANZ, A.: *Die Kirchlichen im Mittelalter*, 2 vols., Freiburg, 1909, t. II, pág. 267.

²³ FRANZ, A.: *Op. cit.*, t. II, pág. 276.

²⁴ RIGUETTI, Mario: *Op. cit.*, pág. 1045 y LABANE, Edm. René: «Recherches sur les pèlerins dans l'Europe des XI et XII siècles», *C.C.M.* (1958) (I), pág. 169.

²⁵ VÁZQUEZ DE PARGA, Luis; LACARRA, José María y URÍA RIÚ, Juan: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 1948-49, t. III, pág. 148, núm. 90.

²⁶ Este paralelismo puede ser ilustrado por las palabras de un cronista de la época: «*Et his omnibus, ultra quam credi potest catervatim currentibus ad ecclesias populis, novu ritu, gladios cum fustibus et capsellis sacerdotalis benedictio impertevit*». Ekhard, *Cronic.: Mon. Germ...*, *Script.*, VI, pág. 214. RIGUETTI, Mario: *Op. cit.*, pág. 1045.

²⁷ Según San Justino y Tertuliano procedían de Arabia, según Clemente de Alejandría, Cirilo de Alejandría y San Juan Crisóstomo de Persia. LECLERCQ, H.: *Op. cit.*, col. 991-992.

²⁸ Los Padres de la Iglesia ya habían insistido en este mensaje a través de la llamada «vocación de los gentiles»; Basilio de Cesárea, Homilía in sanctam nativitatem Christi, León el Grande, Sermón XXXIII, etc.

²⁹ OURSEL, Raymond: *Rutas de Peregrinación*, Madrid, 1982, pág. 420.

³⁰ RIGUETTI, Mario: *Op. cit.*, pág. 721.

³¹ CHRISTE, Yves: *Les grands portails romans*, Genève, 1969, págs. 38-44.

Adoración de los Magos y la negativa de los tres hebreos a adorar la imagen de oro de Nabucodonosor³². El problema de la veneración de las imágenes en su relación con el fervor hacia las reliquias y el mundo de la peregrinación, hizo que ya en el siglo VIII San Juan Damasceno interviniera en la polémica sobre las imágenes sagradas precisando el carácter que debía tener la adoración a los santos lugares: «*Veneramos las cosas creadas por las cuales y en las cuales Dios ha realizado nuestra Salvación. De este modo venero y honro el Monte Sinai, Nazaret, Belen, la Gruta, el Calvario, el madero de la Santa Cruz..., el Sepulcro..., el monte*

Sion, la piscina probática, el jardín de Getsmaní. Venero todo templo de Dios y todo lugar donde el nombre de Dios es invocado. Los venero, no por su naturaleza, sino por que son receptáculos de la acción de Dios, porque Dios los ha escogido para lograr nuestra salvación»³³.

De todo ello se desprende la extraordinaria oportunidad de mostrar a los peregrinos que rendían su viaje para la veneración de la tumba del Apóstol, a través de las imágenes de una portada como la de Santa María de Uncastillo³⁴, un modelo ejemplificante del verdadero sentido en que debía encaminarse su adoración.

³² Ejemplos en LECLERCQ, H.: *Op. cit.*, col. 993-994 y en SCHILLER, Gertrud: *Iconography of Christian Art*, 2 vols., Lund-Humphries, London, 1972, t. I, pág. 97.

³³ Oratio II «Adversus eo qui sacras imagines abjiciunt», *P.G.* XCIV, col. 1353.

³⁴ En la propia villa de Uncastillo, si bien en fechas presumiblemente más tardías que las que corresponden a la realización de tímpano de Santa María, se decora con pinturas un absidiolo lateral de la iglesia consagrada a San Juan Bautista. El espacio central del cuarto de esfera viene ocupado por el Apóstol representado a modo de *Maestas Domini* recibiendo la veneración de dos peregrinos que besan sus pies, iconografía peculiar que denota la repercusión de las peregrinaciones en la villa. *Vid.* BORRAS GUALIX, G. y GARCÍA GUATAS, M.: *Op. cit.*, págs. 293-306 y SUREDA, J.: *Op. cit.*, págs. 371-374.



Fig. 1. UNCASTILLO (Zaragoza). Iglesia de Sta. María. Portada Oeste.



Fig. 2. Adoración de los Magos. Relieve en hueso de ballena. Londres (Victoria and Albert).

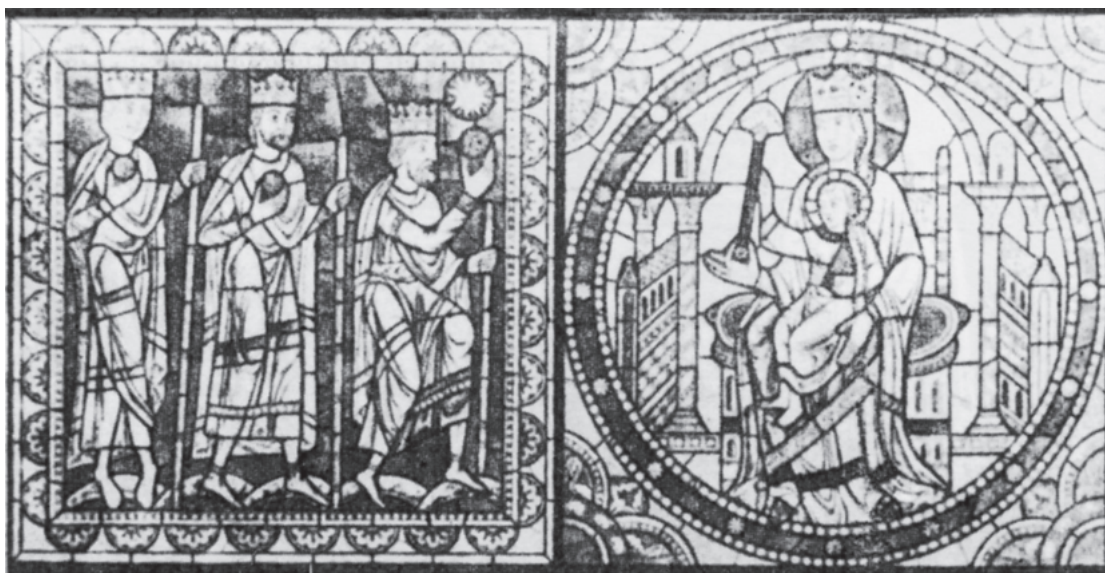


Fig. 3. Catedral de Chartres. Dos paneles de una vidriera.



Fig. 4. Sarcófago de Aniône. Siglo V.



Fig. 5. Marfil del Siglo X. Palais des Arts (Lyon) (según Vezin: L'Adoration et le cycles des Mages...).

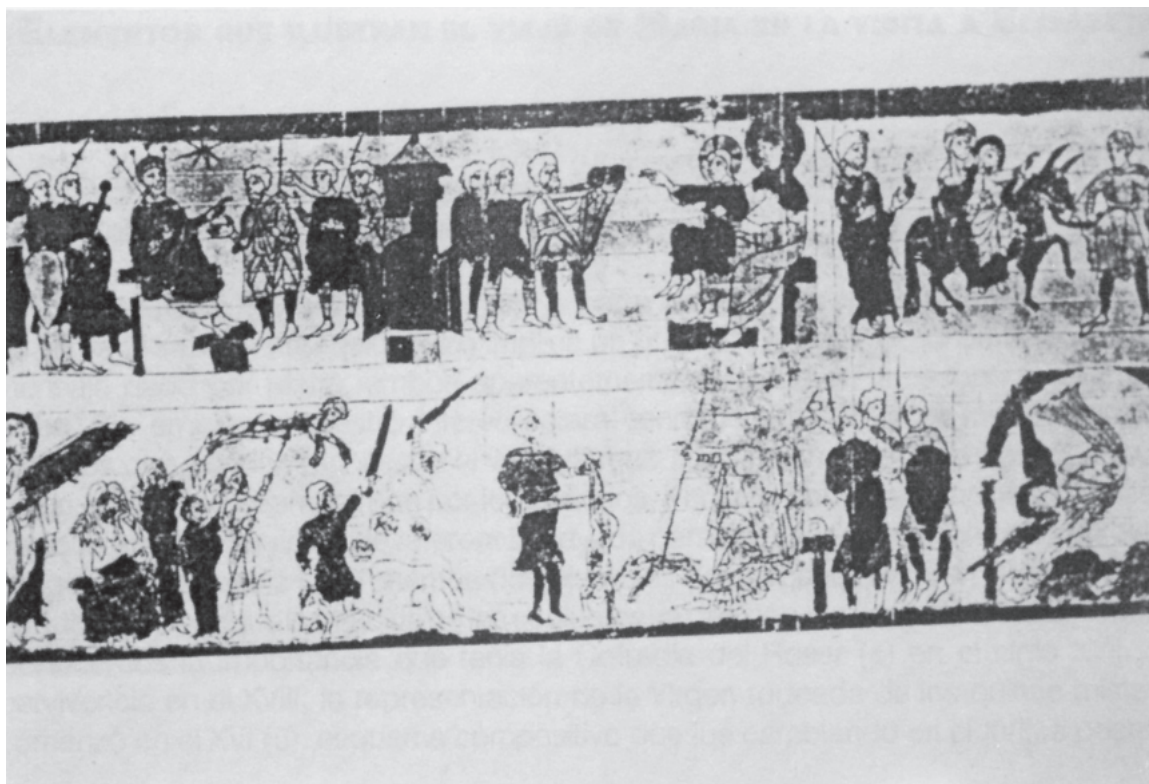


Fig. 6. Biblia de FARFA. (Roma. Biblioteca Vaticana).



Fig. 7. Adoración de los Magos. Codex Aureus (Biblioteca del Escorial).

Elementos que ilustran el viaje de María en la visita a Elisabeth

M.^a ASSUMPTA ROIG I TORRENTO

El tema de la Visitación se refleja generalmente¹ en el encuentro de María con su prima Elisabeth. Este encuentro implica un prelude, el viaje, y una consecuencia, el mensaje dado por María, ambos aparentemente eludidos en la escena propiamente dicha. Sin embargo, nuestro interés estará centrado en evidenciar los elementos o atributos que puedan manifestar el viaje ya realizado en el momento del encuentro, así como en la actitud demostrada por los visitados. Para ello hemos utilizado fuentes literarias que puedan servirnos de referencia y ayuda para dar una explicación coherente a las imágenes analizadas². Tenemos dos

ejemplos de advocación a San Juan Bautista y San José³, aunque la mayoría de los conjuntos se dedican a la Verge del Roser y a María. Conocemos la importancia que tenía la Cofradía del Roser⁴ en el siglo XVII y su pervivencia en el XVIII; la representación de la Virgen rodeada de los quince misterios comenzó en el XVI⁵, esquema compositivo que fue cambiando en el XVII, a pesar de algunas pervivencias⁶. Dedicaciones todas ellas

¹ Aludimos al término «generalmente» porque no en todas las representaciones escultóricas se manifiesta el encuentro; un ejemplo de ello es el altar-retablo de San Juan de la Penitencia de Toledo, donde no aparece Elisabeth, sino que observamos a María saludando a Zacarías en un espacio abierto, anterior a umbral de la casa. Este fragmento de tiempo-espacio se correspondería al momento justo anterior al encuentro, y posterior a un largo recorrido, convirtiéndose en un acto intermedio del tema; momento al que alude Sor Isabel de Villena en su obra de *Vita Christi*, edición Miquel y Planas, 3 vols. Barcelona, 1916, tomo I, cap. LXI, págs. 251-255. En la pág. 252 dice: «Zacaries passejava per l'entrada de la casa i veié Maria, aná a dins a donar la bona nova i Elisabeth sorti de la cambra». Los dos hechos indicativos sobre Zacarías y la ausencia de Elisabeth a la llegada establecen la conexión texto-imagen.

² Incluimos algunas obras de desconocida procedencia y fecha de realización, como es el relieve de la Visitación del Museo Folklorico de Ripoll. El retablo del Roser de la iglesia parroquial de Sitges —1684—. La incorporación de algunas obras de la Catalunya Nord no se debe al objetivo de abarcar el estudio de la zona, sino a la realización de algunos conjuntos, en un mo-

mento histórico concreto, por parte de escultores catalanes, como Josep Sunyer y Llàtzer Tramulles. CORTADE, E.: *Retables baroques du Roussillon*, C. Roussillon, 1973.

³ Retablo de San Juan Bautista, catedral de Perpiñán, obra parcial de Claudi Perret, 1620, y el retablo de la capilla de San Juan Bautista y San José de la catedral de Barcelona, 1577, de autor anónimo.

⁴ Es de gran importancia la organización de Cofradías de la Verge del Roser en el siglo XVII y su pervivencia en el XVIII. COMAS-RIQUER: *Història de la literatura catalana*, vol. IV, Barcelona, 1981. En las págs. 218, 429-433 habla de los textos catalanes de dichas Cofradías, que se publicaron en su mayoría en el XVII y se reimprimieron en el XVIII.

⁵ GRAEF, H.: *La iconología y el culto mariano a través de la historia*, Barcelona, 1968, cap. VIII, el Rosario, pág. 357, adquirió importancia en el siglo XV en relación con Santo Domingo. RÉAU: *Iconographie de l'art chrétien. Nouveau Testament*, vol. II, pág. 121. Trens, *María, iconografía de la Virgen en el arte español*, pág. 310, esquema similar al de la Virgen rodeada de los símbolos de las letanías lauretanas. SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y barroco*, Madrid, 1981, págs. 196-207.

⁶ Este esquema compositivo perdura en algunas ocasiones en el siglo XVII, un ejemplo es el retablo de Nuestra Señora del Roser en Rivesaltes, Catalunya Nord, de Melair (languedociano) realizado en 1675. CORTADE: *Op. cit.* La Virgen rodeada de los

dentro de los cánones contrarreformistas. La nueva valoración de María, expresada en las numerosas obras que a ella se dedican y con múltiples variantes, pone de relieve un único concepto, el de la perpetua virginidad⁷. La nueva presencia de José, bastante desprestigiada en la E.M. adquiere ahora una devoción especial⁸, y el carácter esencial de

misterios con el siguiente esquema: a la derecha del espectador los misterios de gozo, a la izquierda los gloriosos, y en la predela los de dolor. Por lo que concierne al segundo misterio de gozo, la Visitación, figuran las dos mujeres de pie, al lado de María se observa un paisaje como perspectiva de fondo, y al lado de María se observa un paisaje como perspectiva de fondo, y al lado de Elisabeth, una arquitectura de tipología clásica que delimita el espacio perteneciente a este personaje, creando un ambiente cerrado al contrario del otro lado, donde el paisaje de una obertura el entorno de la persona que llega.

⁷ MÂLE, E.: *El barroco*, Madrid, 1985 (Traducción de Aprés le Concile de Trente), Apartado, la nueva iconografía. Los textos a partir de la contrarreforma coinciden en la voluntad explícita de manifestar el carácter Inmaculado de María, los exégetas hacen continuas referencias a San Ambrosio, puesto que su obra se centra en un punto básico —demostrar la perpetua virginidad de la Madre de Dios—. Obras de San Ambrosio. 1. *Tratado sobre el evangelio de San Lucas*, Madrid, 1966, págs. 28-29. Entre los teólogos de la época que ratifican y subrayan este concepto señalaremos a Francisco Suárez y Bossuet. GRAEF, H.: *Op. cit.*, págs. 361, 392-393. Segret Riu-Roig Torrentó, *Altar dels Colls*, Sant Llorenç de Morynys, 1984, en el apartado de la iconografía se hace referencia al concepto contrarreformista entorno a María págs. 166-168. El camerino dels Colls evidencia el papel transcendente de María en la redención, mostrándose como personaje clave entre los dos testamentos. San Ambrosio expone el carácter mediador de la Virgen en la escena de la Visitación; MAYNARD: *La Sainte Vierge*, 1877, págs. 162-165 expone este mismo criterio, considerando que todas las profecías relativas a María, oráculos, como el de Isaías, todas las apelaciones a los cánticos, todas sus figuras y emblemas no hacen más que remarcar el sentido de la Inmaculada Concepción. En la obra dels Colls hay tres representaciones del tema de la Visitación: en la escena «o pia» del conjunto de la Salve, en «Causa de nuestra alegría» correspondiente a las letanías, y en la plasmación completa del Magnificat.

⁸ El nuevo papel de San José es representado en España con anterioridad a Italia por Navarrete «el mudo», como demuestra YARZA LUACES, J.: «Aspectos iconográficos de la pintura de Juan Fernández Navarrete el “Mudo” y relaciones con la contrarreforma», *B.S.A.A.V.*, 1970, pág. 59, expone la enfática devoción de Santa Teresa de Jesús hacia el santo, al que además toma por abogado. Navarrete da a José un papel activo en su compañía, en el viaje, a María. Asimismo es elevado a un rango muy superior al hasta ahora enmarcado por los exégetas de los siglos XVI y XVII, como por ejemplo el jesuita Suárez. Francisco de Paula Solá, «Josefología del P. Alonso Ezquerro (c. 1555-1637)», *Estudios Josefinos* núms. 69-70, enero-diciembre, Valladolid, 1981, págs. 210-237. El padre Solá centra su estudio en la única obra que se conoce del Jesuita Alonso Ezquerro (Pasos de la Virgen Santísima María Madre de Dios Nuestra Señora. Con la doctri-

Juan Bautista como precursor de Cristo se desarrolla con énfasis en esta nueva iconografía⁹.

El lugar que ocupan las escenas en los retablos es determinante en función de la importancia concedida al tema dentro del contexto de la obra. Ello se deberá en parte al santo de advocación, al esquema compositivo y estructural de la obra y a la plasmación gráfica y estilística que se ofrezca del tema; no hemos de olvidar que estamos tratando una época donde el arte está al servicio de la Iglesia cuya misión principal es la propaganda con el fin de ser captada por el espectador. Así pues, en el contexto que nos ocupa, analizaremos el tema de la Visitación a partir de las premisas enunciadas anteriormente, agrupando las obras por advocación, señalando convenientemente la fase estructural¹⁰ y, a partir de ella, cómo se desarrolla el tema, qué variantes comporta y qué conexiones se pueden establecer con los textos.

El primer grupo lo configuran los retablos dedicados a San Juan Bautista. El segundo, las obras de advocación al Roser y un tercero y último, formado por los retablos Mayores.

El tema de la Visitación en el retablo de Perpiñán se halla en el registro del extremo izquierdo del nivel superior (lám. 1), mientras que en el

na moral para todos los estados), y en especial en la devoción a José. Según el autor, Ezquerro sigue a Pseudo-Jerónimo aunque se deja influir por el teólogo Suárez, págs. 211-219 corresponden a las virtudes de José; «conservó la virginidad durante toda su vida, fue manso y humilde de corazón... solos Cristo y Joseph son en la escritura hijos de David fuera de sus hijos naturales», pág. 214. Sitúa al Santo en un rango muy elevado.

⁹ San Juan Bautista adquiere desde la E. M. un significativo fervor debido al papel transcendental que le sugiere la liturgia; esta creencia y dedicación continuará en la contrarreforma. *La Leyenda Áurea* de Jacobo de la Vorágine, Madrid, 1982, vol. I, pág. 335, La Natividad de San Juan Bautista constata los muchos nombres con que se designa a este santo: Profeta, Bautista del Salvador, Precursor; nombres todos ellos que también hallamos en los textos posteriores. «Profeta significa prerrogativa de conocimiento», conocimiento que tuvo de su rol ya en el seno materno en el momento de su vida.

¹⁰ MARTINELL, C.: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, Barcelona, 1959, 3 vols. Introdujo las fases de evolución en la estructura de los retablos. Establecen una relación directa entre estructura, forma-contenido, sería objeto de un estudio pormenorizado por épocas y temático, así podríamos confirmar o ampliar las hipótesis anunciadas por Martinell. En este trabajo solamente indicamos la fase estructural correspondiente como punto de partida de estas hipótesis.

retablo de la catedral de Barcelona, ocupa el nivel superior primera calle a la derecha. La disposición de la escena en la zona superior es de indicativa importancia en el grado de narración de los temas referidos a la vida del Santo. Respecto a Juan Bautista, por el significado que adquiere este episodio, citado en el evangelio Luc. 1,91, en el momento de la salutación a María: «*Con todo sintió Juan este espíritu, en las entrañas maternas, antes que la misma madre, y se lo participó sensiblemente, invirtiéndose así toda ley ordinaria en cosa que era sobrenatural y extraordinaria*»¹¹. Aspecto recogido en la Leyenda Áurea y refrendado en textos posteriores: «Juan dentro del seno materno quedase santificado lo más pronto posible», «*després de la salutació el fill se li mogué a les entranyes*», «divino precursor santificado desde el vientre de su madre, y en su presencia se hicieron tantos milagros como allí se hicieron, saltando San Juan en el vientre de su madre, y llenándola a ella de su espíritu y haciendo profetizar a sus padres y dando lengua al mudo»¹².

En el retablo de Perpiñán la escena se compone del grupo central de las dos mujeres y los maridos en los extremos. Esquema compositivo que ya observamos en el retablo de la catedral, de realización anterior, y bastante frecuente en las obras a analizar. La lectura de ambas escenas sigue un sentido

de izquierda a derecha, marcando las diferencias esenciales los relieves arquitectónicos de fondo¹³.

En la obra de la catedral, retale dels fusters, como se suele denominar, tres de los cuatro personajes quedan enmarcados por la «perspectiva» arquitectónica del segundo plano, mientras que un cuarto, José, situado en el margen derecho en un espacio abierto; espacio que en el presente es neutro pero que en ejemplos posteriores adquirirá una dimensión paisajística. Esta arquitectura sirve de marco de encuentro de un lugar urbano, «a una ciudad de Judá» como dice el evangelio según San Lucas I (39), pero sin ningún tipo de elemento referencial concreto, como podría ser la casa de los parientes; puesto que toda ella es dorada, plana, quedando remarcados los edificios en su contorno exterior, y, sin ninguna vinculación al desarrollo de la escena. Aspecto que contrasta con las figuras del primer plano; contraste que es indicativo en cuanto que esta referencia espacial cobra importancia por ella misma, lo que nos permite hablar en este caso de arquitectura-objeto de carácter intemporal, es decir sin tiempo. En cambio en Perpiñán, el marco arquitectónico referencial de vivienda queda emplazado en el centro y derecha de la composición. Haciendo una lectura ordenada del tema, que sigue el orden izquierda-derecha, encontramos en primer lugar a José, fuera del marco arquitectónico, María y Elisabeth enmarcadas por un vano sobre arco de medio punto, en el que se indica un espacio libre y finalmente Zacarías en el umbral de la «casa». Esta perspectiva de carácter ambiental si-

¹¹ MALDONADO: *Comentarios al evangelio de San Lucas*, Madrid, 1951, pág. 323. Alude el autor a San Ambrosio y Beda en el matiz de la salutación. *Obras de San Ambrosio*, B.A.C., Madrid, 1967. Tratado sobre los evangelios de San Lucas, pág. 97, punto 23. *Obras de Santo Tomás de Villanueva*, B.A.C., Madrid, 1952. Sermones de la Virgen, págs. 329-330 punto 12. Centra este aspecto en el sermón de San Agustín sobre San Juan «sacude las entrañas de la madre y por la torpeza del cuerpo ya cumple su oficio de predicador con solo su espíritu».

¹² Leyenda Áurea, vol. II, pág. 875. Sor Isabel de Villena, *op. cit.*, pág. 253. RIVADENEYRA: *Vida y misterios de la Santísima Virgen*, Madrid, edición 1895. En este texto se remarca el hecho de la intervención del espíritu santo en el seno de Elisabeth y el significado divino del acontecimiento. Sor María de Agreda, *Ciudad Mística de Dios*, vol. III, pág. 282. Barcelona, 1860, 1.^a edición 1670. Según Hilda Graef en su estudio iconológico mariano (*vid.* nota 5), págs. 390-392, la obra de María de Agreda fue una de las más populares y de «las más lamentables» porque toda la obra es un compendio de leyendas apócrifas y productos de su fantasía. Obra que suscitó muchas polémicas al considerar que ponía en ridículo a la religión católica. Fue muchas veces censurada, pero en otras redimida, como en 1705. A partir de este momento tuvo mucho éxito y, como lectura piadosa, conoció gran difusión en el siglo XVIII.

¹³ RAMÍREZ, J.: *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, 1983, págs. 85 y 98. Arquitectura objeto, arquitectura ambiente. Soluciones adoptadas según la influencia estilística del momento de ejecución. Las dos obras son de carácter retardatario. La de la catedral está dentro de los cánones tradicionales de la escultura del quinientos catalana, de autor anónimo tiene escenas de buena talla pero con planteamientos tradicionales. GARRIGA, J.: *L'època del renaixement*, s. XVI, Barcelona, 1986, pág. 197. En cambio la obra de la catedral de Perpiñán, de época más avanzada, se enmarca según Triadó como una obra de enlace entre la tradición del XVI y el nuevo estilo, aunque el resultado final sea de un clasicismo total. Con lo que Claudi Perret es considerado el último renacentista, seguidor de las formas y maneras de Damià Forment y Bartolomé Ordóñez. TRIADÓ, J. R.: *L'època del barroc, XVII-XVIII*, Barcelona, 1984, págs. 50-54.

que el mismo esquema que el grabado de la Visitación de Antoni Paulis¹⁴.

La presencia de José y Zacarías en el tema de la Visitación se remonta según Rêau al siglo VI, en la cátedra de Maximiniano de Rávena, pasando a ser frecuente en la escuela vienesa del siglo XVI¹⁵ y mencionada también en algunos de los textos consultados especialmente en aquellos que no pretenden seguir estrictamente a los canónicos, por tanto apócrifos. Todos ellos coinciden en subrayar la prudencia de José ante la mención de partida por parte de María, y el hecho de acompañarla se desvía a que no era bien visto que una mujer viajara sola: «recibe José luz divina de lo que debe hacer y ofrece acompañarla», «cuando María pidió permiso a San José para su partida éste se ofreció a acompañarla, porque en Oriente no está bien visto que una virgen viaje sola»¹⁶.

Los retablos dedicados a la *Verge del Roser* abarcan una gama estructural muy amplia; desde la primera fase compositiva hasta la cuarta. La distribución de la escena en estas obras varía bastante, con lo cual nos vemos en la necesidad de hacer, en la medida de lo que cabe, un tratamiento por fases estructurales para intentar obtener posteriormente

conclusiones conjuntas. Veremos en primer lugar los retablos de Sarrià y de Terrasa (lám. II)¹⁷. En Sarrià se organiza el retablo situando los misterios de dolor en la predela y basamento, conformando los misterios de gozo los dos niveles que adquiere el conjunto tanto por lo que respecta al plano horizontal como el vertical. El programa iconográfico de los misterios no ofrece un orden continuado en relación a los episodios de la vida de Cristo. La Visitación, situada en la calle derecha registro superior, es precedida de la Anunciación, expuesta en el eje longitudinal que distribuye el conjunto. La escena de la Visitación se organiza en el sentido izquierda-derecha en el orden respectivo, José en un primer plano, Zacarías en un segundo, María más adelantada y Elisabeth; la decoración ambiental viene dada por una evocación de paisaje en el fondo y por una arquitectura de tipología prerrenacentista que recuerda compositivamente una Visitación de Giotto¹⁸.

¿Qué elementos pueden indicarnos el viaje en una escena de encuentro además de las evocaciones paisajísticas? Creemos que la disposición y movimiento en sentido figurado de los personajes indica un desplazamiento en el mismo acto de encuentro, pues según Rêau, el tema comporta algunas variantes que reflejan la evolución del culto marial: la salutación, el acogimiento y la genuflexión¹⁹. Además este desplazamiento puede con-

¹⁴ Antonio Paulis, 1588, italiano, toma como modelo la Visitación de Federico Barocci (1535-1612). Esta relación entre grabado y pintura me la ha indicado Joan Bosch referente al retablo de Arenys. En nuestro caso hemos observado que este esquema compositivo ofrece semejanzas con la obra de Perpiñán.

¹⁵ RÊAU: *Op. cit.*, pág. 212. VERZONE: *L'art du haut Moyen Age en Occident*, París, 1975, pág. 96. Hoy en día falta la escena de la Visitación. HAUSER: *Der Manierismus*, München, 1964. Tintoretto, Visitación, escuela de San Rocco, Venecia, H.^a del arte Salvat núm. 7, pintura veneciana, Vittore Carpaccio, Museo Correr, Venecia.

¹⁶ RIVADENEYRA: *Flos Sanctorum*, Barcelona, 1734, vol. 1, pág. 335 (1.^a ed. 1623). Vida de San José; en este texto no se explicita el motivo del acompañamiento, como tampoco el viaje, pero sí da constancia de este hecho cuando alude a lo maravillado y extrañado que quedó José al oír la salutación de María en casa de Zacarías. Sor María de Agreda, *op. cit.*, pág. 270 para remarcar la humildad y bondad de José utiliza citas del A.T. como Eccli XXXII, 22. P. SOLÁ: *Op. cit.*, págs. 217-219. Ezquerra plantea la humildad e incompreensión de José ante la noticia dada por María y su disposición a acompañarla. Además, sitúa el momento del encuentro como una escenografía teatral, para reafirmar con más solidez su hipótesis de que José no pudo oír la salutación de María Elisabeth. La acción se desarrolla de forma parecida a como le expone Isabel de Villena. Zacarías sentado en la puerta de la casa, le saludan cordialmente, José se queda con él y María entra en la casa.

¹⁷ El ret. Roser de Sarrià, Agustí Pujol, 1619, pertenece a la primera fase. El ret. Roser de la iglesia del Sant Esperit i Sant Pere de Terrassa, se atribuye a Agustí Pujol, 1635, primera fase, la escena se sitúa en el nivel superior segunda calle de la izquierda. La estructura tectónica y volumen de las figuras nos recuerda la Visitación de Pontormo, H.^a del Arte Salvat núm. 6, pág. 215.

¹⁸ Arquitectura ambiente, terminología usada por J. A. RAMÍREZ: *Op. cit.*, pág. 85. Giotto: *Clásicos del Arte*, Milán, 1966, fig. 66: CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario...*, vol. IV, Madrid, 1800, págs. 134-135, señala el viaje realizado a Italia por Agustí Pujol y la posible influencia de las obras italianas en su producción retablística, enmarcada dentro del primer barroco, según Martinell. Es notoria la pervivencia de los esquemas compositivos y la estilística clásica.

¹⁹ RÊAU: *Op. cit.*, vol. II, págs. 198-199. Este autor indica que la genuflexión en el encuentro la hace Elisabeth, aspecto que debemos contradecir puesto que en la mayoría de los ejemplos analizados en este trabajo es María quien se inclina hacia los brazos de Elisabeth. Es ella, considerada por los padres de la Iglesia latina como San Ambrosio, la superior, quien va a la inferior para ayudar, San Ambrosio, *op. cit.*, pág. 97.

vertirse en un viaje ya realizado si observamos el atuendo, en especial el de José, el bordón que lleva en la mano izquierda, atributo propio de peregrinaje y utilizado comúnmente en estas escenas²⁰, la posición del cuerpo y pies en él y la actitud de María por delante dan referencia a una justa llegada (que aún no han tenido tiempo de instalarse), fracción de tiempo expresada en los textos al mencionar la compañía de José en el viaje cuando ya están llegando a la casa de Zacarías, «A esta ciudad de Judá y casa de Zacarías llegaron María Santísima y José. Y para prevenirla se adelantó algunos pasos del Santo esposo y saludó. Isabel ya estaba prevenida, por gracia divina, y salió con algunos de su familia a su encuentro»²¹, que es el instante preciso que ha reflejado el autor.

El tema de la Visitación de Terrassa está organizado en sentido contrario al de Sarrià, constituyendo el siguiente orden: José, María, Elisabeth y una doncella, que a su vez implica una correlación con el espacio tiempo ambiental. José se halla en un espacio libre fuera del contexto arquitectónico, mientras que María entra a formar parte de este ambiente arquitectural donde se hallan inmersas Elisabeth y la doncella. Este desplazamiento reflejado en la curvatura que contornea el cuerpo de María enfatiza extraordinariamente el momento del encuentro, pues es el alargamiento de los brazos y su proximidad de rostro que denota un acercamiento apresurado por parte de la allegada, motivo que indica a su vez una visita esperada durante mucho tiempo y una acogida respondida con los mismos sentimientos, «*Eisabeth sorti de la cambra i veient la senyora cosina, la qual cament amaba fou així recomplida de gran alegria i consolació que nos pogue moure de alla on era. E la humilissima senyora Mare*

de Déu cuyta lo pas per acostar-se a Elisabeth e amb cara molt alegre la saluda»²². Es María quien se lanza a los brazos de su prima, la que se inclina, acto de humildad según los textos, delante de su prima, motivo que observamos en varias obras. Un personaje distinto se observa en esta escena, es la doncella que se halla en el umbral de la puerta mirando el abrazo, doncella que según los textos podría ser una pariente, «salió luego Isabel con algunos de su familia a saludarla» como alude Sor María de Agreda; en cambio, Millet en su iconografía del evangelio presenta a la doncella como una sirvienta²³.

El esquema compositivo del relieve de la Visitación del Museo Folklórico de Ripoll, obedece a los mismos cánones que el tema de Terrassa, con algunas variantes; en el umbral de la casa se encuentra Zacarías, la perspectiva de fondo en el plano donde se sitúa José es un muro y detrás de este muro se entrevé, según parece, una chimenea con humo, elementos que denotan un ambiente urbano como indica el evangelio Luc. 1. «a una ciudad de Judá». El ámbito de la «casa» es curioso puesto que está organizada como una torre de defensa, aspecto novedoso en estas composiciones. Como atributo de viaje está el sombrero que tiene José en la mano izquierda, tipo apropiado en los viajes de peregrinaje²⁴.

Los retablos de Sitges (lám. III), Mataró y Olot (lám. IV) aunque no forman parte de la misma fase

²⁰ YARZA LUACES, J.: *Op. cit.*, pág. 58, apartado «distintivos clásicos de peregrinaje, alude al bordón de peregrino. Bordón que se refleja ya en el retaule dels fusters, el de Perpiñán, posteriormente en Terrassa y en el retablo del Roser de Olot.

²¹ Sor María de Agreda: *Op. cit.*, pág. 282. La tipología de salutación que manifiesta el abrazo, es siríaca según RÉAU: *Op. cit.*, pág. 199, donde se observa por primera vez en el arte sirio: ampoule de Monza frescos de Capadocia. Hay ejemplos en el siglo XII en la escultura francesa, y en la pintura románica catalana: frontal daltar de Lluça, Polinya etc. SUREDA: *La pintura románica a Catalunya*, Madrid, 1981, págs. 86-88. Cita el autor ejemplos donde aparecen los maridos en escena; marco que amplía las referencias dadas por RÉAU.

²² Este tipo de encuentro se puede explicar gracias a la detallada descripción de Sor Isabel de Villena, *op. cit.*, pág. 251.

²³ Sor M.^a de Agreda, *op. cit.*, pág. 282. MILLET: *L'iconographie de l'évangile*, París, 1916, Fiestas, pág. 23, págs. 90-91, dentro del apartado de la Anunciación hay una referencia iconográfica que nos sirve para comentar la presencia de esta doncella, presencia que el autor indica que se trata de una sirvienta «mujer que eleva el rango de las matronas». Se utiliza en Capadocia, Parenzo, Santa Sofía de Kiev, en el marfil de Salerno y en la puerta de Bénévent. La composición María, Elisabeth y una doncella sobre un espacio de fondo neutro, la observamos en el relieve de la Visitación XVII de la catedral de Santiago de Compostela. Clixé Junta de Museos núm. 1142.

²⁴ Estas variantes estilísticas deben tener una justificación iconográfica; siendo sin duda motivo de un estudio más amplio. El atributo sombrero lo observamos también en el retablo de Viana, 2.^a mitad del siglo XVII de Bernardo de Elcarreta. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca en España*. 1600-1700, Madrid, 1983, pág. 312. YARZA: *Op. cit.*, pág. 58. Aparece también en el retaule dels fusters y en el de la cat. de Perpiñán.

estructural están organizados temáticamente de la misma forma; en la predela se hallan los misterios de dolor, en el primer nivel, los de gozo, en el segundo los de gloria y un coronamiento que puede variar²⁵. La lectura por tanto obedece a un sentido horizontal, distinta a la que se ofrece en el *Roser* de Perpiñán que es en sentido vertical ascendente, encontrándose los misterios de gozo a la derecha del espectador y los de gloria a la izquierda, coincidiendo en la predela los misterios de dolor²⁶. Si en Sitges el tema de la Visitación está en el primer nivel, extremo izquierdo, es porque ofrece un programa organizado en el sentido izquierda-derecha, siendo realmente interesante el hecho de que la Anunciación forma parte del coronamiento del retablo, indicando así el carácter divino del misterio y evidenciando por otra parte, los episodios terrenales del primer nivel, aunque como señala Rêau²⁷

²⁵ Ret. Roser de St.^a M.^a de Mataró, Antoni Riera y Lluís Bonifàs, 1701, 3.^a fase. Ret. Roser de Sitges, entre la 2.^a y 3.^a fase; aquí en el eje central de la predela hay la adoración. Ret. Roser de Sant Esteve d'Olot, Pau Costa, 1704, pertenece a la cuarta fase. En esta obra no hay espacio propio de predela, sino que es un basamento de la misma longitud que los demás niveles. El ret. Roser de Manresa, hoy fragmentado, se encuentra en el Museo Comarcal de dicha localidad, Joan Grau, 1642-1646, la representación del tema es muy similar a la Visitación de Arenys de Mar; aunque en Arenys Pau Costa demuestra una mejor calidad estilística. Ret. Roser, Osseja, Cerdaña Francesa, Josep Sunyer, 1699, pertenece a la tercera fase.

²⁶ La misma distribución se encuentra en el retablo del Roser de Rivesaltes, Melair, 1675 (*vid.* nota 6).

²⁷ RÊAU: *Op. cit.*, pág. 196. Iconografía, «El tema de la Visitación se entiende antes de todo por razones teológicas. Dentro del plano de la Redención la visita de la Virgen encinta no es un episodio secundario que no se pueda comparar a la Anunciación preludio de Encarnación». R.P.F. Iván López, O.P.: *Rosarios de Ntra. Señora*, 1591, pág. 200. Insiste el autor en el motivo del viaje, la rapidez con que lo realiza y a que razones sobre humanas obedece tal presteza. Observamos que en los textos consultados hay una reiteración en las citas del A.T. e incluso podríamos hablar de plagio o copia de unos a otros. R. Pascual, Ramón (1518-1593): *Llibre del Rosari*, O.P. sin portada. Centra su atención en el saludo. En esta obra hay estampas de grabados ilustrando el texto, pág. 113, a la izquierda José, espacio abierto —Elisabeth en un abrazo cordial centran la composición Leyenda Áurea, *op. cit.*, vol. II, pág. 874. Respecto a la fiesta de la Visitación se comenta que la impuso Urbano VI, y que se celebraba fuera del tiempo cuaresmal, y no inmediatamente después de la Anunciación, sino a continuidad de la octava de Natividad de San Juan Bautista. Lo que implica a su vez una insistencia en el encuentro y salutación, no como pasaje anterior a la Anunciación, sino como un acto válido por sí mismo y que trae consigo enormes consecuencias para la historia del cristianismo.

la Visitación no debe ser un tema secundario; lo cierto es que en todos estos ejemplos dedicados a la *Verge del Roser* adquiere una dependencia considerable respecto al tema de la Anunciación como así lo indica su situación en el conjunto de la obra²⁸, dependencia mostrada también en algunos textos marianos, ya sean referentes a la vida, a los misterios o a sermones²⁹.

Los elementos distintivos del viaje en estas obras son nuevos respecto a los comentados anteriormente; la acompañante de María en el retablo de Sitges; Sor Isabel de Villena³⁰ comenta que al recibir la

²⁸ Ret. Roser Sant Jaume de Perpiñán. Llatzer Tremulles, 1703, tercera fase. La Visitación se encuentra en el primer nivel en el extremo derecho, precedida de la Anunciación, pero la modalidad de este retablo dentro de su fase correspondiente es que los cuerpos extremos se adaptan a la forma del ábside, quedando cerrados. A la inversa de Mataró, que aún perteneciendo a la misma fase, los cuerpos (laterales) extremos se adelantan a los laterales, quedando abiertos al ábside, con lo cual las escenas se observan con toda nitidez. Así la lectura en el primer nivel es de los extremos hacia adentro, en el orden izquierda-derecha, ocupando la Visitación el lado derecho y la Anunciación, el izquierdo. En Olot, el tema de la Visitación está situado en el primer nivel en el extremo de la derecha, en una organización de retablo abierto.

²⁹ GIL BEZENA: *Ave María. Paraíso de oraciones sagradas*, Barcelona, 1739. En este texto no hay ninguna oración del tema que nos concierne; lo que resalta el autor es la importancia de la Purísima Concepción, La Asunción de N.^a Señora y la Natividad. GUERRA Y RIBERA: *Festividades de M.^a Santísima*, Barcelona, 1688, t. 1, contiene 22 oraciones del misterio de la Concepción y 12 del de la Natividad. Los catecismos, textos de tipo devocional y por tanto más populares, de Plens y Formiguera tampoco mencionan el tema. PLENS: *Cathecisme pastoral de plàtiques de Sants*, Barcelona, 1715, siendo la versión original de 1699. FORMIGUERA: *Alivio de pastores y past d'ovelles...*, Barcelona, 1718. La obra de Plens, de gran incidencia en la época como señala COMAS-RIQUER: *Op. cit.*, vol. IV, pág. 371, consta de varias oraciones dedicadas a María, de la Purificación, de la Anunciación, del Rosario, de la Asunción, del Nacimiento y de la Concepción.

³⁰ Sor Isabel de Villena, *op. cit.*, pág. 251. Los textos panegíricos de Pere Salses, José Dulac y Diego Baeza comentan que María fue acompañada de ángeles celestiales que nadie podía ver, y de «el» siendo este «el» el esposo divino de María, el espíritu Santo. La presencia de una doncella acompañando a María en el viaje es un motivo que ya aparece en obras del renacimiento y manierismo italianos. CHASTEL: *La Grande Officina*, 1460-1500, págs. 212, —Domenico Ghirlandaio, la Visitación Firenze, St.^a M.^a la Novella. El encuentro de las dos mujeres muestra una emotividad equilibrada, pues el abrazo no comporta la estrechez de cuerpos como observamos en los ejemplos catalanes. H.^a del Arc Salvat núm. 6, pág. 215, Pontormo, Visitación 1530, encuentro de María-Elisabeth, dos doncellas acompañan a las protagonistas. FRIEDLANDER: *Manierism and Anti Manierism in Italian Painting*, Nueva York, 1957, pág. 20. Visitación de Portomo.

noticia del ángel, María comunicó a sus doncellas la decisión de ir a visitar a su prima, una de ellas se ofreció a acompañarla para servir a Elisabeth en su parto y acompañarla los tres meses de su estancia. La aparición de un asno y el hatillo relacionados con José indican el tipo de camino, «recamara para el viaje, que todo se vino a resumir en alguna fruta, pan y pocos pececillos que le trajo el Santo Josef, y en una humilde betezuela, para llevar la recámara. Con esta prevención partieron de Nazareth para Judea», «camino de Judea, los dos esposos a las montañas de Judea, que distaban unas 27 leguas de Nazareth, y *gran parte del era aspero y fragoso para tan delicada y tierna doncella. Toda comodidad era un humilde jumetillo en que comenzó y prosiguió el viaje... bestezuela se apeaba de él muchas veces María. Caminaban en soledad, sin compañía de criaturas humanas...*»³¹; y los «putti» enviando un rayo de luz al centro de la composición donde se encuentran María-Elisabeth, en el retablo de Olot³².

Entendemos que la presencia de «putti» en medio de nubes en la parte superior de la escena en el retablo de Mataró constituye un elemento de carácter distinto a los estudiados hasta ahora, referencia que implica una intervención superior que sobrepasa las connotaciones terrenales, y que podemos relacionar por una parte con los textos que hacen mención al acompañamiento de ángeles en el camino de María, «sin compañía de criaturas humanas pero asistíanlos en todos 1000 ángeles que guardaban el lecho de Salomón (Cant. III.7)», «los ángeles admirabanse de ver subir por los desiertos de Judea a María, tan semejante al espíritu santo para repartir dones sobrenaturales en casa de Zacarías»³³. Y por otra, obedece a cuestiones estilísticas y estéticas propias del barroco católico³⁴.

Los retablos Mayores dedicados a la Virgen constituyen un grupo de cuatro retablos y dos came- rinos³⁵. Las escenas de la vida de María son más

Centrando el espacio de una arquitectura ambiental florentina se establece el encuentro de María con Elisabeth en medio de gran expectación social. Elisabeth arrodillada delante de María enfatiza el encuentro, a la manera que observamos en Olot, con la distinción de que es María quien se recoge en los brazos de Elisabeth, formando la unión de los dos cuerpos una figura ovalada, mientras que en esta obra de Pontormo el efecto visual de las dos es semicircular.

³¹ Sor M.^a de Agreda, *op. cit.*, págs. 273 y 276. Sor Isabel de Villena expone que el camino era largo; José Dulac, que era difícil. La presencia de un asno en escena puede indicarnos algunos aspectos del viaje. WILLIAM: *La vida de María la Madre de Jesús*, Barcelona, 1942, págs. 64-65, indica que el viaje duró unos cuatro o cinco días por los montes de Judá. FERNÁNDEZ, P.: *Vida de Nuestro Señor Jesucristo*, Madrid, 1948, págs. 8-15, hace un estudio de carácter geográfico del tipo de camino por donde debía de pasar María, deduciendo que esta ciudad de Judá aludida en el evangelio es la actual Ain Karin, cerca de Jerusalén. Respecto a los caminos, señala que desde Nazareth a Jerusalén hay tres, el occidental, por el que se seguía la costa mediterránea, el camino medio, que es el montañoso que sigue el espinazo de Palestina, y el camino oriental, por la llanura y el valle. Es el camino medio al que hacen referencia los textos.

³² Las referencias de tipo divino en el tema son comentadas en la plática LV de Pere Salses, *Promptuari moral sagrat...*, Barcelona, 1755, exponiendo los motivos de la visita cita a San Ambrosio y a Beda: 1.º para no ser vista en público, fue con la mayor brevedad posible, 2.º por el gozo tan grande que tenía en el corazón, tenía necesidad de comunicarlo a la única persona que podía comprenderla, 3.º por el impulso y gracia del espíritu santo; Orígenes añade una 4.ª comentando que también Cristo estaba en las entrañas de la Purísima Virgen y con la mayor presteza quería santificar a su precursor y deslizarlo del pecado original.

³³ Sor M.^a de Agreda, *op. cit.*, pág. 277. DULAC, José: *Marial de España...*, Barcelona, 1680, págs. 229-246 sermón de la Visitación; todo el texto está plagado de alusiones al A.T. comparando el significado con el N.T. remarcando siempre la perfección de María BAEZA, D.: *Sermones para todas las fiestas de N.ª Señora*, Barcelona, 1615. Dedicó tres sermones a la Visitación, págs. 133-167. El primero hace referencia a los pasos celestiales de María, «cada paso que da pierda tierra a los enemigos», se compara a María con el arca de la alianza, con Sión y con Judith. El segundo sermón es el titulado «el águila caudal María no reina de las aves sino de los alados serafines parte hoy ligera a las montañas de Judá». Y el tercero está dedicado a la manera en que entró María en casa de Zacarías, «entró allí la nube ligera de María, el rayo que traía dentro, abrazó lazos...».

³⁴ WEISBACH: *El barroco arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1942, del cap. elementos del arte de la contrarreforma, figs. 25, 79, 95 entre otras.

³⁵ Inmaculada de la catedral de Perpiñán, Llatzer Tramulles, 1703, presenta un esquema compositivo muy semejante al retablo de Burgo de Osma. Font-Romeu Santuari de la Verge, Josep Sunyer, 1704, vol. II; Martinell. La ilustración de que disponemos es borrosa, por lo que se hace difícil un comentario exhaustivo de la escena. La situación del tema se halla en el nivel superior al lado derecho, sentido de izquierda a derecha, organizando la composición los cuatro personajes en el umbral de la casa. El retablo Mayor de Vilanova i la Geltrú, atribuido a Agustí Pujol el viejo, 1603, se distribuye en cuatro registros, organizando la representación de los temas en las calles próximas al eje central del conjunto, mientras que en los laterales hay imágenes exentas en hornacinas. La Visitación, situada en el primer nivel en la calle de la derecha, va en sentido derecha-izquierda en el orden José, María, Elisabeth y Zacarías, quedando en un primer plano las dos mujeres. El ambiente arquitectónico del fondo incluye a todas las figuras, aunque detrás de José se observa un espacio libre.

abundantes en estas obras adquiriendo un concepto distinto de las dedicadas al Roser. En éstas hay una voluntad explícita de plasmar los misterios en función «de» la vida de Cristo, en cambio ahora María se convertirá en la protagonista del conjunto, siendo la causa motriz de la temática que se desenvuelve, llegando a una exaltación tal de su personaje que a finales del XVIII se reflejará en la capilla dels Colls de Sant Llorenç de Morunys con una sublimación extraordinaria, ofreciendo todos los aspectos de gozo y gloria de su trayectoria, y en ningún momento no hay la más mínima insinuación de dolor.

La escena de la Visitación en el retablo de la Inmaculada de Verdú está situada en la predela, lugar inusual para esta escena como hemos podido comprobar; pero lo realmente interesante y bien elaborado de esta obra es la imagen de la Inmaculada³⁶. La aparición del asno en esta composición se hace efectiva en el margen izquierdo de la misma. En este ejemplo es Elisabeth quien sale apresuradamente de su «casa», inclinándose al saludar a María.

El retablo de Arenys (Lám. V)³⁷ es singular en todo su conjunto, en parte porque todas las escenas

se desarrollan dentro de un marco elíptico, por la calidad estilística alcanzada por Pau Costa, su riqueza iconográfica, y por ofrecer una lectura de tipo helicoidal. La composición que ofrece el tema de la Visitación es de un dinamismo y movimiento que no hemos visto en los ejemplos anteriores; aquí la escena está situada en el cuerpo izquierdo, nivel superior. Este dinamismo viene marcado especialmente por la inclinación de José y por la salida espontánea de Zacarías, en el umbral de la casa. Además podemos apreciar un atributo, variante del hatillo, de viaje (*vid.* nota 31), las alforjas, donde llevaban algo de comida para el camino. La Visitación de este conjunto pone de relieve el carácter divino de la escena de la misma forma que hemos visto en Olot; la presencia divina del espíritu santo, por medio de rayos luminosos en dirección al centro de la composición, es referida especialmente en los textos panegíricos en contraposición a los de carácter más divulgativos. Éstos emplean un lenguaje sencillo, acompañando cada pasaje de detalles anecdóticos y curiosos, mientras que los textos panegíricos ofrecen un distanciamiento del lector medio, con menor capacidad descriptiva, por lo que resulta más difícil su incidencia en las obras estudiadas.

³⁶ Inmaculada de la parroquial de Verdú, Agustí Pujol, 1623. MARTÍN-GONZÁLEZ: *Op. cit.*, pág. 326. TRIADÓ: *Op. cit.*, págs. 52-53. *Vell i Nou* época 2, vol. 3, fig. 59, hemos podido apreciar la escena.

³⁷ Retablo Mayor de Arenys de Mar, parroquial de Sta. M.^a de Arenys, Pau Costa, 1706-1711, el mismo autor que el retablo de Olot. ARGAN, J. C.: *Storia dell'arte Italiana*, Firenze, 1976, vol. 3, pág. 341, Carlo Maratta (1625-1713) «e un Bossuet in tono minore». TRIADÓ: *Op. cit.*, pág. 174. Pons Gurri, «Retablo de Arenys de Mar, obra de Pau Costa», *B.M.B.*, vol. 11, gener 1944. Este autor ha atribuido la relación existente entre la escena de la Natividad de María de Pau Costa y el grabado de esta misma escena de Carlo Maratta. Pero por lo que se refiere a los restantes temas del conjunto de Arenys, esta concordancia no existe. En el caso de la Visitación, Maratta compone la escena al aire libre, con los personajes: José al fondo, María y Elisabeth en un primer plano, junto con Zacarías, *Revue de l'Art*, 1976, núm. 31. KUHNMUNCH, J.: «Carlo Maratta graveur, essai de catalogue critique». El tema de Arenys ofrece una abundancia de detalles que indican viaje que no son patentes en la obra de Maratta.

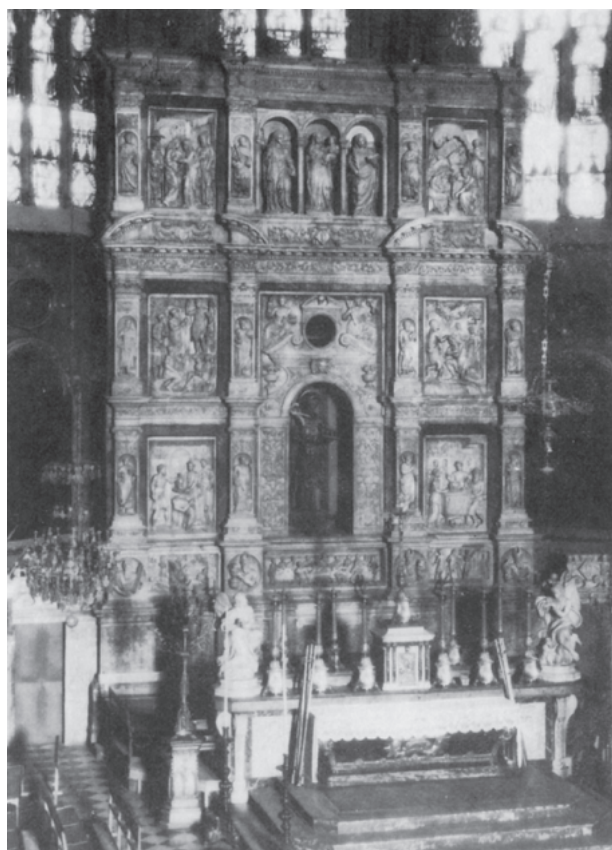


Fig. 1. Terrana. Església del Sant Esperit. Sant Pere.
Retaule del Roser.

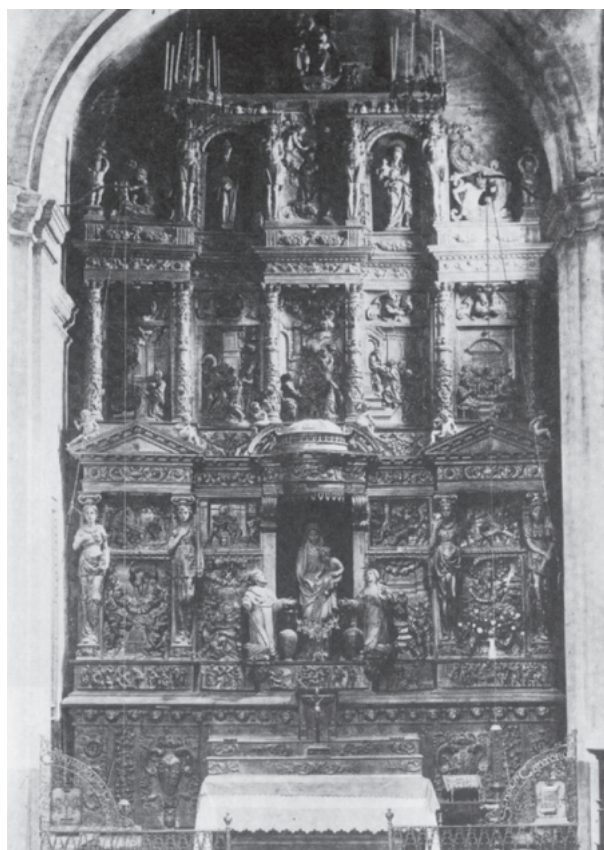


Fig. 2. Perniya (Francia). Catedral. Ret-major de Sant
Joan Baptista. Obra de alabastro.



Fig. 3. Sitges (1684). Església Parr. Retaule del Roser.

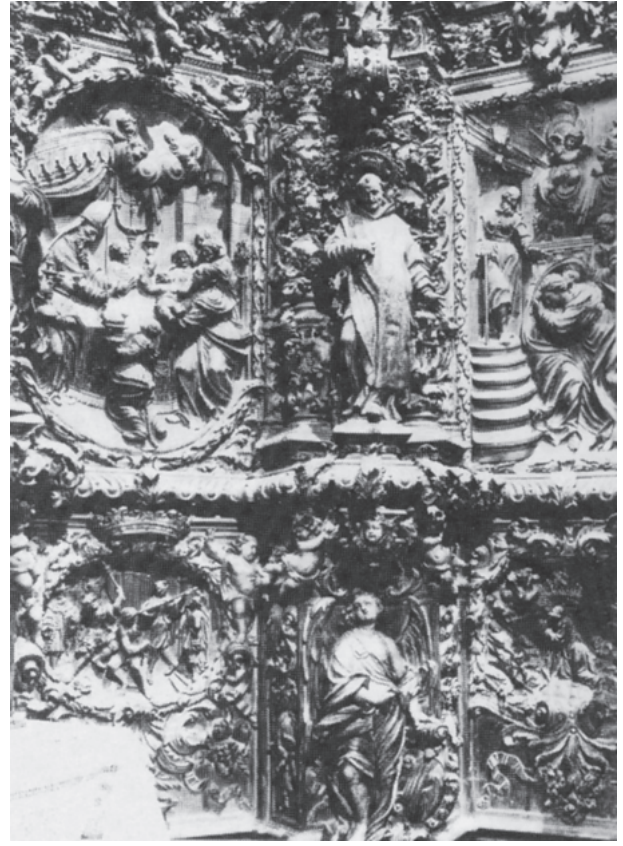


Fig. 4. Olot (Gerona). Església de Sant. Esteve. Retaule del Roser.



Fig. 5. Arenys de Mar. Església de Santa María. Retaule Mayor.

En el Camino de Damasco: La conversión de San Pablo, tema escultórico de la Capilla de Armada en la Catedral de Orense

JOSÉ HERVELLA VÁZQUEZ

En el Deambulatorio de la Catedral de Orense y en la Capilla fundada por el Deán Don Gonzalo de Armada y Araujo, se conserva en buen estado, aunque repintado, un retablo en cuya parte central y como motivo escultórico se representa la Conversión de San Pablo.

El tema se ajusta estrictamente a lo narrado en los Hechos de los Apóstoles, cuando Saulo viajando camino de Damasco... *«de repente le rodeó una luz del ciel y cayendo en tierra, oyó una voz que le decía: Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues? Él preguntó ¿quién eres Señor...?»*¹. En lo alto vemos a Cristo con la mano derecha levantada y mirando hacia abajo pronuncia las citadas palabras. Abajo Saulo caído en tierra y rodeado de su comitiva en apretujado desorden, escuchan la voz y se admiran ante el hecho sobrenatural².

Resulta verdaderamente interesante la aparición de este tema escultórico en la Catedral de Orense, lo que nos obliga a analizarlo desde dos perspectivas. La primera como un tema que alude y responde a la llamada de la Vocación Sacerdotal —ello nos llevará a un estudio histórico de la figura del Deán Armada—. La segunda se relaciona con el tema escultórico en sí o mejor con el retablo en general, ya que denotan la ejecución por un artista o artistas de primera fila en el ámbito gallego —ello nos llevará a un estudio artístico del conjunto.

Primero: ¿Quién era, en qué contexto se movía el Deán Armada fundador de la Capilla y por qué la titula de la Conversión de San Pablo?

Los Armada son oriundos de San Salvador de Vide (Orense)³. El estamento social en que se desenvuelve la familia es elevado. Nuestro Deán vive en una Casa-Pazo situada en la actual plazuela del

¹ *Hechos de los Apóstoles*, Cap. IX-26,14.

² Cristo aparece representado en una figura de altísimo relieve, casi bulto redondo y sostenido por una nube con figuras y cabezas de angelotes alados. De ella parten rayos verticales.

En la parte inferior y también en alto relieve que llega a ser bulto redondo en algunos detalles como en las patas del caballo desbocado de la izquierda, se representa a Saulo y su comitiva. El escultor trata de resaltar ya el carácter de San Pablo como apóstol de la gentilidad: Al lado del soldado romano vestido como tal, aparecen representaciones de judíos tocados con turbantes, e incluso un negro. Todo ello relleno un espacio con figuras desbordantes e impetuosas que introducen al espectador en el tema. Ya Don Florentino López Cuevillas en *Cosas de Orense*, pág. 85, escribía en 1969:

...«En la Capilla del Deán Armada la escena de la Conversión de San Pablo es un modelo de confusión y movimiento desordenado;

los cuerpos de los hombres están cabeza abajo, las patas de los caballos se alzan saliendo de un montón revuelto de carne, de ropas y de armas, y se ve que el maestro tallista no ha tenido más preocupación que la de agitar totalmente una tropa de jinetes colocando a cada uno de sus elementos constituidos en una posición dramática. Policleta hubiese apartado con horror la vista de este espectáculo, pero el escultor del Altar de Pérgamo, hubiese sonreído satisfecho...».

³ En Vide se conserva aún aunque en estado semirruinoso el Pazo propiedad de la familia.

Más datos en RIVERA RODRÍGUEZ, M.^a Teresa: *Pazos Orensanos*, Orense, 1981, págs. 176 y sigs.

Cid en Orense⁴. Su hermano Don Juan, es Corregidor perpetuo de la ciudad⁵.

En 1643, Don Gonzalo de Armada hace su profesión de fe⁶. Precisamente ese mismo día y año —19 de octubre— un interesante personaje, el poeta Don Manuel Bravo de Velasco y Pantoja realiza también la suya y ocupará como canónigo diversos cargos en el Cabildo Catedral. Ambos de carácter fuerte no tardarán en enfrentarse. El motivo, la provisión de cargos en la Iglesia de Orense ejercida por el Conde de Monterrey que el Deán Armada y parte del Cabildo niegan a dicho Conde contradiciendo los deseos de Bravo de Velasco y sus seguidores que están a favor del de Monterrey⁷.

⁴ La casa aún luce labra heráldica —aunque de fecha posterior— ostentando las armas de la familia.

Más datos sobre ella, en especial en relación con la francesada, en: FERRO COUSELO, Jesús: *El Palacio de los Armada en la Plaza del Cid*, Fin de Semana, Orense, 24-VIII-1962.

⁵ Don Juan de Armada y Araujo, Corregidor perpetuo de la Ciudad, da poder a su hermano el Deán para que funde dos capillas colativas. *Archiv. Diocesano* Orense, Protoc. Juan de Puga, 1672, folio 271.

⁶ En 1646 figura ya como Deán en los documentos del momento, por renuncia de Don Juan de Maza y Mendoza. *Archiv. Diocesano* Orense, Protoc. Antonio González, 1646, folio s.n.

⁷ Sobre la figura del poeta Bravo de Velasco, el profesor orensano Don José Luis López Cid ha pronunciado diversas conferencias, entre ellas la celebrada en el Liceo Recreo Orensano con motivo de los Actos conmemorativos del Centenario de Lamas Carvajal. Además su tesis de licenciatura, inédita, versa sobre la figura de Bravo de Velasco.

El poeta nace en un lugar incierto en 1622 y muere en Orense entre el 11 de noviembre y el 9 de diciembre de 1660. Parece ser que el Conde Duque de Olivares y su esposa D.^a Inés de Zúñiga, dama de la Reina y hermana del Conde de Monterrey lo llevaron a Palacio y allí gozó de la amistad del Príncipe Baltasar Carlos. Fue protegido del Conde de Monterrey, al que le dedica varias composiciones.

Estos datos y los que siguen me fueron facilitados con la amabilidad que le caracteriza, por el profesor López Cid, al que expreso mi agradecimiento.

El día 14 de enero de 1654, el Deán Armada y Bravo de Velasco discuten airadamente antes de entrar en Cabildo por el motivo señalado de provisión de cargos. Al día siguiente sucede que... «El Sr. Arcediano de Limia Don Pedro de Lemos Pereria propuso como ayer jueves 15 de enero habían entrado a casa del Sr. Brabo de Belasco a las ocho de la noche, cuatro o cinco hombres embozados y estando Brabo de Belasco en cama achacoso de la gota, en el cuarto en que estaba entraron dos de ellos y le dieron cinco estocadas de muerte, de que está muy apretado y con pocas esperanzas de vivir... y porque se presupone que antes de dhas heridas de que está muy apretado y con pocas esperanzas de vivir... y porque se presupone que antes de dhas heridas el Sr. D. Manuel y otro Capitular de esta Iglesia habían tenido palabras descompuestas... se pre-

En su vida privada, el Deán Armada concordante con el espíritu de la época, no se distingue precisamente por sus virtudes. Es padre de seis hijos —tres varones y tres hembras— legitimados por el Rey mediante sendas Cédulas Reales otorgadas en Madrid el 19 de mayo de 1652 y el 12 de diciembre de 1660⁸.

Todo lo que antecede nos sirve para descubrir en Don Gonzalo de Armada a un hombre de personalidad fuerte, muy apegado a lo material, en una palabra un personaje más laico que eclesiástico. No obstante hay que pensar y considerar que en determinados momentos de su agitada vida tuvo que

sume tenga parte en dichas heridas... y se nombra al Sr. Arcediano de Orense Don Antonio de Espinosa y a Don Andrés Ferreira, Cardenal para que en nombre del Cabildo vean al Sr. Corregidor de esta ciudad y le encarguen proceda en materia tan grave...» *Archiv. Catedral* Orense, Acta Capitular 16-enero-1654.

No fueron de muerte las heridas sufridas por Bravo de Velasco, ya que el seis de febrero el Cabildo le da permiso para misar en la Iglesia de la Compañía —actual de Santa Eufemia—. Sin embargo el pleito fue ruidoso, apareciendo las banderías y partidos. El propio Abad de Celanova suplica al Cabildo... «se de licencia para introducirse en la composición entre el Sr. Don Manuel Brabo y el Sr. Dean por aversele avisado así el Corregidor desta ciudad y ser servicio a N. Señor la paz y quietud entre Capitulares Hermanos...». El Cabildo acuerda responderle afirmativamente.

El 26 de octubre de 1654, en Acta del Cabildo se lee: «...el Sr. Arcediano de Limia propuso como por el mes de enero pasado el Cabildo avia escrito al Sr. Marques de Taraçona dandole cuenta de las heridas que de noche avian dado al Sr. Don Manuel Brabo y que entre los indicados resultaba ser uno de ellos Don Alexandro Laso sobrino del Sr. Dean: que sin averse purgado del delito siendo tan grave y publico avia entendido pretendia entrar en el canonicato que vaco por muerte del Sr. Canonigo Rojas... que parece inconveniente el entrar en la Iglesia por esperarse de su condición natural muchas inquietudes». A pesar de todo el partido del Deán es fuerte y el 4 de noviembre de 1658, Don Alejandro Laso Calderón se posesiona de la coajutoría de futura sucesión al canonicato que posee Don Gonzalo de Armada, Deán.

⁸ Nos lo aclara en su testamento:

...«sepan quantos esta carta de Manda y testamento ultima y postrimera voluntad bieren como yo el dotor Don gonçalo de armada araujo dean y canonigo... y por quanto yo e lejitimado por su magestad a D luis antonio, jose y francisco de armada y losada y arauxo Mis hijos por averlos procreado siendo clerigo en tres mill ducados a cada uno mill segun consta de la lejitimacion y cedula de su Magestad que Dios guarde su fecha en Madrid a diez y nueve de mayo de mili y seiscientos y cinquenta y dos años refrendada de Antonio Carnero secretario de su Magestad... y asimesmo digo que yo tengo y reconosco por mis hixas a bernarda, francisca y Ursula de armada las cuales su magestad se sirvio de lexitimarlas para que le pueda dar mis vienes y acienda dos mil quinientos ducados segun consta de la cedula Real que esta firmada de su Magestad y refrendada de Martin de bilella secretario de su magestad su fecha en Madrid de doce de diziembre de mil sstos. y sesenta años...». *Archiv. Histórico Provincial* Orense, Protoc. Roque Araujo 1661, f. s.n.

sentir la llamada de la Vocación Sacerdotal y precisamente es aquí, desde nuestro punto de vista, en donde debemos situar el motivo de la advocación de su capilla: un arrepentimiento a la conducta llevada, a los hechos, al despego de los bienes materiales⁹.

Segundo: ¿Qué se sabe de la autoría del retablo en esta Capilla de Armada?

Resulta interesantísimo este segundo apartado ya que abre nuevos conocimientos para la Historia del Arte Gallego. El retablo fue hecho por la asociación Bernardo Cabrera-Mateo de Prado.

...«En el Camino real que sale de la ciudad de Orense, a trece días del mes de febrero de mill y seiscientos y cinquenta y seis años ... paresçieron de una parte el dotor Don gonçalo de armada ... y de la otra paresçieron Bernardo Cabrera, Maestro de Arquitectura y Matheo de Prado maestro de escultor vecinos de la ciudad de Santiago ... dixeron todas partes ... esta tratado y concertado de que dhos maestros an de hacer a su quenta y rriesgo un Retablo... en la forma y manera siguiente... a de llenar el retablo toda la capilla... las quatro columnas... que se entienden salomonicas compuestas... que su altura sera todo lo que fuere necesario... el cornisamento principal hira resaltado en sus maçisos... y el segundo cuerpo hira conforme esta en la trasa... y en los escudos se an de tallar las armas que el dho Dean diere... y es condicion que las figuras de la caxa principal que dho maestro matheo de prado a de hacer an de ser la Conbersion de San pablo entiendase a de ser la figura principal entera y las demas de medio relieve y en la caxa pequeña N.^a S.^a de la Concepcion... y la demas obra del retablo a de ser y se haga por quenta del dho bernardo cabrera... y le e de dar y pagar seis mill reales de bellon...»¹⁰.

Dejando a un lado la intervención de Mateo de Prado, interesa resaltar la de Bernardo Cabrera, que como es sabido fue el introductor de la columna salomónica en España, en un retablo para la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago en 1625¹¹. Desgraciadamente este retablo ardió el 2

de mayo de 1921, conservándose restos de las citadas columnas en el Museo Diocesano de Santiago. Si consideramos que el retablo de las Reliquias ardió, que Cabrera antes de 1656 —fecha del contrato del retablo de la Capilla del Deán Armada— trabajó en diversas obras que se han perdido en su mayoría, la conclusión es tajante: el retablo de la Capilla de Armada, hasta el momento, es por su antigüedad el único perfectamente conservado y contiene las columnas salomónicas intactas hechas por Cabrera. Pero aún hay en este retablo un recuerdo del de la capilla de las Reliquias de Santiago que refuerza su importancia artística. Don Ramón Otero Túñez al describir el cuerpo superior del retablo de la capilla de las Reliquias, comenta: ...«los cuerpos superiores, por último, agrupan alrededor de una hornacina diez columnas compuestas, con architraves y cornisas conforme al arte entre las cuales parecen surgir dos estípites, cuya presencia, si se pudiese comprobar, sería interesante...»¹².

Efectivamente, esta cita se evidencia observando la fotografía del citado retablo de las Reliquias, que se obtuvo antes de su incendio¹³. De ello se dio cuenta el Sr. Bonet Correa, que escribe textualmente ...«en el nicho alto del eje central había pilastras de estípites con capiteles jónicos, que si no fueron todavía manieristas, serían, con los de Moure, en Monforte, uno de los primeros ejemplos barrocos de este tipo en España. Del mismo género son dos ménsulas del nicho de la primera planta. Que tanto unas como otras son de Cabrera parece comprobado por su perfil, que poco tiene que ver con los estípites del S/ XVIII, que carecen del pergueño manierista y serliesco de estos...»¹⁴.

El estípite referido y dibujado por el Sr. Bonet, está claramente tallado en la Capilla de Armada de la Catedral de Orense, en la parte central de su retablo a ambos lados del motivo escultórico¹⁵.

⁹ De todos los Sacramentos, fue el de la Penitencia uno de los más afirmados por el Arte Contrarreformista bajo dos imágenes predilectas según Male: San Pedro Penitente y la Magdalena llorando sus pecados. En este aspecto resulta interesante saber que en vida del Deán Armada, además del relieve central de su capilla de la Conversión de San Pablo, en ella había también un lienzo de la Magdalena. Lo sabemos porque así lo expresa en uno de sus testamentos: ... «Ytem mando que el cuadro de N.^a S.^a se ponga del otro lado y se saque el de la Magdalena...». *Archivo Diocesano Orense*, Protoc. Greg. Fernández, 1683.

¹⁰ *Archiv. Diocesano Orense*, Protoc. Juan de Puga, 1656, folio 224 y sigs.

¹¹ OTERO TÚÑEZ, Ramón: *Las primeras columnas salomónicas de España*, Boletín Universidad de Compostela, 1955. «Rela-

ción que presentó al Cabildo el Canónigo Don Antonio Rodríguez de Puga y Castro en 1641, al inaugurarse la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago», la reproduce LÓPEZ FERREIRO, en *Historia Santa Iglesia Catedral Santiago*, IX, Apéndices, págs. 244-47.

¹² OTERO TÚÑEZ, Ramón: *Op. cit.*

¹³ La fotografía es reproducida con cierta nitidez por OTERO TÚÑEZ, *op. cit.*, lám. II.

¹⁴ BONET CORREA, Antonio: *La Arquitectura en Galicia durante el s. XVII*, Madrid, 1966, pág. 264.

¹⁵ Dos aspectos son dignos de destacarse en esta nota:

PRIMERO, una consideración. En el contrato de obra del reta-

blo señalado, una cláusula indica: ...«y es condicion que las figuras de la caxa principal que dho maestro matheo de prado a de hacer an de ser la Conbercion de San pablo... y en la caxa pequeña N.^a S.^a de la Concepcion... y las columnas como estan firmadas en un papel aparte de la trasa de dho dean...».

Ello puede llevar a pensar que Cabrera no hizo las columnas salomónicas que luce el retablo. No lo creemos así. Sin querer entrar en análisis estilísticos —una tesis doctoral en próximo futuro entre su contenido se ocupará de esta cuestión—, consideramos que la razón que impulsó al Deán Armada a establecer esta cláusula, consistió sencillamente en asegurar y responsabilizar la finalización de la obra del retablo de su Capilla en manos de Mateo de Prado, habida cuenta de que dicho Deán tuvo problemas a la hora de edificarla. En este sentido baste señalar que con anterioridad al contrato indicado, Don Gonzalo de Armada había contratado su retablo en 1654 con el Maestro de arquitectura y entallador Sebastián Martínez, que aparece ya unido a Mateo de Prado. La obra no se realizó por el fallecimiento de Sebastián Martínez, que aparece ya unido a Mateo de Prado. La obra no se realizó por el fallecimiento de Sebastián Martínez. Algo parecido sucedió con la obra de cantería y sepulcros de esta Capilla. En 1654 el Deán Armada contrata con el mismo Sebastián Martínez ... «dos entierros de piedra labrada, dos escudos, uno en cada entierro y esculpir las letras en la piedra de dichos entierros...». La muerte de Sebastián Martínez deja la obra sin hacer, lo que obliga a un nuevo contrato ese mismo año con Antonio Fraiz, que tampoco lo realiza, por lo que nuevamente tiene que ser contratada en 1655 con el Maestro de cantería Pedro Gómez.

SEGUNDO, consignar la importancia que desde el punto de vista de la Historia del Arte tiene la hasta ahora casi ignorada figura de Bernardo Cabrera, al que consideramos una de las figuras clave en la introducción del barroco gallego y concretamos del barroco orensano.

La investigación documental señala la presencia de Cabrera en el Monasterio de Osera en 1619 (Véase: LIMIA GARDÓN, Francisco Javier: *Varia artística de la provincia de Orense en el s. XVII*, Boletín Auriense X, 1980). En 1651, reaparece Cabrera en Osera al objeto de dotar económicamente a su hija Inés González en su matrimonio con Miguel do Campo vecino de Osera [Véase: HERVELLA VÁZQUEZ, José: *Moure y Mateo de Prado en Osera*, Actas III Coloquio Galaico-Minhoto, Viana do Castelo (Portugal), 1986, en prensa]. Esta situación de dotación económica obliga a pensar en la vinculación de Bernardo Cabrera con Osera, posiblemente viviendo allí con su familia o parte de ella por estas fechas. Don José González Paz aventura la presencia de Cabrera en el Monasterio, trabajando unido a Mateo de Prado, en la obra de su Baldaquino. (Véase: GONZÁLEZ PAZ, José: *El desaparecido Baldaquino de Osera*, Cuadernos de Estudios Gallegos XXII, 1976 y GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel: *El antes y después del baldaquino de Osera*, Abrente XII, La Coruña, 1980).

Otro dato reciente y novedoso en este sentido, es el aportado por el Sr. Otero Túñez, quien localiza a Bernardo Cabrera como autor de la cúpula de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Santiago de Compostela (Véase: OTERO TÚÑEZ, R.: *El «legado» artístico de la Compañía de Jesús a la Universidad de Santiago*, Lectión inaugural del Curso 1986-87, Universidad de Santiago de Compostela, 1986).



Fig. 1. Retablo conversión de S. Pablo (Capilla de Armada, Catedral de Orense).



Fig. 2. Cuerpo Central del Retablo (Capilla de Armada, Catedral de Orense).

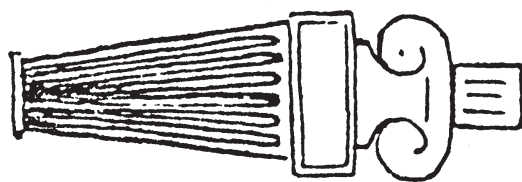


Fig. 3. Lemos (1625-1636).-2) Estípite del Retablo de las Reliquias en la Catedral de Santiago de Compostela (1625-1630).



Fig. 4. Detalle del Retablo (Capilla de Armada, Catedral de Orense).

La alegoría de la encrucijada en el arte español del Siglo XVI

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

Entre los temas alegóricos relacionados con el camino, uno de los más famosos, que incluso ha pasado al lenguaje popular, es el de la encrucijada, o más concretamente, el de la elección en una encrucijada.

La lucha de opuestos, intrínseca a la visión dualista del mundo occidental, se lleva al terreno de lo personal en la elección forzosa que en un momento de la existencia humana se ha de hacer entre el Bien y el Mal.

La vida, entendida como trayectoria vital, esto es, como camino, presenta en un punto determinado, una encrucijada en la que la persona ha de decidir obligatoriamente por una sola de las vías: derecha o izquierda, luz u oscuridad, bien u mal; opciones representadas a través de distintas alegorías: Vicio y Virtud, Amor Divino y Amor Profano, Sabiduría y Vanidad, Inmortalidad y Placer. Estas dualidades están también frecuentemente encarnadas en dos personajes de la mitología clásica: Venus y Minerva, representantes del Vicio y la Virtud, de lo pasajero, placentero y fácil la primera, de lo inmortal, virtuoso y costoso la segunda.

La elección personal ante el dilema es tema favorito del humanismo tanto en la Antigüedad como en el Renacimiento y su origen literario proviene del episodio de Hércules en la encrucijada, tema al que Panofsky dedicó uno de sus magistrales estudios, amplio, profundo y base de todos los posteriores sobre el mismo asunto ¹.

El episodio de Hércules en la encrucijada aparece en la literatura griega al margen de las obras de conjunto sobre mitología o sobre la historia de Hércules. Se debe a Pródicos de Ceos y es narrado por Platón y por Jenofonte en sus *Recuerdos Socráticos*. Las ilustraciones en el arte clásico son escasas y problemáticas ².

Según Panofsky, el tema está ausente tanto de la literatura como del arte medieval, y sólo reaparece en la literatura europea hacia 1400, con la obra de Coluccio Salutati *De laboribus Herculis*. No obstante, se ha demostrado con posterioridad como Petrarca se refiere a esta historia en su *De vita solitaria*, comenzada en 1346 ³.

En lo que se refiere a la literatura española, Panofsky indica también como no figura este episodio en la obra de Enrique de Villena *Los doze trabajos de Hércules*, escrita en 1417 e impresa en 1483. Sin embargo, sí figura en la obra de Juan de Lucena *De vita beata*, editada junto a *Los doze trabajos* de Villena en 1483 y 1499 ⁴.

El episodio de Hércules en la encrucijada es tema clave del humanismo, por referirse tanto al

¹ *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig, 1930.

² Véanse sobre todo los ejemplos citados por E. TIETZ-CONRAT; «Notes on "Hercules at the crossroads"», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (1951), págs. 305-309.

³ Theodor E. MOMMSEN: «Petrarch and the story of the choice of Hercules», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (1953), págs. 178-192.

⁴ Margherita MORREALE: «El tratado de Juan de Lucena sobre la felicidad», *Nueva Revista de Filología Hispánica* (1955), págs. 1-21 y Rosa LÓPEZ TORRIJOS: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, pág. 118.

individualismo como a la libertad, y por ello, las representaciones en el arte renacentista son numerosas y aparecen muchas veces personajes contemporáneos ocupando el lugar de Hércules para realizar su propia elección en la encrucijada personal.

Este tema aparece sobre todo en el arte italiano y alemán. En la pintura española, hasta muy recientemente, sólo se conocía como tema afín y de mayor proximidad cronológica, la pintura de Antolínez *El alma cristiana entre el Vicio y la Virtud*⁵, perteneciente no obstante al siglo XVII.

En el trabajo que hoy presentamos se trata de ofrecer un ejemplo del siglo XVI, hasta ahora desconocido⁶ y que demuestra la existencia en este tema en nuestra pintura y su importancia en el contexto artístico contemporáneo.

La pintura pertenece al palacio del Viso del Marqués, en Ciudad Real, que mandó edificar el marqués de Santa Cruz en el siglo XVI y que fue decorado por escultores y pintores italianos —genoveses principalmente— en las últimas décadas de la centuria.

Desafortunadamente, los estudios realizados hasta ahora sobre el palacio no permiten conocer con seguridad autores ni cronología de las pinturas, aunque tanto por algunas fechas que aparecen en el mismo palacio, como por documentos del Archivo del Estado de Génova, que publicaremos próximamente, podemos afirmar que las pinturas fueron realizadas a partir de 1575.

La imagen a que nos referimos (ilustr. 1) forma parte de la decoración de la escalera del palacio y ocupa la bóveda de uno de sus rellanos. La iconografía había sido omitida o mal interpretada, en estudios anteriores donde se la describe como «dos guerreros disputándose el premio de la Victoria»⁷. Sin embargo, observando con detenimiento la obra es fácil ver que la imagen corresponde en realidad a un guerrero situado entre Minerva y Venus. La primera diosa identificada por su atuendo caracte-

rístico que no sólo corresponde a la diosa griega de la guerra sino también a la alegoría de la virtud que ha de aparecer siempre armada para mostrar su fortaleza. La segunda diosa aparece semidesnuda —y por esto sin duda colocada de espaldas— y ofrece al guerrero dos objetos, tal vez una flecha y un corazón o una manzana, atributo todos de Venus y referentes al amor y al placer. El guerrero, con su mirada y con su brazo indica que la elección va hacia Minerva, es decir, hacia la virtud.

Se trata pues claramente, del célebre tema de la elección en la encrucijada, el primer ejemplo —y hasta ahora único— conocido en la pintura española del siglo XVI.

La obra, como hemos visto anteriormente, fue realizada por un equipo de artistas que trabajaban en El Viso a partir de 1575, a las órdenes de Juan Bautista Perolli, quien, aunque nació en Crema, es conocido solamente por su producción genovesa, principalmente de arquitectura y escultura. Con él vinieron a España una serie de pintores que constituyeron un taller importante en El Viso y al que se unieron artistas de muy diverso origen.

La pintura del palacio del Viso es de calidad muy desigual y junto a obras bastante aceptables y de nivel similar al alcanzado por el Bergamasco en Génova, aparecen otras cuya única preocupación parece ser la de decorar con cierta dignidad las salas del palacio.

El interés del marqués de Santa Cruz por la construcción y decoración de su palacio va dirigido no solamente a edificar en España un palacio moderno, de calidad similar a los existentes en otras partes de Europa, principalmente en Génova, la ciudad más visitada por D. Álvaro de Bazán, sino también a expresar por medio de la iconografía, historias y alegorías que ensalzasen el valor de su persona y de su linaje.

Para la realización de las pinturas el marqués acudió a un centro artístico bien conocido por él: Génova, y dentro de la ciudad a uno de los equipos más solicitados en aquellos momentos, el de Perolli, que, una vez venido Cambiaso a España (1573), para trabajar en las obras reales, quedó con los encargos de mayor importancia de la ciudad, aunque generalmente se trataba de obras arquitectónicas y escultóricas.

Para la realización del programa iconográfico el marqués acudiría también a un centro conocido y a unas personas que gozasen igualmente de su con-

⁵ ANGULO INÍGUEZ, Diego: *José Antolínez*, Madrid, 1957, págs. 25-26; BUENDÍA, Rogelio: «José Antolínez pintor de "mitologías"», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* I (1980), págs. 53-54 y LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: *Op. cit.*, págs. 184-185 y 364.

⁶ La obra fue mencionada brevemente en mi estudio citado en la nota 4 (pág. 127).

⁷ ANGULO INÍGUEZ, Diego: «La mitología y el arte español del Renacimiento», *B.R.A.H.* (1952), pág. 118.

fianza. Aunque nada sepamos al respecto con certeza, es fácil suponer que el marqués acudiría a Sevilla, ciudad en la que residía frecuentemente mientras organizaba flotas y expediciones, y donde existía un círculo humanístico importante, algunos de cuyos miembros cantaron las gestas del marqués en poemas y obras literarias (por ejemplo, Fernando de Herrera, Mosquera de Figueroa y Baltasar del Hierro).

Precisamente uno de los mejores testimonios de la cultura humanística del inventor del programa lo constituye la obra que presentamos ahora: la elección del marqués entre el Vicio y la Virtud, trasposición de la elección de Hércules en la encrucijada, imagen seleccionada en cortes y círculos de la nobleza y la cultura europea como alegoría de la virtud de sus príncipes y herederos.

La iconografía general del palacio del Viso del Marqués incluye temas religiosos, históricos y mitológicos, algunos de estos últimos coincidentes con los que aparecen frecuentemente en palacios genoveses (por ejemplo, Perseo, Ulises, Apolo); sin embargo, el tema de Hércules en la encrucijada no aparece, que sepamos, en la decoración de los palacios de Liguria por lo que hay que pensar solamente en el interés español por esta iconografía.

El episodio de Hércules en la encrucijada era frecuente representarlo en este siglo XVI, sustituyendo a Hércules por el personaje al que se quería ensalzar, representándolo por una figura con sus características personales o con atributos suficientes para identificarlo; de esta forma, el héroe de la casa pasaba a tener las mismas cualidades de valor y victoria que habían correspondido al héroe griego en la antigüedad.

En la bóveda de la escalera del Viso, la figura de Hércules está sustituida por la de un guerrero que representa al propio dueño del palacio, quien tomó parte en los principales hechos bélicos del reinado de Felipe II y es frecuentemente comparado en la literatura con Marte, Neptuno y el propio Hércules⁸.

⁸ Baltasar DEL HIERRO: *Libro y primera parte, de las victorias y hechos del muy valeroso cavallero don Alvaro de Baçan; señor de las villas del Viso, y Sancta Cruz, Capitan General del mar Oceano* (Granada), 1561 y Christoval MOSQUERA DE FIGUEROA: *Comentario en breve compendio de disciplina militar, en el que se escribe la jornada de las islas de las Açores*, Madrid, 1596.

La comprensión del significado de esta bóveda es más fácil de entender si examinamos el conjunto iconográfico de la escalera del palacio.

La escalera se inicia en el patio y las dos primeras bóvedas, correspondientes al tramo central, están dedicadas a Hércules. La primera de ellas muestra a Hércules disparando a Neso que huye con Dejanira; a su alrededor, en recuadros, están las figuras de cuatro guerreros, la ignorancia y los siete pecados capitales⁹.

La segunda bóveda representa a Hércules luchando con los centauros en el espacio central y a su alrededor sus luchas con Cerbero, el león de Nemea, la hidra y Anteo.

La escalera continúa por el lado derecho con una bóveda dedicada a la historia de la antigua Roma, con la deificación Quirino en su espacio central, sigue con la representación de la elección en la encrucijada y termina con una bóveda en la que aparece Minerva sentada en el carro, rodeada de las alegorías de las Estaciones.

El tramo de la izquierda comienza con una bóveda dedicada igualmente a la historia de la antigua Roma con el rapto de las Sabinas en su espacio central sigue la bóveda del rellano, en la que aparece Neptuno saliendo al encuentro de la Fortuna¹⁰ y termina con otra bóveda dedicada a la Fama y su difusión por todo el mundo.

Así pues, en una rápida aproximación iconológica, es fácil ver como el conjunto del programa está dedicado a proclamar la virtud del dueño de la casa, causa de su triunfo, su fama y su prudencia. Primeramente con la trasposición de Hércules vencedor de los instintos (centauros), de lo terrenal (los cuatro elementos: agua, fuego, tierra y aire representados por la hidra, el león, Cerbero y Anteo¹¹; luego

⁹ Trinidad de Antonio Sáenz: *El palacio del Viso del Marqués y sus pinturas*, Madrid, 1972 (Memoria de licenciatura inédita), pág. 65. Aunque algunas de las alegorías del palacio se han identificado en este trabajo siguiendo los textos de Ripa (*Iconología*) es de señalar que la obra de Ripa corresponde a 1593 (la primera edición ilustrada es de 1603) por tanto posterior a las pinturas del palacio, por lo que sus alegorías han de inspirarse en una fuente anterior que probablemente utilizó también Ripa.

¹⁰ La iconografía de esta bóveda había sido identificada como Neptuno y Venus (ANGULO: *Op. cit.*, 1952, págs. 61-62) pero la identificación no es correcta (LÓPEZ TORRIJOS: *Op. cit.*, pág. 254).

¹¹ Sobre la relación de estos cuatro trabajos de Hércules con los elementos véase John RUPERT MARTIN, «Immagini della virtù: the paintings of the Camerino Farnese», *Art Bulletin* (1956), págs. 98-99.

con dos ejemplos virtuosos de la historia de Roma; después dos alegorías referentes al marqués, como guerrero que elige la virtud y como Neptuno (por su categoría de Capitán General de la Armada) a cuyo encuentro sale la Fortuna y finalmente, el logro o la consecuencia de tales acciones: la fama que publica su nombre por todo el orbe y el dominio de Palas que traspasa el tiempo¹².

Tenemos pues que la pintura de la escalera del Viso es un buen testimonio de las preocupaciones alegóricas y humanísticas de uno de los nobles españoles más destacados del siglo XVI, y el episodio de la encrucijada constituye el mejor ejemplo dentro del conjunto de su pintura.

El estudio ya clásico de Panofsky muestra como la historia del Hércules Prodicus fue común al humanismo literario y pictórico de Europa y como la imagen aparece en círculos y cortes del máximo nivel intelectual.

El hecho de elegir precisamente este episodio muestra la relación de nuestro humanismo con sus contemporáneos europeos y sitúan las pinturas del Viso, al menos iconográficamente, al nivel de las grandes realizaciones manieristas europeas.

Para comprender mejor el valor que esta imagen tiene en nuestro contexto artístico vamos a revisar seguidamente otros ejemplos contemporáneos de esta iconografía, ejemplos realizados por artistas extranjeros todos ellos, aunque en homenaje a personajes españoles.

El primer antecedente posiblemente, lo tenemos en una xilografía correspondiente a la portada de los *Commentarios de Cayo Julio Cesar: dedicados a la S.C.C.M. del Emperador y Rey nuestro Señor: nuevamente Impresos y corregidos*, obra impresa en Alcalá por Miguel de Eguía en 1529¹³.

La xilografía presenta, en pequeños recuadros que enmarcan el título de la obra, la serie de los doce trabajos de Hércules a los que se une el episodio de la elección en la encrucijada, representado en el espacio central inferior (ilustr. 2).

El título de la obra y la dedicatoria al emperador justifican la elección del tema de Hércules, personaje cuya vinculación con España y los Austrias adquirió, como es sabido, un auge considerable a partir de Carlos V¹⁴.

La xilografía utilizada por el impresor de Alcalá es en realidad obra de Anton Woensam von Worms y fue empleada por el impresor Hirtzhorn (Cervicornus) en Colonia, en 1524, para la edición de los nueve libros de Herodoto. La obra fue estudiada por Panofsky a propósito de la asimilación del tema del juicio de Paris con el de la elección de Hércules¹⁵.

Sin embargo, los ejemplos más interesantes para nosotros ahora son otros que aparecen años después, en fechas muy próximas a la realización de las pinturas del Viso.

Las obras surgen todas en la corte de Felipe II que, como es bien sabido, fue el punto de contacto más estrecho con la cultura europea y el centro impulsor de la renovación artística española, sin olvidar, naturalmente, que dos de ellas se refieren al propio monarca y a su hijo quienes recogen la tradición hercúlea del emperador.

Anterior a la pintura del Viso es la medalla de León Leoni (ilustr. 3 y 4) que representa en el anverso a Felipe II vestido a la antigua, y en el reverso a Hércules conducido por la Virtud hacia una ciudad celeste, mientras la voluptuosidad con sus ofrendas queda despreciada a la izquierda¹⁶. El ambiente erudito que rodeaba generalmente el arte de la medalla, la personalidad de Leoni y el nivel

¹² Aunque el significado de la última bóveda de la escalera dedicada a Minerva no está muy claro, sí puede ayudar a comprenderlo los versos de la obra de Baltasar del Hierro, citada en la nota 8. En el sexto canto de la misma, don Alvaro encuentra muchas figuras alegóricas cuya significación le es explicada por Palas: «Sabras que soy la Palas que curiosa/ por solo te servir hize esta vial/ a do si mi ventura no te hallara/ pudiera ser que cierto peligrara/» y cuya escena termina casi como ilustración de la última bóveda de la escalera: «Y luego su cabeça ha circundado/ la corona excelente y valerosa/ de arriba descendio muy bien labrado/ un carro de la Palas poderosa./ en el qual le metieron desarmado/ sentando se con el la belicosa/ los dos fueron los guías que llevaron/ al Viso el fuerte carro en do pararon/».

¹³ James P. R. Lyell, *Early Book Illustration in Spain*, edición New York, 1976, págs. 270-272. El autor indica cómo el mismo

impresor utilizó la xilografía un año después para la obra de Pedro Mártir, *De Orbe Novo*.

¹⁴ Sobre el tema véase Rosa LÓPEZ TORRIJOS: *Op. cit.*, págs. 120-124.

¹⁵ *Op. cit.*, págs. 100-101.

¹⁶ ÁLVAREZ-OSSORIO, Francisco: *Catálogo de las medallas de los siglos XV y XVI conservadas en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1950, núm. 159. La fotografía se ha realizado del ejemplar del Museo Lázaro Galdiano, mejor conservado. Agradecemos mucho a la subdirectora de dicho museo, Doña Marina Cano, las facilidades y amabilidad demostrada para estudiar y fotografiar dicho ejemplar.

intelectual de la corte española de aquellos años, explican que apareciese este tema en relación con la elección de la virtud por el hijo del emperador, quien coincidía en esto con algunos de sus más ilustres contemporáneos¹⁷.

De igual manera, años después, vuelve a aparecer la lucha del joven entre el Vicio y la Virtud en relación con un personaje importante de la corte de Felipe II.

Esta vez se trata de Herrera, el arquitecto de El Escorial a quien Perret dedica su grabado *Homenaje a Herrera* (ilustr. 5), en el que aparece el joven acechado por el Vicio (Venus, Cupido, Baco, un sátiro y Ceres como representantes de los placeres del sexo, el vino y la comida) y la Pobreza y defendido por la Virtud y el Tiempo (Minerva y Cronos) que lo compensarán con la fama impercedera¹⁸.

El grabado corresponde a los años 1594-95, es, por tanto, posterior a la pintura del Viso del mismo tema. La obra fue realizada por Perret en los Países Bajos, según dibujo de Otto Van Veen, quien unía a su calidad de pintor la de hombre culto y versado en letras, lo que explica la riqueza alegórica de la imagen y el éxito del grabado que inspiró numerosas obras en años posteriores¹⁹.

El contacto de Perret con el humanismo flamenco, la figura de Herrera, famoso en Europa en aquellos años por la construcción de El Escorial, así como el halago al arquitecto, que el grabador buscaba en pago de pasados y futuros favores, explican la aparición de este tema que surge de nuevo relacionado con un personaje de nuestra historia, pero no debido a nuestros artistas²⁰.

El tercer ejemplo, más o menos contemporáneo al anterior es el cuadro de Justus Tiel que representa a Felipe III adolescente eligiendo de nuevo entre el Vicio y la Virtud (Prado 1846) (ilustr. 6).

El cuadro representa al príncipe adolescente por lo que, dada la fecha de su nacimiento (1578), es posible que fuera realizado también con posterioridad a la pintura del Viso.

El lienzo se debe a un pintor flamenco del que se tienen escasísimos datos²¹ y demuestra una vez más, la vinculación del tema de la encrucijada con un personaje de la corte de Felipe II, aunque nuevamente la obra sea realizada por un autor extranjero.

La calidad y circunstancias de estos ejemplos surgidos en la corte hacen que pueda apreciarse mejor la importancia de la aparición del tema en la encrucijada en las pinturas del Viso, ya que en el palacio manchego la imagen está integrada en un programa más amplio, debido a un humanista español y requerido por un noble igualmente español, aunque la mano que ejecutase la pintura fuese probablemente italiana.

La imagen del marqués de Santa Cruz eligiendo entre el Vicio y la Virtud constituye no sólo uno de los rarísimos ejemplos del tema de la encrucijada en nuestra pintura renacentista y manierista, sino la demostración de cómo esta iconografía fue aprovechada por todo el humanismo europeo para representar la difícil elección ante el dilema del Bien y del Mal, tema «resucitado» en las letras y en las artes a partir del antiguo texto de Prodicos de Ceos relativo a Hércules.

¹⁷ Véanse los ejemplos mencionados en lo estudios de Panofsky y Martin citados más arriba.

¹⁸ LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: «Los años de El Escorial: imágenes históricas y simbólicas», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid (1985), págs. 100-102.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Es curioso comprobar como los dos grabados de Perret realizados en homenaje a Herrera y a Felipe II, según dibujo de Vaenius, muestran una evolución iconográfica señalada por Panofsky en su estudio sobre Hércules en la encrucijada, tantas veces mencionado. El primero de ellos que estudiamos nosotros ahora, es el ejemplo utilizado por el humanismo renacentista. El segundo, el *Homenaje a Felipe II* ofrece la imagen de la Virtud dominando la Fortuna (LÓPEZ TORRIJOS: *Op. cit.*, en nota 15, págs. 89-91) que es, según Panofsky, la forma «medieval» de representar el triunfo de la Virtud.

²¹ Museo del Prado. *Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1985, pág. 678.



Ilustración 1: *Elección entre el Vicio y la Virtud*. Escalera del palacio de El Viso del Marqués (Ciudad Real).

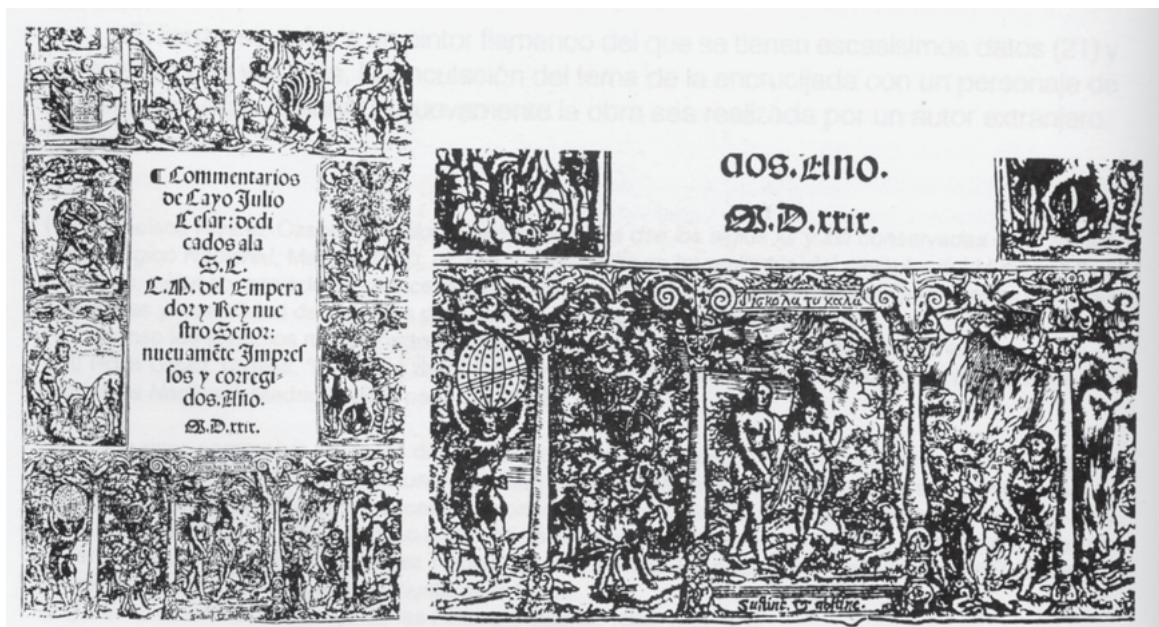


Ilustración 2: *Hércules en la encrucijada*. Portada de los Comentarios de Cayo Julio Cesar... Alcalá, 1529.



Ilustración 3: *Medalla de Felipe II*. (Anverso). León Leoni. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.



Ilustración 4: *Medalla de Felipe II*. (Reverso). León Leoni. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

El barco como objeto artístico y viaje alegórico: La Galera Real de Lepanto

M.^a DOLORES AGUILAR GARCÍA

Esta nave puede entenderse como un palacio flotante¹ decorado con temas mitológicos y alegóricos tan gratos a la cultura humanística. Toda su ornamentación se hizo según el programa de Juan de Mal Lara², del que entresacamos significativos ejemplos de viajes y viajeros, ilustres ejemplos del pasado, interpretados en clave de presente. Constituye un claro ejemplo de literatura moralizante, a base de emblemas, cuya iconografía serviría de guía para el trabajo artístico del escultor Juan Bautista Vázquez y del pintor Cristóbal de las Casas.

LA PROA³

Las arrumbadas de proa se proyectan con cuadros de pintura inspirados en la Eneida y la Odisea. A la derecha Eneas dormido en la proa de una galera mientras un Mercurio por el aire le dice «¿Puedes dormir tranquilo?» («*Potes sub casu ducere somnos?*»). Todos los mensajes alegóricos de la nave

vienen encaminados a servir de espejo de virtud para el General de la Armada D. Juan de Austria. Así, en este caso se le advierte de su actitud activa ante el peligro de los turcos. Eneas además en esta escena⁴ abandona Cartago camino de Roma, donde culminará su empresa de ser Padre de un pueblo. Hay un mensaje no literal, en el ejemplo que se elige, aludiendo tácitamente al destino honroso del capitán D. Juan, vinculado con acontecimientos políticos e históricos del momento⁵.

En la arrumbada izquierda, Ulises con Circe mostrándole el paso entre Scila y Caribdis⁶ con el sentido de elegir entre dos males, el menor⁷. El mote «inter utrunque vola» (vuela entre ambos peligros), se aplica a la victoria sobrevolando dos contendientes⁸, que el autor emplea con toda libertad como lo hará en otros casos (Figura 1).

Ulises prudentemente elige un peligro que considera menor. De la misma manera, presentar la guerra a los turcos será un riesgo más pequeño que

¹ De esta galera nos ocupamos anteriormente en el Simposio Nacional de Historia del Arte «El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas», Málaga-Melilla. Universidad de Málaga / Colegio de Arquitectos 1987, con la comunicación: «El barco como Palacio Flotante: la Galera Real de Lepanto», págs. 339-361.

² *Descripción de la Galera Real del Serenísimo D. Juan de Austria*, Sevilla, Bibliófilos Andaluces, 1876.

³ La reconstrucción a tamaño natural realizada en 1971 de esta galera en el Museo Marítimo de Barcelona ha sido de gran ayuda para estos trabajos.

⁴ Libro IV. *Eneida*.

⁵ AGUADO BLEYE, P.: *Manual de Historia de España*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1959, vol. II, pág. 606. La Liga Santa rechazó siempre de Felipe II sospechando que pretendía fundar un reino en Albania y Dalmacia, una vez conquistadas para su hermano D. Juan.

⁶ *Descripción...*, *op. cit.*, pág. 152.

⁷ Ulises elige el paso entre Scila y Caribdis frente a las Rocas Errantes. *Odisea*. Libro XII.

⁸ ROLLENHAGEN, Gabriel: *Nucleus Emblematum*, 1611. Tomado de Henkel y Schöne, *Emblemata*, Metziersche, Stuttgart, 19 núm. 1564. Año 1967.

detenerse. No obstante se adivina la victoria y el deseo de un feliz regreso.

En la Banda Izquierda o de babor⁹ un término ornamental, de nuevo se referirá a Ulises, esta vez en el momento en que se ata al mástil del barco para no sucumbir ante los encantos de las sirenas con el mote «Me dulcía laedant» (porque lo dulce no haga mal) con el sentido moral de que los momentos dulces después producen dolor. El emblema lo toma de Alciato¹⁰ combinándolo con el mote de otro¹¹, aunque con variantes, referido a Cupido cuando va a coger la miel y vuelve lleno de picaduras (Figura 2).

En la proa, pues, se reúnen dos grandes viajeros, uno fundador de un pueblo, otro espejo moral de virtud marina.

LA POPA

El castillo de popa se destina a estancia de D. Juan por lo que se decora con particular atención erudita. En el interior, con complejos programas y resortes psicológicos para el hombre del Renacimiento: Hombres Ilustres, Estaciones, Constelaciones, etc. En el exterior de la media popa, conciliando virtudes cristianas con el tema mítico de un viaje: los Argonautas, «puesta la memoria de tan antigua y famosa empresa encima del gobierno de toda la galera»¹². Ocupaba el lugar más visible para toda la armada, al situarse como galera capitana al frente de ella. Las virtudes programadas fueron¹³:

*La Prudencia, como doncella portando un espejo*¹⁴ *La Templanza, con un vaso en cada mano*¹⁵ *La Fortaleza, con una columna*¹⁶ *La Justicia, con peso y espada*¹⁷.

⁹ Descripción..., op. cit., págs. 135-142. En estas páginas se hace un erudito resumen de la Odisea.

¹⁰ ALCIATO: *Emblemas*, Edición de Santiago Sebastián, Ed. Akal, S.A. Madrid, 1985, pág. 152. Emblema CXV.

¹¹ ALCIATO: *Op. cit.* Emblema CXI, pág. 147 «Dulcía quadoque amare fieri».

¹² Descripción..., op. cit., pág. 89.

¹³ Descripción..., op. cit., pág. 24.

¹⁴ RIPA, C.: *Iconografía*, Hildesheim, Zurich, N. York, 1984, págs. 416-417.

¹⁵ RIPA: *Op. cit.*, pág. 482, en la mano izquierda lleva un vaso y en la derecha una tenaza candente que enfría en el vaso.

¹⁶ RIPA: *Op. cit.*, pág. 166, porque la columna es lo más fuerte de un edificio.

Las virtudes iban esculpidas en relieve según la iconografía tradicional. Entre ellas, cuadros de pintura descritos según la literatura emblemática de la época, dando un valor moral a cada escena extraída del repertorio narrativo de la Argonáutica (Figura 2)¹⁸.

En el centro de la popa proyecta la nave Argos con las diosas Juno y Minerva y Hércules portando la clava en el borde de la nave¹⁹. Por mote «*Virtute Duce comite Fortuna*» (La Virtud como guía, la Fortuna compañera) (Figuras 3 y 5).

Para la nave se valió de un emblema con mote similar «*Audeutes Fortuna iuvat*» que lleva en la proa una diosa²⁰. Sin embargo el mote lo utilizó para un cuadro de Alejandro Magno en la banda de estribor. Este mote empleado aparece en emblemas de la nave con los Argonautas²¹, de gran tradición erudita desde Cicerón y Píndaro hasta Erasmo, de quien la tomaría Mal Lara debido a sus estudios sobre este filósofo²².

La presencia de las diosas Juno y Minerva se recoge en los emblemas propugnando el éxito si se auna la Fortuna (Juno) y la Virtud (Sabiduría de Minerva)²³. La fortuna, tema muy repetido en el

¹⁷ RIPA: *Op. cit.*, pág. 198.

¹⁸ Utiliza indistintamente las fuentes de Apolonio de Rodas: *Argonáutica* y de Píndaro: *Pítica IV*. El tema es suficientemente conocido: Jasón hijo del rey de Yolcos se considera injustamente desposeído del trono de su padre arrebatado por su tío Pelías. Éste, para alejarlo de sí, advertido por un oráculo, lo envía a buscar el vello cino de oro, piel dorada de un carnero que transportó por los aires a Frixos (trueno) y Hella (relámpago). Frixos sacrificó el carnero a su llegada a la isla de Aea y lo entregó a su rey (hijo del sol) que lo instaló en un bosque consagrado a Marte vigilado por un dragón.

Jasón convoca a los guerreros y héroes más famosos de Grecia para que le ayuden: Hércules, Cástor y Plus, Peleo, etc. Atenea dirige la construcción de la nave y pone en su proa la madera de encina del bosque de Dodona, de cualidades proféticas. La ruta es hacia oriente. Llegados a Colcos, Jasón realiza las pruebas de uncir a los toros salvajes, y matar al dragón con la ayuda de su enamorada Medea. El regreso también es largo pero al fin vuelven a Yolcos. El final de la historia tiene variantes: Píndaro muestra un héroe más viril. Apolodoro, un guerrero más cortesano. Su trágico fin muerto por el palo de su nave es una versión más tardía.

¹⁹ Descripción..., op. cit., págs. 21-23.

²⁰ DE SPERLING, Hieronymus, *Troiano regio Principi*, 1695, Ausburgo, núm. 3. Recogido en Henkel y Schöne, *Emblemata*, núm. 1634.

²¹ ISSELBURG, Peter: *Emblemata Politica*, 1568-1580, núm. 9. Recogido en *Emblemata*, op. cit., núm. 1454.

²² MAL LARA, Juan de: *Philosophía Vulgar*, Sevilla, 1568.

²³ PERRIERE, Guillaume de la: *La Morosophie*, 1553. Recogido en *Emblemata*, op. cit., núm. 1731 (Figura 4).

Renacimiento, procede de inscripciones de monedas romanas. Por sí sola la Fortuna no vale nada, si no se acompaña de la Virtud. Así lo concibe Alciato²⁴ con un mote similar «*Virtute Fortunae comes*» (La Fortuna compañera de la virtud). Su emblema es los atributos de Mercurio y los cuernos de la cabra Amaltea (Figura 6).

Hércules en el borde de la nave, va en representación de sus compañeros, los Argonautas. Precisamente él, que no viajó todo el tiempo en el expedición, ya que se quedó en un bosque de Misia donde desgajó de un árbol una rama para hacer su clava. Pero interesa resaltar este héroe sobre los demás, por sus especiales connotaciones hispanas, fundador mítico de la monarquía española²⁵ y recordado en otros lugares de esta galera siempre con ese sentido. El autor del programa evoca en los nuevos Argonautas a los conquistadores, viajeros y colonizadores españoles²⁶ que lucharon por su patria y por su fe, quedando marcada esta zona central de claras alusiones a España, a su misión histórica y a la exaltación de sus héroes.

A la derecha, de nuevo, proyecta una galera, pero pasando entre las rocas Cianeas²⁷ y sobre ellas de nuevo las diosas Juno y Minerva con el mote «*Fata viam inveniet*» (Los hados encontrarán el camino)²⁸ (Figura 6).

Recoge un episodio de la Argonáutica²⁹ cuando la nave Argos pasa por entre las rocas Cianeas. Para ayudarles en tan difícil trance, Atenea se coloca a la salida del Bósforo sobre la costa europea del Ponto Euxino cerca de las rocas Cianeas. La presencia de Juno, en cambio, no se registra en este episodio concreto. Pero su ayuda a los argonautas

es constante debido al efecto que le profesa a Jasón y su odio por Pelias. Atenea o Minerva era la diosa tutelar de Jasón, que dirigió la construcción de la propia nave, dándole facultades prodigiosas, fuera de lo común.

Su iconografía pudo inspirarse en el emblema de una galera pasando entre escollos³⁰. Las diosas Juno y Minerva juntas de nuevo, reiterarían la idea de la Fortuna inseparable de la virtud. El episodio está bien elegido, incluso en el aspecto geográfico, ya que las piedras Cianeas, en la entrada de la Sublime Puerta, son todo un símbolo y arquetipo de las dificultades que se le oponen a la escuadra de la Santa Liga.

El cuadro de la izquierda se dedica a Jasón, con sus pies sobre los toros vencidos, mientras el dragón cae dormido. Jasón porta el vellocino y ante él está Medea con el mote «*Hoc virtutis opus*» (esto es obra de la virtud) (Figura 5).

Covarrubias³¹ trae los toros y el dragón con el sentido de buscar la eterna gloria en vez de lo caduco. Su natural libertad creativa le lleva a colocar a Medea ante él, que aquí no tiene el sentido peyorativo que la mitología le confiere, por su carácter bruñeril y medio hechicera. Al contrario, porta un lema que se traduce «Esto es obra de la virtud», ligera variante de «*Hoc virtutis amor*» de un unicornio³², en el que la obra del amor se cambia por la obra de la virtud.

Hay en toda la descripción de la galera una intención tácita de que no aparezca ni Venus, ni Cupido, ni mujer alguna. Incluso en el cuadro alegórico de la justicia que se proyecta en el interior de la popa, la figura femenina desnuda sobre un delfín se cambia por la de un hombre³³. En el in-

²⁴ *Emblemas*, op. cit., pág. 156. Emblema CXVIII. De este mote se ocupó P. Valeriano. Empresa XV-47, P. Glovio. Emblema 36.

²⁵ Fuensanta del Valle, Marqués de la, *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España*. Recoge la teoría del arzobispo D. Rodrigo Jiménez de Rada.

²⁶ *Descripción...*, op. cit., pág. 82.

²⁷ Las rocas Cianeas son rocas situadas a la entrada del ponto Euxino, variante mítica de las Simplegadas, rocas que aprisionaban los barcos, en cuyo origen quizá habrá que ver el deseo de comerciantes y aventureros de evitar la competencia.

²⁸ REUSNER: *Emblemata* III, núm. 37. Recogido en *Emblemata*, núm. 1201, referido a un laberinto.

²⁹ Apolonios de Rhodes, *Argonautiques*, París, 1974. Canto II, verso 528 y 548.

³⁰ CARROZET, Gilles: *Hecatographie*, París, 1543. Recogido en *Emblemata*, op. cit., núm. 1467 con el mote «Peril incogneu».

³¹ COVARRUBIAS y HOROZCO: *Emblemas morales*, 1610, núm. 89. Recogido en *Emblemata*, op. cit., núm. 1637, núm. 1639 referido a Jasón luchando con el dragón. Tomado de Reusner, *Emblemata* I, núm. 28.

³² CAMERARIUS: *Limborum emblematum* II, núm. 13, 1595. Recogido en *Emblemata*, op. cit., núm. 422.

³³ Ver mi comunicación al Simposio Nacional «El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas», Málaga-Melilla, octubre, 1985, con el título «El barco como palacio flotante: la Galera Real de D. Juan de Austria», Universidad de Málaga / Colegio de Arquitectos, pág. 339.

terior de la popa, donde banquete, utensilios y juego están tomados de *El Sueño de Polifilo*³⁴, se emplea todo con un carácter austero, privado voluntariamente del sentido amoroso y erótico de su fuente de inspiración. Todo ello atribuible a las imposiciones de la rígida moral contrarreformista. Aquí Medea no es la heroína enamorada ni la hechicera de poderes sobrenaturales: es ejemplo del esfuerzo (virtud) no del amor. Se diría que le muestra a D. Juan las pruebas a seguir, como un predestinado cuyo destino es la razón de estado, siempre más fuerte que sus sentimientos, y que como a Jasón se le pone a prueba realizando empresas sobrehumanas.

Los Argonautas del mito helénico son héroes que marchan a conquistar el vellocino de oro, piel prodigiosa, objeto-clave del viaje, que supone la recuperación de un tesoro para su jefe, Jasón. Los mejores guerreros participan con la intención de establecer una especie de comunicación directa entre el mundo y el espacio divino, por eso su empresa adquiere carácter trascendente.

El vellocino, vigilado por el dragón, es recuperado por el valor del héroe que paraliza su actividad destructora. Connotaciones solares, como el oro de su vellón o la dirección siempre oriental del viaje, confieren al mito un relevante sentido cósmico. De todos ellos Jasón es un héroe predestinado que marcha hacia su inexorable destino marcado por su propia sangre real.

Quizá de todos los mitos clásicos ninguno pueda adaptarse mejor a la empresa de esta guerra contra los turcos, ni tenga más fácil paralelo que éste con la figura de D. Juan. Explícitamente se le llama Nuevo Jasón³⁵, y a D. Juan viene a referirse tantas veces como habla del héroe mítico³⁶: D. Juan es el hijo pequeño de un rey poderoso, con una misión heroica y audaz que cumplir; deberá rescatar del enemigo turco un tesoro que pertenece al mundo cristiano y unirlo a las aspiraciones de imperio universal de su hermano el Rey.

Mal Lara pretende de D. Juan el prototipo de héroe valiente según la versión de Píndaro, a que se había hecho acreedor por las numerosas empresas de responsabilidad a él confiadas³⁷. Virtudes militares, de valor, de prudencia tantas veces probadas, no necesitan quizá un recordatorio tan constante en cada centímetro de la galera. Por eso más bien con este despliegue iconográfico se busca el engrandecimiento de la Corona y de su hermano el Rey, que tuvo siempre recelos de él y quién sabe si todos estos cargos de responsabilidad no iban encaminados a alejarlo de sí y de la Corte³⁸.

D. Juan es el nuevo Jasón, también a través de Medea, que aparece, casi veladamente, una sola vez. Medea, según una versión tardía³⁹ era reina de la isla de Corinto, y Jasón la desposa convirtiéndose en príncipe consorte. En los planes de Felipe II entraba casar a su hermano con María Estuardo, reina de Escocia. Y la misma Liga Santa receló del rey español, temiendo que los territorios que se conquistaran de Macedonia y Albania fueran convertidos en un reino para D. Juan.

Mal Lara tenía una gran cultura humanística⁴⁰ y estaba al tanto de muchas facetas políticas en su mundillo sevillano donde vivía. La censura inquisitorial, la razón de estado, la misma prudencia política le impediría hablar más claro, pero pocas palabras bastan: coincide incluso su trágico final:

Según un poema tardío⁴¹ Jasón murió aplastado por el palo mayor de su propio navío, el Argós. D. Juan, a los 33 años murió en los Países Bajos, admitiéndose la duda de que su muerte no se debiera a causas naturales⁴².

³⁷ AGUADO BLEYE, P.: *Manual de Historia de España*, Vol. II, pág. 447. En 1569 tiene el mando de la guerra contra los moriscos sublevados. En 1568 dirige las galeras del Mediterráneo y Adriático. En 1571 está al mando de la escuadra de la Liga Santa. En 1573 conquista Túnez. En 1576 gobierna los Países Bajos.

³⁸ Nunca le concedió tratamiento de Alteza Real, sólo Excelencia, privándole además de honores de su rango como el poder usar silla. Vid. AGUADO BLEYE, A.: *Op. cit.*, pág. 447.

³⁹ EUMELO: *Corintiakha*. Vid. GARCÍA GUAL, C.: *Edición de El viaje de los Argonautas*, de Apolonio de Rodas, Editora Nacional, 1975, pág. 26.

⁴⁰ LLEO CANAL, V.: *Nueva Roma*. Diputación Provincial de Sevilla, 1980, pág. 177. Su biblioteca tenía ejemplares de autores clásicos, entre ellos Aulo Gelio, Ateneo, Macrobio, etc... y numerosos libros de emblemas.

⁴¹ GARCÍA GUAL, C.: *El viaje...*, *op. cit.*, pág. 20.

⁴² MARAÑÓN, A.: *Antonio Pérez*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1977.

³⁴ COLONNA, Fco.: *El sueño de Polifilo*, Trad. de Pilar Pedraza, Murcia, 1981.

³⁵ *Descripción...*, *op. cit.*, pág. 20.

³⁶ *Descripción...*, *op. cit.*, págs. 76 y sigs. Cuenta su historia con detalle; págs. 84-85, traduce un verso de Píndaro de la Pítica IV; pág. 311 elogio de los mejores capitanes, entre ellos de Jasón.

OTROS ARGONAUTAS

Palas

Aparte de la aparición de Palas con Hera en el sobre-dragante, se repite como término escultórico en la banda de estribor⁴³, como diosa de la sabiduría y en sitio preeminente por ser clave junto con Marte, del otro lado para la divisa de Hispania⁴⁴ (Figura 7). La galera en sí es un barco especial, hecho del mejor pino catalán con unas dimensiones especiales que le convierten en una galeaza (60 remos). Presidida por Palas es una nueva nave Argos, que recoge a Palas en la popa como en el cuadro del centro. El mote «*Nusquam abero*» (jamás te faltaré), alude a su predilecta protección.

Neptuno

Jasón, al concluir su aventura, consagró a Neptuno su navío, según la versión de Píndaro⁴⁵. Neptuno aparece en el barco varias veces, en la banda izquierda⁴⁶, y en el relieve de popa⁴⁷, siempre en carro de caballos marinos⁴⁸. Sin embargo el más relacionado con toda esta empresa puede ser el Neptuno sobre delfín de la proa, que significa Neptuno en el poder, delfín en la presteza. Su presencia en el espolón de proa equivale a un señorío sobre la nave, dominador del mar con la rapidez del delfín (Figura 11).

Hércules

El héroe, asociado a toda empresa hispana aparece varias veces. Ya hemos comentado su presencia en el sobrecargante de popa. De nuevo aparece en el relieve que corona la popa, al que el autor le llama el Huerto⁴⁹. El dragón vencido dice que es

hermano del dragón que defendía el vellocino en Colcos. Aquí aparece un episodio que se cita en la Argonáutica: el jardín de las Hespérides⁵⁰ y la intervención de Hércules, asociado a una empresa tradicionalmente ibérica (Figura 12).

Hércules, el dragón, la nave Argos consagrada por Palas, fueron dignos de estar entre las estrellas, y así se les cita en la descripción del techo de la estancia de D. Juan⁵¹.

Cástor y Polux

Los dos hermanos gemelos aparecen varias veces, siempre referidos al paralelismo entre ellos y los dos hermanos Felipe II y D. Juan.

En el interior de la cámara de popa se decoran las bancas entre otros, con un cuadro de Neptuno (que alude a Carlos V) y acompañado de «dos niños abrazados, que son las estrellas Cástor y Polux»⁵² (Figura 8).

Carlos V como dios del mar, alude a sus empresas marítimas, militares y colonizadoras, inspirado quizá en el emblema⁵³ al que se añaden nuevos detalles como los hermanos abrazados en el cielo, tal como aparece en Hernando de Soto⁵⁴, como dos estrellas, empleado en Alciato⁵⁵, signo que vuelve la calma al mar y por tanto emblema de la esperanza (Figura 9a).

Cástor y Polux, ejemplo de amor fraterno, tal como aparecen siempre en la emblemática⁵⁶, de igual forma intervienen en otras ocasiones en la decoración de la nave.

En la descripción del signo de géminis⁵⁷ son dos mozos enlazados por el hombro. Uno coge una hoz en la mano, otro una estrella. La iconografía parece más bien invención del autor, no exenta del sentido constante que desea darle: D. Juan porta la hoz

⁴³ Descripción..., op. cit., págs. 37 y 97.

⁴⁴ COVARRUBIAS y HOROZCO: *Emblemas morales*, Ed. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978. Centuria III, núm. 12.

⁴⁵ GARCÍA GUAL, C.: *El viaje...*, op. cit., pág. 45.

⁴⁶ Descripción..., op. cit., pág. 28.

⁴⁷ Descripción..., op. cit., págs. 62 y 146.

⁴⁸ Anulus, Bartolomeus, *Picta Poiesis ut pictura poiesis*, 1552, núm. 37. Recogido en *Emblemata*, núm. 1599.

⁴⁹ Descripción..., op. cit., págs. 162-165.

⁵⁰ Canto IV. Vero 1400. Vid. GARCÍA GUAL, C.: *El viaje...*, op. cit., págs. 445 y sigs.

⁵¹ Descripción..., op. cit., págs. 445 y sigs.

⁵² Descripción..., op. cit., pág. 173.

⁵³ Anulus, Bartolomeus: *Picta Poiesis...*, op. cit., núm. 37. Recogido en *Emblemata*, 1599.

⁵⁴ *Emblemas Moralizadas*, 120. Recogido en *Emblemata*, 956.

⁵⁵ Emblema XLIII. Edición de Santiago Sebastián, págs. 78-79.

⁵⁶ *Emblemata...* op. cit., 1675-1676.

⁵⁷ Descripción..., op. cit., pág. 421.

de su esfuerzo, del trabajo de sus numerosas empresas, pero comparte fraternalmente la gloria con su hermano, que alcanza su destino en forma de estrella. El mote que utiliza es «*Cum duo coniuncti veniunt, victoria certe est*» (Cuando dos vienen juntos, la victoria es cierta), tomado de Alciato⁵⁸ que pone de manifiesto la misma idea, prudencia y valor, aplicados a Felipe II y D. Juan respectivamente (Figura 9b).

El signo de géminis toma voz en el vaticinio que los astros le hacen al capitán⁵⁹ con este verso:

«Cuando dos vinieren en compañía siendo poderosos los enemigos mueren quedando perdidos contra los dos Hermanos venturosos».

De nuevo la alegoría, esta vez como nuevos argonautas.

OTROS ARGONAUTAS

En un programa iconográfico tan amplio, plagado de citas clásicas, dioses y héroes, es natural encontrar la presencia de otros personajes mitológicos que participaron en el viaje de los Argonautas, aunque en el contexto del barco no se relacionan con el poema. Así Apolo, protector de las expediciones⁶⁰, que intervino en una tempestad salvando la nave Argos antes de llegar a Egina, vendrá en el relieve del sobredragante con otros dioses. Su iconografía es sobre un carro y con la cabeza llena de rayos, como en la constelación de Apolo, como Dios-Sol.

Orfeo realiza su tradicional oficio: tocar la lira⁶¹ en la ornamentación del vaso de almíbar en el banquete⁶². Orfeo tiene varias intervenciones en la Argonáutica: tañendo la lira y salvando a sus viajeros de las peligrosas habitantes de Lemnos⁶³ y convenciendo a las celosas guardianas del jardín de las Hespérides para que les mostrasen una fuente para proveer de agua la nave.

Perseo aparece como término escultórico en la banda lateral derecha, con Medusa en la mano ante el mar de Suria con 3 altares y el mote «*Donat omnia virtus*»⁶⁴ (La Virtud lo da todo).

La descripción de Perseo, constelación la toma de Manilio según confiesa, y lleva coraza, alas en los pies, celada en la cabeza, escudo, alfange y la cabeza de Medusa como aparece en Emblemata⁶⁵.

Peleo, padre de Aquiles, vencedor de Troya, viene en el relieve de popa⁶⁶. Era el comité de la nave Argos, y su presencia aquí es más simbólica que real como Argonauta: se relaciona con el peligro oriental, como Troya para los griegos, así son los turcos para la cristiandad. El final feliz de la guerra de Troya es espejo de un final venturoso para esta intervención bélica. Supone pues una especie de justificación de la guerra.

La Argonáutica relata otra serie de episodios que vienen recogidos de mitos anteriores: así, durante su paso por el Cáucaso ven a Prometeo atado a una Peña, comidas sus entrañas por un águila⁶⁷. De igual manera aparece en la banda de babor como término escultórico cuya iconografía saca de Alciato⁶⁸.

Pasan también por la tierra de las amazonas, que tienen un cuadro de pintura en la banda de estribor⁶⁹. Alude a los pájaros Alciones, como augurio de una feliz navegación⁷⁰ con el mismo sentido que en el poema de Apolonio⁷¹.

En el viaje de vuelta, ya de regreso a Yolcos, vadean el Eridano (río Po) que aparece también mencionado entre las constelaciones⁷².

Estos últimos personajes, episodios y lugares, van mezclados con otros temas, por lo que sólo en la popa puede establecerse una secuencia continua

⁵⁸ Descripción..., op. cit., pág. 491.

⁵⁹ Argonáutica. Canto I.

⁶⁰ Vid. GARCÍA GUAL, C.: *El viaje...*, op. cit., pág. 49.

⁶¹ Emblemata..., op. cit., 1609-1610.

⁶² Descripción..., op. cit., pág. 290.

⁶³ Argonáutica. Canto I. Verso 609-909. Vid. GARCÍA GUAL, C.: *El viaje...*, op. cit., pág. 33.

⁶⁴ Con sentido similar en Bocchius, Achilles, *Symbolicarum quætorum de universo*, 1555. Recogido en Emblemata, 1665 con el mote «*Sic monstra vitios, domat Prudentia*».

⁶⁵ 1665 de la obra de ANULUS, B.: *Picta Poesis*, op. cit., 1552, núm. 10.

⁶⁶ Descripción..., op. cit., pág. 61.

⁶⁷ Apolonios de Rhodes, *Argonautiques*, París, 1974, pág. 174.

⁶⁸ ALCIATO: *Emblemas...*, op. cit., Emblema CII, pág. 136.

⁶⁹ Canto II. Verso 911. GARCÍA GUAL, C.: *El viaje...*, op. cit., pág. 36.

⁷⁰ Descripción..., op. cit., pág. 45.

⁷¹ Descripción..., op. cit., págs. 30-31.

⁷² Canto I. Verso 1087. Vid. GARCÍA GUAL, C.: *El viaje...*, op. cit.

inspirada en la Argonáutica. Sus paralelismos con otros lugares de la nave son debidos al uso constante de Apolonio y Píndaro como fuentes de inspiración.

CONCLUSIONES

La ornamentación de la Galera Capitana se hace en base a numerosas fuentes clásicas y renacentistas. De todas ellas el tema de viaje viene dado por ilustres obras como *La Odisea*, *La Eneida* y sobre todo *La Argonáutica*.

La insistencia en esta última se debe a los paralelismos que pueden establecerse mejor, con ella que con otras fuentes, entre el pasado como espejo heroico de virtudes y el presente inmediato.

Coincide hasta en detalles geográficos como las piedras Cianeas a la entrada del Ponto Euxino, corazón del imperio turco, e incluso cronológicos, ya que el viaje de ida de los Argonautas y la salida de la escuadra tuvo lugar al principio del otoño⁷³.

Pero el empleo de este viejo mito, ejemplo de cuento de aventuras y relato geográfico, no quedaba sólo como un mero paralelismo en el espacio: una serie de mensajes de diversa índole se leen en el empleo de sus escenas y personajes.

El carácter de cruzada, incluso con sus tintes religiosos, viene dada por la concesión del Papa Pío V de las mismas indulgencias que se concedían a los cruzados medievales. Esta nueva Argonáutica se justifica por lograr el fin de ese terrible dragón que es el peligro turco. Esta cruzada se justifica por la fe cristiana cuyas virtudes cardinales se concilian con los mitos clásicos, alumbradas por las teologales que se expresan en los fanales⁷⁴.

La exaltación de España nos parece también clara: España consiguió la jefatura de esta Liga en la que había galeras del Papa y de Venecia. Los símbolos hispanos vienen a través de la repetición del mito de Hércules, y más claramente en el relieve del jardín de las Hespérides, míticamente relacionado con la Península, y la alusión a las empresas hispanas, colonizadoras y evangelizadoras. La Galera Capitana se constituye así como un símbolo de España, Nueva Argos dirigida por un príncipe de la Casa Real, proyecto regio y por tanto de gran calidad artística y erudita. Esta exaltación viene unida a la de la Casa Imperial de Austria, a través de uno de sus más significativos símbolos: la orden del Toisón de Oro. No es casualidad que se eligiera este viaje de la Argonáutica, ya que es el que mejor encaja en los propósitos de exaltación política. El dorado vellocino, objeto de la más antigua Orden del Imperio, será el tesoro simbólico que hay que recuperar para rehacer la quebrada armonía del imperio cristiano universal.

Y al Toisón de Oro se alude hasta en un plato del banquete festivo, a propósito de una pierna de carnero⁷⁵: «Se trae en la Milicia del Toisón... unos opinan que viene de Jasón, otros que de Gedeón...», en cuyo dilema el autor no toma partido. En estos momentos el maestrazgo de la Orden del Toisón de Oro recaía en Felipe II, representante de la Casa Real de Austria, al que repetidamente se elogia también de forma explícita.

El vellocino desde la Biblia⁷⁶ es una señal divina, signo de predestinación, que pasa a la mitología griega en la hazaña de Jasón. Hay en el hecho de comparar a D. Juan con Jasón un aire de predestinación, sobre aquel joven de 26 años, capaz de grandes hazañas, paladín de la cristiandad.

⁷³ *Descripción...*, *op. cit.*, pág. 468.

⁷⁴ *Descripción...*, *op. cit.*, pág. 499.

⁷⁵ *Descripción...*, *op. cit.*, pág. 206.

⁷⁶ Jueces 6.36.40.

Victoria

Roll. II
Nr. 96

INTER UTRUMQUE VOLAT.



Fig. 1: Mote de Ulises en la arrumbada de proa.

INTER UTRUMQUE VOLAT, dubijs victoria pennis,
Hic modo victor (ait) mox (ait) alter, erit.

Fig. 2: Ulises en la banda lateral: mote.



Emblema CXV LAS SIRENAS



Emblema CXI
QUE A VECES LAS COSAS DULCES
SI VUELVEN AMARGAS

La Per. Mor. Juno und Minerva
Nr. 18

Fig. 2: Ulises en la banda lateral: emblema.

JUSTICIA.	JASON	FORTALEZA	NAVE ARGOS	TEMPLANZA	NAVE ENTRE ESCOLLOS	PRUDENCIA
-----------	-------	-----------	------------	-----------	---------------------	-----------

Fig. 3: Esquema de la popa.




Fortune donne aux Roys tel aduantage,
Que leur vouloir (soit bien, ou mal) est fait:
Mais si Iuno n'a de Pallas la sage
Le bon conseil, son pouuoir est defait.

Fig. 4: Juno y Minerva.

Corr. III
Nr. 89

Jason

PRIDEAT TANTO BONA VELLE CADVCA.




Buscáis las perlas en el mar profundo
El oro y plata, abriendo las entrañas
De vuestra madre, rodeando el mundo,
Por mil naciones barbaras, y estrañas
Nuevos lasones, que el vellon segundo
De riqueza inquiris contantas mañas,
Mirad que es bien caduco, y vil escoria,
El tesoro buscad de eterna gloria.

Corr. III
Nr. 90

Schiff

PERIL INCOGNEU.

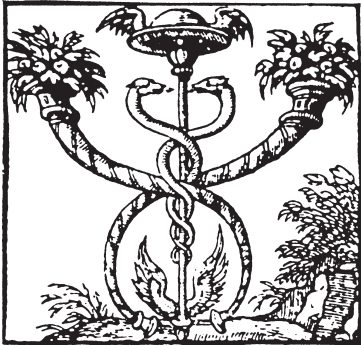


Le rocher caché soubz les vndes,
Incogueu par les nautonniers,
Brise la Nef es eaux profondes,
Perissants acceulx mariniérs.

Re. 101
Embl. III
Nr. 91

Labyrinth

FAIA VIAM INUENIENT




Emblema CXVIII
LA FORTUNA ES COMPAÑERA DE LA VIRTUD.

Cam. II
Nr. 11

Einhorn


HOC VIRTUTIS AMOR.



Quem non vincat amor castae virtutis et ardor?
Virtus tanta potest, vincat ut illa feram.

Sit FORTUNA COMES, VIRTUS DUX inclita facti,
Non labor in Domino noster inanis erit.
Schiff (Argo.)

DUCE VIRTUTE, COMITE FORTUNA.



Macte animi virtute, Heros o inclute Iason,
Educas Argo propitij animis:
Ibis in adversam classem, tumidasque procellas
Virtutis caelum, Pontus et Aura fauent

Fig. 5: Emblemas y motes de la popa.

Fig. 6: La Fortuna y la Virtud.

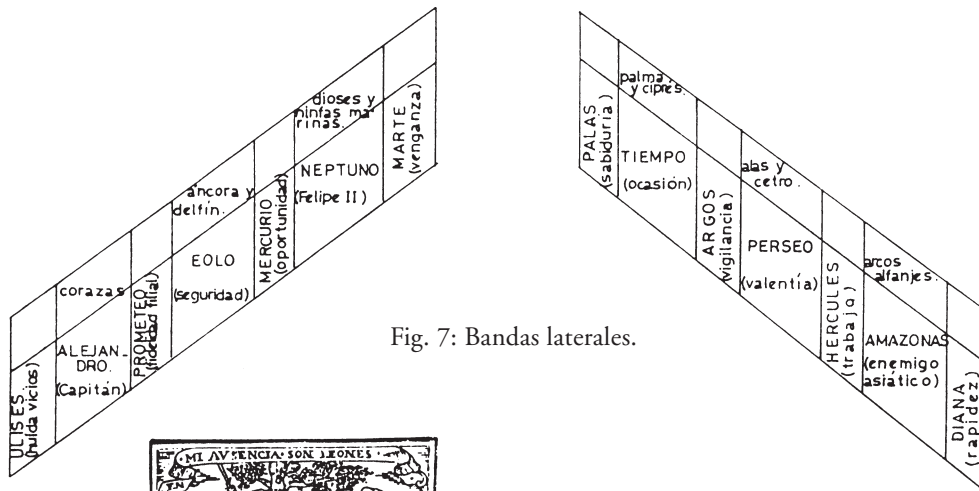


Fig. 7: Bandas laterales.

Fig. 7b: Hispania (Covarrubias)
Centuria III. Emblema 12.Emblema XLIII Emblema XLIII (ALCIATO)
SPES PROXIMA LA ESPERANZA CERCANA

Fig. 8: Geminis.

OPTIMUM MATRIMONIUM



(Hdo. de SOTO)

Fig. 9b: Diomedes y Ulises.



Fig. 9a: Cástor y Polux.

Emblema XLI Emblema XLI (ALCIATO)
VNVM NIHIL DVOS PLVRIMVM POSSE QUE VNO NO PVEDE NADA Y DOS MUCHO

Fig. 10: Viaje de los argonautas.

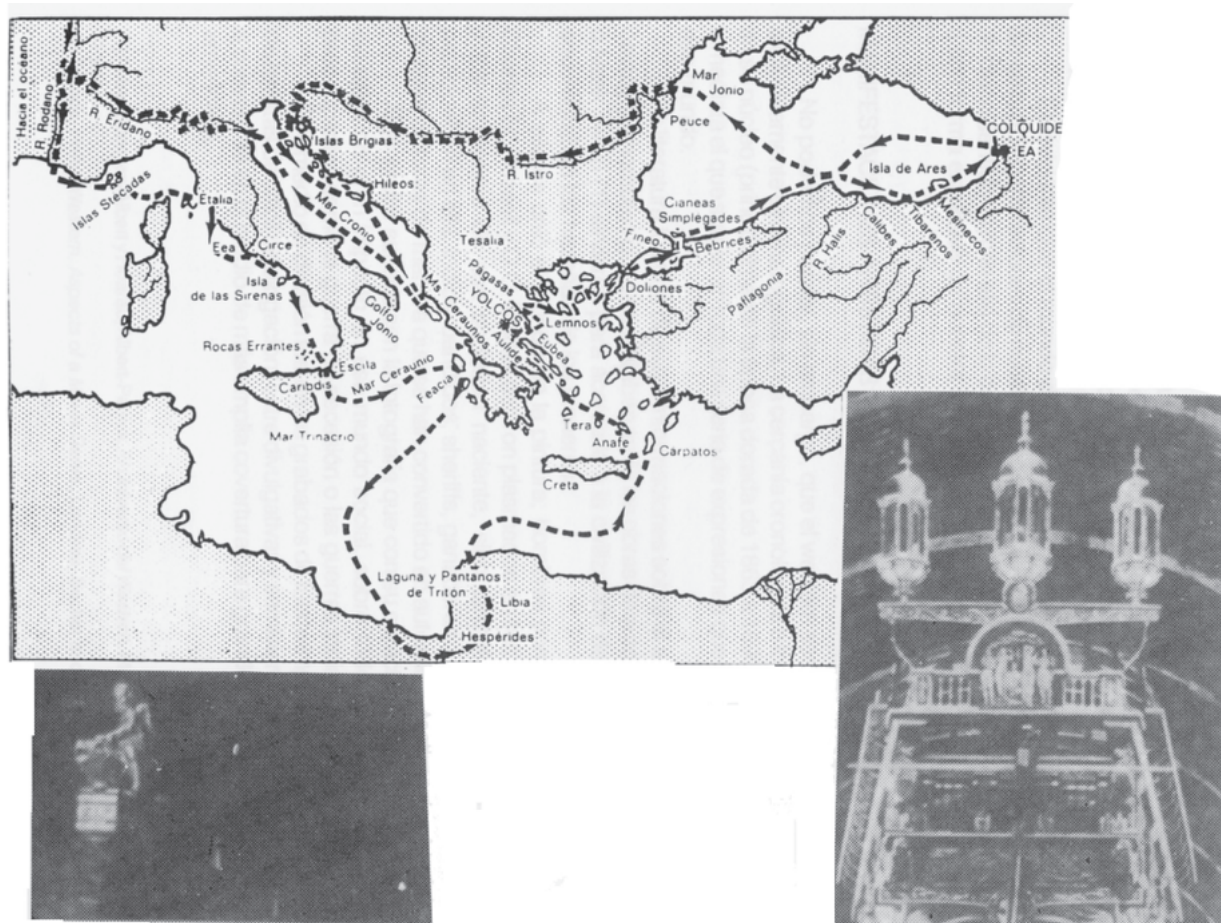


Fig. 11: Neptuno de la proa (reconstrucción museo marítimo. Barcelona).

Fig. 12: Popa (Museo marítimo Barcelona).

Western cinematográfico: la marcha hacia el oeste entre la historia y el mito

ÁNGEL LUIS HUESO MONTÓN

Si tuviéramos que preguntarnos, a nivel popular o científico, por una representación de los géneros cinematográficos, probablemente llegaríamos a la conclusión de que el *western* posee una serie de rasgos que lo han convertido en arquetipo de estas formas de manifestación de la imagen.

Es evidente que el mundo del oeste americano se ha hecho plenamente familiar a multitud de generaciones de nuestro siglo en todo el mundo, con lo cual la cuestión sobre su pleno sentido va más allá de lo concreto de un momento o un país para hacer mención a una forma expresiva de nuestra sociedad.

MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y SOCIALES

No podemos pensar, sin embargo, que el *western* sea una manifestación única y exclusivamente cinematográfica. La cercanía cronológica a los hechos que se convierten en su núcleo (principalmente la época dorada de 1865 a 1890) trajo como consecuencia inmediata el que surgieran toda una serie de expresiones que querían dejar testimonio de ese mundo.

La literatura fue una de estas informaciones sobre el admirable mundo salvaje del oeste y los hombres que se asentaban en él; las obras de autores como Fenimore Cooper o Mark Twain¹ sirvieron

para acercarlo a la civilización de la costa este, a la vez que encumbraban las hazañas de los pioneros.

A ello se unió el mundo de la pintura; hombres como Frederic Remington², Charles M. Russell y O.C. Seltzer dejaron plasmados en sus lienzos no sólo los paisajes y los ambientes de esa sociedad naciente, sino también los tipos humanos que participaban en ella. Indios, bandidos, sheriffs, ganaderos... han quedado perpetuados en esas pinturas de manera que se han convertido en auténticos testimonios históricos.

Algo similar sucede con la fotografía que con su carácter testimonial e inmediato causaba un gran impacto en ese mundo social, sobre todo en aquellos temas más preocupantes como la guerra de secesión o las guerras indias.

Otro medio de difusión fueron los grabados de fuerte implantación en gran número de revistas de difícil catalogación (entre divulgativas y semicientíficas), las cuales llegaron a convertirse en el medio de más amplia cobertura para grandes sectores de la sociedad americana.

Habría que tener en cuenta que esta tradición expresiva sobre el *western* ha perdurado hasta el momento actual; podemos citar, sólo a modo de ejemplos, la fuerte implantación de la música *folk* de clara raíz vaquera y la importancia de los temas del oeste en las series televisivas³.

¹ ASTRE, Georges-Albert y HOARAU, Albert-Patrick: *El Universo del Western*, Madrid, Fundamentos, 1976, págs. 61 y sigs.

² FRENCH, Philip: *Western. Aspects of a Movie Genre*, Londres, Secker and Warburg, 1973, pág. 25.

³ HUESO, Ángel Luis: *Géneros cinematográficos (Materiales bibliográficos y filmográficos)*, Bilbao, Mensajero, 1983, pág. 493.

ELEMENTOS Y NÚCLEO

Pero con todas estas aportaciones colaterales, el *western* cinematográfico ha sabido depurarse de tal forma que posee una serie de rasgos que lo definen plenamente. Es indudable que el mundo humano que plasma, centrado en el personaje protagonista (llamémosle vaquero, sheriff, desesperado o de cualquier otra manera)⁴ tiene una gran riqueza, tanto si lo entendemos en su sentido de representación inmediata de una sociedad como de símbolo de principios o conceptos mucho más amplios.

Ese contexto social presenta un abanico amplio y singular de tipos que han adquirido un carácter modélico, y que al formar un todo unitario, encuentran su explicitación al analizarlos en relación al conjunto que les da vida.

Una perspectiva parecida puede aplicarse a los elementos inanimados (armas, medios de locomoción, objetos) que en las imágenes cinematográficas de este género han logrado una configuración muy representativa de las obras englobables en series, sin que por ello pueda pensarse que su fuerza expresiva se ha deteriorado.

Sin embargo, tenemos que preguntarnos cuál es el sentido último de este cine, el núcleo principal en torno al cual pueden encontrar pleno sentido e interpretación todos y cada uno de los elementos que lo componen y la estética con que es representado.

Todos los autores están de acuerdo en resaltar la relación entre este ámbito cinematográfico y la historia americana; «*le western constitue la série des interprétations qu'un art, le cinéma américain, donne de son histoire locale et nationale*»⁵, de tal manera que se ponen de manifiesto las claves artísticas de la imagen animada para acercarse a acontecimientos del pasado de una sociedad e interpretarlos de forma peculiar, propia y actual.

Yendo más allá en la vertiente histórica nos encontramos con la interpretación que dio Frederick J. Turner de esa faceta americana; para Turner el eje fundamental de la historia de aquel país era el

concepto de frontera, entendida más como una forma social que una línea geográfica⁶. A pesar de que el paso de los años haya traído fuertes críticas historiográficas a la teoría de Turner, todavía siguen llamando la atención algunas de sus aportaciones y entre ellas presentar a la sociedad norteamericana presidida por un movimiento continuo. A lo largo de las décadas del siglo pasado se han ido superponiendo diferentes fronteras (formas de vida) que a la vez iban reflejando un desplazamiento del conjunto social desde la costa del Atlántico hasta la del Pacífico.

Esta visión de la historia americana (derivada en gran parte de las propias raíces humanas del país hundidas en la emigración) ha alcanzado unos niveles que van más allá de la mera interpretación del pasado para aplicarse también a situaciones de variado contexto más cercanas a nosotros. Sirvan como diferentes ejemplos la temática del desarraigo de la tierra y el viaje salvador en la novela de John Steinbeck *Las uvas de la ira*; el llamamiento del presidente Kennedy a una revitalización social con la significativa denominación de la «nueva frontera», o el auge en las últimas décadas de las películas llamadas «de carretera» (*road-movies*) que presentan el desplazamiento físico, y también psicológico, de una persona o un grupo social.

Este movimiento «fronterizo» de la sociedad norteamericana, que alcanzó especial importancia en la segunda mitad de la pasada centuria, será el centro de nuestra argumentación referida al ámbito cinematográfico, puesto que la imagen animada con sus posibilidades expresivas ha sabido captar con especial fuerza el dinamismo de ese mundo, su carácter de provisionalidad y su sentido de renovación social continuo.

Pero, al igual que sucede en toda manifestación artística, este núcleo fundamental posee una riqueza interna que posibilita su análisis desde múltiples puntos de vista. Nosotros vamos a recurrir a dos que adquieren especial importancia tanto al contemplarlos aisladamente como formando un todo

⁴ VON HENTIG, Hans: *Estudios de Psicología Criminal. VI. El Desperado*, Madrid, Espasa Calpe, 1969, pág. 17.

⁵ BELLOUR, Raymond: *Le gran jeu*, en *Le Western*, París, Union Générale d'Éditions, 1966, pág. 7.

⁶ «El Oeste es una forma de sociedad, más que una zona. Es el término que se aplica a una región cuyas condiciones so-

ciales son consecuencia de la aplicación de instituciones e ideas más antiguas a influjos transformadores de la tierra libre», TURNER, Frederick, J.: *La frontera en la historia americana*, Madrid, Ed. Castillo, 1960, pág. 170.

⁷ Véase por ejemplo DORT, B.: *Nostalgie de l'épopée*, en *Le Western*, pág. 64; BRAUDY, Leo: *The World in a Frame. What We*

unitario; nos referimos, por una parte, a la base histórica que ha recogido el *western* y, por otra, a la perspectiva mítica que subyace en las imágenes y les confiere un valor superior al de su inmediatez.

Esta riqueza interna del *western* y sobre todo la importancia de las dos facetas eje de nuestro estudio, han sido puestas de relieve por un gran número de especialistas⁷, llegando a ser fundamental para entender gran parte de la historiografía sobre el género y su desarrollo más reciente.

EL MUNDO HISTÓRICO

El surgimiento del cine es coetáneo a la desaparición de la frontera. Será a finales del siglo XIX, cuando el sentido de movimiento social que configura el surgimiento de los Estados Unidos empiece a remitir, el momento en que los avances técnicos culminen en el cine. Este paralelismo cronológico ha sido puesto de manifiesto por algunos autores para explicar la importancia que adquiere desde el primer momento el género del *western* en la sociedad norteamericana.

Pero, además, se constatará una especie de simbiosis entre los dos ámbitos, de manera que las imágenes animadas se convertirán en vehículo apropiado para dar el pasado histórico de la colonización y la visión historiográfica cambiante que se tiene de ese pasado a lo largo de nuestro siglo. Sirvan como modelos las reflexiones que plantean las películas sobre la construcción de los ferrocarriles que se realizan en los años treinta desde una perspectiva demócrata que ponen en tela de juicio las posturas republicana de apoyo a aquellas obras de ingeniería, o la constatación de una nueva conciencia histórica que incide sobre el cine de las décadas más recientes⁸.

El substrato lógico de ese mundo histórico estadounidense son los desplazamientos ya que nos estamos refiriendo a una sociedad «en marcha». Las célebres pistas hacia el oeste marcaban la ruta que habían abierto los pioneros pero que durante años

sería seguida por millares de personas; el camino de Santa Fe, el de Oregón, el de los Mormones, el célebre «Gold Rush» fueron durante décadas el hilo umbilical que unía el medio y lejano oeste con la civilización asentada hasta el límite del Mississippi.

Pero a lo largo de esos caminos encontramos dos tipos de viajes, los que realizan grupos sociales más o menos amplios y los de individuos aislados.

En el primero de los casos el cine ha dejado múltiples testimonios, recogiendo las diferentes peculiaridades que vivían esas personas. Obras como *La caravana del Oregón* (Covered Wagon, 1922) de James Cruze⁹ o *Tres hombres malos* (Three Bad Men, 1926) de John Ford dejaron ya fijadas en los años veinte muchas de las referencias históricas a las grandes caravanas, en el segundo de los casos con mención concreta a una fecha, 25 de junio de 1877, en que se abrieron las cordilleras de Montana a los buscadores de oro y que Ford nos transmite en una secuencia antológica.

El tema de las grandes pistas ha sido uno de los que mayor atención ha merecido en la filmografía del género¹⁰, destacando con filmes tan singulares como *Wagonmaster* (1950) de Ford centrado en los viajes mormones hasta Utah, *Caravana de mujeres* (Westward the Women, 1952) de William A. Wellman que testimonia una situación tan peculiar como la escasez de mujeres¹¹, o *Alaska, tierra de oro* (North to Alaska, 1960) de Henry Hathaway sobre la última de las fronteras económicas, la de la búsqueda de oro en el Estado ártico.

Otra forma de desplazamiento está representado por el ferrocarril que llegó a convertirse en columna vertebral entre las dos costas del país; también en los años veinte surgió una obra capital sobre este tema, *El caballo de hierro* (The Iron Horse, 1924) del reiteradas veces citado John Ford que consagró el carácter épico en el tratamiento de aquellos grandes acontecimientos, lo cual se ratifi-

See in *Films*, Nueva York, Anchor Press-Doubleday, 1976, pág. 126.

⁸ TAILLEUR, A.: *L'Ouest et ses miroirs*, en *Le Western*, pág. 36 y GLUCKSMAN, A.: *Aventures de la tragédie*, en *Ibid.*, pág. 73.

⁹ ASTRE y HOARAU: *Op. cit.*, pág. 178.

¹⁰ Citemos obras de distintas décadas como *Covered Wagon*

Trails (1930) de J. P. MCGOWAN; *Paso al Noroeste* (Northwest Passage, 1940) de KING VIDOR; *Arizona Trail* (1943) dirigida por VERNON KEAYS; *Over the Santa Fe Trail* (1947) de RAY NAZARRO; *Riding the California Trail* (1947) de N. NIGH, o *Camino de Oregón* (The Way West, 1967) de Andrew V. McLaglen.

¹¹ VON HENTIG: *Op. cit.*, págs. 108 y sigs.

¹² JACKSON, Martin A.: *L'historien et le cinéma*, en *Cultures*, II, núm. 1 (1974), pág. 240.

caría en obras como *Unión Pacífico* (Union Pacific, 1939) de Cecil B. de Mille.

Los planteamientos épicos, que en la perspectiva clásica de este género tuvieron tanto predicamento, alcanzarían sus manifestaciones más exuberantes en obras que se configuraban como testimoniales del mundo de la colonización y con un deseo de ser vehículos «adocrinadores» para el gran público no especializado en temas históricos¹²; *Espíritu de conquista* (Western Union, 1941) de Fritz Lang y *Cimarrón* (1960) de Anthony Mann se insertan en esta línea que sería admirada por el gran público con una obra como *La conquista del Oeste* (How the West Was Won, 1963) dirigida por John Ford, Henry Hathaway y George Marshall que llega a ser como un gran fresco resumen de todo el mundo del lejano oeste.

Los viajes individuales en ese mundo salvaje supondrán también una gran tradición en el *western*; en extremos opuestos pero a su vez significativos se encuentran obras como *Las aventuras de Jeremías Johnson* (Jeremiah Johnson, 1972) de Sidney Pollack o *Corazones indomables* (Drums along the Mohawk, 1939) de Ford¹³ que son un canto a los pioneros que mediante la caza en el primer caso y la agricultura en el segundo fueron consiguiendo una penetración en los territorios presididos por la civilización india.

Por otra parte, en este análisis de casos concretos se puede encuadrar también una obra como *La diligencia* (Stagecoach, 1939)¹⁴ dirigida por Ford y que presenta una serie de personajes significativos de aquel mundo y de su diferente nivel de aceptación por la sociedad. Las reflexiones que se originan en este film (considerado por muchos como un punto culminante y de inflexión en la evolución del género) sirven para poner de manifiesto una visión sobre la tipología humana de la colonización y los choques sucesivos que se van produciendo conforme avanza el mundo de la frontera.

Junto a los desplazamientos de esa sociedad y como expresión natural aparecen las formas de asentamiento; no podemos olvidar el carácter inestable que tienen las mismas ciudades del oeste (típicas poblaciones-calle con su estructura longitudinal) que son abandonadas conforme cambian las premisas económicas que las han hecho surgir (ejemplo representativo serían los poblados mineros).

Pero la vinculación a la tierra tuvo bases jurídicas peculiares como fue la derivada de la promulgación de la «Homestead Bill» (ley de los bienes de familia) en 1862 que concedió la adquisición de 160 acres de tierra a todo soltero o cabeza de familia mediante el pago inicial de 10 dólares y el aplazado de 1,25 dólares por acre tras cinco años de residencia y cultivo¹⁵, si bien no todo iba a ser tan sencillo como podía parecer a priori.

Pronto surgirían los enfrentamientos entre ganaderos y granjeros, originándose la llamada «guerra de las cercas»; los primeros defendían una ganadería extensiva con plena libertad de movimiento para las reses, mientras los agricultores protegían sus cultivos levantando cercas de alambres de espinillo. *El forastero* (The Westerner, 1940) de William Wyler; *Raíces profundas* (Shane, 1953) de George Stevens y *La pradera sin ley* (A Man without Star, 1955) de King Vidor son algunos buenos ejemplos cinematográficos sobre esta temática, que sería abordada desde otra perspectiva similar (la de la lucha entre ganaderos de vacas y ovejeros en Wyoming) en obras como *Montana* (1950) de Ray Enright y *Furia en el valle* (The Sheepman, 1958) de Earl Bellamy.

EL PLANTEAMIENTO MÍTICO

Uno de los rasgos más interesantes del *western* es el equilibrio que ha conseguido entre los elementos históricos y el trasfondo mítico que los envuelve.

Hay un elemento histórico que no podemos perder de vista para comprender e interpretar este sentido mitológico: el desplazamiento fronterizo del

¹³ O'CONNOR, John: *A Reaffirmation of american Ideals: Drums Along the Mohawks* (1939), en O'CONNOR y JACKSON: *American History-American Film. Interpreting the Hollywood Image*, Nueva York, Frederick Ungar Publishing, 1980, págs. 97 y sigs.

¹⁴ ASTRE y HOARAU: *Op. cit.*, págs. 224 y sigs.

¹⁵ RIEUPEYROUT, Jean-Louis: *Historie du Far-West*, París, Tchou, 1967, I, pág. 349.

¹⁶ ASTRE y HOARAU: *Op. cit.*, pág. 15.

¹⁷ KITSES, Jim: *Horizons West*, Londres, Thames and Hudson,

oeste americano viene condicionado por los dos mundos sociales que lo amparan. El punto de partida es la civilización asentada en la costa atlántica (y en época posterior hasta el Mississippi) con unos rasgos muy definidos que la asemejan al mundo europeo; por el contrario, la culminación se produce en una sociedad totalmente nueva en la que las costumbres y formas de vida van surgiendo paulatinamente, sin raíces fuertes que las condicionen y dependiendo de los problemas concretos que hay que afrontar en cada momento.

Esta premisa capital hace que el western sea entendido casi siempre como una reacción frente al mundo del Este, como una profundización interpretativa de la sociedad americana sobre sí misma y a modo de una serie de antinomias que explicitan las diferentes claves y texturas con las que evoluciona ese pueblo en las nuevas circunstancias que vive.

No podemos olvidar, sin embargo, que esta visión mitológica, al igual que todas las del mismo tipo «funciona a la vez como idealización, compensación y sistema interpretativo»¹⁶, lo cual nos habla de una transmutación de ese mundo histórico ya visto al ser llevado a una forma plástica, sin dejar de lado que nos encontramos en un medio de masas que posee unas peculiaridades de disfunción en relación a otras artes¹⁷ pero que es coherente con sus propios rasgos internos.

En la presentación del contraste entre los dos mundos que configuraban la sociedad estadounidense del XIX adquiere relieve la serie de oposiciones que establece Kitses en su obra¹⁸ y que han sido tenidas en cuenta por gran número de autores para realizar sus análisis sobre las manifestaciones del género; transcribimos algunas de ellas dada la importancia que poseen.

Lo Salvaje	La Civilización
Lo Individual	La Comunidad
Libertad	Restricción
Naturaleza	Cultura
Pureza	Corrupción
Experiencia	Conocimiento
Empirismo	Legalismo

Pragmatismo	Idealismo
Oeste	Este
Igualdad	Clase
Agrarismo	Industrialismo
Tradición	Cambio
El pasado	El futuro

Merced a estos principios y a otros más que podrían apuntarse, se percibe el sentido global que se ha concedido a esta visión icónica que hay que tener en cuenta se dirige principalmente a un público como el de la Norteamérica actual que aunque está distanciado cronológicamente de los acontecimientos, mantiene vigentes muchas de las claves que impulsaron y dieron forma a aquella sociedad.

Analizando algunos de los elementos míticos y sin olvidar el dinamismo interno ya apuntado, constatamos la lucha entre «los valores sedentarios de la Tierra y el Agua (pioneros, granjeros) y los portadores de Vida Errante, Fuego y Muerte (el aventurero, el sheriff)»¹⁹, lo que viene a poner de manifiesto más claramente esa inestabilidad y violencia interna.

Como se ha podido constatar en gran número de filmes la oposición entre las tierras abiertas y la ciudad²⁰ origina un tipo de relaciones humanas radicalmente distintas; en el primer caso el individuo afirma sus valores personales, desarrolla todas sus posibilidades de imaginación e inteligencia y puede llegar a hacer realidad aquellas dos premisas que dominaban en la sociedad (y todavía lo hacen en parte) y que fueron acuñadas en las expresiones «*young, go west*» y «*self-made man*».

Por el contrario, la ciudad es vista como una prolongación del mundo civilizado (elementos capitales son el banco, la iglesia y el saloon), un lugar en que las relaciones humanas están más enfrentadas y donde los esquemas personales son mediatizados por el contexto humano.

La oposición entre estos dos mundos la hemos encontrado en los westerns desde el mismo nacimiento del género; ya en *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, 1903) de Edwin S. Porter aparece la imagen de los vaqueros ridiculi-

1969, pág. 14.

¹⁸ KITES: *Op. cit.*, pág. 11.

¹⁹ ASTRE y HOARAU: *Op. cit.*, pág. 212.

²⁰ FRENCH: *Op. cit.*, pág. 107.

²¹ TUDOR, Andrew: *Cine y comunicación social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, pág. 208.

zando y disparando sobre un personaje del Este que con sus propios vestidos contrasta en aquel ambiente, lo cual figurará años más tarde en *Horizontes de grandeza* (The Big Country, 1958) dirigida por William Wyler.

La misma violencia innata a esta sociedad, como sucede en todas aquellas en estado de gestación y desarrollo, es vista de manera distinta al referirse al mundo abierto y a la ciudad; mientras en el primero el individualismo lleva a luchar frente a semejantes o el medio y sólo se cuenta con el apoyo del revólver o del caballo para conseguir el nacimiento de un hombre nuevo sobre una tierra libre, la segunda posee rasgos de corrupción (la evolución icónica del mismo saloon lo representa pasando de store a burdel y sala de juego) y de do-

minio por parte de elementos sociales ante los que el individuo se puede encontrar perdido como son la política, la administración [el centralismo del poder del Este y su inoperancia son los detonantes de *El gran combate* (Cheyenne Autumn, 1964) de Ford], o el mismo poder del dinero.

Toda esta oposición entre dos mundos reales y simbólicos queda reflejada perfectamente en la última frase del periodista en *El hombre que mató a Liberty Valance* (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962) de John Ford cuando afirma que si en el mundo del oeste entran en colisión la leyenda y la realidad siempre se prefiere la primera, a la vez que el mismo final de esta film constata con patetismo la imposibilidad de preservar el espíritu del oeste frente a la civilización²¹.

Duel (1972): El camino como soporte de enfrentamientos

JOSÉ M.^a FOLGAR DE LA CALLE

INTRODUCCIÓN

En Estados Unidos de Norteamérica, a finales de la década de 1960 y a comienzos de la siguiente, recorren las pantallas de sus cines varios filmes sobre el camino, sobre la carretera, «on the road»¹. *Duel* (título español, «El diablo sobre ruedas»), fue primero un filme para la televisión. Su éxito en varios festivales de cine (premiado de Avoriaz, en 1973, fue galardonado en Taormina y en el festival de televisión de Montecarlo²), hizo que la productora lo distribuyera en los circuitos comerciales³.

Las películas con carretera, las películas con camino, no son exclusivas de esos años citados⁴. Po-

dríamos establecer una lista con muchos títulos de obras que tienen en el camino, en el viaje, una fundamentación dramática, si bien no tan axial como los otros. Creemos que son representativos de esta «corriente» general los siguientes:

— *The Gold Rush* («La quimera del oro»), Ch. Chaplin (1925),

— *Stagecoach* («La diligencia»), J. Ford (1939),

— *Viaggio in Italia* («Te querré siempre»), R. Rossellini (1953),

— *La Voie Lactée* («La Vía Láctea»), L. Buñuel (1969).

No hay, pues, necesidad de acudir a etiquetas especiales a la hora de considerar los filmes norteamericanos sobre la carretera, a no ser que se pretenda con ello crear un apartado especial, limitado cronológica y nacionalmente.

1. EL DIRECTOR

Steven Spielberg, nace en Cincinnati, en 1947. Desde niño se siente inclinado, vehementemente, hacia el cine. Hace películas familiares. Rueda una

¹ KAUFMAN, D.: *Steven Spielberg*, trad. de A. López, JC, Madrid, 1983, 24. Este autor nombra seis obras, desde *Easy Rider* («Buscando mi camino»), de D. HOPPER (1969) a *Paper Moon* («Luna de papel»), de P. BOGDANOVICH (1973). Junto a ellas, alinea *The Sugarland Express* («Loca evasión»), la primera película para cine de Spielberg (cfr., KATZ, E.: *The International Film Encyclopedia*, Papermac, London, 1982, voz *Spielberg*). Kaufman añade que en esos filmes se presenta «el movimiento de los personajes, sus dudas, nos enseñan una parte de Norteamérica y sus gustos, sus reacciones y normas de comportamiento», Id., *Duel* no es considerada como obra «on the road» por este autor. Sin embargo, puede incluirse, sin desdoro, en ese tipo de cintas. Otra denominación inglesa para esas películas, «car movies». Los franceses hablan de «film-poursuite».

² LA POLLA, F.: *Steven Spielberg*, La Nuova Italia (Firenze), Città di Castello, 1982, 17.

³ KAUFMAN: *Op. cit.*, 17. Además, RENTERO, J. C.: *Steven Spielberg*, en «Directores americanos de los 70. 1.ª parte», en *Dirigido por...* 50 (1978), 46.

⁴ Tienen en común esos filmes el empleo de la carretera como sostén de la trama argumental. Más cercana a nosotros, *Convoy*,

de S. Peckinpah (1978) aporta a las «car movies» su personal visión de la violencia, que existe, en diferentes grados, en ellas.

En otro orden de cosas, la comunicación «El western cinematográfico: sobre la historia y el mito», de A. L. Hueso, presentada en este mismo congreso, examina las líneas generales de ese género. Entre ellas, el camino hacia el Oeste fue elemento desencadenante de muchas historias cinematográficas.

película no profesional a los doce años, con actores. Hace estudios de cine que no llega a terminar, en el California State College. Principia su carrera profesional con un medimetraje, *Amblin*, que es premiado en el festival de Atlanta. A raíz de ello, firma un contrato con la compañía Universal. *Duel* es uno de los telefilmes que hace para esa productora ⁵.

2. SINOPSIS ARGUMENTAL

La historia elaborada por R. Matheson, que procede de la novela de ese escritor del mismo título, es contada en imágenes por Spielberg. Puede sintetizarse en lo siguiente: un viaje de negocios, por carreteras del estado de California, se convierte en un recorrido peligroso, a causa de que el conductor de un camión tanque se siente molesto por un adelantamiento que le hace el protagonista en su coche ⁶.

3. EL TÍTULO

Si la traducción de un texto literario cualquiera muchas veces tiene un sentido diferente al original, en el caso de los títulos de algunas películas la literalidad es, con relativa frecuencia, burlada.

Duel en inglés tiene un significado claro. En castellano tiene dos significados fundamentales, en cambio. La traducción literal quizá pudiera originar alguna confusión. Ahora bien, «*El diablo sobre ruedas*», que es el nombre con el que se exhibió en los cines españoles, da un sentido moral, y hasta mítico, al filme, con lo que se orienta la actitud

del espectador hacia una interpretación concreta ⁷, que el desarrollo de la historia no presenta palpablemente.

4. SU ESTRENO EN ESPAÑA

A pesar del éxito obtenido en festivales europeos, y de la buena acogida que se le dispensó en su estreno en París ⁸, si tomamos Madrid como testigo de su carrera comercial entre nosotros, cuando se presenta en esa ciudad —el 5 de noviembre de 1973, en el cine Benlliure— no logra estar en cartel ni dos semanas. El diario *Abc* no le dedicó crítica alguna, y la revista *Reseña* tampoco lo consideró digno de ser destacado ⁹.

5. ANÁLISIS

«Una vez estaba hablando con Frank Nugent de esta película («La diligencia») y me dijo:

— Lo único que no entiendo, Jack, es por qué los indios no mataron a los caballos que tiraban de la diligencia.

— Probablemente eso fue lo que sucedió realmente, Frank, pero si lo hubiéramos hecho así se habría terminado la película, ¿no? —contesté—» ¹⁰.

Estas palabras de J. Ford, que comentaba esa película con uno de los guionistas que trabajaron con él, sirven para indicar lo que separa la realidad de la ficción cinematográfica.

Durante la visión de una película, muchas veces, hemos de dejar de lado detalles concretos que,

⁵ Cfr., KATZ: *Op. cit.*, lug. cit. ORTS, E.: *El cine. Diccionario Mundial de Directores de cine sonoro*, Mensajero, Bilbao, 1985, voz *Spielberg*.

El análisis conjunto de la obra cinematográfica de Spielberg rebasa los límites de esta comunicación, por lo que las referencias a las realizaciones posteriores de este director serán mínimas.

⁶ Sin el cotejo con el guió cinematográfico, resulta difícil asegurar taxativamente si las imágenes, tal y como se muestran en el filme, son debidas a Spielberg o al guionista, Matheson. Ante la imposibilidad de tal certificación, nos inclinamos por atribuir las al director, si bien Matheson, escritor con cierta fama en el género de ciencia-ficción norteamericano, puede ser considerado de alguna manera, como co-autor de la cinta.

⁷ Una interpretación semejante se halla en estas líneas: «Un film como *El diablo sobre ruedas* (*Duel*), de Steven Spielberg, llega a plantear la lucha del «mal» contra el individuo como una abstracción radical», A.A. Pérez Gómez, Panorama general del cine estrenado en España, en *Cine para leer* 1973. Historia crítica de un año de cine, Mensajero, Bilbao, 1974, 27. Igualmente, v. MORAVIA, A.: *En el cine*. Ciento cuarenta y ocho películas de autor, trad. de J. Moreno, Plaza & Janés, Esplugas, 1979, 320-1, crítica de *Duel*.

⁸ Así, la crítica del filme de M. Martin, en *Ecran* 73 (5.1973), 62-3.

⁹ La cinta tiene, en cambio, una única mención en el estudio dedicado a los estrenos de 1973, que hace Pérez Gómez, en el prólogo al libro antes citado, v. n. 7. En BOURGET, J.L.: *Le cinéma américain 1895-1980*, P.U.F., Vendôme 1984, no aparece este filme al tratar ese autor a Spielberg, al que se le nombra sólo por «Tiburón» y por «Encuentros en la tercera fase».

¹⁰ En BOGDANOVICH, P.: *John Ford*, trad. de F. Santos, Fundamentos, Madrid, 1971, 77.

en la realidad cotidiana, suelen suceder. Las reglas de la «realidad» cinematográfica no tienen por qué coincidir con las de la realidad, pura y simple, en la que los cineastas se basan para contarnos sus historias.

Duel contiene varias divergencias en ese sentido. Sólo apartándolas, es decir, no racionalizando todo lo que Spielberg muestra, podremos adentrarnos, sin prejuicios, en la narración.

Una película, como cualquier obra artística, se presenta al observador como un todo unitario. El despiece que un análisis conlleva, en cierta manera, desvirtúa el significado global de la obra.

Vamos a examinar *Duel* como exponente de un enfrentamiento¹¹, propio de una sociedad industrializada, en la que los choques entre las personas se miden en términos de eficiencia. En *Duel*, ese tipo de contacto queda un poco al margen: la confrontación se realiza entre un automóvil y un gran camión.

5.1. *Desarrollo, en palabras, de la historia*

Comienza la película con una situación insignificante: salida, de un garaje particular, de un coche, a primeras horas de la mañana. Diversas imágenes, concatenadas por sobreimpresión, resumen un recorrido urbano, interurbano, por autopistas, y finalmente, una carretera. Varias emisoras de radio, sintonizadas en el aparato del coche por un conductor al que todavía no vemos (la secuencia de *introducción* se presenta, casi toda ella, en cámara subjetiva), dan variada información: estado de carreteras, anuncios, música, y un consultorio. Coincidiendo con este programa, vemos por vez primera el coche rojo, y poco después, el rostro del conductor a través del retrovisor del interior del vehículo.

La aparición de un camión, con su sonido característico, disturba la situación. El conductor le adelanta; poco después, el camión adelanta a su vez

al coche, cerrándose sobre su sentido de marcha de manera que su conductor tiene que frenar. El camión vuelve a ser rebasado, y, concluida la maniobra, el conductor oye la potente bocina del camión cisterna.

Ambos vehículos paran en una gasolinera para repostar. Conocemos el nombre del protagonista, David Mann, cuando pide una conferencia con su casa, y nos enteramos de un incidente casero, la noche anterior (un amigo pretendía acostarse con su mujer, ante sus propios ojos, sin que David se hubiera alterado). Su mujer le dice con cierta sorna que él es muy tranquilo. A pesar de ello, David está inquieto, y por eso llama a su mujer.

En carretera otra vez, el camión le adelanta, y queda próximo a él, tanto que le exaspera, porque no le deja ir a su marcha, y pierde tiempo para llegar a su cita, y regresar a casa. La cámara muestra el brazo del «trucker», que le hace señas a David para que le adelante. Es un engaño: está a punto de chocar frontalmente con otro coche. David increpa al conductor del camión, y aprovecha un camino paralelo a la carretera para rebasarlo. Deja atrás al camión, que al rato (David circula a una velocidad moderada, como en él es hábito) aparece en su traseña. El camión pretende empujarlo fuera del asfalto. David, amedrentado, aprovecha la explanada de un bar de carretera para separarse de su perseguidor. Su auto choca, y rompe, una valla de madera, y él se golpea con la detención brusca. Para restablecerse, entra en el restaurante. Después de refrescarse en el lavabo, se sienta para comer. Dueño y clientes del local comentan lo sucedido afuera. Ve en el aparcadero del bar al camión. Nervioso, intenta descubrir a su conductor, del que sólo ha (y hemos) visto sus botas y los bajos de su pantalón vaquero en la gasolinera. Se equivoca en sus deducciones; interpela al que cree es el conductor. Le habla sin aclararle lo sucedido. El supuesto conductor le llama chiflado, y David tira, de un manotazo, el bocadillo que estaba comiendo. Es golpeado por él, y los asistentes impiden que siga siendo atacado. Mientras se repone, «su camión» se pone en marcha. Precipitadamente sale al exterior, pero no logra ver al conductor.

Otra vez en carretera, su ayuda no sirve para poner en marcha un autobús escolar, con varios niños, que se ha recalentado. Vuelve el camión, y termina lo que David había empezado, es decir, pone en la carretera al autobús.

¹¹ «Es una reflexión sobre la violencia cotidiana (...) que convierte un estúpido juego automovilístico en una caza del hombre y que transforma a un vulgar americano medio en un hombre que debe matar y destruir para sobrevivir. La violencia, en sus aspectos físico y moral, es la constante del filme», J. GENOVER: *El diablo sobre ruedas*, de la crítica al filme en *Dirigido por...* 19 (1973), 33.

David huye, y se escapa del acoso del camión, aprovechando un desnivel al lado de la vía férrea.

Sigue el camino, y encuentra al camión. En una gasolinera cercana. David se para: va a repostar, y desde una cabina intenta llamar a la policía, para denunciar lo acaecido. El camión, que se ha detenido más adelante, vuelve con su bocina sonante, ataca a David, que tiene que salir de la cabina que queda destrozada. El camión persigue a David entre jaulas con serpientes y otros animales, que la dueña de la gasolinera tiene en torno a su negocio, y cesa en sus destrozos en cuanto David escapa en su coche.

En la carretera, David se lanza por un pequeño terraplén, entre su camino y el ferrocarril que discurre junto a la carretera. Se oculta del camión, que sigue su marcha. En las cercanías, un cementerio de automóviles. El calor adormece a David. Le despierta bruscamente la bocina de una locomotora.

Continúa su viaje. Al salir de un recodo del camino, advierte al camión a un lado de la calzada. Se detiene en medio de la carretera. Un coche que seguía tiene que hacer una maniobra algo peligrosa para evitar chocar con él. Quiere seguir camino, pero el camión se le cruza, impidiéndolo. Detiene a un coche, para pedir ayuda. Su conductor retrocede en cuanto ve acercarse, en marcha atrás, el camión. David también huye. El camión se acerca hasta casi tocar el coche de David, y vuelve a su situación anterior. David sube a su auto. Se coloca al lado de la cisterna. El «trucker» le anima a adelantarse con su brazo.

David acelera bruscamente. Comienza el *duelo final*, que se va a desarrollar, en un puerto de carretera, sin tráfico, por obras. El coche de David es casi alcanzado por el camión, en la subida, al romperse el manguito del radiador. En la bajada, David logra alguna ventaja. Toma un camino, da la vuelta a su auto y lo dirige contra el camión, después de haber bloqueado con su maletín de trabajo el acelerador. El camión hace sonar su bocina, y choca. Salen llamas del auto, que es empujado por el camión a un barranco, al que ambos caen.

Con ruido de hierros retorcidos, polvo y llamas, coche y camión acaban por detenerse en su caída. Un ventilador, en la cabina del conductor, sigue funcionando; una rueda, que roza una rama, da sus últimas vueltas; un tubo roto, deja caer gotas de aceite.

David, agotado, salta, ríe y medio solloza. El sol está poniéndose en el horizonte.

5.1.1. *Gradación argumental*

La estructura de la película es clásica. Es decir, se parte de una situación normal, que es alterada por lo que sucede a continuación. Al final, se recupera el primitivo estado de partida, si bien lo acontecido ha trastocado ese regreso a la normalidad ¹².

Spielberg escalona el desarrollo de la historia (se resumen en 90 minutos el tiempo en que el sol ilumina el horizonte) de manera que la progresión cronológica incrementa, paulatinamente, la tensión dramática.

La salida transcurre hasta el momento en que aparece el camión. Domina en esta parte lo descriptivo: primero, el itinerario es visto desde la posición del conductor; luego, planos generales de coche en la carretera, entre campos y montañas; planos generales y detalle, y travelín sobre el frente y lateral del camión. Antes, «en off», el ruido de su motor, de su escape; el humo ¹³, la trasera de la cisterna, con el rótulo legible, pero sucio, de «flammable», y por fin, el elemento tractor. Los adelantamientos que siguen transforman el viaje, en calma hasta ese momento.

La gasolinera. Esta secuencia, por su unidad de lugar, es el primer peldaño en la escala ascendente de la tensión, que aquí comienza. Hay un remanso físico en el viaje. Se establece un primer contacto, por la cercanía, entre auto protagonista y su conductor, y el camión, pintado de oscuro. Los es-

¹² ISAKSSON, F. y FURHAMMAR, L.: En *Politics and Film*, London, 1971, han establecido una fórmula que dicen es aplicable a todas las películas de propaganda. Contiene tres fases: «Una prima fase idillica e serena (che consente l'identificazione dello spettatore. 2. Una forza che proviene dell'esterno spezza l'idillio, cercando di distruggerlo per fini non ben identificate. 3. Una terza fase in cui sforzi eroici sono fatti per la difesa e la ricomposizione di questo idillio», en BRUNETTA, G. P.: *Nascita del racconto cinematografico (Griffith 1908-1912)*, Pàtron, Padova, 1974, 122. Hay traducción española de V. Sánchez Biosca, en Cátedra, Madrid, 1987. El texto entrecomillado en pág. 82. El relato de Spielberg podría encuadrarse, con algunas salvedades, en ese esquema. Esto justificaría las significaciones ontológicas y sociales de la película, v., antes, n. 7.

¹³ David, que tiene abierta su ventanilla, tose dos veces antes de comentar: «Y después hablan de contaminación». Con la referencia de una ciudad tan contaminada por los humos de los motores de los coches como Los Ángeles, de donde presumiblemente ha salido David, la frase, en pleno campo, es irónica.

pectadores y David no llegamos a ver completamente al «trucker». La conversación telefónica — con imágenes descriptivas del interior del hogar de David: su mujer al teléfono, y dos niños que juegan en el suelo— lleva a la historia otra, al margen de la del duelo. Es un elemento dramático, melodramático quizá. Pero, desde ese momento, se halla en el trasfondo de la película la anormal situación familiar tenida por David la noche anterior.

El *primer enfrentamiento* —el camión golpea con su defensa delantera la parte de atrás del coche de David— origina la entrada de la banda sonora de la película¹⁴. La cámara subraya el momento con un barrido sobre un lateral de la carretera. David se despega del camión a duras penas. El enfrentamiento, mejor dicho, el primer ataque del camión al auto acaba cuando David sale de la carretera.

En el bar. El «*Chuck's Cafe*» es en principio un nuevo descanso, físico y síquico. David trata de controlar la situación, razonando lo que le ha sucedido. Está a punto de conseguir serenarse, pero no lo logra. Los que se hallan en el local parecen tenerlo como objeto de sus comentarios, y de sus miradas. La cámara subraya la situación (movimientos de campo-contracampo; una panorámica sobre las espaldas de los clientes, que se repite, luego, cuando David trata de averiguar cuál de ellos es el conductor). Ahora bien, la búsqueda de David se hace a través de planos detalle de las botas de varios de los presentes, concatenados como si se tratara de una panorámica¹⁵. Sus erróneas deducciones, y los golpes que recibe de aquel a quien ha molestado con sus acusaciones, colocan a David, otra vez, en estado de tensión. En el bar no tiene nada que hacer. El dueño le dice, irritado, que se vaya cuando antes. Spielberg aprovecha ese punto muerto de la acción para hacernos oír el ruido del motor del camión, que reanuda su marcha. El vano intento de David de ver al conductor se co-

rresponde con su incapacidad para hablar personalmente con él en el bar.

El espectador espera encontrarse, otra vez, con el camión. No. Spielberg coloca un nuevo descanso en el camino. La secuencia del *autobús escolar* tiende a alejar la identificación espectador-protagonista. Entre gritos y gestos de burla de los niños, David intenta inútilmente empujar al autobús. El regreso del camión, que aparece al final de un túnel, en silueta sobre la claridad del fondo, y que enciende las luces en cuanto David y el conductor del camión trailer se divisan, es el prólogo del nuevo enfrentamiento. David desquiciado, aun sin hallarse en su coche, está en tensión nuevamente. Pretende que los niños suban rápidamente al autobús, mientras el conductor le reprocha su actitud. David resume brevemente lo sucedido. El chófer no le cree, y le dice: «Sabe una cosa: si me preguntaran si hay algún loco por aquí, diría que es usted». David sale rápidamente del lugar¹⁶. Se cruza con el camión, y a unos cuantos metros ve cómo el camión pone al autobús en la carretera.

Perseguido, escapa al acaso aprovechando un talud junto a un paso a nivel, en el momento en que llega un tren. Nuevamente, vuelve la tensión, cuando David alcanza al camión, unas millas más adelante. No lo sobrepasa, y al ver una gasolinera se dirige a ella.

La secuencia de la *segunda gasolinera* presenta el primer encuentro frontal entre el camión y David. Spielberg acentúa la actitud del camión con planos de sus ruedas, chimenea-escape, y eje de transmisión en movimiento, cuando el camión parte hacia la gasolinera. El ataque impide que David pueda obtener ayuda¹⁷. Lanza, en un gesto inútil,

¹⁴ Hasta entonces, la música se originaba en campo, en el aparato de radio. Ahora, comienza la música de acompañamiento.

¹⁵ En la gasolinera, el director había ocultado ingeniosamente a la vista de David y de los espectadores la figura del conductor. Sólo nos permite ver, en la penumbra de su cabina, su torso y el brazo, al hacer sonar su bocina para reclamar el servicio. También habíamos visto sus botas y sus piernas, cuando taconeaba ruedas y un depósito del camión, cfr., LA POLLA: *Op. cit.*, 23.

¹⁶ El chófer del autobús «seguirá creyendo» que David está loco. Porque salta desesperadamente sobre el capó de su auto para desengacharlo del autobús, mientras que al comienzo de la secuencia había hecho bajar —en un gesto muy norteamericano— a dos niños que se habían sentado en el capó, y había impedido, luego, que el chófer del autobús se subiera a él para destrabar ambos vehículos.

En el «Chuck's Bar», estas frases que siguen, habían provocado la reacción de David, tirando el bocadillo, y la respuesta rabiosa del manoteado: «... usted se figura que puede coger su camión y utilizarlo como arma homicida contra..., contra la pobre gente indefensa. Pero se equivoca. Soy muy capaz de denunciarle. —¡Bah!... está chiflado...».

¹⁷ David no es afortunada en sus decisiones. La noche anterior se había inhibido ante la actitud de su amigo. No se atre-

una jaula contra el camión. Con asco y miedo se desprende de una araña que estaba sobre su pantalón¹⁸. David escapa.

Elude al camión al saltar con su coche un pequeño talud, entre la carretera y el ferrocarril. Se acomoda en su asiento, y se adormece. El *descanso* es marcado por el director del filme con planos de un cementerio de automóviles, colocando la cámara entre autos desguazados. Procura dejar pequeños espacios en la imagen para captar, al fondo, el coche rojo de David. Un bocinazo hace saltar al protagonista, y al espectador. Ambos se asustan y se tranquilizan. Es una locomotora que arrastra un tren de mercancías. Pasado el tren, David lleva su coche a la carretera. Spielberg nos muestra su coche circulando por ella, y una furgoneta que lo adelanta. De pronto, el camión.

La secuencia del segundo *encuentro* de los adversarios está apoyada en supuestos planos subjetivos desde el camión y desde el coche de David. En el primer caso, es el camión el que mira... Se indica la posición de impotencia de David con planos en picado, de pie sobre la carretera. Nuevo intento de petición de ayuda, a un matrimonio de ancianos, que se marchan en cuanto ven que sobreviene contra ellos, en marcha atrás, el camión. David corre también, separándose de su automóvil. Ese alejamiento de su máquina le da quizá ánimos para la competición final. Como un caballero medieval, se abrocha su cinturón, después de acomodarse en su asiento, y como en un «rally», sale a velocidad, haciendo sonar sus ruedas motrices.

En la secuencia de la *última persecución*, Spielberg retoma planificaciones anteriores, haciendo un mayor uso de los objetivos cortos, que distorsionan el rostro del protagonista, y abundantes planos detalle de la aguja del cuentamillas, de

los retrovisores, de relojes del cuadro de mandos, que alternan con planos generales del coche, el camión, y del coche y del camión.

El *epílogo* está situado fuera de la carretera. El director ha escogido un lugar montañoso, semi-desértico, para la resolución del duelo. El conductor va a plantar cara al camión. Para la llegada de éste, Spielberg coloca la cámara más abajo del horizonte. Desde la posición de David se ve el terreno pedregoso, y un trozo de cielo azul. Sobre él destaca, primero, la parte superior de la cabina del camión (su escape-chimenea y su bocina), luego aparecerá el resto: la cabina, el motor, las ruedas... El resultado es previsible. El coche de David gotea combustible cuando se toma de frente, antes del choque definitivo. El coche, medio abollado lateral y frontalmente, con el motor casi inservible por el esfuerzo a que se le ha sometido embiste, en situación de inferioridad, a un camión intacto en toda la confrontación. El fuego ayuda a superar esa posición de inferioridad. Tras el choque, Spielberg da en ralentí la caída de los vehículos. La cámara lenta alarga el tiempo real, y es un contrapunto eficaz a la sensación de velocidad que ha querido inculcar a los espectadores en gran parte de la película. Primeros planos de partes mecánicas del camión, plano detalle del ventilador, de una rueda, rematan la muerte del perseguidor mecánico¹⁹.

La *coda* cinematográfica reconstituye la calma: la naturaleza, en poniente, trae la noche. El solitario paisaje acentúa la soledad del protagonista, que ha tenido que luchar, sin ayudas, para librarse de la amenaza de muerte del camión.

5.1.2. Esquema argumental

La carretera, elemento dominante en la creación de dramatismo, está jalonada por otros elementos, en torno a unidades de lugar y de tiempo «real», es decir, en donde tiende a coincidir el tiempo fílmico con el real.

ve, en la primera gasolinera, a ver al conductor. Se equivoca en el bar. No consigue empujar el autobús. No logra que la policía entienda su nombre. No convence a los ancianos para que le ayuden. Ni siquiera puede hablar con un automovilista que, con su coche apartado, cruza durante la persecución final. Por último, no llega a tener su cita comercial.

¹⁸ Animales repugnantes, para un ciudadano burgués, como las serpientes, aparecen en *Raiders of the Lost Ark* (1981), «En busca del arca perdida». Todo tipo de insectos en una secuencia de *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984), «Indiana Jones y el templo maldito». Además del tiburón en *Jaws* (1975), y el extraterrestre, en *E.T. The Extraterrestrial* (1982).

¹⁹ Spielberg que ha eludido en todo momento imágenes completas del «trucker» en toda la película, tampoco las muestra aquí. Hay unos planos subjetivos de la cabina, una mano y una pierna, cambio de marcha y acelerador, cuando el camión empuja, tras el choque, al coche; una mano en la palanca del freno, cuando nota el vacío. De esta manera, quienes quedan destruidas son las dos máquinas.

Por orden cronológico son: primera gasolinera; el bar; el autobús escolar; la segunda gasolinera; el encuentro previo a la persecución final, y la resolución del duelo, hasta que los vehículos caen al barranco.

Dentro de esta sucesión de lugares, Spielberg coloca el primer encuentro entre los enemigos en la secuencia del autobús. Es, aproximadamente, hacia la mitad de la película. El resultado es neutro. No está David en su coche, pues huye en él, mientras el camión está empujando al autobús. En el segundo encuentro, que en realidad es el primero, el camión ataca a David, para impedir que hable con la policía y para obligarle a que vuelva a su coche. No pretendía matarlo, pues le hubiera sido factible hacerlo. En el tercer encuentro (el segundo), el ataque es trasero. Tampoco el camionero quiere aplastar el coche, lo que le sería fácil. Pero David no está en él. Por último, antes del choque, David ha saltado de su coche. El camión ya no puede detenerse, cumple su intención de manera ineludible: cuesta abajo y llamas que impiden conocer la situación exacta del barranco.

El tercer momento es el culminante, el definitivo. Antes, por dos veces, en la primera gasolinera y en el bar, David había perdido la oportunidad de ver al conductor del camión. En la secuencia del autobús escolar, el terror que invade a David le impide, por vez tercera, ese contacto. Así pues, la tercera recurrencia es decisiva en ambos casos para la dramatización de la película. En el segundo es, como es obvio, concluyente.

5.2. *El sonido*

El motor de los vehículos, fundamentalmente el del camión, y su bocina son elementos inseparables de las imágenes.

Es la bocina la que anuncia el comienzo del duelo, y su final. La bocina del camión adelanta la cercanía física de su defensa delantera, primer artilugio agresivo de la «fiera» del enorme camión. Sólo en una ocasión —cuando el camión enciende sus luces en el túnel— la advertencia de su proximidad no se hace acústicamente.

Se podría hacer una descripción argumental del filme, basándonos en la banda sonora. Nosotros sólo comentaremos una parte de la secuencia inicial.

David, despreocupado, oye la radio de su auto. Un hombre consulta por teléfono a una locutora cómo rellenar unos impresos del censo. Duda de su posición familiar, a efectos administrativos. Le dice la locutora: «*Si Vd. cree que esa posición la ocupa su esposa* (cabeza de familia)...». Lo que sigue no es audible completamente: el ruido del motor del camión, que aparece por vez primera en la banda sonora apaga la voz de la radio momentáneamente. Después de adelantar al camión, nuevamente se oyen las voces radiofónicas:

«(...) No puedo hacer nada sin que ella me dé permiso; por eso cuando llegaron los impresos me dije: Eso voy a contestarlo yo, y voy a hacerlo con sinceridad, porque para eso soy el hombre de la casa, y he aquí mi llamada telefónica...»,

en ese preciso momento el camión rebasa a David, que tiene que frenar. La radio queda ocultada un momento. Cuando se reanuda su sonido, el hombre se despide de la locutora.

Esta «coincidencia» tal vez explique, indirectamente, la llamada de David a su esposa, y se relaciona con la respuesta interior al empleado de la gasolinera, que le pregunta si le repara el manguito del radiador. David contesta que lo deje, que ya lo sabe. «*Usted es el amo...*». Y David se dice, «*No. En mi casa, no*».

La habilidosa intersección de los diálogos de la radio con el ruido del camión quizá sirva para aproximar, pero no identificar, esposa dominante en casa con camión dominante en carretera.

5.3. *El paisaje*

David es un hombre urbano. Parte del recorrido del comienzo lo hace por calles encajonadas entre altos edificios, por autopistas interurbanas con túneles (probablemente, las «freeways» de Los Ángeles, por los indicadores de poblaciones que se aprecian), por entre camiones.

Ese recorrido, sinópticamente descrito, es premonitorio de lo que va a acontecer. Por otra parte, David había salido de la oscuridad de un garaje (la película comienza con la pantalla en negro, con ruido de pasos, de una puerta que se abre, luego se cierra, y un motor que se pone en marcha), y mientras los créditos aparecen se hacen coincidir con el paso del auto por unos túneles (en amarillo, destacan sobre el negro). Las sobreimpresiones

acortan el trayecto, y, cuando vemos el coche en solitario, una cerca espinosa en primer plano acompaña el paso del vehículo ²⁰.

Cuando David descansa al lado del ferrocarril, el seco paisaje y los autos inservibles son como un aviso del resultado final.

5.3.1. Elementos concretos del paisaje

Las carreteras norteamericanas tienen, al parecer, una buena señalización. Sin embargo, Spielberg no muestra indicadores que sirvan para identificar exactamente el lugar por el que circulan auto y camión.

En dos únicas ocasiones, la presencia de una señal sirve para adelantar el lugar en donde se van a desarrollar dos acciones, que son fundamentales para la acción dramática.

«Chuck's Bar. 7 Milles», informa despreocupadamente a un espectador atento de la larga secuencia que ocurre en ese lugar.

«Trucks Use Low Gear. Next 12 Milles». Esta indicación es notada, en cambio, en dos encuadres. Es un aviso al camión que, por supuesto, no respeta, en el comienzo de la bajada del puerto, en la persecución final. Quizá Spielberg «castigue» a su máquina por no seguir esa señal, si bien su pena no la cumple en la carretera.

5.4. Del protagonista

David Mann se nos muestra como un hombre tranquilo. Sin embargo, al salir de su casa no respeta una señal de «Stop»; en una calle, usa para seguir de frente el carril «Only Left Turn», y —aunque no se aprecia claramente— parece que adelanta al camión con línea continua. Así pues, su preten-

dida corrección circulatoria (comenta en su soliloquio en el bar que no le gusta ir a más de 90, 100 millas por hora) queda en entredicho.

6. CONCLUSIÓN

Tomando una anécdota anodina, Steven Spielberg ha elaborado una obra de extrema tensión dramática, en la que un hombre va de una situación normal a otra de excepción.

La planificación contrastada, los planos detalle, el desconocimiento de la persona del agresor, la desproporción entre el auto y el largo camión cisterna, el desarrollo narrativo en paisajes semidesérticos a los que el hombre urbano está desacostumbrado, la insistencia de una banda sonora plenamente identificada con las imágenes, contribuyen a la creación de una película compacta, tremendamente desasosegadora, que por su rigor no deja resquicio de seguridad, de confortabilidad, al espectador. A ello, asimismo, ayuda la corrección interpretativa de Dennis Weaver.

El final feliz no logra que se recobre la tranquilidad perdida durante la proyección.

Realidad o sueño, lo acontecido sirve para mostrar la endebles de nuestra civilización, pues un incidente tal reconduce al hombre al estado selvático, como dice en un momento el protagonista ²¹.

²¹ «Nunca se sabe. Sí, nunca se sabe. Va uno tan tranquilo pensando que las cosas han de suceder con lógica, que uno puede conducir por una carretera nacional, sin que nadie trate de asesinarle, y de pronto ocurre una de esas estupideces increíbles... En unos minutos, sin saber cómo ni por qué, se puede cortar ese hilo del que pende tu vida... Te sientes tan indefenso como si el mundo se hubiera convertido en una selva... En fin, ha sido una pesadilla, pero ya pasó... Ya pasó todo». Estas palabras se las dice David, en el lavabo del bar, después de haberse enjugado el sudor de cara.

Tras la secuencia del bar, todo comienza, con acrecentada tensión, de nuevo.

DUEL (1972)

Director: Steven Spielberg. Guión: Richard Matheson, sobre su propia novela. Fotografía: Jack A. Marta, en technicolor. Montaje: Frank Morris. Música: Billy Goldenberg. Sonido: Edwin S. Hall.

Producción: George Eckstein, para Universal. Intérpretes: Dennis Weaver (David Mann), Jacqueline Scott (su mujer), Tim Herbert (empleado de la gasolinera), Eddie Firestone (el dueño del bar), Lou Frizzell (conductor del autobús), Lucille Benson (dueña de la gasolinera), Alexander Lockwood (anciano en el coche).

²⁰ Al volver David a la carretera, después de ser despertado por el paso del tren, la ruta está limitada a ambos lados por unas vallas con alambre espinoso. Spielberg, tras esa imagen de «normalidad» anuncia al espectador la presencia del camión con un frenazo brusco del auto, su detención en medio de la carretera, y el rostro asombrado del conductor, cfr. LA POLLA: *Op. cit.*, 31.

Una cerca con alambre espinoso cierra el camino de fuga de David, antes del final. El director destaca en primer plano esa barrera.

Yermos y Sacromontes: itinerarios de vía crucis en los desiertos carmelitanos

JOSÉ MIGUEL MUÑOZ JIMÉNEZ

INTRODUCCIÓN

De sobra es conocido que la expresión «Vía Crucis» se refiere tanto a los caminos señalados con diversas estaciones de cruces o altares que se recorren rezando en cada una de ellas en memoria de los pasos que dio Jesús caminando al Calvario, como a los conjuntos de catorce cruces o catorce cuadros que representan los mismos pasos del Calvario y se colocan en las paredes de las iglesias, como también al ejercicio piadoso en que se rezan y conmemoran los momentos principales de la Pasión de Cristo.

Por ello no creemos necesario el hacer ahora la historia del Vía Crucis, ni tampoco la enumeración de los principales ejemplo de Vía Crucis artísticos, que tuvieron su primer ejemplar destacado en el organizado por San Petronio de Bolonia en el monasterio de San Esteban cuando corría el siglo V. Todo ello ha sido ya suficientemente estudiado¹.

Es únicamente el objetivo del presente trabajo analizar las modalidades que ofrecen los Vía Crucis de algunos desiertos carmelitanos que, formados en el siglo XVII, a veces alcanzaron un gran

desarrollo artístico y arquitectónico que superaba con creces la simple colocación de las cruces de piedra o madera. En alguno de ellos tuvo lugar la progresiva confección de Vía Crucis del tipo «Sacromonte»², ya barroco, compuestos por ermitas-altares en las que se exponían las estaciones o pasos canónicos del Vía Crucis.

De esta manera veremos cómo algunos desiertos carmelitanos —en un principio encaminados a la vida solitaria propia de órdenes que fomentan el eremitismo— llegaron a convertirse en verdaderos sacromontes, en los que antiguas ermitas «funcionales» (es decir, que se labraron para vivienda de un solitario) fueron transformadas en auténticos «pasos» iconográficos, componiendo un plan de urbanismo sacro que sigue la tendencia barroca de conferir carácter sagrado no sólo a los espacios interiores sino también a los exteriores.

Se trata en definitiva de un fenómeno muy semejante al estudiado desde el punto de vista iconográfico por el profesor Sebastián López³ de los «Calvarios como santuarios», y que alcanzó especial relevancia en los Vía Crucis portugueses del Bom Jesus del Monte y del Bom Jesus de Matozinhos y en su homónimo brasileño donde en

¹ Sobre el Vía Crucis en Jerusalén *vid.* ADRICOMIO: *Theatrum Terrae Sanctae*, 1584, o FRANCISCO DE CASTILLO, *El Devoto Peregrino; Viage a Tierra Santa*, Madrid, 1636. Estudios más modernos serían, THURETON, P.: *Etudes historiques sur le chemin de la Croix*, París, 1907; FASSY: *Le Chemin de la Croix, origines, pratique, dévotion*, Aix, 1928; ZEDELGUN, A.: *Historia del Vía Crucis*, Bilbao, 1958, etc.

² Queremos hacer notar el hecho de que los sacromontes barrocos no necesariamente acogen las catorce estaciones del Vía Crucis, como se puede ver en el del Bom Jesus de Matozinhos, en Minas Gerais (Brasil), donde se levantaron solamente seis capillas.

³ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981, págs. 330-334.

fuertes pendientes «por cierto que siempre muy urbanizadas y estructuradas» se condensa el «camino de la cruz» por medio de capillas que albergan los pasos escultóricos. Como luego se verá, los Vía Crucis carmelitanos, que son anteriores a los citados ejemplos lusitanos, ofrecen una disposición más flexible y dispersa en el espacio.

UN EJEMPLO DE YERMO FRANCISCANO
CONVERTIDO EN «SACROMONTE»: EL MONTE
CELIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA SALCEDA
(GUADALAJARA)

Acabamos de plantear, por tanto, que en algunos casos se produjo en el siglo XVII una cierta transformación de algunos desiertos carmelitanos en verdaderos sacromontes, resultando de ello una cierta confusión funcional y religiosa que convendría precisar. Pero este fenómeno no fue en absoluto privativo de los desiertos carmelitanos: ya tuvimos ocasión de publicar⁴ la creación de un sacromonte muy completo llevada a cabo por el obispo de Sigüenza don Pedro González de Mendoza entre 1605 y 1610 en el monasterio franciscano de N.^a S.^a de La Salceda, en pleno corazón de la Alcarria, por medio de la conversión de un desierto anejo al santuario mariano (formado por varias ermitas «funcionales» a las que se retiraban temporalmente los frailes de la Orden Seráfica) en un ordenado itinerario de peregrinación purificadora⁵ que conducía a la visita de hasta quince ermitas, ya transformadas en monumentos simbólicos y en puntos de exhibición iconográfica.

El camino enrevesado y zigzagueante, y ascendente desde lo más bajo de la colina hasta lo más alto de ella, conduce al peregrino a través de nue-

ve ermitas con la historia del santuario de La Salceda y de la Orden de San Francisco⁶, para a continuación llevarle a lo largo de seis «estaciones» finales, plenamente integradas en los clásicos Vía Crucis: son las ermitas de «Las lágrimas de San Pedro», «La Cruz a Cuestas», El Calvario, «El descendimiento de la Cruz», El Sepulcro y «La Resurrección».

Todas ellas de diferentes formas y materiales, bien descritas por su propio inspirador, y que aquí no podemos repetir por falta de espacio⁷. Pero sí queremos destacar el que don Pedro González de Mendoza guste de dar nombres alegóricos a las distintas calles de su manierista jardín (calle de la esperanza, de la amargura, de las lágrimas, etc.), formándose así una verdadera imagen de la Ciudad Santa, otra Jerusalén⁸.

Para terminar esta referencia al sacromonte de La Salceda, otrora desierto de franciscanos, queremos destacar algunos otros aspectos: la pertenencia franciscana de su creador y del monasterio en que se situó⁹; el carácter de santuario local que tuvo La Salceda desde la aparición de la Virgen allí ocurrida en el siglo XIV¹⁰; y las posibles influencias recibidas por don Pedro del Sacromonte granadino organizado por el obispo Castro y Quiñones¹¹,

⁶ Eran las ermitas de San Diego, Santa Ana, La Concepción, La Magdalena, las Zarzas de San Francisco, San Juan Bautista, Nombre de Jesús, Portal de Belén y San Antonio.

⁷ GONZÁLEZ DE MENDOZA: *Historia del Monte Celia...*, op. cit., págs. 450-638.

⁸ La restauración o reconstrucción de Jerusalén que se quiere llevar a cabo en estos sacromontes queda bien precisada en algunas inscripciones que se solían poner en los mismos. Así, p. e., en el del Bom Jesus del Monte, cerca de Braga, el epígrafe dedicatorio colocado en su principio reza: «Jerusalem Sancta restaurata» (SEBASTIÁN LÓPEZ: *Op. cit.*). En el Vía Crucis del desierto de Busaco, como luego se verá, también abundaban estas inscripciones alusivas.

⁹ Pues según San Leonardo de Portomauricio, *Vía Crucis explanado*, Madrid, 1730, fueron en España los franciscanos quienes más prontamente propagaron la práctica del Vía Crucis, siendo buen ejemplo el que hubo en Madrid hasta 1809 que salía del convento de San Francisco e iba a terminar en la calle aún llamada del Calvario.

¹⁰ Circunstancia que hubo de alterar necesariamente la soledad del yermo de La Salceda, y que propiciaría una afluencia de devotos seglares que pudo mover a Don Pedro González de Mendoza a convertir el desierto eremítico en punto de peregrinación y enseñanza religiosa.

¹¹ Pues precisamente don Pedro González de Mendoza sucedió en 1610 a Castro y Quiñones en la sede granadina, donde permaneció hasta 1615.

⁴ Vid. nuestro artículo «Un «Sacromonte» alcarreño: el «Monte Celia» del monasterio de N.^a S.^a de La Salceda», *Residencia*, núm. 1, 2.^a época, Madrid, 1988, en prensa.

⁵ El carácter de peregrinación religiosa del sacromonte de La Salceda queda bien remarcado en las siguientes palabras de su creador: «... es bien para suavizarla que el Alma haga una peregrinacion por todo el Monte, visitando sus Hermitas, ...porque aviendo de llegar al cavo a presentarse en la presencia de la Gloriosa Virgen de la Salceda, a darle gracias... es bien haga primero este camino y peregrinación por el...» (GONZÁLEZ DE MENDOZA, P.: *Historia del Monte Celia de N.^a S.^a de la Salceda*, Granada, 1616, pág. 411).

y asimismo del curioso Vía Crucis existente, al menos desde 1581, en las cuevas de la ermita de San Sebastián de Mondéjar, localidad próxima a La Salceda ¹².

DISTINTOS TIPOS DE ERMITAS EN LOS DESIERTOS CARMELITANOS

Los Vía Crucis formados por ermitas-altares (sacromontes) fueron sin duda los más monumentales y artísticos de la época barroca, como acabamos de ver en el Monte Celia de La Salceda, en el que, como antes dijimos de algunos desiertos carmelitanos, las ermitas-viviendas se transformaron en capillas artísticas cuya simbología religiosa ha de entenderse en el conjunto de un programa iconográfico, el Vía Crucis, en el que se integran. Pero antes de proceder al estudio de la disposición física de estas vías sacras en los desiertos carmelitanos creemos conveniente, para delimitar de un modo más preciso el fenómeno de transformación que nos ocupa, enumerar los distintos tipos de ermitas existentes en los citados yermos, y que arrojan una diversidad verdaderamente rica.

En efecto, tendríamos en primer lugar las características *ermitas-vivienda*, que sirven de habitación al monje solitario; pero por la peculiar organización de los desiertos carmelitanos encontramos en los mismos dos tipos diferentes de construcción: las *situadas alrededor de la iglesia* conventual, adosadas entre sí y dotadas de una pequeña huerta posterior (como las que se aprecian en las imágenes de los desiertos de Marlagne y de la Isla), tan semejantes a las cartujanas y destinadas a albergar a los frailes que atienden a las necesidades comunales del monasterio, y las *ermitas exteriores*, dispersas por el monte y en las que los verdaderos ermitaños practican la soledad física, y de las que

conocemos su forma regularizada en los desiertos de Bolarque ¹³, Las Palmas ¹⁴ y La Isla ¹⁵.

En segundo lugar estarían algunas *ermitas de devoción*, como las documentadas en el desierto de Busaco ¹⁶, destinadas a breves ejercicios de oración en soledad, sin ocupante permanente, y por tanto sin los elementos existentes en el primer tipo antes explicado; en ocasiones, como en las nueve ermitas de La Salceda no integradas en el Vía Crucis ya comentado, albergaban altares o imágenes de carácter iconográfico.

Un tercer tipo de construcción eremítica presente en los desiertos carmelitanos serían las *ermitas-portería*, a veces dedicadas también a un santo, habitación solitaria —por hallarse junto a la cerca de «excomunió» del yermo—, del hermano portero. Podrían ser consideradas en todo semejante a las ermitas-vivienda, sino fuera porque sabemos que en dos casos concretos, en los desiertos de las Batuecas y del Cardó ¹⁷, se acondicionaron como capillas o *ermitas-abiertas* destinadas a decir la Misa y administrar los sacramentos a los habitantes de los pueblos vecinos que no podían entrar en la iglesia conventual, con un marcado carácter misional

¹² Vid. CATALINA GARCÍA, J.: «Relaciones Topográficas de España», *Memorial Histórico Español*, XLIII, Madrid, 1903, pág. 313, donde se recoge la respuesta del año 1581: «...Ay muchas ermitas en los pueblos de la dha villa, entre las quales ay una de Sn. Sebastian con muchas cosas de mirar en ella de Obra curiosa y devocion; ay en ella unas cuevas de pasos de la pasión mui contemplativos...».

¹³ Vid. Fray Diego de Jesús María: *Desierto de Bolarque. Yermo de carmelitas descalzos y Descripción de los demas desiertos de la Reforma*, Madrid, 1651, pág. 125, donde explica: «...Porque esto que llamamos Hermita, estancia ó morada de Hermitaño, ha de tener correspondencia i proporción con el ministerio para que se fabrica. Un pequeño edificio en quadro de quinze ó dies i seis pies por cada lado i donde se comparte un recibimiento, oratorio para decir Misa, celdilla para dormir i chimenea para que el Hermitaño guise sus yerbas. Destas Hermitas ay unas que tienen baxo i alto; otras que toda la vivienda esta a un andar...».

¹⁴ Vid. Felipe de la Virgen del Carmen, *La Soledad Fecunda*, Madrid, 1961, pág. 293, quien dice: «...Estas ermitas constaban de cuatro habitaciones al mismo nivel: vestibulo; oratorio; dormitorio y cocina. En el centro de los dos tabiques que se cortan perpendicularmente, un pequeño espacio vacío protegido por cuatro marcos encristalados para dejar la lamparilla que pudiera iluminar durante toda la noche. El humo salía por la estrecha chimenea a propósito en el mismo lugar...».

¹⁵ *Ibid.*, págs. 298 y sigs., donde se recogen unos bocetos de 1719 con trazas del Hermano Marcos de Santa Teresa para las ermitas exteriores, muy semejantes a las existentes en el desierto de Las Palmas.

¹⁶ *Ibid.*, págs. 265 y sigs. Eran las ermitas de N.ª S.ª del Carmen, San Juan de la Cruz, La Samaritana, San Pedro y la Magdalena, todas situadas a lo largo del camino que conduce desde la primera portería hasta el convento.

¹⁷ *Ibid.*, págs. 177 y 233 y sigs.

que nos hace recordar el conocido fenómeno de las capillas abiertas hispanoamericanas¹⁸.

Pero aún encontramos en los desiertos carmelitanos un cuarto tipo de capillas o ermitas: son los pequeños altares, llamados *basílicas*, que en número de cuatro se colocaban en el exterior de las iglesias conventuales, en la prolongación de sus cuatro ángulos, y que estaban cubiertas por arriba, con altar interior a propósito para la Misa, y sobre él, en una hornacina, el santo titular correspondiente; tan interesantes elementos están documentados en el desierto de las Batuecas¹⁹ y en el de La Isla²⁰.

Finalmente, como elementos singulares del desierto de Las Palmas, son de destacar algunos lugares retirados llamados «*antra*», o cavernas, que, inadecuados para ser habitados permanentemente, se destinaban a algunos ejercicios piadosos o momentos de devoción, y que también tenían nombres de santos: San Elías, San Juan de la Cruz, Santa Magdalena, etc.²¹. Su función nos lleva a asociarlas a las antes llamadas ermitas de devoción.

Como ahora se verá, cuando en el yermo carmelitano se profundice en la confección de un Vía Crucis monumental formado por capillas superándose el simple itinerario de cruces, se procederá al aprovechamiento de algunas ermitas-vivienda, de las exteriores, para, rebautizándolas, integrarlas en el sacromonte, del mismo modo que sucedió en el Monte Celia de La Salceda con las seis ermitas superiores.

EJEMPLOS DOCUMENTADOS DE VÍA CRUCIS EN LOS DESIERTOS CARMELITANOS

La disposición regularizada de los desiertos carmelitanos fue desarrollada por vez primera en el de San José del Monte de las Batuecas, donde

en 1599 el P. Tomás de Jesús trazó y levantó una pequeña iglesia aislada en el centro de los edificios que, formados por las ermitas individuales separadas entre sí por sus respectivos jardincillos y por otras dependencias del convento, componían un rectángulo o claustro alrededor del templo; en las esquinas de éste, las citadas cuatro «basílicas», y desperdigadas por el monte, las ermitas exteriores, todo ello dentro de la cerca exterior del yermo²².

Semejante disposición la llevó el mismo fraile carmelita al desierto de San José de Marlagne (Bélgica), en 1619, y luego se repitió en otros muchos desiertos carmelitanos²³.

Pero limitándonos al estudio de los Vía Crucis existentes en estos interesantes conjuntos arquitectónicos podemos señalar, dejando a un lado aquellos desiertos en que no hemos documentado que contaran con tales vías sacra²⁴, tres modalidades de creciente complejidad arquitectónica:

A. *Vía Crucis de cruces de piedra o madera*

Es el caso del desierto de N.^a S.^a del Carmen de Bolarque (Guadalajara), fundado en 1592, y que contaba nada menos que con veintiuna ermitas exteriores dedicadas a distintos santos sin que ninguna estuviera asociada a una estación de Vía Crucis. Pero sabemos que tenía un Vía Crucis de cruces que se iban esconzando en ascensión desde la portería hasta el convento²⁵. También en el citado desierto de las Batuecas —donde además había numerosas cruces desperdigadas por el monte de las ermitas exteriores— en la parte occidental de la cer-

¹⁸ Vid. MAC ANDREW: *The open air churches of sixteenth Century in México*, Harvard, 1968, y BONET CORREA, A.: «Antecedentes españoles de las capillas abiertas hispanoamericanas», *Revista de Indias*, 1963, págs. 267-290.

¹⁹ Dedicadas respectivamente a San Elías (N.O.); San Juan Bautista (S.E.); San Pablo ermitaño (N.E.), y San Jerónimo (S.O.). Su función posiblemente era la de ampliar el número de altares en el convento.

²⁰ Singularmente estaba dedicadas a cuatro pasos de la Pasión, que luego comentaremos.

²¹ Felipe de la Virgen del Carmen: *Op. cit.*, pág. 295, quien cita hasta seis cuevas y dice que hay otras más.

²² Además del libro citado en la nota anterior, *vid.* ZIMMERMAN, P.: *Les Saints Déserts*, París, 1927. Pero estos autores no estudian los yermos carmelitanos desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico, lo que actualmente estamos analizando en una monografía sobre el tema.

²³ Como en el de Busaco (1627), Santa Fe de México (1605), Tenancingo de México (1801), San José de La Isla (1719), etc.

²⁴ Como el Desierto de Las Nieves (Málaga), fundado en 1593; el de San Juan Bautista de Trasierra (Córdoba), de 1597; el de Las Palmas, de 1694, si bien actualmente cuenta con un moderno Vía Crucis formado por una calle con capillitas laterales a modo de hornacinas; el de San Hilarión del Cardó, de 1606, que entre sus once capillas exteriores cuenta con la ermita de La Columna, que situada desde 1612 sobre una roca casi inaccesible estaba dedicada a San Simeón el Estilita y a la Flagelación de Cristo.

²⁵ Fray Diego de Jesús María: *Op. cit.*

ca interior arrancaba un severo Vía Crucis que llegaba hasta la ermita de Alcornoque, dedicada a San José desde 1606²⁶. Otro ejemplo es el del desierto de Marlagne, en cuyo «monte» se distribuían once ermitas de habitación exteriores además de un «Calvario» en lo más alto del mismo que debía componer un Vía Crucis con las ocho cruces que se aprecian en el grabado que presentamos situadas a lo largo de la cerca, especialmente en los ángulos de la misma²⁷.

Por último en el más moderno desierto de San José de Tenancigo, fundado en 1801, había otro Vía Crucis de cruces de piedra sobre pedestales que iba por el flanco derecho del camino entre la Puerta de la Excomuniación y el monasterio, con idéntica disposición por tanto al Vía Crucis antes citado de Bolarque²⁸.

B. *Vía Crucis con algunas ermitas-altares alusivas a la pasión*

A esta modalidad más compleja e interesante pertenecía el itinerario detectable en el desierto de N.^a S.^a del Carmen de Santa Fe (México), fundado en 1605, y en cuyo monte se contaban al menos diez ermitas exteriores, tres de ellas en clara relación en el Vía Crucis, como eran las ermitas de *Getsemaní*, *el Calvario* y *La Soledad*, de las que si bien desconocemos su forma física, su dedicación nos mueve a considerarlas como perfecto escenario de las prácticas penitenciales bien documentadas de los solitarios carmelitas de México²⁹.

También se debe incluir en esta modalidad el singular, aunque incompleto, Vía Crucis existente en el desierto de San José de La Isla (en Bilbao), construido entre 1719 y 1729 por el tracista fray Marcos de Santa Teresa (siguiendo un esquema ba-

sado en las Batuecas), y que se componía de los cuatro altares o «estaciones» situadas en la prolongación de las bisectrices de los ángulos de la iglesia y dedicadas a cuatro pasos de la Pasión del Señor³⁰. Recuérdese que estos altarcillos o «basílicas» también existían en el convento de las Batuecas.

Creemos que, al menos en el desierto de Santa Fe, se puede apreciar una paulatina mayor importancia del tema del camino al Monte Calvario en los yermos carmelitanos y, en consecuencia, un acercamiento a la conversión de éstos en sacromontes, o al menos una progresiva asociación entre el Monte Carmelo y el Gólgota.

C. *Vía Crucis monumental formado por ermitas-pasos*

Si como afirma el Dr. Sebastián los ejemplos máximos de sacromontes de la época barroca se encuentran en el medio portugués (y querríamos mencionar el interesante Vía Crucis que en la ciudad de Tomar sube en escalinata de catorce plazoletillas hasta la ermita de La Piedad), también el más monumental de los Vía Crucis carmelitanos se halla en el país vecino: el del desierto de San Juan de la Cruz de Busaco, construido en 1644, aunque dotado de su forma actual en 1694³¹.

Remitiéndonos a la pormenorizada descripción de Mendes Simoes³², sólo queremos resaltar el que en Busaco se compuso un Vía Crucis escenográfico y al tiempo muy «realista», en un intento detallado de reconstruir la Vía Dolorosa hierosolimitana, con seis estaciones primeras —referentes al martirio de Cristo— que no figuran en el Vía Crucis

²⁶ Felipe de la Virgen del Carmen: *Op. cit.*, pág. 178.

²⁷ Tomado del libro citado en la nota anterior.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Vid. Fray Manuel de San Gerónimo: *Reforma de los Religiosos Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, vol. VI, Madrid, 1706, Lib. XXIII, cap. XIV, núm. 11: (hablando de la vida rigurosa del Desierto mexicano) «...De noche paseaban el monte con muy pesadas cruces en sus hombros y los pies descalzos... Estilaban... tener una columna en la puerta del refectorio y arrimada a ella unas buenas varas de membrillo y el religioso que conseguía licencia, había que fuertemente le atasen a la columna...».

³⁰ Felipe de la Virgen del Carmen: *Op. cit.*, pág. 297.

³¹ En 1644 el rector de la Universidad de Coimbra D. Manuel de Saldaña desbrozó el terreno, lo allanó y colocó en cada estación una cruz. En 1694, el obispo D. Juan de Melo hizo construir en cada estación una capilla o ermita, mandando traer las medidas exactas de las distancias entre las estaciones y las dimensiones de cada una, no reparando en los gastos de un viaje a Jerusalén; también puso cuadros y esculturas el obispo de Coimbra D. Antonio de Sousa y Vasconcelos, las que por no ser de suficiente calidad, fueron sustituidas más tarde por figuras de terracota, costeadas por los carmelitas. Actualmente las figuras y alguna de las ermitas están totalmente dañadas.

³² MENDES SIMOES DE CASTRO, A.: *Guía Histórico do viajante no Busaco*, Coimbra, 1883, págs. 64-77.

canónico (Oración en el Huerto; Prendimiento; Paso del puente sobre el Cedrón; Casa de Anás; Casa de Caifás y Casa de Herodes).

La mayor parte de las veinte estaciones resultantes son edificios cuadrangulares de esquinas adornadas de cercaduras de mosaico oscuro y tosco, cubiertos por tejados de cuatro vertientes en forma de cúpula puntiaguda y coronados con una cruz de piedra. Pero el carácter «realista» de esta vía sacra —basado en primer lugar en una disposición topográfica que respeta las distancias de Jerusalén, a lo largo de casi cuatro kilómetros—, se acrecienta con la inclusión de elementos inéditos en otros sacromontes, tales como la erección de arcos, torres, capillas reconstructivas (como la del Pretorio de Pilatos, que es la más noble en construcción y disposición teatral), completadas con inscripciones explicativas. Así, podemos destacar la existencia de una torre circular al lado de la Casa de Caifás, con una escalera de caracol interior. Otra puerta que da acceso a la plazoleta del Pretorio, en cuyo centro se halla la Columna de la Flagelación. Otro arco, la Puerta Judiciaria, anterior a la estación del encuentro con las mujeres. Finalmente —y es de notar el que fuera una ermita de habitación anterior a la composición del Vía Crucis—, destaca la Capilla del Calvario, con oratorio sextavado, ele-

gante cúpula sobre el edificio y a su derecha un cubículo con lavatorio, celda y cocina. Un poco por encima de ella se encuentra la Capilla del Sepulcro, que también era de habitación, antigua ermita fundada en 1646.

Por tanto ese magnífico Vía Crucis, que cruza y recorre el «monte» de Busaco dejando a sus costados otras ermitas de devoción y habitación y que arranca de la calle llamada del Huerto, aprovechó en sus dos últimas estaciones dos ermitas anteriores, que incluidas en su programa pierden su función eremítica en un proceso que ya hemos señalado en otros yermos.

CONCLUSIONES

El desarrollo de la práctica del Vía Crucis en el siglo XVII llevó a la identificación de algunos desiertos carmelitanos con la Nueva Jerusalén, con el Monte Calvario, lugar de ejercicios penitenciales que invita al solitario a imitar a Cristo³³. Un ejemplo expresivo será el nombre dado al desierto carmelita de Sorrento (Nápoles), que fundado en 1682 se llamó del Monte Calvario. Las consecuencias urbanísticas y arquitectónicas de este fenómeno las hemos intentado estudiar con esta comunicación.

³³ Sobre la imitación de Cristo que debe hacer el ermitaño, *vid.* las consideraciones expresadas por Fray Antonio de la Cruz, *Libro de la vida solitaria, de su excelencia, ejercicios y fin*, manuscrito núm. 3.859, en la *Biblioteca Nacional de Madrid*, sin fecha, si bien se escribió a mediados del siglo XVII.

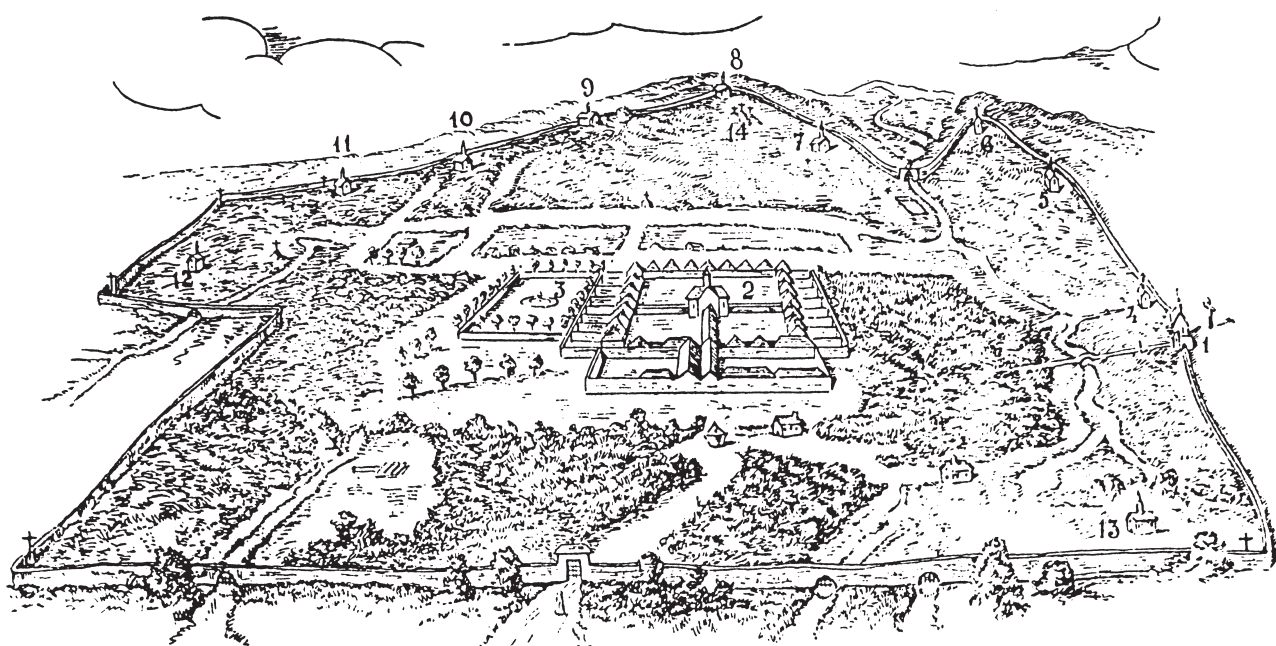


Lámina 1:

Santo Desierto de San José de Marlagne. (Bélgica), fundado por el Vble. P. Tomás de Jesús en 1619.—1. Portería con su hospicio y capilla.—2. Iglesia y convento (muy aumentados en sus proporciones).—3. Fuente y lugar de las colaciones espirituales.—4. Ermita de San Bernardo.—5. Ermita de San Elías.—6. Ermita de Santiago.—7. Ermita de San Miguel.—8. Ermita de San Juan Bautista.—9. Ermita de San Alberto.—10. Ermita de Santa Teresa.—11. Ermita de San José.—12. Ermita de San Esteban.—13. Ermita de Santa Catalina.—14. Monte Calvario.

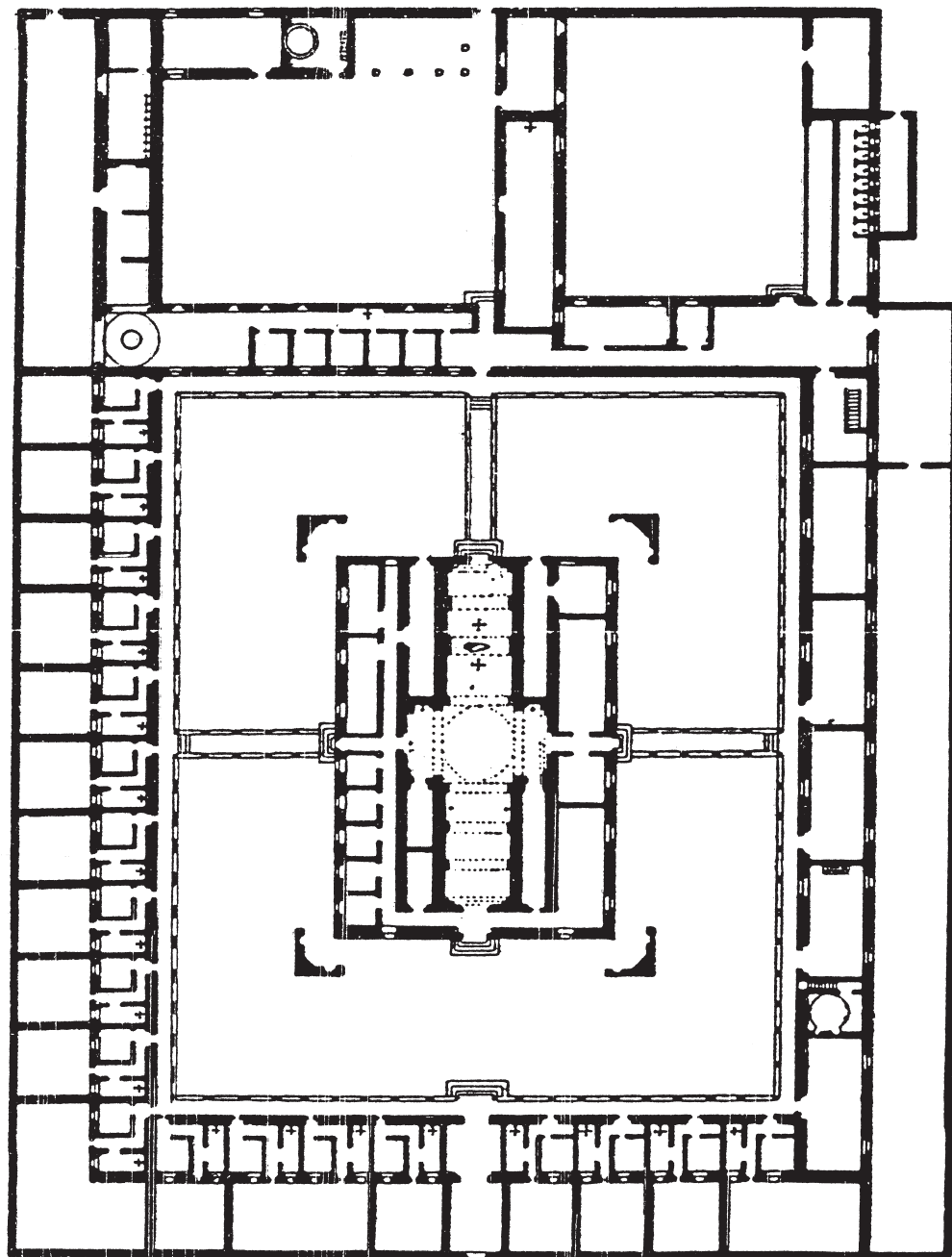


Lámina 2:
Desierto de la Isla (Vizcaya).

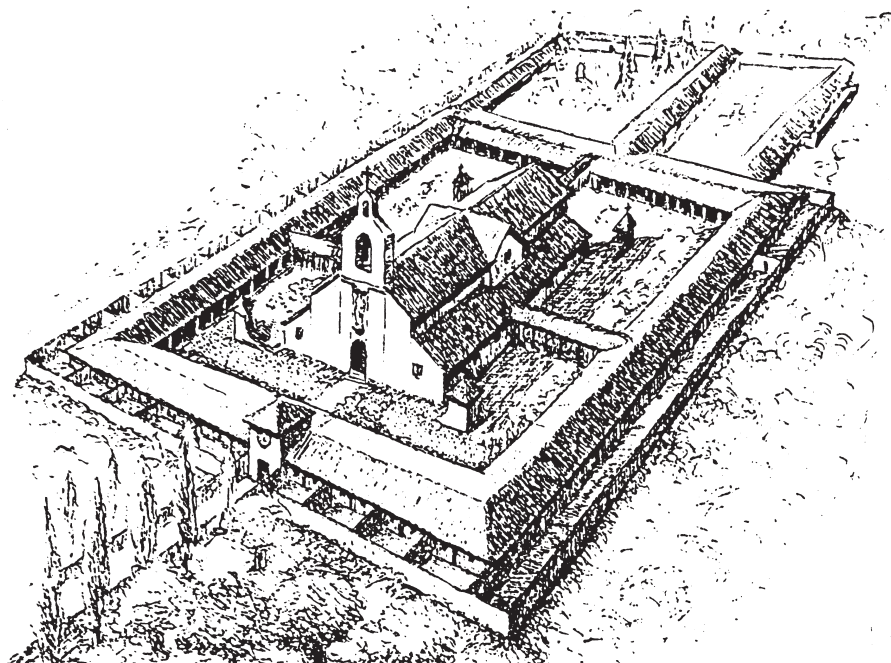


Lámina 3:
Reconstrucción del antiguo convento de San José de la Isla.

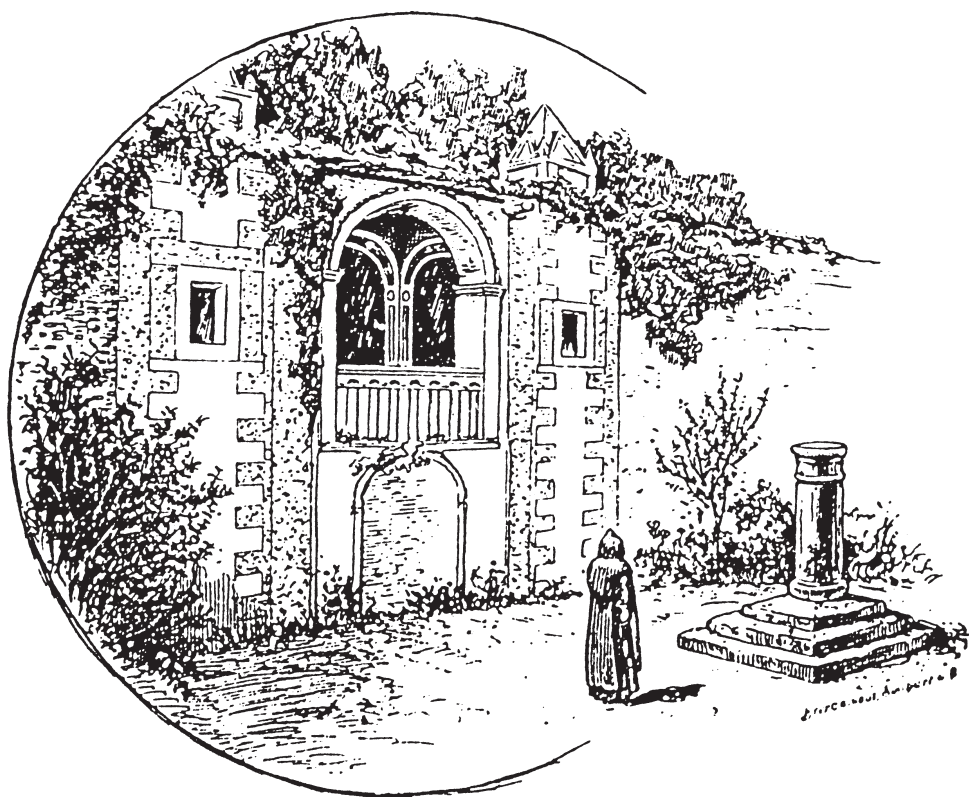


San José de Batuecas. Ermita del alcornoque,
según Arias Girón.
En ella habitaba frecuentemente el P. José María del
Monte Carmelo (P. Cadete).



Lámina 4:

Busaco.—Entrada al monasterio del Santo Desierto dedicado a San Juan de la Cruz. (Grabado antiguo).



Busaco.—Una de las capillas del Santo Vía Crucis: pretorio de Pilatos y columna de la flagelación (grabado antiguo).

El Sacro Monte granadino. Un itinerario ritual en la España del XVII

ESPERANZA GUILLÉN MARCOS-M.^a DEL MAR VILLAFRANCA JIMÉNEZ

Nada tan característico de la mentalidad colectiva como el entusiasmo con que, en los momentos en que se plantea cualquier tipo de duda sobre la justificación de sus más íntimas convicciones, son acogidas, en ocasiones lejos de toda lógica, las manifestaciones públicas que aglutinan a la población en torno a una idea que se encuentra, de modo general, intensamente asumida.

Este hecho se plantearía a fines del siglo XVI y primeros años del XVII cuando una serie de acontecimientos, ligados al descubrimiento de las reliquias sacromontanas, movilizó a la práctica totalidad de los sectores ciudadanos. Esto no supondría, sino la explicitación fehaciente del intento popular por defender una situación, que había sido puesta en entredicho, al perder Granada la condición de primerísima fila que ocupara en la jerarquía urbana española durante el quinientos, como símbolo más eficaz del triunfo católico en el último enclave de dominio musulmán.

El momento de prestigiar políticamente la ciudad, de dotarla de los organismos emblemáticos del poder real, ya había terminado, convirtiéndose ésta, en la difusa imagen de una aspiración permanentemente inacabada¹.

En este momento, determinados representantes de la población morisca —se destaca generalmente el papel de Miguel de Luna y Alfonso del Casti-

llo— intentando mejorar sus condiciones sociales, que se habían visto considerablemente despreciadas, o acomodar sus tradiciones religiosas a las cristianas, idearon una doctrina que aparecía providencialmente en unos extraños libros de plomo y en la que se expresaba un sincretismo religioso sobre supuestos que, aunque a veces resultaran ser tremendamente disparatados, fueron capaces de actuar sobre la población como el detonante que hizo estallar la expresión más espontánea y entusiasta de su fervor.

Las peculiaridades étnicas o culturales que convivían amalgamadas en este núcleo urbano llegarían a situaciones de conjunción sin precedentes a través de uno de los fraudes que más polémica levantaron a lo largo de todo el siglo XVII y que viviría aún momentos de reactivación a raíz del falso montaje arqueológico organizado en el XVIII por Juan Flores².

Es abundante la bibliografía que relata la historia de los descubrimientos de la torre Turpiana —alminar de la mezquita que hubo de derribarse en 1588 para construir el Sagrario de la Catedral— y en las cuevas de Valparaíso de 1593³; sin embar-

¹ HENARES CUÉLLAR, Ignacio: *Granada*, tomo IV, pág. 1220, Granada, Excma. Diputación Provincial, 1982.

² ROLDÁN HERVAS, José Manuel: *Juan de Flores y las excavaciones del Albayzín. Arqueología y fraude en la Granada del Siglo XVIII*. Papeles del Carro de San Pedro, núm. 11-12, Granada, 1985.

³ TAYLOR, Rene: «Símbolo y teurgia en el Sagrario de la Catedral de Granada», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, tomo III, págs. 437-452, Universi-

go, juzgamos de interés destacar alguna de las consecuencias directas que derivaron de tales hechos, al considerarlos un ejemplo suficientemente expresivo del modo en que actúan los mecanismos del pensamiento contrarreformista sobre la devoción popular.

Heredia Barnuevo, en su *Mystico Ramillete*⁴ narra la vida del Arzobispo Don Pedro de Castro Cabeza de Vaca y Quiñones, máximo defensor de las doctrinas contenidas en los libros plúmbeos y promotor de la construcción de la Abadía en el supuesto lugar donde sufrieron martirio los fundadores de la Iglesia granadina. A través de esta biografía puede seguirse el curso de los acontecimientos ligados al monte ilipulitano durante los años en que dicho don Pedro de Castro ocupara la silla arzobispal.

El descubrimiento de los restos de San Cecilio y sus seguidores, al margen de la doctrina contenida en los plomos asociados a ellos, venía a confirmar la primitiva cristianización de la ciudad y la situación de Ilíberis en el Albayzín. En plena polémica sobre la autenticidad de las reliquias se publicaría en Sevilla, en 1603, un curioso libro, *Diálogo de las cosas notables de Granada*, escrito por Luis de la Cueva, un clérigo que según Francisco Izquierdo era de origen morisco, en el que se intenta, recurriendo a los más peregrinos argumentos, destacar la importancia de Granada como foco principal de cristianización desde la antigüedad romana⁵, llegando incluso a decir que en el Sacro Monte se ofició la primera misa de Europa.

Asimismo, Soto de Rojas, el más claro representante de la poesía barroca granadina, en «El rayo elemental», contenida en *Los rayos de Faetón*, confirma la celebración en la ciudad del Concilio de Ilíberis⁶.

Esta idea de primacía de la Iglesia granadina lleva a frecuentes comparaciones con la ciudad de Roma. Luis de la Cueva, por boca de Tesifón, uno de los personajes dialogantes —que reciben el nombre de los santos ilipulitanos— en la subida a Valparaíso dirá: «Haga Italia ostentación de sus anfiteatros, medallas, y piedras escritas, que todas juntas (delante de las de este sagrado monte) baxaran la cabeça»⁷.

No es tampoco de extrañar que personajes tan destacados en la actividad intelectual granadina del siglo XVII, como el anteriormente citado canónigo del Salvador, don Pedro Soto de Rojas⁸, en la segunda parte del *Desengaño de amor en Rimas*, se refiera, sin sombra alguna de duda sobre su autenticidad, a las reliquias asociadas a la figura de San Cecilio encontradas en la torre Turpiana⁹. En su «Himeneo de San Cecilio y la Santa Iglesia de Granada» establecerá un paralelismo con la ciudad santa:

«Y vos Granada SanteQue como Roma os empinays en montes»

En el *Mystico Ramillete* se destaca la importancia de los hallazgos y su calificación como «un tes-

dad de Granada, 1979. *La Abadía del Sacromonte. Exposición artístico-documental. Estudios sobre su significación y orígenes*, Universidad de Granada, Colegio Mayor San Jerónimo, Granada, 1974. En esta obra se recogen artículos de: José Martín Palma, Miguel José Hagerty, Darío Cabanelas, Ignacio Henares Cuéllar, José Manuel Pita Andrade, Domingo Sánchez-Mesa Martín, Antonio Moreno Garrido, Antolínez, Justino, *Historia Eclesiástica de la Santa Iglesia Metropolitana de Granada*. BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco: *Historia Eclesiástica. Principios y progresos de la ciudad y religión católica de Granada...* Granada, Imprenta Real, 1639. HEREDIA BARNUEVO, Diego Nicolás de: *Mystico Ramillete Historico, Chronologico y Panegirico...*, Granada, 1741. En 1863 se reeditó en la imprenta de Sanz. GODOY ALCÁNTARA: *Historia crítica de los Falsos Cronicones*, Madrid, 1868. BONET CORREA, Antonio: «Entre la superchería y la fe: El Sacromonte de Granada», *Historia* 16, núm. 61, págs. 43-55, Madrid, 1981.

⁴ HEREDIA BARNUEVO, Diego Nicolás de: *Op. cit.*

⁵ CUEVA, Luis de la: *Dialogos de las cosas notables de Granada*, Sevilla, 1603... Fol Aiii. Edición facsímil Ed. Azur, Madrid, 1977. Prólogo de Francisco Izquierdo.

«El Monte Santo, donde se dixo la primera missa que ubo en Europa, porque antes de los Apostoles saliessen de Jerusalem y de la tierra santa el hermano de San Juan, y primo hermano de Christo, sabiendo su temprana muerte, vino al Monte Santo de Granada, y lo consagro, con muchas Missas que en el dixo».

⁶ SOTO DE ROJAS, Pedro: «El rayo elemental», en *Los rayos de Faeton*, Fol. 40 (R) 3.^a estrofa.

«La Sierra de lliberia, ya encendida, Las canas peyna el fuego a la nevada Por su concilio santo conocida Por su candor del mundo celebrada»

⁷ CUEVA, Luis de la: *Op. cit.* Fol. G(V).

⁸ Esta figura ha sido profundamente estudiada por Antonio Gallego Morell. Para conocer su vida es interesante el artículo titulado «Biografía del poeta gongorino que acertó en el arte de dar título a sus libros», publicado en *Al ave en vuelo*. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas, Universidad de Granada, 1984.

⁹ SOTO DE ROJAS, Pedro: *Desengaño de amor en Rimas*, Poema 29, 2.^a parte fol. 167 (R. y V.), Madrid, 1623. «Himeneo de San Cecilio y la Santa Iglesia de Granada».

timonio irrefragable a la posteridad de los siglos, de ser Granada *uno de los primeros y mas celebres theatros de la Fe Evangelica, regada en esta tierra con la sangre fecunda de tanto glorioso Martyr, que con sus cenizas y Reliquias venerables la dexaron sembrada en la fertil tierra de aquellas religiosas Grutas...*¹⁰.

Como puede verse, de lo dicho hasta ahora se desprende la importancia otorgada a la autenticidad de los restos como clave para la autoconciencia popular de la primacía de la ciudad, por antigüedad, sobre el resto de España.

En cierto sentido, el fraude sacromontano actuó sobre la mentalidad granadina como un pretexto para superar, mediante una asociación con lo trascendente, la situación de decadencia a la que se llegó tras el futuro esplendor que auguraba su papel como ciudad en el siglo precedente.

Soto de Rojas, como un hombre que vive su época, acepta, sin paliativos, estos acontecimientos, y se sumará a ellos cuando renuncie al amor carnal de Fenix:

«La dulce libertad amada abraço, Y en todo absuelto mi mortal processo, Quando el error que cometí confesso, El pecho en penitencia despedaço»¹¹.

Es este sentimiento penitencial el que determinará la subida al Sacro Monte como un acto que va a adquirir los tintes de un auténtico viaje iniciático, una vía de purificación privada que se manifestará bajo la vistosa imagen de un itinerario público.

Como narra Heredia Barnuevo, desde 1595, año en que se descubren los restos de los mártires ilipulitanos «...*conmuese el Granadino Pueblo con la noticia de tal hallazgo, corriendo la voz por todo el Reyno. Empieza Dios a acreditar ser esto cosa suya con repetidos milagros. Amaneze puesta una Cruz en lo alto del Monte, sin que pudiese investigar la diligencia humana del Author de ese hecho. Conspiran a la vista de este prodigio con devota emulacion a colocar alli cruces, no solo todas las Cofradías, Congregaciones, y Gremios de toda la Ciudad, ni solo los Pueblos, y Lugares, mas tambien Ciudades y Provincias muy remotas, aun de fuera de estos Reynos, en-*

viando Comissarios que señalassen sitios donde fixar sus cruces...»¹². Al mismo pasaje se referirá José de Ramos López en *El Sacro Monte de Granada*, obra publicada en Madrid en 1883, quien también da cuenta de esta particular expresión de religiosidad.

En 1602, Gregorio López Madera en *Historia y discurso de la certidumbre de las reliquias, laminas y propheta descubiertas en el Monte Santo...* escribe lo siguiente: «...*dentro de pocos dias se movieron muchas personas devotas, á llevar, y fixar en aquel monte algunas cruces y como era Dios el movedor, saco una nueva invencion, no conocida en otro algun santuario del mundo, que fue poblar, como un monte arbolado, todo aquel sagrado sitio, y los cercanos de mucho numero de ellas moviendose a un mismo tiempo las parrochias, las religiones, los lugares cercanos, y aun apartados, los oficios, los barrios y otras comunidades; y hasta los niños mas pequeños a llevar cruces, y dedicarlas a la devoción de aquel Santuario...*»¹³.

Esta práctica de organizar peregrinaciones para situar cruces en el Monte Sacro, por la singularidad que revistió, se encuentra descrita en la mayor parte de la bibliografía referida a los sucesos de Valparaíso: «...*Este fue un deseo de honrar, y venerar este Sitio, que todo el pueblo concibio, y que rompio en llenar de cruces el Sacrosanto terreno, los nobles, los ricos, y todopoderosos particulares, hacian a su costa levantar altas, corpulentas y bien labradas cruces, los Gremios, las Cofradías, y las Comunidades se excedian unos a otros con emulacion santa, y hasta los pobres que no podian suportar los gastos, hacian sus cortas dones en Cruces de madera, de suerte, que en muy pocos meses, no avia palmo de tierra en todo el Monte, donde no hubiese una Cruz...*»¹⁴.

La masiva instalación de cruces, junto al hecho de que no se hubiese pronunciado la sentencia sobre la autenticidad de los hallazgos, obligaron al Arzobispo don Pedro de Castro a prohibir estas manifestaciones y cercar el lugar. «*Y pusose todo el cuydado en lo que mas importava, que eran las averiguaciones para aclarar la verdad*»¹⁵.

¹² HEREDIA BARNUEVO, Diego Nicolás de: *Op. cit.*, pág. 17.

¹³ LÓPEZ MADERA, Gregorio: *Historia y discurso de la certidumbre de las reliquias, láminas y propheta descubiertas en el Monte Sacro...*, Granada, 1602, fols. 5(V)-6(R).

¹⁴ VELÁZQUEZ DE ECHEVARRÍA: *Paseos por Granada y sus contornos*, tomo I, 1765-1766. Paseo XXIX, págs. 165-166.

¹⁵ LÓPEZ MADERA, Gregorio: *Op. cit.*, fol. 6.

¹⁰ HEREDIA BARNUEVO, Diego Nicolás de: *Op. cit.*, pág. 31.

¹¹ SOTO DE ROJAS, Pedro: *Desengaño de amor en Rimas*, fol. 139 (V).

Pese a la prohibición, como señala Heredia Barnuevo, la población «inventó nuevos ardides, para venerar con estaciones de penitencia aquel sitio»¹⁶, siendo la Duquesa de Sessa, doña María de los Cobos y Mendoza, una de las más destacadas promotoras, al presidir una comitiva compuesta por las principales señoras de la ciudad que se dirigieron en ascensión penitencial al Sacro Monte. Del mismo modo, las principales comunidades religiosas, revestidas de todo el ornato exigido por el protocolo, organizaron las rituales visitas a los mártires ilipulitanos¹⁷.

La Iglesia Abacial del Sacro Monte, dirigida por el maestro mayor de obras del Arzobispo, Ambrosio de Vico, fue edificada entre 1609 y 1610, quedando interrumpido el resto del complejo a causa del traslado a Sevilla del Arzobispo don Pedro de Castro, para continuar la construcción, a principios del XVIII, el también Arzobispo don Martín de Ascargorta, a quien se debe el comienzo del Sagrario de la catedral, que refleja en su programa, como ha estudiado Rene Taylor, el impacto que le causaron la figura de su antecesor y las doctrinas concepcionistas por éste defendidas¹⁸.

La construcción de este complejo abacial en el Sacro Monte supondría la institucionalización definitiva del lugar, ocupado hasta entonces por un pequeño edificio que había sido ordenado levantar con el único objeto de mantener las reliquias a salvo de devotos poco escrupulosos.

La tradición franciscana de honrar procesionalmente los santos lugares llevaría a la petición, por parte de la Orden de Terceros, al Arzobispo de for-

malizar una vía crucis que realizara su itinerario las noches de todos los viernes del año¹⁹. A la devoción de esta orden laica se debería la edificación de la Ermita del Santo Sepulcro, ante la que en 1636, dichos Terceros colocarían otra cruz de piedra atribuida a Alonso de Mena²⁰.

De las cruces instaladas en el Sacro Monte, pocas resistieron el paso del tiempo, cabiendo poner de manifiesto que algunas de ellas fueron quitadas por decisión explícita del Arzobispo y que otras soportaron mal, por la caducidad de sus materiales, las inclemencias climáticas o el simple discurrir de los años. Henríquez de Jorquera hace una relación de las cruces más destacadas, entre las que se encuentran las de las villas de Santa Fe e Iznalloz y las gremiales de los hiladores de la seda, ganapanes de las plazas Nueva y Bibarrambla, hortelanos y herreros²¹. De ellas, en la actualidad, sólo cuatro se conservan: la de Iznalloz, la de los cañoneros de la Alhambra, la de los Hermanos de la Natividad de la Madre de Dios y la de los ganapanes o palanquines, mozos de cordel de las plazas granadinas.

El Sacro Monte de Granada se ofreció, en el siglo XVII, como ejemplo manifiesto de recuperación de los rituales de peregrinación que tanta tradición tuvieran en el mundo medieval, y que ahora son de nuevo puestos en vigencia, atendiendo a similares ideales de trascendencia, pero a una muy distinta situación social y urbana.

La ascensión ceremonial al Monte ilipulitano se convierte, para los hombres del XVII, imbuidos en el pensamiento contrarreformista, en la aceptación solemne de una supuesta realidad pasada sobre la que poder fundamentar sus más íntimas creencias y sobre la que formalizar, mediante la expresión de un símbolo exterior, un fervor, en ocasiones desmedido, que justifique algunas de las claves más significativas de su pensamiento.

¹⁶ HEREDIA BARNUEVO, Diego Nicolás de: *Op. cit.*, pág. 17.

¹⁷ «...Da principio a estas demostraciones piadosas la gravísima comunidad de Santa Cruz la Real del Orden de Santo Domingo, subiendo á visitar aquel Santuario, presidiendo el Rmo. Prior Mro. Fr. Gaspar de Cordova, de las ilmas. Casas de los Condes de Cabra, y Duque de Arcos, confesor que fue poco despues del Sr. Phelipe III y de su Consejo de Estado. Postranse todos al descubrir el Santuario, y despues de un gran rato de esta devota postura, suben descalzos á lo alto, y hacen alli prolixa oracion con muchas lagrimas. Imitan su exemplo en los dias inmediatos las demás Religiones: El Colegio de San Pablo de la Compañía de Jesus con su Rmo. Rector P. Francisco de Quesada, El Conv. de la Sma Trinidad, y su Rmo. Ministro Fr. Juan Carreño...».

¹⁸ TAYLOR, Rene: *Op. cit.* Estudia en el programa iconográfico del Sagrario de la Catedral de Granada las alusiones al dogma de la Inmaculada Concepción y la frecuente aparición de la figura de San Pedro, como derivaciones directas de las doctrinas contenidas en los libros plúmbeos y como un intento por prestigiar paralelamente la figura de Don Pedro de Castro.

¹⁹ HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco: *Anales de Granada (1588-1646)*, Edición de Marín Ocete, Granada, 1934, tomo I, págs. 267-68.

²⁰ GALLEGO BURÍN, Antonio: *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Edición de la Fundación Rodríguez-Acosta, Madrid, 1961, pág. 495.

²¹ HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco: *Op. cit.*, págs. 267-68.



Fig. 2. Cruz de los Ganapanes de las Plazas Nueva y Bib-Rambla.



Fig. 1. Cruz de los Canteros.

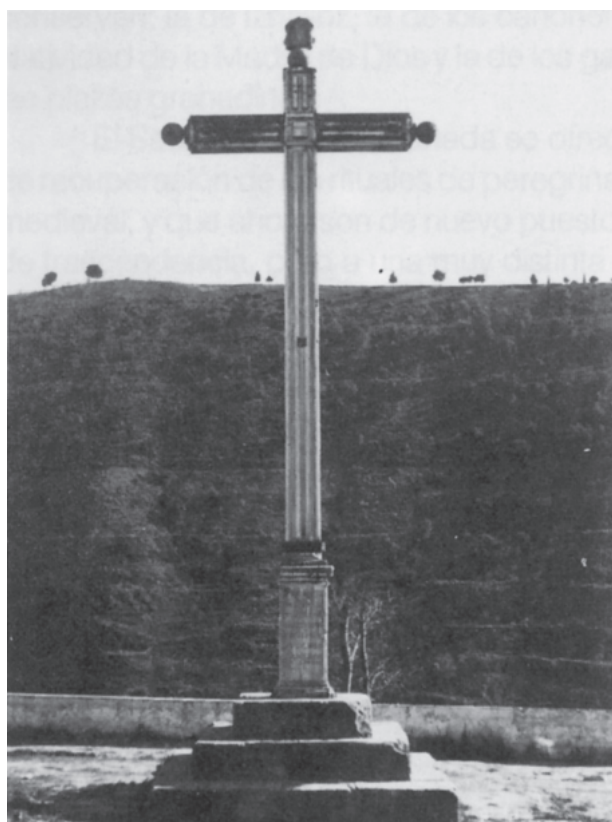


Fig. 3. Cruz de Iznalloz.



Fig. 4. Cruz de los Hermanos de la Natividad de la Madre de Dios.



Fig. 5. Ermita del Santo Sepulcro.



Fig. 6. Abadía del Sacromonte.

Santuarios y fiestas sacromontanas de Zújar (Granada)

JUAN MANUEL GÓMEZ SEGADÉ

Casi tan antigua como la humanidad es la costumbre de considerar las cimas de los montes como lugares sagrados, propicios para ubicar el templo de un Dios como especie de pararrayos protector de la población asentada a sus pies. Muchos ejemplos se podrían citar en España, y muy particularmente en Andalucía en la que casi todos los pueblos montanos cuentan con su «ermita» en lo alto de la cumbre: tal es el caso de Lucena, Cabra, Andújar, Archidona, Aroche, Dílar, Escúzar, Montejícar...

Si el pueblo de Zújar, en la provincia de Granada, tiene en común ese carácter general, el rito y las fiestas patronales que celebra, así como la historia y moderno diseño de su ermita dedicada a la *Virgen de la Cabeza* son especialmente singulares. Como ya demostró Carmen Muñoz Renedo¹, la devoción de *Nuestra Señora de la Cabeza de Zújar* es una derivación de la de Andújar: «En Andalucía —dice esta autora—, la devoción y culto a la Stma. Virgen bajo esta advocación se extiende a manera de abanico desde la cúspide del Santuario de Sierra Morena por un gran número de ciudades, villas y lugares, en los cuales por regla general se construía, para honrar a la Stma. Virgen, una ermita extramuros y en el cerro o montaña más elevado

de la localidad, conformándose en todo con la de Sierra Morena o de Andújar, raíz y principio de todas las demás».

«En Zújar la devoción a Ntra. Sra. de la Cabeza es muy antigua. Es probable que ya llevaran la devoción a esta Imagen de la Stma. Virgen los primeros repobladores que se asentaron en esta villa a raíz de la conquista de los Reyes Católicos, gente en su mayoría de la provincia de Jaén, con quien Zújar limita, y en la cual había un fuerte arraigo de esta devoción. Así se van escalonando, sin interrupción, ermitas e iglesias dedicadas a Ntra. Sra. de la Cabeza desde el Santuario de Sierra Morena hasta Zújar, Bailén, Linares, Jaén, Mancha Real, Huelma, Quesada, Cazorla, Castril, Huéscar, Zújar...»².

Recientemente se ha querido «legendarizar» su presencia en el imponente *Cerro de Jabalcón*, a imitación de tantos otros relatos apócrifos que reivindican un milagro particular justificador de la advocación y culto. Tal es la que recoge el cronista de Baza D. Luis Magaña, y cuya falta de fundamento también ha demostrado Carmen Muñoz Renedo³. Al parecer, la devoción habría sido lle-

² *Ibid.*, pág. 169.

¹ Cfr. MUÑOZ RENEDO, C.: *La representación de «Moros y Cristianos» de Zújar, Cautiverio y Rescate de Ntra. Sra. de la Cabeza de Zújar*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1972.

³ Cfr. MAGAÑA VISBAL, L.: *Memoria Histórica sobre la aparición, culto y milagros de Nuestra Señora de la Cabeza, que se venera en la Iglesia Parroquial de la villa de Zújar*, Zújar, 1926. Para su contraste con los hechos probados documentalmente, véase MUÑOZ RENEDO, C.: *Op. cit.*, págs. 170-172.

vada a Zújar por los repobladores de los Reyes Católicos hacia 1489, o por los posteriores a la expulsión de los moriscos (1572-1579). En 1611 consta ya la costumbre de celebrar la fiesta *subiendo al Cerro de Jabalcón*. Sin embargo, el primer testimonio escrito que tenemos de la ermita se remonta a 1630, para referirse al hundimiento de la «cassa de la Virgen» debido a su deficiente construcción. Ello hace suponer que las noticias sobre esta primera ermita pudieran hallarse en los libros de actas del Ayuntamiento de Zújar de los años 1615-1629 que se han perdido. El Cabildo en su sesión de 17 de marzo de 1631 acuerda reconstruirla, al mismo tiempo que recomienda pleitear con los anteriores constructores por su negligencia. La nueva obra duraría varios años, por la dificultad de acarrear materiales a la cima del cerro (robados en 1632), así como por la probable escasez de medios económicos. Según las mismas actas del Ayuntamiento, la ermita se puede dar por terminada en enero de 1633.

Consolidado el Santuario, las fiestas van creciendo en fama y boato hasta que se fija la simbiosis del patronazgo con la representación de «*Moros y Cristianos*»: el último sábado de abril se subía la Virgen al Cerro, durando la celebración hasta el martes siguiente. Sólo a partir de 1778 se hará la subida el Domingo, en lugar del Sábado en el que sólo se baja la Imagen de su camarín en la Iglesia parroquial de Zújar.

El rito procesional continúa en la cima del monte alrededor de la ermita celebrándose allí mismo la misa, dentro o fuera según el tiempo lo permita. Los mayordomos y oficiales de la Hermandad⁴ obsequian al público y a las autoridades mientras se descansa del gran esfuerzo que supone la subida⁵.

«Por la tarde se organiza la procesión de bajada⁶. La gente que no ha sido al Cerro y las compañías de «Moros y Cristianos», Luzbel y sus demonios, esperan a la Virgen en una era al pie del Cerro llamada «erilla empedrada». Llega la Vir-

gen y descansa en una mesa que ya está preparada al efecto. La saluda con unas oraciones el sacerdote y un abanderado juega a la bandera «bandear», mientras la saludan con vivas, cohetes, y tiros de fusil.»

«Vuelve a ponerse en marcha la procesión engrosada ya por todo el pueblo. En la Plaza Mayor, delante de la puerta de la Iglesia Parroquial, se coloca la Santa Imagen, que es de nuevo saludada con la bandera, con nuevos vítores, cohetes, etc.» «Los espectadores se colocan en círculo delante de la puerta de la Iglesia, en cuya entrada está la Virgen, a la cual se dirigen los actores en ciertos pasajes de la representación. Comienza la primera parte o Cautiverio que es seguido con gran interés por el pueblo que de memoria conoce «los papeles».» «Terminada la función entra la Virgen en la Iglesia y se comienza la fiesta popular: casetas de tiro, caballitos, churros, etc.»

«El lunes por la mañana solemne función religiosa. Por la tarde se organiza la procesión con la Virgen, que es llevada a las Eras de Capallón. Allí se coloca la Sagrada Imagen a la puerta de la ermita de San Marcos y después de saludarla el sacerdote con unas oraciones, y el abanderado de turno con la bandera, ante un escenario natural grandioso, se comienza la representación de la segunda parte o Rescate»⁷.

«Acabada ésta vuelve a organizarse la procesión de regreso. Después de una breve función religiosa, se sube a la Virgen a su camarín, recogiendo en las andas unos pequeñísimos anises blancos para sus camareras.»

«Se sigue durante tarde y noche la fiesta popular y aún hasta el martes continúan los festejos. Los demonios, los moros y los cristianos siguen asustando a los pequeños con su aspecto, cohetes, y sus tiros de fusil»⁸.

Como hemos apuntado al principio, merece señalarse este itinerario litúrgico artístico, no sólo por la rara conjunción de elementos profanos y religiosos como la representación teatral de «Moros y Cristianos», sino por el *protagonismo popular* que asimila «lenguajes cultos»⁹ para ilustrar una fe tan ingenua como firme. Buen ejemplo de ello es la *actual ermita del Cerro de Jabalcón* construida en

⁴ La antigüedad de esta Hermandad de Ntra. Sra. de la Cabeza consta, según Carmen Muñoz Renedo, desde 1778, pero puede ser muy anterior, aunque no se conocen sus reglamentos.

⁵ Parecido refrigerio (vino, habas verdes y tortas saladas) se da en la subida al Sacromonte Granadino el día del patrón San Cecilio. Sin embargo, en Granada es la Corporación Municipal (que se ha preocupado por resucitar la costumbre) quien obsequia a la población.

⁶ En la actualidad, la Virgen es velada en el Cerro durante la noche del Domingo, siendo bajada en procesión el Lunes.

⁷ Las «Eras de Capallón» están situadas en el barrio de Abatel, al lado mismo de Zújar, en el descampado, que fue urbanizado en el año 1983 como plaza pública. Hacia 1969 entre la Parroquia y los vecinos se promoverá la construcción de una «ermita-estación» al fondo de la «Era», de 36 metros cuadrados, destinada exclusivamente a albergar a la Sagrada Imagen mientras «contempla» la representación de «su Rescate» con las grandes puertas abiertas. El diseño de esta ermita, con espadaña y ángulos encintados, se hizo en armonía con el exterior de la misma Iglesia Parroquial de Zújar.

⁸ MUÑOZ RENEDO, C.: *Op. cit.*, pág. 182.

⁹ Las fiestas de Moros y Cristianos de Zújar son de las pocas que conservan texto escrito [Cfr. RODRÍGUEZ BECERRA, S.: *La fiesta de Moros y Cristianos en Andalucía*, en «Gaceta de Antropología», 3 (1984) 13-20] y es, «sin duda la de más valor literario de todas la que se hacen hoy en España» (MUÑOZ RENEDO, C.: *Op. cit.* pág. 32).

1964 para sustituir a la antigua, probablemente destruida, tras el deterioro de los siglos que aquí son particularmente severos por la fuerza del viento en la región de Baza y más aún a los 1.492 metros de altura que tiene el Cerro de Jabalcón¹⁰. El gran cerro será para esta Virgen signo de dominio e influencia sobre otros pueblos del valle, como Benamaurel, cuyas ermitas y devoción pueden considerarse «filiales» de la de Zújar, aunque los del lugar tengan por «hermanas» a sus respectivas Señoras de la Cabeza.

La idea de hacer una ermita nueva partió de los mismos vecinos que en 1961 se la expusieron al arquitecto Luis Navarro Montoya, natural del mismo Zújar. Éste realizó un pequeño boceto inspirado en formas de Le Corbusier y acorde con el espíritu monumental de otros santuarios de montaña en los que se prevé la celebración del culto tanto en el exterior como en el interior¹¹. En el proyecto, pura fantasía expresionista del autor, la torre era el mismo eje generatriz de la cubierta helicoidal. Pero lo que nunca se podía imaginar Luis Nava-

rrero, después de varios años de haber olvidado el asunto, es que sus paisanos se lo hubieran tomado en serio y que el sólo ingenio de un albañil llamado Eduardo Navarro Espejo hubiese hecho realidad aquel dibujo apenas esbozado, sin ningún cálculo técnico.

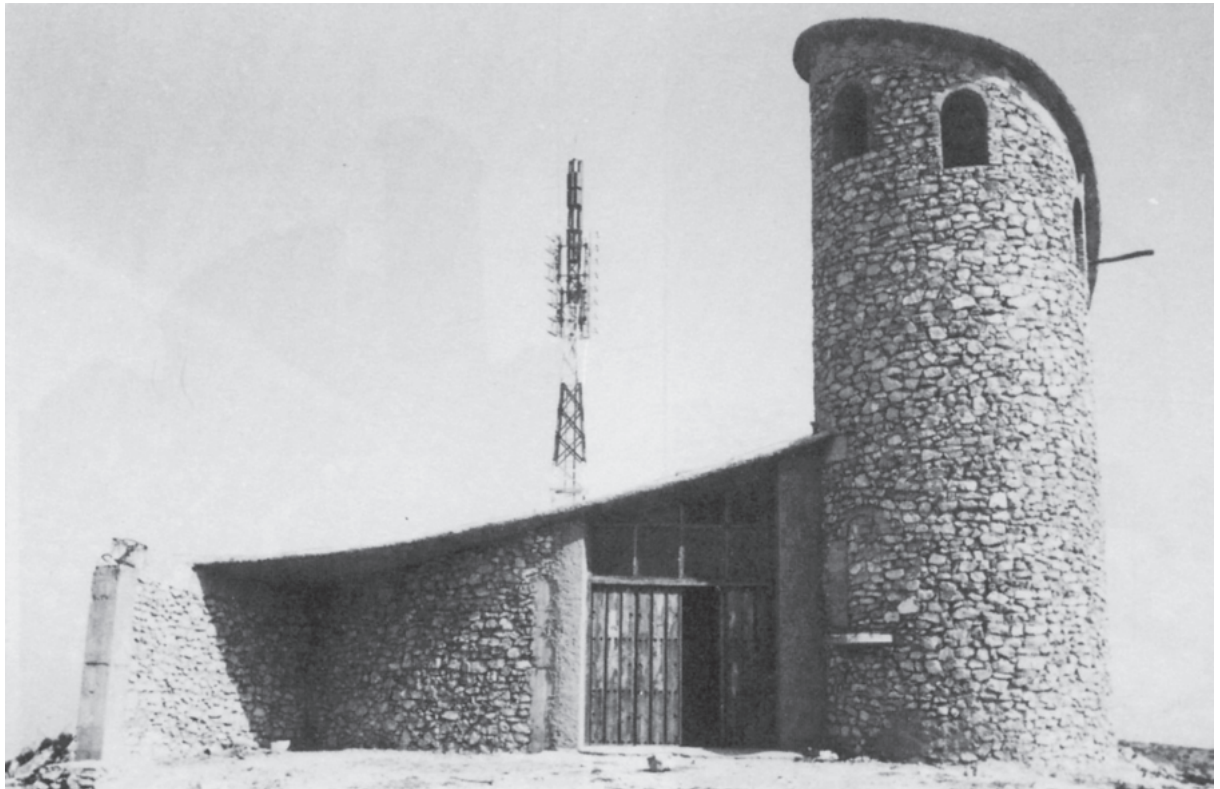
Una vez más la sabiduría popular se había apropiado de un «término culto», sacándole el máximo partido estético y litúrgico. En efecto, Navarro Espejo, valiéndose de una tela metálica y de algunos alambres tensados con piedras encofró el forjado de la cubierta modelando una extraña y original *textura pictórica* con el abombamiento blando de un tela que recuerda el magistral proyecto de Michelucci en la iglesia de San Juan Bautista (Florencia), pero con «tecnología artesana popular». La ermita, pues, al igual que el drama del *«Cautiverio y Rescate de Nuestra Señora de la Cabeza de Zújar»* se integra como coronación del paisaje y merecería una mayor atención no sólo como monumento religioso y arquitectónico, sino como muestra excepcional de «arte popular».

¹⁰ Amplios datos sobre la comarca con fotografía de la ermita incluida, pueden verse en FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, F.: *La altiplanicie de Baza*, en «España Geografía y Guía», Salvat, Pamplona, 1973, vol. IV, págs. 136-141.

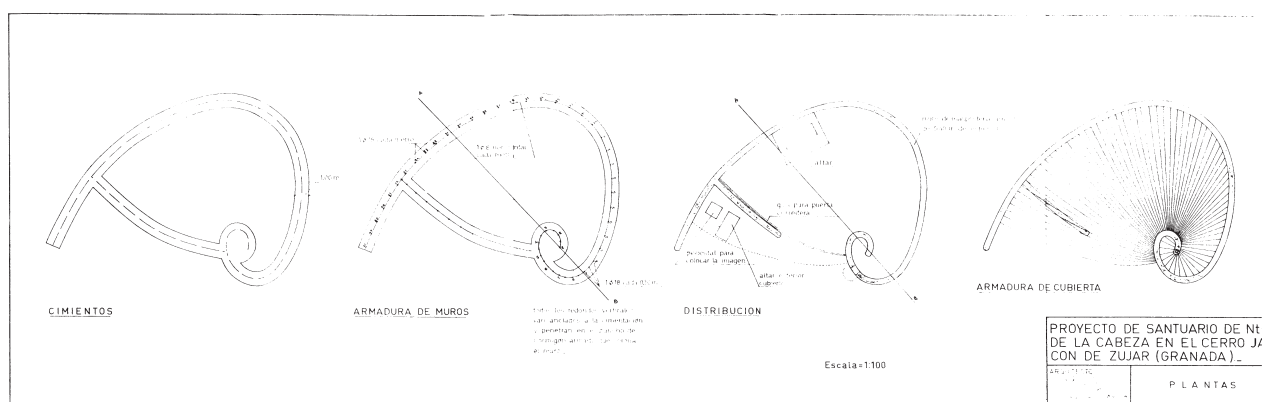
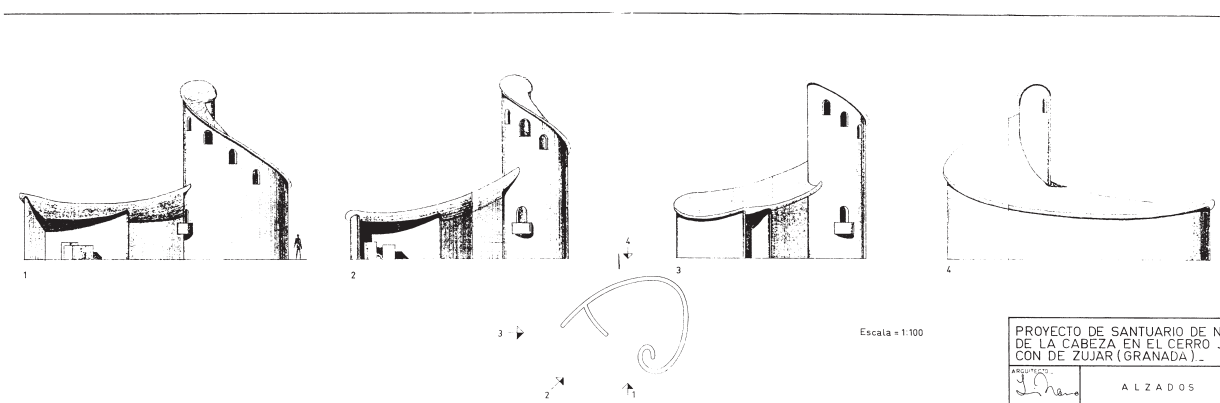
¹¹ La planta es muy parecida a la de San Benito de Vicenza: Cfr. PLAZAOLA, J.: *El arte sacro actual*, BAC, Madrid, 1965, pág. 265.

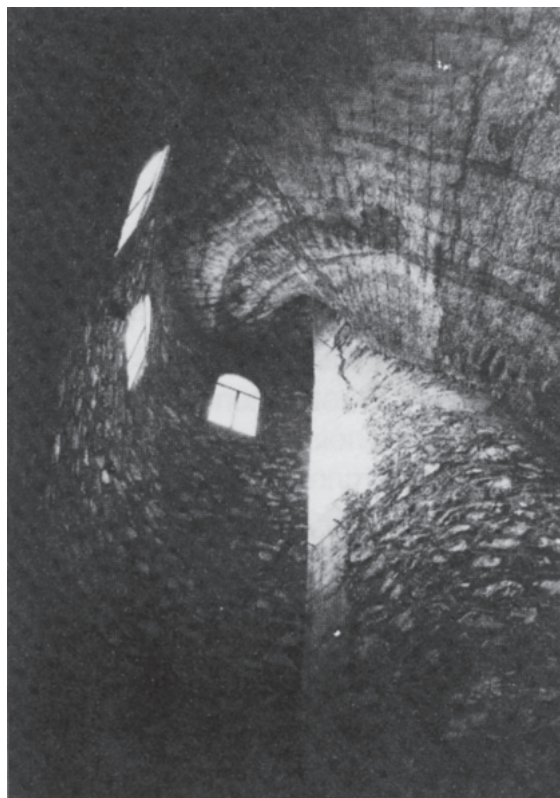


ZÚJAR: Al fondo, el cerro de Jabalcón, y la ermita de la *Virgen de la Cabeza*.



Ermita de la *Virgen de la Cabeza*.
Diseño: Luis Navarro Montoya.
Constructor: Eduardo Navarro Espejo.
ZÚJAR. Granada (1961-1964).





Ermita de la *Virgen de la Cabeza*.
Diseño: Luis Navarro Montoya.
Constructor: Eduardo Navarro Espejo.
ZÚJAR. Granada (1961-1964).



Vías de carácter representativo: Accesos de imperio para un Madrid de postguerra

SOFÍA DIÉGUEZ PATAO

Un aspecto interesante de las formulaciones del Plan de Ordenación General de Madrid, elaborado en 1941, fue el relativo a dotar a la ciudad de unas vías de carácter representativo, es decir, proporcionar a Madrid unos ejes monumentales.

Estas «vías de contemplación» (P.N.R., 1939), «vías de recepción o triunfales» (I. ASA, 1939), «Accesos de carácter político» (P. Bidagor, 1941), deben enmarcarse dentro del apartado de Capitalidad, primer punto de los abordados por el Plan General de Ordenación, y aquel en que se manifiestan de forma más nítida los deseos de configurar una ciudad símbolo: «La capital de una nación es el símbolo de lo que la nación es» (F. Franco).

Cronológicamente la primera formulación es la de Luis Pérez Minguez ¹, efectuada en el marco de la I Asamblea Nacional de Arquitectura (I. ASA), celebrada en junio de 1939, y que tenía el significativo título de «Madrid, capital Imperial».

Argumenta L. Pérez Minguez que Madrid, como capital del Nuevo Imperio, tenía una doble función que cubrir: una en el ámbito exterior y otra en el ámbito nacional, y esta doble función debía expresarse en forma plástica.

La «misión internacional de capitalidad», se concretaba en dos funciones complementarias: una, de «organización y dignificación de las representacio-

nes extranjeras», y otra, de «hospitalidad y recepción espectacular de huéspedes de honor».

La primera función se resolvería reuniendo todas las representaciones extranjeras oficiales en un organismo urbano, mientras que el alojamiento de huéspedes de honor requería una residencia especial para su alojamiento y un SISTEMA DE VÍAS DE RECEPCIÓN O TRIUNFALES, «articulado en los campos de grandes asambleas y concentraciones militares».

Estas necesidades, pues, deberían tenerse en cuenta en el estudio del trazado general de vías y espacios libres.

Por su parte la misión de capitalidad en el ámbito nacional, entendida como «función rectora y unificadora de la totalidad nacional», se plasmaba en tres grupos: el formado por el palacio-residencia del jefe del Estado y dependencias complementarias; el de Ministerios y Jefaturas Nacionales y, por último, los edificios representativos del Partido y Centros Directivos de la Cultura Nacional.

Estos grupos se ordenarían creando un conjunto total, o, al menos, en fácil relación mutua, señalándose como sectores más adecuados para el emplazamiento de los organismos nacionales de Capitalidad, el Manzanares, el Prado y, en último término, el Abroñigal.

Pérez Minguez sostiene que el Prado se debe conservar y valorar como «vía triunfal y espectacular» y que su articulación y enlace con la zona representativa del Manzanares constituía un problema de «gran interés para el trazado general viario de Madrid».

¹ PÉREZ MÍNGUEZ, L.: «Madrid, capital Imperial». Asamblea Nacional de Arquitectura. Sección Servicios Técnicos de FET y JONS, Madrid, 1939.

Es necesario puntualizar dos cosas: 1) que el propio Pérez Minguez era consciente del contraste brutal que suponían tales propuestas, sólo apuntadas aquí las relativas a Capitalidad, respecto a la realidad del momento (1939), aunque él justificaba su mantenimiento basándose en el carácter de modelo de Madrid: «Madrid, centro de gravedad y geográfico de España, es también, en la actualidad, el centro de las miradas de la nación entera... nuestra actuación será norma que impondrá el ritmo febril que necesita España en su reconstrucción».

En segundo lugar hay que señalar que sus propuestas no tuvieron ningún eco en la Asamblea y, de hecho, al término de la Conferencia, no se presentó ninguna sugerencia al tema desarrollado. Nadie, fuera del ámbito oficial, parece preocupado por aportar ideas en torno a la «misión de capitalidad Imperial de Madrid».

En 1939 se publica también otro documento importante: «Ideas generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción» (P.N.R.)², con un apartado dedicado a «Madrid, capital Imperial».

En este documento se incide también en la necesidad de constituir una «vía de contemplación» de Madrid ante su fachada, como un elemento más de «dignificación de la ciudad». Se proyectaba, pues, en la ladera del Manzanares, «fachada representativa», y tendría una enorme importancia por corresponder al acceso de honor de la ciudad. El cruce de esta vía con la «vía procesional», constituiría el «centro neurálgico representativo de las comunicaciones españolas».

Un año más tarde, Iribas de Miguel, Ingeniero Jefe de la Sección de Ingeniería de la Oficina Técnica de la Junta de Reconstrucción de Madrid, encargada de formular el Plan de Urbanización de la ciudad³, declaraba que era preciso que Madrid tuviese «accesos de Imperio, amplias arterias que pongan en comunicación fácil el corazón de España con el resto de la Nación», aunque ya se reconocía que este tipo de proyecto supondrían unos presu-

puestos muy elevados, «quizá incompatibles con el criterio de economía y restricción impuesto por la guerra».

En el 41 el sistema de «accesos de carácter político», como los denomina Pedro Bidagor⁴ queda totalmente configurado y junto a las seis grandes rutas de que contaba la Red Nacional de Carreteras⁵ y su complemento con los dos anillos de circulación previstos, se proyectan la «Vía de la Victoria», que sería la entrada principal establecida en la fachada representativa; la «Vía Europa», prolongación de la Castellana, y la «Vía del Imperio», prolongación de Paseo del Prado, que reúne todas las «rutas de carácter imperial: Portugal, Marruecos e Hispanoamérica».

Este esquema queda fielmente recogido en las directrices que marca el Plan General del 41⁶.

La «Vía de la Victoria» uniría directamente la fachada de Madrid con el Salón del Carro Garabitas y sería el acceso de honor desde El Escorial y el Monumento de La Victoria. Además sería el acceso de los Centros Deportivos de la vecindad de la Casa de Campo⁷.

La «Vía de Europa» coincidía con el acceso de la carretera Irún, por lo que ésta se ha proyectado y se empieza a ejecutar con 100 metros de anchura. La carretera de Francia por Barcelona tenía enlace previsto para poder entrar en la ciudad por esta vía.

La «Vía del Imperio» se formaba mediante la desviación de la carretera de Andalucía para alcanzar Atocha, sin pasar por el Paseo de las Delicias. Se realizaría modificando la estación de Atocha,

⁴ BIDAGOR, P.: «Orientaciones sobre la reconstrucción de Madrid», Dirección General de Regiones Devastadas, Madrid, 1941.

⁵ Las seis grandes rutas con que contaba la Red Nacional de Carreteras eran: Madrid a Francia por Irún; Madrid a Francia por Barcelona; Madrid a Valencia; Madrid a Cádiz; Madrid a La Coruña; Madrid a Portugal y Badajoz. Estos accesos radiales estaban enlazados por los anillos de circunvalación. El primer cinturón era el constituido por la Vía de Abroñigal, la Vía del Manzanares, y la transversal del Norte por el Arroyo de los Pinos. El segundo anillo tenía el carácter de vía comarcal de enlace entre los pueblos satélites: Fuencarral, Hortaleza, Canillas, Canillejas, Vicálvaro, Villaverde, Carabanchel, Cuatro Vientos, Pozuelo, El Plantío y El Pardo.

⁶ Junta de Reconstrucción de Madrid, «Ordenación General de Madrid», Madrid, 1942.

⁷ DIÉGUEZ PATAO, Sofía: «El barrio de Argüelles y la fachada representativa», II Simposio de Urbanismo e H.^a Urbana en el Mundo Hispánico, Ed. Univ. Complutense, Madrid, 1985.

² Servicios Técnicos de FET y JONS, «Ideas generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción». Servicios Técnicos de FET y JONS, Madrid, 1939.

³ IRIBAS DE MIGUEL: «Plan de accesos de Madrid», Archivo de Obras Públicas, 163-70.

estableciendo su viaducto sobre sus vías y empalmando con la carretera a la salida de la vía del Abroñigal. En este acceso se reunían la ruta de Portugal, África e Hispano-América⁸.

No se ignoraba que estas vías eran de difícil ejecución por su elevado coste: «Estas son realmente las de mayor coste por la suntuosidad y magnificencia, con que hay que realizarlas si se quiere que cumplan su misión, y probablemente no se podrán realizar, hasta que España logre el bienestar económico que precisa»⁹.

La mención de estas vías de carácter representativo va desapareciendo a medida que avanzan los años y sólo en el resumen del Plan de Ordenación de 1941, que se publica en la Revista *Gran Madrid* de 1953¹⁰ se cita «un acceso excepcional, de carácter representativo que ligue la fachada de la ciudad con la Casa de Campo y constituya en su día la entrada de honor».

Es muy significativa y clarificadora la opinión que estos proyectos habían despertado en los ambientes profesionales en los primeros años 40. Citamos a este respecto unos párrafos de Jesús Tribas:

«Estos accesos han sido calificados por algunos, y por mi en un principio, como el producto de la fantasía desbordante de algunos arquitectos jóvenes. Sin embargo, cuando se creó la Junta de Reconstrucción se encargó a esos arquitectos e ingenieros la redacción del Plan de Madrid, del Madrid que ellos soñaron; entonces fue, precisamente, cuando surgió la idea de estos monumentales accesos, como consecuencia lógica del proyecto de la fachada de Madrid. Esta fachada que empieza en los barrios bajos, donde se encierra lo más castizamente madrileño, sigue luego la Almudena. El Palacio Real y el cuartel de la Jontaña, que son los símbolos de esos tres pilares: Dios, Patria y Rey, entre los cuales se ha venido deslizando la Historia de España, y termina, finalmente, con el maravilloso balcón de Rosales, desde el cual se divisa a la puesta del sol un hermosísimo paisaje. Para comprender esto es preciso haberse asomado a ese mirador y tener una sensibilidad capaz de captar la emoción del paisaje. Pues lo mismo digo de este proyecto, calificado de fantástico; para poder comprenderlo se precisa una preparación técnica y artística que no está al alcance de todos. Creo que es necesario mantener este proyecto, aunque no sea más que como un ideal de lo que puede y debe ser Madrid»¹¹.

⁸ IRIBAS DE MIGUEL, J.: «La denominada “Vía de África y América”. Vid., «El futuro Madrid», I.E.A.L., 1945, pág. 88.

⁹ Plan, «Plan de accesos de Madrid», Archivo de Obras Públicas, 163-70.

¹⁰ Planeamiento, «Planeamiento urbanístico de Madrid», en Revista *Gran Madrid*, núm. 23, 1953, pág. 16.

¹¹ IRIBAS, Jesús: «Los accesos y la ordenación ferroviaria», en *El futuro Madrid*, I.E.A.L., Madrid, 1945, pág. 88.

Ya hemos señalado en diversos trabajos de investigación¹² como es una constante, y en este ejemplo concreto de las «vías de carácter representativo» también lo es, la dicotomía existente entre teoría y práctica urbana.

Por una parte, nos encontramos las formulaciones teóricas acompañadas de toda una parafernalia propagandística vehiculizada a través de la prensa diaria, la prensa no especializada, que se hace eco de los proyectos más triunfalistas, elaborados en los ambientes profesionales vinculados al Régimen y, por otra, nos encontramos una práctica urbana de décadas posteriores, en abierta contradicción con la teoría.

Desde esta perspectiva es fácil comprender el proyecto de «Vías triunfales» que proporcionarían a la ciudad unos ejes monumentales capaces de impresionar a propios y extraños. Recuérdese el inicial proyecto de urbanización de la prolongación de la Castellana, o las actuaciones puntuales —esas sí realizadas— en la entrada de La Coruña: el Arco de Triunfo de la Moncloa, de López Otero, y el Monumento a los Caídos de Herrero Palacios.

¿Fue su elevado costo el que impidió que se llevasen a cabo?

Recordemos como en todos los testimonios de la época se hacía alusión a este aspecto como un inconveniente para efectuar las Vías representativas.

Pero aunque es evidente que existía un problema de tipo político que podía dificultar las realizaciones espectaculares, nos inclinamos más por apoyar como fenómenos determinantes de su no realización, por una parte una incapacidad política de la Administración por controlar a la iniciativa privada que, en el aspecto concreto que nos ocu-

¹² DIÉGUEZ PATAO, S.: «Nueva política, nueva arquitectura (1939-45)», *Rev. Arquitectura*, núm. 199, 1976. *Ídem*, «Aproximación a la posible influencia de los modelos alemán e italiano en la arquitectura española de postguerra». I Simposio de Urbanismo e H.^a Urbana. Ed. Universidad Complutense de Madrid. *Ídem*, «Arquitectura y urbanismo durante la autarquía», en *Arte del Franquismo*, Ed. Cátedra, 1981. *Ídem*, «La Avenida del Generalísimo Madrileña: los años cuarenta», *Rev. Storia della città*, núm. 23, Roma, 1982. *Ídem*, «El barrio de Argüelles y la Fachada Representativa». II Simposio de Urbanismo e H.^a Urbana en el Mundo Histórico, Ed. Universidad Complutense de Madrid, 1985. *Ídem*, «Canalización y urbanización del Manzanares: Plan General de Ordenación de Madrid (1941) y Plan Mendoza (1943)», *Rev. Villa de Madrid*, 1986.

pa, se va a oponer tanto al proyecto inicial de urbanización de la prolongación de la Castellana, como a una reordenación del Barrio de Argüelles, que eran lesivos para sus intereses especulativos.

Por otro lado tenemos la sospecha de que este aspecto, como todos los vinculados al capítulo de Capitalidad, era una ganga propagandística dirigida a satisfacer y mantener enfervorizadas a las masas pequeño-burguesas —ya convencidas— y actuar como pantalla de ocultación de una realidad sórdida.

No pudiéndose concretar el tema de los «accesos representativos», la labor que se hizo fue de *ocultamiento* de los suburbios periféricos que se habían ido creando a lo largo de las carreteras mediante bloques «pantalla», cuando no se podía dar un nuevo trazado a la carretera desviándola de esas zonas.

En último término podemos considerar las «Vías representativas» como añadidos decorativos con una incidencia anecdótica en un Plan General que, en esencia, hunde sus raíces en la tradición urbanística anterior, en concreto, en las elaboraciones de S. Zuazo.