
La huella de Gregorio Fernández en Valencia

ASUNCIÓN ALEJOS MORÁN

Dos son las obras que reclaman la paternidad de Gregorio Fernández en tierras valencianas: la Purísima del Patriarca y el Cristo yacente de Sollana. Acerca de la primera hay bastante unanimidad en cuanto a su autor, más problemático es el caso del Santísimo Cristo de la Piedad, bajo cuya advocación se venera en la mencionada villa.

El estudio comparativo con otras imágenes de Fernández revela su personal estilo, asemejándose sobre todo a los Cristos yacentes del Pardo, Catedral de Segovia, Museo de Valladolid y Convento de Santa Ana.

Documentalmente no hay testimonios probatorios que permitan dilucidarlo con claridad, aunque en el «libro de Difuntos de la provincia, mercedaria de Valencia» se dice que «es hechura del artífice que hizo el Sto. Cristo que tienen en el Pardo los Padres Capuchinos y en nada inferior en el arte». Sin embargo hay que proceder con cautela ya que en la misma fuente se ha descubierto el error que identificaba el fundador del convento de P. P. Franciscanos Alcantarinos en la Alcahecía próxima a Sollana, con su nieto. El interés de estos personajes, llamados respectivamente D. Fadrique de Portugal y D. Diego de Silva y

Portugal, que a veces también se tituló D. Fadrique de Portugal, radica en que ambos eran señores del poblado de la Alcahecía a cuyo convento, posteriormente habitado por mercedarios, don Diego en su testamento de 1661 legó el Santo Cristo. Dicho testamento se conserva en el Archivo Nacional de Protocolos Notariales. De la Alcahecía pasó el Cristo yacente al convento de la Merced, ya a las puertas de Sollana, y de aquí a la iglesia parroquial.

La imagen, tremendamente mutilada en la última contienda civil, quedó reducida a la cabeza, conservada en un relicario, siendo sustituida la primitiva escultura por una copia, realizada por don José Justo en 1942, que, a pesar de su buena factura, no resiste la comparación con la original.

Por lo general los historiadores del arte no citan el Cristo de Sollana, sí lo hacen Tormo, Igual Úbeda y Garín que lo atribuye a Juan Muñoz, discípulo de Gregorio Fernández. Nada permite confirmar este supuesto por la gran dificultad en conocer la obra de este discípulo valenciano, aunque es posible que interviniera con el maestro. Lo que no deja lugar a dudas es la casi evidente huella del gran artista barroco.

Juan de Nates en Navarra: el sobreclaustro de Fitero

M.^a JOSÉ ARAMBURU

Ante la relativa escasez de obras renacentistas en Navarra, fue para mí una alegría documentar la obra del sobreclaustro de Fitero, debido al ingenio de Juan de Nates, en colaboración con Juan González de Sisniega.

Dicha obra, de un purismo plenamente postescuariense, se construyó entre 1592 y 1593, aun-

que se encuentra documentado un intento (y comienzo) de construcción en 1590. Por otro lado, las obras del tejado y otros añadidos se prolongaron, al menos, hasta 1613.

Una imagen de piedad manierista y su pervivencia en el barroco: el Cristo de la Humildad y Paciencia

ANA ÁVILA VALVERDE-HIERRO

Cada escena de la Pasión de Cristo viene señalada por su correspondiente representación iconográfica, así cuando Cristo medita su sufrimiento se le figura pensativo, sentado con la cabeza apoyada en una mano. Esta representación nace en el norte de Europa y a través de España se propaga a Iberoamérica y Canarias, conociéndole por Cristo de la Humildad y Paciencia.

Durero le presentó en varias ocasiones desde fines del siglo XV, Holbein y otros. En España llega a mediados del XVI, como ejemplo está el Cristo meditando su pasión, de Morales, en la colección Drago, o el de Luis de Vargas, sentado sobre la cruz.

Si a primera vista esta imagen se le cree nacida en pleno movimiento contrarreformista, ya hemos visto como aparece a fines del XV. El por qué se puede explicar basándose en el deseo que surge antes de la Contrarreforma de que el catolicismo y concretamente la vida del cristiano se cubra de nuevo de la pureza y autenticidad de sus comienzos; dicha imagen expresa la melancolía y soledad de Cristo luchando —y preguntándose— por la propia existencia y el por qué de su sufrimiento.

Con el barroco esta representación de la Pasión continúa pero con un carácter de piedad principal en el manierismo. El cuerpo de Cristo está en-

sangrentado, llagado y dolorido..., ya es una imagen que incita al dolor, al arrepentimiento, al temor... El espectador se siente conmovido. Tal imagen fue propagada a Iberoamérica por los jesuitas. En las horas dedicadas a la Pasión de Cristo, en los *Ejercicios Espirituales*, se pretende que el fiel se sienta tan dolorido como la propia imagen que ve, o que se imagina, así, al sufrir con el Señor, su padecimiento —por nuestra causa— se convierte en nuestro propio sentimiento. Esto se acomodó perfectamente a un mundo como el de Iberoamérica, necesitado de imágenes realistas al máximo. En Andalucía también hay ejemplos de este Cristo y —como hemos dicho— en Canarias. Mas, nunca llega a apartarse totalmente del concepto primitivo de meditación.

Así pues, el Cristo de la Humildad y Paciencia se va acomodando a los ámbitos geográficos, según las ideas religiosas imperantes. Y aún hoy no frustra al espectador que la observa en Semana Santa. La importancia que le concedió Durero al ponerla en la portada de la Pequeña Pasión —en lugar de Cristo con la cruz a cuestas...— se fue traduciendo desde la pregunta del por qué de tal sufrimiento, en una aceptación del mismo, aún por parte del espectador.

Herrera el Viejo, entre el manierismo y el barroco: la Encarnación del Convento de las Teresas de Sevilla

M.^a LUISA CANO NAVAS

La figura de Francisco de Herrera, que puede considerarse clave de la pintura sevillana por suponer el comienzo del barroco en esta escuela, mientras mantiene aún muchas reminiscencias manieristas, ha recibido una nueva e interesante aportación con la atribución del cuadro de la Encarnación del Hijo de Dios del Convento de las Teresas de Sevilla, en el que se aprecian claramente esta convivencia de elementos manieristas y barrocos.

Esta obra, que anteriormente había sido atribuida a diversos pintores, ha podido ser documentada finalmente como realizada por Francisco de Herrera en el año 1627, gracias al hallazgo en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla del contrato entre el pintor y el patrón del retablo, donde actualmente se encuentra la pintura.

En el mismo retablo se encuentra otra pintura también concertada por Herrera en el contrato, el Padre Eterno, cuyos caracteres estilísticos responden a la obra de este pintor, aunque su elevada colocación y mal estado hacen muy difícil su estudio.

Por ello nuestro estudio se centrará fundamentalmente en el análisis del lienzo de la Encarnación, aunque con una breve referencia a la otra pintura.

En la Anunciación resulta claramente apreciable un profundo predominio de elementos manieristas sobre los barrocos: los rostros de las figuras dotados de una belleza ideal y carentes de vida interior, el sentido del dibujo predominando sobre el color, los tonos claros y brillantes de los ropajes, muy diferentes a lo que será característico de la obra de Herrera, tonos pardos naturalistas, etc., son algunos de los elementos que nos lo relacionan con la pintura manierista, sobre todo con la obra de Pedro de Campaña, Luis de Vargas, etc.

En cambio, la forma de lograr el espacio, no por medio del aire, sino por los objetos interpuestos, colocados a los lados del cuadro, a veces cortados, está muy de acuerdo con la forma de hacer de los pintores barrocos. Estos objetos, representados con gran minuciosidad y detallismo, nos muestran al mismo tiempo las grandes cualidades de Herrera como bodegonista.

Obra concertada en febrero de 1627, debía estar terminada para finales de dicho año, según estipula el contrato, por lo que su ejecución corresponde a un momento intermedio y sumamente interesante de la vida del pintor, en que su estilo se halla en plena formación.

La escultura funeraria en el ocaso del renacimiento español: las estatuas orantes

MARÍA ESTRELLA CELA ESTEBAN

La presente comunicación aborda el tema del desarrollo de la escultura funeraria a partir del último tercio del siglo XVI, fecha en la que se hace patente la transformación en la estructura del sepulcro que lleva al triunfo de un modelo donde la estatua del difunto aparece como protagonista casi absoluto. Este modelo de sepulcro que se asocia al arte de Pompeo Leoni tiene el interés de constituir el canto del cisne de la escultura funeraria; ésta continuaría desarrollándose en los primeros años del siglo XVII, pero ya entonces el declive de este género artístico es patente.

Centro de interés de mi trabajo en el estudio del modelo de estatua orante y su desarrollo en la escultura española. Para ello analizo las líneas fundamentales de la problemática religiosa del siglo XVI que llevarían a un cambio evidente en la forma de vivir la religión y de enfrentarse a la muerte. Ahora bien, estas inquietudes espirituales, por lo que suponen de crítica al aparato de ceremonias

externas que rodean el trance de la muerte, van a influir en la austeridad que van adquiriendo los enterramientos así como en el paulatino desinterés por este género artístico.

Por tanto, el interés de monumento funerario se concentra en la estatua del difunto; ésta se destaca majestuosamente y su rostro aparece tratado con gran realismo. Hay dos razones que explican y justifican este hecho: de un lado la adecuación a la problemática religiosa aludida que va determinando una actitud intimista, individualizada en solitario recogimiento a la hora de asumir la vida espiritual y de afrontar la muerte. Por otra parte, el culto a la personalidad que había ido desarrollándose a lo largo de todo el Renacimiento, aparece ahora como la exigencia de un arte áulico, como es el de Leoni, destinado a contribuir con sus obras a llenar de contenido emblemático el concepto de Monarquía Católica.

Fiesta y arquitectura efímera en la Lima del XVI

MARÍA ANTONIA DURÁN MONTERO

Tanto en la Península Ibérica como en sus posesiones de ultramar fueron frecuentes las denominadas «arquitecturas efímeras» para conmemorar algún hecho de interés. Así tenemos noticias de túmulos, arcos de triunfo, etc., que se levantaban en calles o en el interior de los templos, y que juntamente con festejos de carácter religioso o profano, según los casos, exteriorizaban la alegría o el dolor del pueblo con motivo de determinados sucesos.

Unas veces estos acontecimientos celebrados tenían un ámbito general para todos los dominios hispánicos; por ejemplo la subida al trono de un rey era tan celebrado en Toledo o Sevilla, como en México o Panamá. No obstante otras veces su carácter era más regionalista, como en el caso que nos ocupa. Se trata de los festejos y el arco levantados

en Lima con motivo de la llegada de un nuevo Virrey, D. García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, en el año 1590.

Nos basamos para la realización de la comunicación en dos documentos; uno es un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, en el que se describe el arco triunfal, plagado de figuras alegóricas alusivas a aspectos entrañables de la vida de D. García, ya que su padre había sido también Virrey del Perú; el otro documento es un informe existente en el Archivo General de Indias, enviado por la ciudad de Lima al rey en el que se hace una detallada relación de los gastos tenidos con motivo de las entradas de Virreyes en la ciudad. Estas fiestas las comparamos con otras realizadas en la Península, por motivos que pudiéramos llamar similares.

Contrarreforma y arquitectura manierista en Palma de Mallorca: el portal principal de la Catedral

MERCEDES GAMBUS SAIZ

La comunicación presentada tiene como objetivo fundamental, estudiar los diferentes niveles de articulación que la relación Manierismo-Contrarreforma generó en el panorama artístico. Para conseguir nuestro propósito nos hemos centrado en uno de esos posibles niveles, tal lo constituye el Portal Mayor de la Catedral de Palma, donde históricamente hablando se reúnen por vez primera en nuestra isla, los móviles contrarreformistas que animan su composición iconográfica con repertorios decorativos propiamente manieristas.

A nivel expositivo el sistema seguido ha sido el siguiente:

En primer lugar, y a modo de introducción hemos realizado un breve repaso historiográfico sobre las relaciones Manierismo-Contrarreforma, distinguiendo tres fases más o menos desiguales en el tratamiento del tema. Concluimos esta introducción haciendo una breve referencia al estado de la cuestión en España.

En segundo lugar, y entrando propiamente en el tema hemos estudiado la relación que se estableció entre la Reforma Tridentina en la Diócesis de

Mallorca y la aparición del Manierismo en Palma, tomando como punto de partida el Portal Mayor de la Catedral. En este apartado hemos tratado:

1.º) El grado de definición artística que presenta Mallorca a lo largo del S. XVI, constatando la tardía recepción del Renacimiento que es acogido sólo en su fase decorativa sobrepuesta a edificio de estructura gótica, pasando de este Renacimiento decorativo a un Manierismo también decorativo, sin conocer una fase propiamente clasicista.

2.º) Desde el punto de vista histórico hemos hecho mención al nivel de relación alcanzado por la Diócesis mallorquina con el ambiente trentino.

3.º) Desde el punto de vista estilístico hemos estudiado el Portal Mayor de la Catedral, comprobando la presencia de tres tipos diferentes de ornamentación: propiamente protorrenacentista, de transición entre el protorrenacimiento y el Manierismo y la propiamente manierista.

Por último y a modo de *conclusión*, convenimos que, aunque el Manierismo en Palma no fue medio contrarreformista, nació estimulado por ella.

El camarín-torre: un ejemplo documentado en la ermita de Ntra. Sra. de los Remedios de Fregenal de la Sierra

ISABEL GÓMEZ DE LEÓN CONTRERAS

Fregenal de la Sierra, villa de la Provincia de Badajoz que perteneció hasta 1833 al antiguo reino de Sevilla, fue desde la Edad Media, el centro director del Partido de la Sierra de Aroche por su situación de primer puesto en la región, debido a su enclave geográfico estratégico con relación a la frontera de Portugal. Base ésta, de su importancia pero posiblemente también de su decadencia por el continuo castigo de las guerras con Portugal.

Pero, a pesar de su pérdida de importancia progresiva, reflejado en la continua disminución del número de vecinos. Sus monumentos, existentes todavía, son en el presente, signos manifiestos de su principalidad en el pasado. Además de tres iglesias parroquiales, tres conventos, tres hospitales, y un colegio de la Compañía de Jesús, poseyó en el territorio extramuro diez iglesias rurales o ermitas. De las cuales, la de Ntra. Sra. de los Remedios, la más importante, es la única que existe en la actualidad.

Estas breves notas, centradas en el estudio de su camarín, construido en el siglo XVIII, pretenden, pues, cumplir una doble finalidad; 1.º Dar a conocer la existencia de un ejemplo prototípico de unas de las construcciones más originales de la arquitectura barroca española: el camarín. Espacio independiente e individualizado del resto del templo y dedicado al culto especial de una imagen concreta. Montaje a lo teatral, producto del aparato litúrgico barroco. «Domus Aurea» donde la imagen habita. 2.º Sumarnos a las primicias de documentación de la Historia del Arte de Badajoz, en el que

la influencia del de Andalucía, bien a nivel estilístico o intercambios o exportación de artistas ya ha sido puesto de manifiesto.

El Santuario de los Remedios de Fregenal, organizado como complejo de peregrinación, con iglesia y hospedería unidas ambas por un pasadizo, responde en la actualidad en las formas de construcción visibles, a obras de reformas del XVII y XVIII, aunque probablemente ya hubiera una iglesia del XVI.

La obra del s. XVII, que transformó la iglesia y finalizada en 1642, se debe a una familia de alarifes y albañiles locales: los «Hermoso», documentalmente localizados en el Archivo Histórico de Badajoz.

La otra obra que cambió la fisonomía de la iglesia, supeditándola funcional y formalmente a ella, fue el camarín del XVIII, que podemos asimismo documentalmente certificar. Trabajo que el Cabildo de la villa puso a cargo de Juan Delgado de Mesa, maestro mayor de obras del Duque de Béjar, el 23 de octubre de 1751, y en cuya concepción de diseño pretendemos ver una emulación del Camarín de la Virgen del Monasterio de Guadalupe en Cáceres (1688-1696), repitiendo su planta y el uso de determinados elementos arquitectónicos, constituye un ejemplo totalmente contemporáneo al momento de difusión de la moda del camarín-torre, por seguir la terminología del análisis sistemático de los camarines de Kubler, que tuvo manifestaciones espléndidas en Estepa, Málaga y Granada.

La posada de Filaletes y el arte de la memoria

VICENTE LLEÓ CAÑAL

Los trabajos de F. Yates y H. Klein, entre otros, han puesto de relieve el horizonte ideológico común a la magia renacentista, el arte de la memoria y la teoría de la expresión figurada.

Una peculiar instancia de esta orientación del pensamiento, característica de los S. XVI y XVII, lo constituyen unas pinturas descritas en los «Diálogos Familiares de la Agricultura Cristiana» del franciscano Juan de Pineda (1.^a ed. 1589). El plan de la voluminosa obra es demostrar como todos los saberes confluyen en una sola verdad trascendente. Ello le lleva a detalladas exposiciones de textos capitales de la magia antigua y renacentista y asún de la kábbala, a fin de encontrar la verdad oculta bajo la fábula. Quizá tan peligroso método sea la causa de que Pineda se viera privado de la facultad de predicar y aún de que la Inquisición le ordenara quemar ciertos manuscritos suyos.

Los diálogos citados se sitúan en Sevilla y los centra un personaje, el Maestro, llamado Filaletes. Éste revela a sus contertulios la razón de sus enciclopédicos conocimientos: en su casa, heredada de un morisco al que defendió de la Inquisición, posee unas pinturas mágicas donde se compendia todo el saber humano. Éstas fueron pintadas por unos demonios familiares del Papa Silvestre II cuando éste era todavía Gerberto de Aurillac y vino a Sevilla a estudiar nigromancia.

La descripción de las pinturas nos permite relacionarlas con el arte de la memoria, especialmente con el sistema mixto del lulismo tardío...

Por otro lado, la confección en la Sevilla contemporánea de programas decorativos tan complejos como el de la Galera Real de D. Juan de Austria, permite suponer cierta base en la realidad.

Notas para el estudio de la arquitectura barroca valenciana

VIOLETA MONTOLIÚ SOLER

El siglo XVII quizá sea el peor conocido de la arquitectura valenciana. Tradicionalmente se ha argüido una débil implantación del clasicismo por las fuertes pervivencias góticas en toda la zona. Pese a ello habría que estudiar mejor la obra llevada a cabo en la zona por artistas italianos y por artistas de otras partes de España de formación italiana.

Un capítulo importante en la Historia de la Arquitectura valenciana lo constituyen las iglesias construidas durante la segunda mitad del S. XVI tras la Expulsión de los Moriscos y siguiendo la política centralizadora de S. Juan de Ribera. Éstas presentan claras influencias escurialenses aunque se mantengan en ellas reminiscencias góticas en soluciones estructurales, como en las cubiertas.

Ejemplo destacado de estas iglesias trazadas a fines del S. XVI y construidas a lo largo del S. XVII

lo constituye la Iglesia Parroquial de Enguera, construida entre 1580 y 1645. Consta de una sola y enorme nave cubierta por bóveda de cañón y nervios con arcos fajones que apoyan sobre pilares con columnas adosadas entre los que se abren las capillas laterales. La cabecera es poligonal. Aunque por su fecha la iglesia cae dentro del arco cronológico del Barroco, se observa la persistencia de elementos manieristas herrerianos —pináculos, bolas— si bien en la portada se advierten atisbos de incipiente barroquismo. Cabría apuntar la necesidad de estudiar el papel que en estas construcciones jugaron los frailes arquitectos de diversas órdenes cuya formación se desconoce pero cuyos nombres aparecen con gran frecuencia en los documentos.

Cristóbal de Rojas y el manierismo. la portada del Convento de Santo Domingo en Sanlúcar de Barrameda

ALFREDO J. MORALES

Una de las figuras más significativas de la generación de arquitectos andaluces que marca la transición entre los siglos XVI y XVII es la del capitán, ingeniero militar y tratadista de arquitectura Cristóbal de Rojas. Su biografía, gracias a una serie de estudios que se han venido sucediendo desde hace algunos años, es bastante bien conocida. No ocurre así con su actuación como arquitecto e ingeniero, de la que aún existen amplias e importantes lagunas. Recientemente Teodoro Falcón documentó la intervención de este singular artista en la Capilla del Sagrario de la Catedral sevillana. Hoy aportamos una nueva obra a su catálogo, la portada y muros del compás del exconvento de Santo Domingo en Sanlúcar de Barrameda. Esta obra, ya de por sí importante, adquiere mayor relevancia cuando se atiende a su cronología y se comprueba que es una de las últimas dentro de la actividad constructiva de Rojas. A pesar de ello la portada manifiesta una clara dependencia de los modelos manieristas, demostrándonos que su autor fue incapaz, a lo largo de su trayectoria artística, de superar los postulados estéticos que había aprendido en El Escorial junto a Juan de Herrera. Del mismo modo la citada portada confirma que la pervivencia del manierismo en la arquitectura sevillana del siglo XVII se debe, en gran medida, a los maestros de esta generación intermedia que se formaron en los principios manieristas y que, a su vez, educaron a sus discípulos y colaboradores en estos mismos principios artísticos.

En el convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda, el compás ocupa el sector sureste del

recinto. La puerta de acceso se sitúa en el ángulo de unión de sus muros, formando chaflán. Su esquema recuerda los utilizados en la remodelación efectuada, en la segunda mitad del siglo XVI, en las puertas de las murallas de Sevilla. El parecido es especialmente notable con las desaparecidas puertas de Goles y de la Carne. Presenta vano de medio punto, con mánsula en la clave, a modo de arco triunfal, y dos pilastras de curioso almohadillado, situándose en las enjutas del arco los escudos del VII Duque de Medinasidonia, patrono de la obra. El coronamiento lo constituye un frontón trapezoidal cuyo tímpano ocupan el escudo dominico y los perros con la vela alusivos a la orden, siendo los remates tres parejas de pirámides que descansan en cuatro esferas sobre pedestales. Este mismo motivo, que fue empleado en otras obras sevillanas tales como la fuente que existió en la Plaza de Pilatos, ha servido para modular el antepecho o crestería de los muros convergentes. En el tímpano, en la cara interior, figura la fecha 1596. El citado año, que se ha considerado como el de conclusión de la portada, debe corresponder por el contrario al inicio de la misma, pues hasta 1596 no regresó de Bretaña Cristóbal de Rojas. Además, la documentación conservada en el Archivo de la Casa Ducal de Medina Sidonia, contabiliza diversos pagos al arquitecto en el año 1606. La mayoría de estos libramientos se refieren a los 80 ducados que le fueron entregados en concepto de demasías —la obra fue contratada en 500 ducados—, y señalan que la construcción se habrá finalizado recientemente con la realización de las puertas de

madera por el carpintero oficial de la casa ducal, Martín Cristian.

Así pues, resumiendo, hay que considerar ésta como una de las últimas obras realizadas por Cristóbal de Rojas. Obra en la que, a pesar de su cro-

nología, se mantienen las fórmulas manieristas propias de fechas anteriores, lo que convierte a este artista teórico y práctico a la vez, en uno de los causantes de la pervivencia del manierismo en la arquitectura sevillana del siglo XVII.

Algunas noticias del escurialense Pedro de Tolosa

JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO

De entre los arquitectos que intervinieron en El Escorial destaca Pedro de Tolosa, que fue aparejador de la obra desde 1563 hasta 1576. A él y su escuela se atribuyen diversas obras en la ciudad de Ávila, que abarcan desde un estilo purista, dentro de la influencia de Serlio, hasta un mayor aspecto depurado de su arquitectura, más en consonancia con la obra de El Escorial.

De su relación con Ávila, datan algunas noticias inéditas, que añaden nuevos datos sobre el arquitecto y algunas de sus obras.

Del 27 de noviembre de 1559, data un documento por el cual se comprometía a derribar y volver a edificar la capilla mayor de la iglesia de San Juan, en la mencionada ciudad. Para ello daba hecho un modelo, según el cual parece que se trataba de realizar un crucero, capilla mayor y dos capillas colaterales abiertas perpendicularmente al primero. Las capillas llevarían una cubrición avenerada, mientras que el crucero iba a ir cubierto por bóveda de arista y llevaría una linterna de ocho ventanales para dar luz. De todo este proyecto, sólo se llevó a cabo quizá una de las colaterales, situada en el lado de la Epístola. La frontera es obra de Diego Martín de Vandadas y Francisco de Arellano, que se adaptaron a la forma de la ya construida, que la habían tomado a hacer en 1569, terminándoseles de pagar en 1579. En cuanto a la capilla mayor y crucero, serán obra del maestro Francisco Martín, según indica éste en su testamento de 1598, dentro ya de unas formas escurialenses.

El 17 de diciembre de 1560 Tolosa hace contrato de compañía con Pedro de Valle, arquitecto que trabaja en la Catedral (Capilla de la Concepción), y a quien ya la crítica suponía su colaborador en las obras abulenses. En esta compañía se excluían algunas obras que quedaban a cargo del propio Tolosa. Entre ellas, algunas que había tomado de Juanes de Expitia, que eran las del Real, Hinojosa y Castillo de Bayuela, todos ellos pueblos situados en la provincia de Toledo. Y también la obra de la iglesia de La Adrada que tenía tomada a hacer, aunque aún no había hecho la obligación del contrato.

En Hinojosa (Toledo) debe ser suya la sacristía, de estilo purista, imbuida de un manierismo toledano. Se cubre con doble cúpula, y al exterior, presenta una ventana con almohadillado del tipo de las del Hospital Tavera. Una inscripción en la puerta indica el año de 1564. En Castillo de Bayuela, debió de intervenir en las dos portadas de la iglesia, del mismo estilo que la obra anterior. Más dudosa en su participación en la iglesia de El Real de San Vicente, que debió de ejecutarse muy tardíamente, y en todo caso, pudo dar trazas para la realización de su nave, ya en estilo herreriano (y por lo tanto empezada por lo menos en el último cuarto de siglo).

En cuanto a la iglesia de la Adrada, también es una obra de estilo escurialense, siguiendo un tipo usado en el último cuarto de siglo, de una sola nave y capillas entre contrafuertes. Se debió de terminar quizá a comienzos del siglo siguiente, Pero

Tolosa pudo dar las trazas y comenzar la ejecución. En ese caso, esta obra, lo situaría como un perfecto asimilador de las nuevas tendencias que El Escorial implantaba en España durante el último cuarto de siglo.

La única obra que se cita en el documento que iba a estar a medias entre Tolosa y Pedro de Valle, no se conserva, pues se trataba de la iglesia de Astudillo (Ávila), localidad que ya ha desaparecido.

Algunas notas sobre el manierismo musical en España

ENRIQUE SÁNCHEZ PEDROTE

El gran avance que ha venido teniendo, de algunos años a esta parte, el estudio del manierismo tanto en las artes plásticas como en la literatura, —basta recordar, en unas citas de urgencia, «El Manierismo». Por Arnold Hauser; «El Manierismo» por Claude-Gilbert Dubois; «Estudios sobre el Barroco» por Helmut Hatzfeld— no ha tenido correspondencia en las investigaciones sobre tan interesante etapa artística, en el mundo de los sonidos. Partiendo de la base que puede ofrecernos los muchos trabajos sobre la estética de El Greco, el mundo cervantino —incluso en relación con la música en Cervantes en los trabajos de Querol, Salazar y Espinós—, la música en tiempos de Lope de Vega y los primeros grandes maestros de la música española de fines del siglo XVI y principios del XVII, es interesante enfocar el manierismo musical en España con la nueva perspectiva que ofrecen estos ensayos socio-culturales para explicar los fenómenos más interesantes y las directrices que van a regir en una etapa —puente situada entre el Renacimiento y el Barroco propiamente dicho.

Ateniéndonos al criterio de Karl Friedrich, desde el punto de vista de la cultura, ha de considerarse el Manierismo, como un estilo no plenamente desarrollado y estable como el Renacimiento, sino

como estilo de transición. Es una distorsión y pérdida de equilibrio clásico la que el Manierismo en la literatura y las artes. Quizá pudiera situarse nuestro Manierismo español entre 1570 y primeros años del siglo XVII.

La figura central de la gran música española de aquel momento es, sin duda alguna, Tomás Luis de Victoria, que nace al iniciarse la segunda mitad del XVI y muere en 1611. Se trata por lo tanto de un gran creador —estudiado por Pedrell, Anglés, S. Rubio y Collet, entre otros exactamente contemporáneo de Cervantes. Quizá muchos problemas presentados por la interpretación estética de la música de Victoria, se aclararían al contemplarlo con la nueva óptica que presenta el estudio del Manierismo. Como El Greco, personifica el misticismo finisecular adoptado en las expresiones, intencionadamente distorsionadas, por el pintor cretense. Ya Federico Sopeña dice que no es simple coincidencia el descubrimiento de El Greco por Barrés y el estudio entusiasmado de Collet sobre Victoria. Este comienza con palabras de aquel escritor su estudio: «Lejos de la feliz alegría italiana y de la buena y prosaica salud de los flamencos, él nos coloca en medio de un pueblo triste, contemplativo, de una melancolía fúnebre».

Motivos ornamentales de origen clasicista y manierista en portadas del s. XVII de la Gobernación de Orihuela

INMACULADA VIDAL BERNABÉ

Sobradamente es conocida la influencia que ejerció la tratadística arquitectónica italiana y nórdica en otros países, especialmente gracias a su difusión por el libro y la stampa. Una serie de portadas de diversos monumentos de la Gobernación de Orihuela demuestran claramente ese influjo. Su examen destaca la importancia, por un lado, de Serlio y Vignola, por otro, de Wendel Dietterlin.

Las portadas exteriores de la Iglesia de San Nicolás de Alicante, obra de Agustín Bernardino y fechables en el primer tercio del S. XVII, muestran afinidades con los diversos proyectos incluidos por Serlio en sus Sexto y Séptimo Libros de Arquitectura, y aún de la portada de la «Regla de los Cinco

Órdenes de Arquitectura» de Vignola (Madrid, 1593).

Desde 1674, la actividad de Nicolás Bussi continúa la tradición clasicista, pero con la aportación de motivos nórdicos, en especial de Dietterlin. Pese a ello, el artista sabe fusionar ambos aportes con un espíritu original y barroco, como se comprueba en la portada principal de la Iglesia de Santa María de Elche.

Finalmente, en la portada principal de la Iglesia Parroquial de Aspe, puede destacarse la utilización de motivos decorativos derivados de la portada de los Tercero y Cuarto Libros de Arquitectura de Serlio.