

14º CEHA

ACTAS DEL XIV
CONGRESO NACIONAL
DE HISTORIA DEL ARTE

MÁLAGA, DEL 18 AL 21
DE SEPTIEMBRE DE 2002

correspondencia e integración de las artes

Isidoro Coloma Martín
Juan Antonio Sánchez López
(editores)



TOMO I

14º CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

Correspondencia e integración de las Artes

Málaga, del 18 al 21 de Septiembre de 2002



Isidoro Coloma Martín
Juan Antonio Sánchez López
(Editores)
Tomo I

Ministerio de Educación, Cultura y Deportes
Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural

Málaga, 2003

© DE LOS AUTORES

© DE ESTA EDICIÓN: Departamento de Historia del Arte

EDITA: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural

COLABORA: Fundación Unicaja, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga C.E.D.M.A., Ministerio de Ciencia y Tecnología, Junta de Andalucía y Universidad de Málaga

COORDINACIÓN TOMO I: Isidoro Coloma Martín y Juan Antonio Sánchez López

COLABORADORES TOMO I: Sergio Ramírez González, Javier González Torres y José Galisteo Martínez

IMPRIME: Imagraf Impresores S.A.

DISEÑO DE CUBIERTA: Sonia Ríos Moyano

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Jesús Lanzas

ISBN.: 84-688-3910-8

D.L.: MA-1.577-2003



PRESIDENCIA DE HONOR
SS.MM. LOS REYES DE ESPAÑA

COMITÉ DE HONOR

Excmo. Sr. D. Manuel Chaves,
Presidente de la Junta de Andalucía
Excma. Sra. D^a. Pilar del Castillo,
Ministra de Educación, Cultura y Deporte
Excmo. Sr. D. Josep Piqué,
Ministro de Ciencia y Tecnología
Excmo. Sr. D. Francisco de la Torre Prados,
Alcalde de Málaga
Excma. Sra. D^a. Carmen Calvo Poyato,
Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía
Excma. Sra. D^a. Cándida Martínez López,
Consejera de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía
Excmo. Sr. D. Juan Fraile Cantón,
Presidente de la Diputación Provincial de Málaga
Excmo. Sr. D. Jesús Romero Benítez,
Alcalde de Antequera
Excmo. Sr. D. Antonio Díez de los Ríos,
Rector Magnífico de la Universidad de Málaga
Ilmo. Sr. D. José Manuel Cabra de Luna,
Presidente del Consejo Social de la Universidad de Málaga
Ilmo. Sr. D. Braulio Medel Cámara,
Presidente de la Fundación Unicaja
Ilmo. Sr. D. Ignacio Henares Cuéllar,
Presidente del Comité Español de Historia del Arte
Ilma. Sra. D^a. Ana M^a. Rico Terrón,
Concejala Delegada de Cultura del Ayuntamiento de Málaga
Ilmo. Sr. D. Pedro Pizarro,
Director Gerente de la Fundación Pablo Ruiz Picasso y del Museo Municipal de Málaga
Ilmo. Sr. D. Román Fernández-Baca Casares,
Presidente del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico
Ilmo. Sr. D. Mariano Vergara,
Vicepresidente de la Fundación Unicaja
Ilma. Sra. D^a. Adelaida de la Calle Martín,
Vicerrectora de Investigación de la Universidad de Málaga
Ilma. Sra. D^a. Mercedes Vico Monteoliva,
Vicerrectora de Cultura de la Universidad de Málaga
Ilmo. Sr. D. Rafael Domínguez,
Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga

COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE

Presidente:

D. Ignacio Henares Cuéllar

Vicepresidentes:

D. Rafael López Guzmán, D^a. Rosario Camacho Martínez, D^a. Catalina Cantarellas Camps

Secretaria:

D^a. Esperanza Guillén Marcos

Tesorero:

D. Cristóbal Belda Navarro

Miembros de la Comisión Ejecutiva:

D^a. María Soledad Álvarez Martínez, D. Bonaventura Bassegoda i Hugas, D. Joaquín Bérchez Gómez, D. Gonzalo Borrás Gualis, D^a. María Victoria Carballo-Calero Ramos, D. Eduard Carbonell Esteller, D. Miguel Ángel Castillo Oreja, D^a. Concepción García Gaínza, D^a. María de los Reyes Hernández Socorro, D^a. María del Mar Lozano Bartolozzi, D. Fernando Marías Franco, D. Alfredo José Morales Martínez, D. Carlos Reyero Hermosilla, D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, D^a. Paloma Rodríguez Escudero

Secretaría administrativa:

D^a. Maruja Merlán

COMITÉ CIENTÍFICO Y EJECUTIVO DEL CONGRESO

Presidenta del Congreso:

Dra. D^a. Rosario Camacho Martínez

Secretaría general:

Dr. D. Eugenio Carmona Mato

Dr. D. José Miguel Morales Folguera

Secretaría Técnica:

Dr. D. Juan Antonio Sánchez López, Dr. D. Juan M^a. Montijano García, Dra. D^a. Belén Ruiz Garrido, D^a. Sonia Ríos Moyano y D. Antonio Simón Sánchez Fernández

Comité científico:

Dr. D. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Dr. D. Gonzalo Borrás Gualis, Dra. D^a. Reyes Escalera Pérez, Dr. D. Pedro A. Galera Andreu, Dr. D. Ignacio Henares Cuéllar, Dra. D^a. M^a. de los Reyes Hernández Socorro, Dra. D^a. M^a. del Mar Lozano Bartolozzi, Dr. D. Simón Marchán Fiz, Dr. D. Fernando Marías, Dra. D^a. M^a. Teresa Méndez Baiges, Dra. D^a. Aurora Miró Domínguez, Dr. D. Juan M^a. Montijano García, Dr. D. Javier Ordóñez Vergara, Dr. D. Germán Ramallo Asensio, Dr. D. Juan Antonio Ramírez, Dr. D. Carlos Reyero, Dr. D. Francisco José Rodríguez Marín, Dra. D^a. Nuria Rodríguez Ortega, Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar, Dr. D. Juan Antonio Sánchez López, Dr. D. Domingo Sánchez-Mesa Martín, Dra. D^a. Teresa Sauret Guerrero, Dr. D. Joaquín Yarza Luaces

Colaboración técnica:

Mariola Heredia, Eva Ramos, Lourdes Royo, María Sánchez

Diseño gráfico:

Sonia Ríos

Colaboradores:

Igor Vera Vallejo, Leonardo Fidalgo Fontanet, Julia Mendiola, Julia de la Torre Fazio, Enrique Mariño Paz, Rosa Fernández García, Margarita Tejeda, Aurora Arjones, Carmen Herrera, Antonia A. Robles, Delia I. García, Rosa López García, Lidia Rico, Antonio Santana, Javier González Torres, José Galisteo Martínez, Raúl Luque Ramírez, Juan Antonio Montiel Navarro y Sergio Ramírez González



PRÓLOGO

Entre los días 18 y 21 de septiembre de 2002 se celebró en Málaga el XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, respondiendo a la convocatoria bianual del Comité Español de Historia del Arte, C.E.H.A., presidido por SS. MM. los Reyes de España, a quienes hacemos público nuestro agradecimiento.

El tema de este Congreso *Correspondencia e integración de las artes*, se ha abordado en seis secciones cuyas aportaciones han puesto de manifiesto el trabajo que vienen realizando los historiadores del arte españoles, como base de una renovación historiográfica que nos permite comprender mejor los presupuestos de nuestra cultura y nuestro patrimonio, y valorar la producción intelectual de un colectivo básico en el desarrollo de la sociedad actual.

La participación de los miembros del C.E.H.A. ha sido importante, ya que nos reunimos más de trescientas personas, muchas de las cuales contribuyeron por escrito aportando sus ideas en valiosas comunicaciones, y otras muchas lo hicieron en las discusiones y coloquios que se pudieron realizar tras las diferentes intervenciones.

La sección primera, *Memoria, correspondencia e integración de las Artes en la Edad del Humanismo*, ha tenido como Presidente al Dr. D. Fernando Marías. La segunda, *La unión de las artes y sus interrelaciones en el arte contemporáneo (siglos XIX y XX)*, ha sido presidida por el Dr. D. Simón Marchán Fiz. Presidió la tercera sección, *Teoría del arte y literatura artística*, el Dr. D. Ignacio Henares Cuellar, y la cuarta, *El mundo medieval y la integración de las artes*, la presidió el Dr. D. Joaquín Yarza Luaces. La sección quinta, *Patrimonio Cultural y público del arte*, ha tenido como Presidenta a la Dra. D^a M^a del Mar Lozano Bartolozzi, y la sexta, *Tesis y Proyectos de Investigación en curso*, una sección que ya es habitual en todos los Congresos del C.E.H.A. la presidió el Dr. D. Domingo Sánchez-Mesa Martín.

El Congreso se clausuró con una brillante conferencia que dictó el Dr. D. Juan Antonio Ramírez.

El marco de este Congreso ha sido el Museo Municipal de Málaga, que el Ayuntamiento adaptó para poner a nuestra disposición y donde se han podido desarrollar los trabajos con total facilidad. No obstante la inauguración, que presidió la Excm. Sra. Consejera de Cultura,

tuvo como escenario el Conservatorio de Música María Cristina, cedido por la Fundación Cultural Unicaja. Pero hubo asimismo otros marcos porque las sesiones de trabajo se han acompañado con visitas a diferentes monumentos de la ciudad como el Teatro Romano, la Alcazaba, la Catedral, el Santuario de Nuestra Señora de la Victoria, las excavaciones realizadas en el subsuelo de nuestro nuevo Rectorado; también la Fundación Museo Picasso nos ofreció el contenido del Museo Picasso, en una exposición muy didáctica en el Palacio Episcopal, y el Ayuntamiento la visita a los hermosos jardines de la Concepción. En Antequera tuvo lugar una sesión científica en la Colegiata de Santa María la Mayor, y recorrido por su espléndido patrimonio monumental, y la clausura del Congreso, que llevó a cabo el Ayuntamiento de Málaga, se prolongó por el Patronato de Turismo de la Costa del Sol en un acogedor hotel de la costa y donde el ambiente, el clima, el trato hicieron honor a su nombre. Así hemos podido debatir científicamente y disfrutar no sólo de la presencia de nuestros compañeros, sino dar a conocer nuestro patrimonio monumental y enclaves del turismo que, creemos, se puede conducir adecuadamente con el patrimonio.

Al iniciarse la publicación de las Actas, cuyo primer volumen recoge las conferencias de inauguración y clausura, así como los trabajos correspondientes a la sección primera, queremos dar las gracias a los compañeros citados, así como a los Vicepresidentes y Secretarios, que han logrado con su trabajo conducir brillantemente el desarrollo de estas sesiones científicas.

Pero también quiero manifestar mi agradecimiento al Comité del C.E.H.A., presidido por D. Ignacio Henares Cuellar, a los Vicepresidentes Dr. D. Rafael López Guzmán y Dra. Catalina Cantarellas, a la Secretaria Dra. Esperanza Guillén, a los vocales del mismo que, fielmente, acudieron a esta cita bianual, y al equipo de la Secretaría del C.E.H.A. en Murcia. Hay que recordar aquí la animosa contribución de los profesores Dr. D. Antonio Bonet y Dr. D. Alfonso Gutiérrez Rodríguez de Ceballos, que fueron Presidentes del C.E.H.A. en anteriores ocasiones, y cuyo apoyo y presencia ha sido fundamental para nosotros.

Asimismo queremos agradecer a quienes han aceptado formar parte del Comité de Honor del Congreso y a las entidades que han colaborado con nosotros por el éxito de este acontecimiento: Además de los citados, los Ministerios de Educación y Cultura y el de Ciencia y Tecnología, las Consejerías de Cultura y Educación de la Junta de Andalucía, la Fundación Unicaja, el Centro de Ediciones de la Diputación Provincial, el Patronato de Turismo de la Costa del Sol, los Vicerrectorados de Cultura e Investigación de la Universidad de Málaga, el Colegio de Arquitectos, el Cabildo de la Catedral, nuestro Ayuntamiento y el de Antequera, el Consejo Social de la Universidad de Málaga, cuyo presidente D. José Manuel Cabra llevó a cabo el diseño de una serigrafía que Ámbito Cultural de El Corte Inglés ha editado para el Congreso. Hemos contado con una imagen muy especial como logotipo del Congreso, interpretación de Sonia Ríos del dibujo «Personaje alado» de José Moreno Villa, que nos ha cedido con total generosidad, su hijo D. José Moreno.

Finalmente no sería justo dejar de citar la actividad desarrollada por mis compañeros de Departamento que han trabajado de firme en la organización del Congreso, así como de un eficaz equipo de colaboradores, muy bien coordinado por Belén Ruiz. Muy especialmente quiero citar a Eugenio Carmona Mato y José Miguel Morales Folguera que, como Secretarios de este Congreso, han asumido una parte muy importante de este trabajo. Realmente sin la ayuda y entusiasmo de todos ellos no hubiera sido posible que este encuentro se hubiera desarrollado felizmente.

Rosario Camacho Martínez, Presidenta del Congreso



A MODO DE INTRODUCCIÓN

Cuando, en 1671, Fernando de la Torre Farfán describe la espectacularidad y los efectos ópticos de unas arquitecturas efímeras señeras de nuestro Barroco recuerda cómo el intento principal de los promotores y artífices del «invento» no había sido otro que el de *medir el gran templo como cuerpo cuyas partes habían de vestirse, hasta donde lo imposible no lo desesperase, arrojando las valentías del arte tras los ardores del atrevimiento. Y es sin duda que se le diera más a lo mucho que pide el sitio si la grandeza del ánimo cupiera en la brevedad de los días*. La prosapia literaria y el derroche metafórico -por lo demás casi inevitable en este tipo de textos- no ocultan la verdadera trama de una cuestión compleja y, en honor a la verdad, todavía un tanto controvertida desde una perspectiva historiográfica, donde subyacen los afanes del sujeto pensante por implicar, pulsar y reconfigurar simbióticamente todos los resortes sensitivos habidos y por haber al servicio de una causa común. En otras palabras, la misma *Correspondencia e integración de las Artes* objeto de aproximación, análisis, discusión y reflexión por parte de la comunidad científica interuniversitaria reunida bajo la propuesta del XIV Congreso del Comité Español de Historia del Arte (CEHA).

En la Edad del Humanismo, la conjunción e interrelación de las Artes es también indisociable de la idea de Memoria, en cuanto a categoría en lo filosófico y lo moral, y por supuesto no menos en lo temporal, que permite la revitalización constante del pasado en el presente inmediato con proyección y visos hacia el futuro. En torno a esta cuestión, ya Fernando Marías apuntaba en el texto introductorio a la Sección Primera del Congreso que quizás no haya habido otra época en la que la Memoria haya detentado tanta relevancia o en la que el concepto moderno de *bel composto* se propusiera como objetivo integrador, que



trascendiera la individualidad de las diferentes disciplinas y pretendiese alzarse triunfante en el afán de propugnar una cultura que todavía aspiraba a poseer una validez universal, en comunión con su «querer ser» totalizadora. Y, por ello, moralmente comprometida con el empeño de proponer nuevas formas de creación y de visión para superar la conciencia de la relatividad de la realidad y la forma, a la que abocaban la perspectiva y la dinamización de la percepción.

En consecuencia, la perspectiva poliédrica en la totalidad sugerida por semejante «problema» se imponía como un inmejorable punto de debate para la referida Sección Primera del XIV CEHA. Es más, tratándose de la Edad Moderna, la disolución de las fronteras entre ilusión y realidad, entre teatro y experiencia, recabará la complicidad de las Artes y/o tecnologías de la imagen en el empeño de desarrollar ese concepto de estética globalizadora, heterogénea y absoluta conjuntada armónicamente, de tal forma que cada uno de sus componentes se fundan en un todo, en la intimidad y verdad de su función. En el caso del arte español, la *Correspondencia e integración de las Artes* es, asimismo, el testigo y agente de un sentir colectivo que viene impulsado con fuerza desde determinados sectores y/o segmentos sociales movidos al dictado de variopintas motivaciones e intereses, que abarcan desde la religiosidad y aficiones del público a las iniciativas y experimentalismos de los comitentes, pasando por los mecanismos culturales del sistema y, ¡cómo no!, la fantasía, invención y/o improvisación de los artistas. Tal cuestión no pasó desapercibida en su momento de la mano de autores como Lope de Vega, quien contempla en ese criterio latente de variedad la fórmula idónea para que *Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca aunque sea/ como otro minotauro de Pasife,/ harán grave una parte, otra ridícula;/ que aquesta variedad deleita mucho./ Buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza.*

Y puesto que de variedad hablamos, y dando por asumido que en ella reside el gusto, a ella tendremos que seguir refiriéndonos a propósito de los asuntos y temáticas abordadas en los textos incluidos en este primer volumen de Actas y, de manera particular, en las comunicaciones presentadas a esta mesa. Dado que la aparición del presente libro hace las veces de auténtica avanzadilla, a la hora de dar a conocer a la comunidad científica los resultados y conclusiones del Congreso, parecía conveniente complementar la edición de las Actas correspondientes a la Mesa 1 con aquellas conferencias magistrales que brindaran sendos puntos de reflexión en los momentos de la inauguración y clausura del XIV CEHA.

De esta manera, Rosario Camacho procedía a dar un simbólico pistoletazo de salida a la reunión científica proponiendo una sentida, oportuna y contundente panorámica sobre *La Historia del Arte y la Universidad de Málaga. Treinta años después*. Bien es cierto que la institución académica malagueña no goza de la antigüedad de otras similares; si bien, tampoco lo es menos, el hecho de que ni la dilatada trayectoria secular de una Universidad presuponga necesariamente



un mayor grado de sabiduría y prestigio, ni su «juventud» implique inexperiencia o presunta «inferioridad» respecto a aquellas. Muy al contrario, según apunta la conferenciante, ese ha sido, precisamente, uno de los grandes méritos en el caso del máximo organismo docente de Málaga, cuya «minoría» de edad puede darse ya por superada, para adentrarse en los senderos de una esperanzadora madurez abierta a la investigación de vanguardia. En este sentido, no podía haberse elegido otro conferenciante más idóneo para la clausura que Juan Antonio Ramírez, a quien cabe considerar, junto a Rosario Camacho, uno de los grandes «culpables» de la prometedora realidad antes descrita. Buena prueba de ello, al tiempo que admirable demostración de una forma de hacer y entender la Historia del Arte haciendo gala de una metodología impecable, transversal y actual, fueron sus consideraciones a propósito de *Desintegración: De Babel al 11 de septiembre*. Arrancando de la evocación de la mítica torre bíblica donde naciera la confusión –y, otra vez, la variedad– de las lenguas, se plantea un prontuario iconográfico abrumador por su número y riqueza connotativa, culminando en una emotiva reflexión final ante una encantadora torre de juguete erigida en ingenuo contrapunto y alegato de paz frente a la negra desolación de las ruinas de los neo-Babeles neoyorquinos.

Los contenidos de la Sección Primera adoptaban como referente marco la ponencia de Fernando Marías, *Memoria, Correspondencia e integración de las Artes en la Edad del Humanismo (siglos XVI-XVIII)*. Sus palabras construyen un discurso teórico, dentro del cual se escudriña la cuestión tanto en el ámbito de la literatura artística como en el de la praxis artística y arquitectónica, insistiendo en otra serie de temas interconectados como la teoría del parangón y práctica de la *querelle* entre antiguos y modernos, las relaciones entre las artes del *disegno* y sus congéneres, *la conciencia de la nueva percepción estética y la concepción científica de la experiencia visual; las reflexiones sobre la Historia de las épocas pasadas y presentes; a través tanto de la práctica de este género figurativo como del discurso historiográfico o la tematización de la memoria; o también otro tema como el de la aplicación de la memoria a lo local, que terminaría constituyéndose como referente cultural de primer orden en una edad del humanismo que no siempre pretendió expresarse a nivel de lo universal y que ampliaba sus límites para incluir lo mosaico, lo gótico, lo indio, etc.* Desde ahí, las comunicaciones van desglosando las múltiples facetas de la *Correspondencia e integración de las Artes*, navegando desde el Renacimiento al Barroco, para surcar diferentes travesías imaginarias sugeridas por la Literatura, el mundo de la escena, la singularidad arquitectónica y la intención programática aplicada a la fusión/relación/yuxtaposición/interconexión de la arquitectura y la plástica con el discurso iconográfico.

La palabra hecha construcción ilusoria sobre el papel a través de la metáfora ocupaba a José María Prados en *Arquitecturas literarias. Imágenes metafóricas y conceptos artísticos en el teatro de Calderón*. Germán Ramallo planteaba en



Referencias salomonistas en la fachada barroca de la Catedral de Murcia la inmanencia de un *concetto* escriturario, cuasi mítico, sobre tan señero exponente de la arquitectura de la Edad Moderna. La idea de apropiación intelectual, material y simbólica determinada por la superposición y forzada convivencia de contextos culturales y religiosos divergentes es retomada por Antonio Urquizar en *La memoria del pasado en la cristianización de la mezquita de Córdoba durante la Edad del Humanismo*. La habilidad para contar batallas relativizando susceptibles problemas de argumentación expositiva, sin dejar de establecer un diálogo con sus referentes ocupaban a Felipe Pereda en *Los relieves toledanos de la Guerra de Granada: reflexiones sobre el procedimiento narrativo y sus fuentes clásicas*. En la misma línea se sitúa *Arte, Arquitectura e Historiografía en un monumento humanístico de la Universidad de Alcalá de Henares: la biografía del Cardenal Cisneros y la reja de su sepulcro*, una aportación en la que Roberto González Ramos se introduce en la complicidad Escultura-Literatura-Historia, sólo que proyectada sobre la memoria del individuo versátil y carismático en la dualidad de su personalidad político-religiosa. Desde un ámbito tangencial al reseñado, el peso específico del texto como elemento signíco y parlante al mismo tiempo, con voz propia y en liza con la imagen pintada y el volumen construido es reivindicado por Juan Miguel Larios en *Emblemática mística en el camarín de Nuestra Señora de las Angustias de Granada*.

Si para el universo humanista la vida es sueño y el mundo un gran teatro, no sorprende la atención preferente prestada a la escena y sus imprevisibles circunstancias por otro bloque de las comunicaciones. Así, Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos reflexiona en *Teatro y Artes plásticas. Parangones de integración* sobre el concepto y estrictas acepciones inherentes a la noción misma de «integración», deviniéndola hacia el despliegue de técnicas escénicas y efectos sensitivos-especialmente visuales- que posibilitan reconocer en los dramaturgos españoles una inequívoca tendencia hacia lo que, más tarde, sería bautizado como *Gesamtkunstwerk*; esto es, obra de arte total. En *El artista escenógrafo: una especialidad no reconocida en la Edad Moderna*, Carmen González Román particulariza tan fascinante problemática al detenerse en los entresijos circunstanciales que atañen a la formación y actividad de los propios responsables materiales de la tramoya. La puesta en escena del arte militar en íntima imbricación con el idealismo moral, la ética heroica y la ensoñación nostálgica de las gestas caballerescas informa el exhaustivo análisis de Esther Merino en *De la guerra al espectáculo cortesano: el arte efímero en el torneo*. No podía faltar la presencia de la fiesta, en sus vertientes culta y popular, ambas caras de una misma moneda. A través de *La recuperación clásica en la fiesta del Ochocientos. Luigi Poletti y San Pietro in Montorio*, Antonia Amor Robles se acerca a los afanes por continuar dando cuerpo a través del regocijo público y la forma efímera a un sistema cultural ya muerto y abiertamente cuestionado. Por su parte, la inquietante realidad de las estatuas vivas y el antiguo anhelo de conferir alma a las imágenes, con



todas sus comprometidas consecuencias, ocupa a Juan Antonio Sánchez en *Máquinas para la persuasión. La función del autómatas en la escultura y los ritos procesionales del Barroco*, sin olvidarse de las cargas implicativas de tal proceso de cara a la «domesticación» del ser divino por el humano que ahora hace las veces del creador, y no al revés.

Dime, ¿como en la tierra el cielo cabe? Tal era el interrogante que Agustín Collado del Hierro lanzaba, no sin estupefacción, a unos presuntos interlocutores, y al cual intentan dar respuesta otras comunicaciones dedicadas al estudio de discursos complejos insertos en reductos microcósmicos, siendo allí donde la unidad y la diversidad de los agentes configurantes se encuentran tan indisolublemente cohesionadas que brindan verdaderos paradigmas de integración. Así, Javier González Torres escudriña en *Iconografía y mensaje en los programas eucarísticos de la Arquitectura del Barroco en Málaga* la empresa cuasi utópica de levantar en la Tierra la morada del Dios del Cielo, sin desaprovechar, pese a lo paradójico del planteamiento, la ocasión de concretizar y hacer tangible lo increado y abstracto, explotando a pleno rendimiento las facultades de la Capilla Sacramental en calidad de tipología arquitectónica singular. La misión pedagógica y la exaltación triunfante de carácter mariológico instan a José Galisteo en *La Capilla de Nuestra Señora de la Rosa: modelo de integración y memoria artística del siglo XVIII en Aguilar de la Frontera (Córdoba)* y a Sergio Ramírez en *Discurso iconográfico y simbolismo mariano del templo de la Virgen de la Paz en Ronda* a profundizar en el lenguaje de unas construcciones fascinadoras tanto por la sabia disposición de sus elementos arquitectónicos, como por la orquestación de las referencias semánticas sometidas, cual si de una sinfonía se tratara, al sentido de apoteosis, situándonos ante sendas máquinas de persuasión religiosa que van más allá de lo convencional, aunando lo culto con lo inmediato.

Apostando más por la reseña descriptiva y la problemática individualizada de la obra en cuestión, se sitúan una serie de comunicaciones cercanas a la realidad evidente del objeto de estudio. Así, Salvador Hernández se introduce en el solapamiento de temáticas y contenidos, en función de los cambios de titularidad de un inmueble en *Integración de las artes y desarticulación de la iconografía en un lugar sagrado: la iglesia de San Francisco de Utrera (Sevilla) y su programa iconográfico jesuítico-franciscano*. El estudio de las relaciones entre las Artes en el marco de la producción y poética de un artífice interesa a Antonio Simón Sánchez Fernández en *Damián de Castro, integración del arte de la platería, escultura y arquitectura*. Secundando un planteamiento similar, aunque transferido al lenguaje constructivo, Miguel Taín escruta tales conexiones en *Las montañas de la Catedral de Santiago de Compostela: dibujos de arquitectura, escultura y pintura sobre la piedra*. Miguel Córdoba esboza las peculiaridades puntuales de un ciclo monástico granadino en *La integración de las artes en la Orden de la Santísima Trinidad y Redención de Cautivos Descalza;*



en tanto Pascual Clemente López se detiene en los avatares de *El retablo barroco del Santuario de Nuestra Señora de Belén de Almansa-Albacete*.

Finalmente, un bloque de estudios no directamente relacionados con el tema propuesto por el Congreso enriquecen el contenido de las Actas, al ofrecer variopintas aproximaciones de indudable interés, en su mayoría con nuevos aportes documentales. Unos autores –como Teodoro Falcón con *La casa de los Pinelo de Sevilla* y María Garganté con *La Universidad de Cervera y su influencia: Barroco, Academicismo y tradición local*- inciden en la puesta en valor de inmuebles históricos, de señera trayectoria en un ámbito específico. Otros trabajos –los de Diana Carrió con *Mecenazgo y coleccionismo de los virreyes españoles en Nápoles en el siglo XVII: el caso de los hermanos Folch de Cardona* y Paula Morales Gila con *La Catedral de Jaén en época del Condestable Miguel Lucas de Iranzo (1460-1473)*- recuerdan el decisivo papel de clientes, promotores y comitentes en la configuración de las empresas artísticas. La realidad misma de la historia material de los edificios constituye, en cambio, el punto de atención para Manuel Jódar con *El arte de la carpintería en el discurso arquitectónico de las iglesias parroquiales de la ciudad de Jaén en el siglo XVI* y Manuel Romero Bejarano con *El maestro Arnao de Vergara y su obra en Jerez de la Frontera: las vidrieras de la iglesia del Monasterio de la Cartuja*. En *Arte y Memoria en los inicios del Renacimiento español*, Juan Manuel Martín generaliza un plano de época. Por último, la problemática vital que rodea la integración de creadores foráneos en el contexto hispano como agentes insufladores de nuevos aires estéticos es trazada por Enrique Herrera en *La renovación de los lenguajes artísticos y la contribución de algunos artistas italianos en La Mancha entre los siglos XVI y XVII: los Perolli*.

En cualquier caso, la calidad de las investigaciones presentadas denota el grado de crecimiento progresivo y continuado experimentado por la Historia del Arte español, avalado por la regeneración del elenco de sus profesionales, al igual que por el aperturismo de nuestra comunidad científica hacia las últimas tendencias historiográficas; lo cual permite augurar -sin ánimo de pecar de optimistas- que lo mejor todavía está por llegar. En cualquier caso, la inminente cita del XV CEHA tiene la última palabra a la hora de corroborar nuestras impresiones. Mientras tanto, sólo nos queda recordar las palabras de Giovanni Battista Agucchi al reconocer que, aún cuando *vemos hoy que [existen] diversos alumnos de un mismo maestro, si bien todos intentan imitarlo y se conoce en sus obras que son de esa escuela, cada uno de ellos posee cierta cualidad particular, propia, que lo distingue de los demás*.

Málaga, Septiembre de 2003.
Juan Antonio Sánchez López

CONFERENCIA INAUGURAL

Conferencia: *La Historia del Arte y la Universidad
de Málaga. Treinta años después*
ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ



LA HISTORIA DEL ARTE Y LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. TREINTA AÑOS DESPUÉS

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ
Universidad de Málaga

Excma. Sra. Consejera de Cultura, Ilmo. Sr. Presidente del CEHA, Ilustrísimos Sres., queridos compañeros y amigos:

En noviembre del 2000, durante la celebración del décimo tercer Congreso Nacional de Historia del Arte del CEHA, en Granada, la Junta Directiva del CEHA encargó la organización del décimo cuarto Congreso al Departamento de Historia del Arte de Málaga, lo que asumimos con ilusión y, sobre todo, con una gran responsabilidad, teniendo en cuenta que Málaga vivía en aquellos momentos una situación de cambio y renovación y estaba embarcada en una serie de proyectos y obras de los cuales esperábamos que algunos se hubiesen completado para esta fecha, como es el Museo Picasso, el Centro de Arte Contemporáneo o la reforma de determinados sectores del Centro Histórico, y también inmersa en conflictos que hubiéramos querido ver solucionados pronto, de los cuales el más significativo es la falta de una sede para el Museo de Bellas Artes, en tanto en cuanto éste representa los afanes de una Málaga inquieta que querría mostrarse como generadora de cultura.

Puede resultar, al menos, insólito que una ciudad en estas condiciones sea la sede de un Congreso de Historia del Arte, pero había un compromiso con el CEHA desde hace años; el Departamento ya había alcanzado una madurez, en una ciudad en obras, por lógica, se presuponen mejoras, y pensamos que debíamos afrontar la organización del Congreso. Por otro lado, los compañeros del CEHA acogieron favorablemente nuestra sede comentando “*¡Qué bien Málaga. Sol y pescaito!*”, imagen difundida de Málaga, y lamentable, por estar



excesivamente condicionada por la presión de la ciudad turística.

Poco después, al precisar el tema del Congreso y de las diferentes secciones, mis compañeros propusieron que yo pronunciara la conferencia inaugural como presentación del Departamento y de la ciudad, honor que agradezco con más responsabilidad que ilusión, y que se debe a mi condición de miembro fundador del Departamento. Como aquellas palabras pronunciadas en Granada las tenía presentes, y los proyectos de la ciudad avanzaban muy lentamente, creo que han podido condicionar esta reflexión sobre la Historia del Arte y la Universidad de Málaga, tras las vivencias de treinta años.

Es evidente que la Universidad debe conectarse con la ciudad en la que se asienta y ejercer la proyección social del conocimiento; además debe convertirse en elemento capaz de incentivar la cohesión social y el desarrollo sostenible de la ciudad. La Universidad debe trabajar en la educación y formación intelectual de sus estudiantes, formar especialistas, pero también debe ser autocrítica y comprometida con la realidad en la que vive. Málaga es una Universidad joven y asimismo lo es el Departamento de Historia del Arte, pero esa juventud no nos ha eximido de una continua dialéctica, articulando la investigación y el entendimiento del lugar en el que nos encontramos para difundir sus peculiaridades culturales y defender sus valores; nosotros no nos hemos quedado aislados en nuestro campus, vivimos la ciudad y sus problemas, así como disfrutamos de su oferta cultural y colaboramos con ella a través de conferencias, organización de exposiciones, cursos, congresos, etc.

Esa relación es especialmente intensa en los temas del Patrimonio Cultural. Efectivamente, en general y desde hace unas décadas, es evidente en la sociedad el fenómeno socio-político y cultural que representa la definición de una conciencia colectiva en torno a la conservación y disfrute del Patrimonio. El Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, trabaja por el Patrimonio, y a través de sus miembros no sólo forma parte de diferentes Comisiones de la Junta de Andalucía, o de la Comisión Diocesana de Arte Sacro, o colabora en proyectos para la tutela de los bienes culturales, sino que también está presente en la dinámica y gestión patrimonial de estos temas de una forma más espontánea, que nos ha llevado a participar en foros en defensa y conservación de nuestro patrimonio, ya sea firmando artículos en prensa, capitaneando propuestas de protección y alternativas de intervención e interpretación, participando en manifestaciones, colaborando con asociaciones de defensa del patrimonio, foros o asociaciones para el desarrollo de la ciudad, etc. Somos un Departamento muy sensibilizado con este tema y si se nos ha tachado de molestos porque no nos callamos, también esto nos ha acarreado una consideración positiva y una garantía para los valores que integran el patrimonio en una ciudad como ésta, cuya tradición cultural José M^a de Sancha o Cánovas del Castillo consideraron inexistente. No cabe duda de que la Málaga



de hoy representa un enorme avance respecto a un siglo atrás, a aquella “Málaga de las mil tabernas y una sola librería”, pero aún hay que hacer mucho más y conquistar posiciones excesivamente mercantilistas que venden una imagen turística como único motor regenerador y económico de la ciudad. En el Departamento, hemos seguido una trayectoria firme y coherente para llegar al entendimiento de nuestra ciudad, para cuidarla y defenderla de múltiples agresiones.

He dicho que somos una Universidad muy joven. Efectivamente, en 1970 se establecieron en Málaga los estudios de Filosofía y Letras mediante un Colegio Universitario dependiente de Granada, y ahí empezamos nosotros, haciéndome cargo de la Dirección del Departamento bajo la tutela de mi maestro D. José Manuel Pita Andrade. En 1974, ya concedida la Universidad a Málaga desde 1971, se incorporó, como Profesor Agregado de Historia del Arte, haciendo el acceso a la Cátedra en esta Universidad, Domingo Sánchez-Mesa, y tras cuatro años, cuando volvió a Granada, recibimos a Juan Antonio Ramírez que estuvo con nosotros dos años no consecutivos, también primero como Agregado y después como Catedrático.

La actividad del Departamento fue incesante y varia. Además con el cambio de planes de estudio y la integración de la Historia del Arte en los tres cursos comunes, y más tarde la introducción de la Especialidad de Historia del Arte, la docencia se diversificó y en poco tiempo estaban definidas unas líneas de investigación que fueron básicas inicialmente: el arte hispano-musulmán, el barroco, el urbanismo y el arte contemporáneo.

En 1978, Sánchez-Mesa planteó la necesidad de crear una publicación propia, un Boletín que canalizase la doctrina y trabajos científicos que desde la Universidad se estaban creando para ponerlos al alcance de todos. Sabíamos que asumíamos un reto, un trabajo al que no habíamos marcado un plazo, proponiéndose, en principio, una salida anual y con un horizonte ilimitado, y se publicó el primer número en 1980, impulsado ya en esa fecha por el profesor Ramírez, quien le imprimió nuevas características. Después de más de veinte años de trabajo, continuamos manteniendo la misma periodicidad anual pero, indudablemente, el *Boletín de Arte* ha crecido en páginas, ha mejorado su diseño y las reseñas que sobre él se han realizado, señalan la calidad de su contenido. Aunque evidentemente no se ha limitado a temas locales y está abierto a todos, hay que reconocer el importante papel que para el conocimiento del Patrimonio Cultural malagueño está desempeñando esta publicación, demostrando que la Universidad está presente en la búsqueda de nuestra memoria histórica. (La celebración de este XIV Congreso Nacional nos ha parecido una ocasión especial para confeccionar un *Índice Crítico* del *Boletín de Arte*, coordinado por el profesor Juan M^a Montijano, que consideramos un útil medio de trabajo, fácil de manejar, y en el que se agrupan los veintiún primeros números).



Con el establecimiento de las autonomías, los cambios se han sucedido en todos los niveles y muy intensa ha sido la evolución de la Universidad. Las leyes universitarias, especialmente la LRU, han impulsado una transformación acelerada de la propia estructura de la Universidad, y el desarrollo universitario ha promovido que los lugares de provincia alcancen una proyección de primera magnitud, no tanto como reflejo de un crecimiento poblacional o cultural sino por una transformación del concepto.

En 1994 se implantó en Málaga un nuevo Plan de Estudios, actualmente vigente, cuya preparación nos absorbió durante varios años, pues no se trataba de acoplarlo a nuestras propias especialidades, ya que rechazamos el modelo de organización de la docencia en función de las investigaciones propias de cada uno de los profesores, sino que decidimos crear una base de preparación que cubriera las diferentes líneas de investigación y docencia que considerábamos debía ofrecer nuestra Universidad. Con él se inició la licenciatura de Historia del Arte en la Universidad de Málaga, que desbordó todas las previsiones de alumnos.

No es una presunción afirmar que la licenciatura de Historia del Arte es la más solicitada de las carreras de Humanidades, pero en general, no me refiero sólo a Málaga.

Es importante que una materia que se implantó en la Universidad española con un retraso de medio siglo respecto a las universidades europeas, haya alcanzado tan fervorosa reivindicación. Se introdujo tímidamente en 1901, y de una manera un tanto vergonzante a decir del profesor Lafuente Ferrari, una “Teoría de la literatura y de las artes” que se interpretaba como una introducción a la Estética, y sólo en 1904 se empezaron a impartir estudios de Historia del Arte con esta denominación y contenido.

Parece que estamos en un punto de inflexión. Por un lado es una de las disciplinas humanísticas más puras, ariete de la estética y la filosofía de la cultura; por otro se plantea con una interdisciplinaridad que integra a la historia, a la literatura, la mitología, la filosofía, la geografía, etc. Y también se implica en el Patrimonio.

Hemos de reconocer que en los últimos años el Patrimonio posee una mayor valoración social. La sociedad es capaz de conocer y seleccionar sus señas culturales, que se consideran expresión de su contribución a la Historia. Asimismo, se ha tomado conciencia de la importancia de la conservación, valoración y adecuada transmisión de esos bienes que nos han llegado por herencia, el Patrimonio Cultural, que sólo existe cuando se reconocen en él contenidos y valores relevantes, lo cual exige destrezas que hagan del mismo una realidad comunicada y aprehendida. En este sentido, en el momento actual son importantes el relevo generacional y algunos cambios operados en los planes de estudios, con la introducción de materias que van creando una base de conocimiento e inquietudes por el Patrimonio.



En la mirada que diferentes especialidades han proyectado sobre el Patrimonio, haciendo más accesibles los contenidos y los resultados de sus estudios, se encuentra la Historia del Arte, intentando superar las antiguas metodologías de investigación, explorando otros enfoques para la lectura y conocimiento del bien cultural.

La licenciatura de Historia del Arte capacita para participar en diferentes niveles de estudio del Patrimonio tal que la investigación, análisis de los objetos, inventario y catalogación, como primer paso en la práctica de la tutela del Patrimonio e interpretación de sus valores, estudios básicos para la preservación y siempre previos a la intervención, que no es poco. Como indicaba Brandi, la restauración de un objeto artístico es un problema crítico antes de llegar a ser un problema técnico. Evidentemente en la formación de los técnicos en Patrimonio la Historia del Arte desempeña un papel muy importante pero no en exclusividad, debe coexistir con otras especialidades, porque el perfil del técnico del Patrimonio no es el de un historiador del arte a secas, ni tampoco de un arquitecto, restaurador, antropólogo, arqueólogo, geógrafo, etc., aunque su formación académica es la de cualquiera de éstos, sino que es el de un especialista capaz de cualificar y significar si los bienes que analiza se han convertido en elemento relevante de la identidad cultural de una comunidad y poseen valor significativo para ella, porque el Patrimonio constituye un eje vertebrador de identidad, un instrumento de identificación colectiva y social. Ésta es su esencia y su potencial como recurso.

La formación que queremos para nuestros alumnos pretende capacitarlos para enfrentarse con los bienes culturales, pero sobre todo creemos fundamental su sensibilización hacia estos temas, lo cual les permitirá no sólo intervenir sino sentir y comprender el Patrimonio, convencidos de que la cultura y la identidad son elementos indiscutibles de sensibilización y cohesión. No nos limitamos a la teoría. En este sentido se han establecido posiciones firmes que suponen una dura dialéctica, ya que intentamos defender el Patrimonio en una ciudad con escasa tradición cultural, que no ha mirado con el debido respeto ese pasado que nos conforma. La relación del pasado con el presente, aunque no pueda evitar el conflicto, debería articular una coherencia para el futuro; el presente debe apoyarse en el ayer para proyectarse al futuro.

Pero Málaga, tal vez por ser ciudad de aluvión, con grupos de población de origen foráneo, con una actividad económica cambiante a lo largo de su Historia, se ha configurado como una ciudad invertebrada, más abierta a la innovación y al futuro que apegada a su entorno, y de escasa identificación con sus raíces y símbolos. No quiero decir que no considere positivo abrirse al futuro, ni mucho menos, pero sin desatender el pasado.

Podría afirmar que en pocos años nuestro Departamento se ha consolidado en este entorno y ha logrado un firme prestigio social e intelectual. Y la verdad es que hemos dado un gran paso. Casi podríamos decir que, hace unos años la

1. Teatro romano y Alcazaba



Historia del Arte no existía en Málaga y hoy es un punto de referencia, con el esfuerzo de todos. Pero no es completamente cierta esta afirmación, porque si la Historia del Arte no existía en Málaga como centro de docencia y planificación de la investigación, sí había un núcleo de investigación gracias a la labor en solitario de dos personas que debo recordar aquí: el Padre Andrés Llordén y D. Juan Temboury.

Si en el primero hay que resaltar su paciente y fructífera labor de investigación, abriendo líneas que han

facilitado la labor de todos los investigadores de la Historia del Arte de Málaga que hemos venido después, Temboury ejerció más una actividad pública del arte, sobre todo como Delegado de Bellas Artes, Gestor Delegado de Cultura del Ayuntamiento, Conservador de la Alcazaba de Málaga, Comisario Local de Excavaciones, y otros. Con su entusiasmo y coherente proyecto cultural, difundió el Patrimonio de Málaga, porque lo vivió, y nos enseñó a sentirlo como algo común para todos y nos legó una conciencia de compromiso y responsabilidad para con el Patrimonio, que hemos recogido en el Departamento de Historia del Arte.

Y puesto que con estas palabras rindo homenaje a quienes ya se fueron, quiero referirme también a nuestros compañeros Agustín Clavijo y M^a Dolores Aguilar, que demostraron cumplidamente su vocación en la docencia de la Historia del Arte y sus afanes por el patrimonio. No puedo dejar de citar en este foro que el primero montó el Museo Diocesano de Arte Sacro, desgraciadamente hoy desmantelado.



Pero es evidente que la presencia de la Universidad en Málaga ha supuesto un importante cambio para la ciudad, aunque en el campo del arte y de la cultura nuestro contexto no sea reconocido porque está excesivamente envuelto por la imagen de la industria turística y del ocio, imagen que no debería ser negativa, máxime cuando caminamos hacia una potenciación del Patrimonio histórico-artístico como recurso cultural a través del turismo. Efectivamente, en un contexto de globalización y reestructuración económica, las sociedades están concediendo una mayor importancia al desarrollo racional y sostenible del Patrimonio que se concibe como recurso estratégico, ofreciéndose la alternativa del turismo cultural.

Quisiera introducir una breve reflexión sobre lo que aporta Málaga a la Historia del Arte y del Patrimonio. Poblada desde tiempos prehistóricos, huellas de estas culturas se han conservado en zonas como Ronda, con los vestigios de la cueva de la Pileta o los dólmenes de alrededor, aunque es el conjunto dolménico de Antequera el que se constituye como hito más representativo.

La situación de Málaga a orillas del Mediterráneo, cercana a un río y bien resguardada por los montes cercanos, la ha hecho sede de otras culturas diferentes. Los fenicios fundaron en el siglo VIII a. C., en la desembocadura de un río, la colonia de Malaca, que inicialmente serían establecimientos comerciales cercanos a un fondeadero apropiado; la excavación llevada a cabo en los sótanos del futuro Museo Picasso nos abre la posibilidad de conocer una parte importante de la antigua ciudad fenicia, cuyos caracteres se mantuvieron en la ciudad púnica y romana.

Malaca pasó a poder de los romanos mediante pacto y alcanzó la consideración jurídica de ciudad federada de Roma, consiguiendo en el siglo I el rango de municipio de derecho latino, plasmado en la llamada *Lex Flavia Malacitana*, promulgada en el año 81 y grabada en dos planchas de cobre; fueron encontradas en 1851 y, adquiridas por el marqués de Casa Loring para su colección, las estudió D. Manuel Rodríguez de Berlanga y, aunque conservadas en el Museo Arqueológico Nacional, constituyen una pieza clave de nuestro Patrimonio Cultural.

La zona más importante de la ciudad romana se asentaría por encima del puerto, al pie de la colina de la Alcazaba, donde los restos del teatro constituyen el testimonio más visible de una ciudad pujante cuya importancia decreció drásticamente.[1]

En el siglo V el dominio bizantino supuso una nueva etapa de orientalización y fue Málaga una de las plazas fuertes, si no la capital, del territorio bizantino de España, provocando esta importancia que los visigodos se apoderaran de ella a comienzos del siglo VII.

Las fuentes históricas señalan la sumisión violenta de Málaga al invasor musulmán en el 712, sin que mediara tratado; quizá por ello el papel de Málaga, a lo largo de siglos, fue insignificante. Durante el Califato fue cobrando



2. Loza dorada. Siglo XV. Museo Victoria y Alberto de Londres

importancia, que se acrecienta a partir del siglo XI construyéndose la Alcazaba, interesante obra de carácter militar que encierra una zona palaciega; a finales del siglo XIII y bajo el control nazarí alcanza importancia política y económica, ampliándose la fortaleza de Gibralfaro. Junto

con el mar y el río Guadalmedina, las dos fortalezas delimitaban un territorio básico, que después, mantenido por la población cristiana, sería su centro histórico.

Fue Málaga núcleo de producción de la llamada *maliqa*, la hermosa cerámica de reflejos metálicos, la loza dorada y la que combina la decoración de oro con azul, sobre esmalte blanco; su comercio y exportación fue desde el siglo XII al XV uno de los factores de la prosperidad malagueña, y los temas marinos destacan junto a los de animales, geométricos e inscripciones.[2]

Cuando se conquistó la ciudad, en 1487, la recuperación del territorio se entendía como una “restauración” del perdido sistema cristiano, repoblándose con población cristiana procedente de Andalucía y Extremadura, y sobre la ciudad islámica, a lo largo del siglo XVI, se fue consolidando su transformación en ciudad cristiana.

La mezquita mayor se consagró en Catedral de Santa María de la Encarnación, advocación simbólica de la Reconquista, pero a partir de 1528 se construía una nueva Catedral que, aunque consagrada incompleta en 1588, es pieza señera de nuestro Renacimiento, con formulas constructivas y estilísticas que acusan influencias de Siloé y Vandelvira.[3] En ella se colocó en el siglo XVII la magnífica sillería en la que intervino ampliamente Pedro de Mena, quien fundó una interesante escuela y prolífico taller de escultura en la ciudad, y a través de él se consolida en Málaga la influencia de Alonso Cano.[4]

Entre las fundaciones conventuales cabe citar el convento de los Mínimos, del que interesa resaltar la nueva construcción de la iglesia, llevada a cabo a finales del siglo XVII por el Conde de Buenavista quien, para su enterramiento,



3. Santa Iglesia Catedral Basílica de Santa María de la Encarnación. Málaga



4. Pedro de Mena. *Dolorosa*. Real Santuario de Nuestra Señora de la Victoria. Málaga

dispuso un núcleo adosado a la cabecera, un complejo camarín-torre, con cripta de macabros estucos, que constituye la gran aportación de Málaga al Barroco; un conjunto donde no sólo destaca la estructura sino también el tipo de ornato, que tendrá amplia difusión por Andalucía, y presenta un programa iconográfico que elabora un eficaz discurso simbólico capaz de ofrecer diferentes niveles de comunicación.[5]

En el siglo XVIII, si la continuación de la Catedral se aferra a un lenguaje clasicista por imperativo de conservar el estilo, que afecta, con variantes, al Palacio Episcopal, el rococó se manifiesta con gracia y elegancia en otras obras como la parroquia de los Mártires, mientras que la iglesia de San Felipe presenta una planta de núcleos centralizados interconectados que tiene que ver más con el barroco romano. En ésta y en la casa de estudios aneja (Instituto Vicente Espinel), la presencia de pinturas murales de carácter geométrico, figurativo o arquitectónico, se nos muestran como ejemplo de un tipo de decoración colorista que cubrió la ciudad, caracterizando la imagen urbana, como signos configuradores de un paisaje cultural genuino, que han estado ocultos por la cal o la desidia, pero, afortunadamente, hoy se empiezan a reconocer como un legado insustituible, y se han convertido en señas de identidad.[6]

También en este siglo, época de pujanza económica, se realizaron



5. Santuario de Nuestra Señora de la Victoria.
Camarín



6. Convento de San Felipe Neri. (Instituto
Vicente Espinel)

interesantes obras de ingeniería, muy especialmente las obras del puerto, ya iniciado a finales del siglo XVI, tan necesario para la vida ciudadana, y tuvo lugar una modernización de la ciudad, mediante el trazado de un paseo arbolado, la Alameda, a partir de la cual se configura un ensanche sobre los terrenos ganados al mar por los aportes del río Guadalmedina.

En el siglo XIX, como consecuencia del auge del comercio con base en la agricultura, especialmente en la vid, y de una fulgurante industrialización, la población creció ampliamente, lo cual, unido a la desamortización de los bienes eclesiásticos, condujo a una total transformación de la ciudad que no busca un nuevo ensanche sino que sufre un proceso de reforma interior «hausmaniano», una racionalización del casco histórico que cambiará su imagen de la ciudad convento por la de la Málaga cosmopolita y burguesa del siglo XIX.

De ésta, la calle de Larios puede ser un ejemplo representativo, una imagen unitaria con la que hemos podido identificarnos, un soporte urbano que es un Patrimonio insustituible, pero que no ha sido suficientemente valorado, si bien es cierto que hoy nuestro centro histórico está recibiendo una mayor atención y



7. Calle de Larios

se han planteado proyectos de revitalización y rehabilitación.[7] Generalmente la imagen de una comunidad se refleja en la de sus cementerios, y en Málaga el de San Miguel y el inglés, primero de su clase construido en España, condensan en las inscripciones de las lápidas y en interesantes panteones la historia de una etapa de vital importancia.

También en el siglo XIX, como consecuencia de la creación de la Academia de San Telmo y de la Escuela de Bellas Artes que se preocupó por crear, hay una notable actividad pictórica que ha dado lugar a que se hable incluso de una “escuela pictórica del siglo XIX”, con rasgos definitorios muy determinantes. A través de su maestro Muñoz Degraín se ha querido relacionar con ésta a Pablo Picasso, aunque el genial artista siempre rompió moldes y desbordó todos los presupuestos.[8]

A finales del siglo XIX se inicia una etapa de crisis determinada por la ruina agrícola, la caída del comercio y la desindustrialización, de la que empieza a recuperarse en la tercera década del siglo XX en la que cabe situar, además de los Planes de Grandes Reformas y Mejoras para Málaga, pioneros de una serie de planes que llegan hasta hoy, los comienzos del “boom” del turismo.



8. Enrique Simonet y Lombardo. *La decapitación de San Pablo*. 1887. Catedral de Málaga

Es interesante destacar las inquietudes culturales de diferentes momentos y habría que señalar la actividad de la llamada *Generación del 27* que, tanto en poesía como en pintura, marcó una cota muy alta y gracias a la actividad de sus diversos miembros Málaga se convirtió en territorio de cultura. (Quisiera recordar que para el logotipo del Congreso hemos partido de un dibujo de José Moreno Villa, *-Personaje alado-* debidamente autorizados para ello).

Intentar conectar a Picasso con la Escuela de Bellas Artes o algunas de estas generaciones es difícil. Pero Málaga es la cuna de Picasso y su nombre está unido al de Málaga como el más universal de los referentes; además la oportunidad que se brinda a la ciudad con el Museo Picasso es fundamental como emblema cultural.

Por otro lado, tenemos un presente lleno de vitalidad. Málaga se muestra prolífica en cuanto a creatividad artística se refiere, tanto en las artes plásticas como en la literatura y la poesía.

Con este bagaje Málaga no puede ofrecerse únicamente como un producto turístico. Hay que reconocer que no contamos con un extenso Patrimonio monumental, pero no es poco, y hay elementos de indudable interés que han podido ser paradigma en determinados momentos, y si se conservara adecuadamente y los proyectos que se prevén para la ciudad fueran lo



suficientemente estimulantes, podríamos desechar de una vez la imagen única de ciudad de ocio, y turismo de sol y playa.

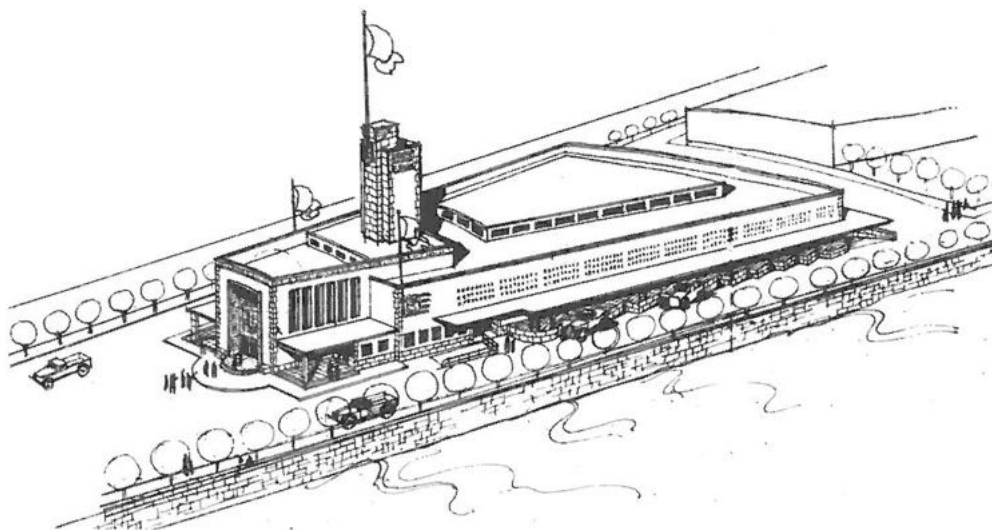
Evidentemente hay modelos que podemos seguir, y una ventaja, por otra vía, es la creación de un modelo que, todavía con sus imperfecciones, funciona y que implica la fuerte relación del Parque Tecnológico con la Universidad, porque ésta también ha girado una parte importante de su labor docente e investigadora hacia las nuevas tecnologías y su participación en el mundo empresarial.

En otros aspectos los modelos, al aplicarse a Málaga, parecen cambiar. Málaga es capital de la Costa del Sol y no tendría que renunciar a ello, sino aprovechar la potencia de imagen que esto arrastra. Si Málaga es la ciudad del Paraíso y goza de un sol y un clima envidiable, mucho mejor, porque puede traducirse en calidad de vida. Si los pintores de la Generación del 27 valoraron estas cualidades, si Dalí y Gala con su grupo de amigos escogían a Torremolinos para pasar temporadas y no estaban dedicados exclusivamente al ocio ¿por qué no seguir disfrutando de aquellas ventajas con otros valores añadidos? Pero los años de la eclosión del turismo no fueron bien conducidos, Málaga ha podido ahogarse en su propio crecimiento, y tampoco han sabido beneficiarse de ello las poblaciones de la Costa del Sol.

Con el tirón autonómico, y como consecuencia de la globalización, muchas ciudades, y sobre todo las capitales, han crecido, se han regenerado y han experimentado notables mejoras urbanas. También Málaga, pero no se ha revitalizado suficientemente; y es demoledor, porque Málaga cuenta con los atributos que se necesitan en la globalización y en la nueva economía, para engancharse, para convertirse en una importante ciudad. Ha crecido, es cierto, desmesuradamente en su periferia, para alcanzar la segunda mayor población de Andalucía, mientras el centro histórico se ha ido despoblando y deteriorando y aunque, como se ha indicado, hay operaciones importantes de revitalización y perfeccionamiento de su centralidad y en áreas concertadas, por parte de las oficinas de restauración y entidades municipales, de la administración cultural, de empresas privadas y de los mismos particulares estimulados por ciertas ayudas, todavía no parece suficiente para que recobre una vitalidad perdida y se invente de nuevo a sí misma asumiendo funciones de capital del sur de Europa.

En la actualidad Málaga se encuentra inmersa en una planificación estratégica, lo cual supone grandes ventajas ya que un Plan Estratégico posibilita definir un proyecto colectivo de ciudad que cohesione y esperance a sus ciudadanos e instituciones para crear una cultura estratégica común, y proyectarse en un entorno más amplio a través de una concepción eficaz de su imagen. Pero el I Plan Estratégico definía a Málaga *como una ciudad metropolitana, de alcance mediterráneo, de alta calidad de vida y respeto medioambiental, capital económica y tecnológica de Andalucía, capital turística y de ocio europea.*

ANTEPROYECTO DE MERCADO DE MAYORISTAS



9. Centro de Arte Contemporáneo (Antiguo Mercado de Mayoristas). Anteproyecto 1939 L. Gutiérrez Soto. (Rehabilitación. 2002. M. A. Díaz)

Evidentemente el Plan se ha decantado por el turismo como motor y regenerador de la ciudad, y si bien es cierto que diseña una oferta cultural complementaria y que se han puesto en marcha diversos proyectos de interés, se ha obviado, en gran medida, una mirada atenta e innovadora sobre su patrimonio y ha sido, por el momento, incapaz de vertebrar una política cultural basada en la conservación, la gestión innovadora y la creación de recursos.

Pero hoy cualquier carencia en este sentido debe ser subsanada. Ya se han iniciado los trabajos para llevar a cabo un II Plan Estratégico que, en los primeros documentos del foro *Málaga, ciudad de la cultura*, potencia los recursos histórico-artísticos de la ciudad y trabaja sobre la base de una gestión más generosa y compartida de este caudal, y del entendimiento de la cultura como elemento generador de riqueza. La cultura no es un lujo y si otros países, otras ciudades la han potenciado como motor de la sociedad, nosotros podemos hacerlo porque tenemos las bases para ello. Otra propuesta que permite entender la cultura como elemento generador es la de delimitar un Museo Abierto en el casco histórico de Málaga ya que constituye un territorio excepcional que concentra tres mil años de historia en un reducido espacio.



Estamos convencidos de que el éxito de un proyecto de ciudad ha de residir, fundamentalmente, en un principio de cooperación entre las distintas administraciones, la participación social, la innovación en la gestión y el uso equilibrado de los recursos.

Incluso algo tan emblemático como es la Catedral no está exenta de estas relaciones, por el papel que desempeña en la ciudad, superando el estricto marco confesional para que la sociedad, en su conjunto, valore la importancia y trascendencia de su Patrimonio y la responsabilidad que tiene ante tal monumento. No podemos olvidar que el Ayuntamiento lanzó la campaña *Salvemos a la Catedral* para convocar y estimular el aprecio de los ciudadanos, que la administración autonómica ha asumido diferentes campañas de restauración y rehabilitación, y recientemente se ha presentado en la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía un proyecto de Plan Director de la Catedral de Málaga que se tramitará en la Comisión mixta formada por la Junta y la Diócesis de Andalucía, el cual ha de servir para definir, coordinar y ejecutar cuantas acciones sean necesarias para mejorar el conocimiento, conservación y gestión de tan importante legado cultural.

Pienso que todavía no es tarde para Málaga. En el momento actual se están llevando a cabo proyectos que podemos considerar ilusionadores. Algunos se encuentran muy avanzados: el Museo Picasso, que ha promovido la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, será una realidad en muy poco tiempo, y el “efecto Picasso” ya vigoriza la actividad económica de su entorno; el teatro romano nuevamente en marcha se abrirá al público en breve; el Centro de Arte Contemporáneo que, sobre el rehabilitado Mercado de Mayoristas, obra de Gutiérrez Soto, promueve el Ayuntamiento, ya tiene adjudicada a una empresa la administración del espacio expositivo [9]; la ampliación del Museo Municipal que implica una actuación importante en la falda de la Alcazaba se encuentra en un momento álgido de su realización [10]; y para el Museo de Bellas Artes, aunque sigue sin sede y con sus fondos embalados, parece que se vislumbra una solución de utilización de la Aduana, el edificio que todos reivindicamos para esta función, al anunciarse negociaciones para un uso inicial compartido con la Subdelegación de Gobierno. La Calle de Larios y la Plaza de la Constitución se renuevan en su pavimento y amueblamiento urbano; el antiguo Parador de San Rafael, en la calle de la Compañía, ha sido rehabilitado para uso de la Consejería de Turismo que lo ocupará en breve plazo, y respecto al edificio de la antigua Casa de Correos, de Teodoro Anasagasti, no se puede hablar de proyecto sino de realidad, pues, rehabilitado para sede de nuestro Rectorado y mostrando un interesante pasado en sus removidas entrañas, ha sido inaugurado hace unos meses.

No obstante otros proyectos no han logrado la aprobación unánime de la sociedad, y si son contraproducentes, en términos de imagen, las polémicas sobre



10. Museo Municipal. 1998. Federico Orellana

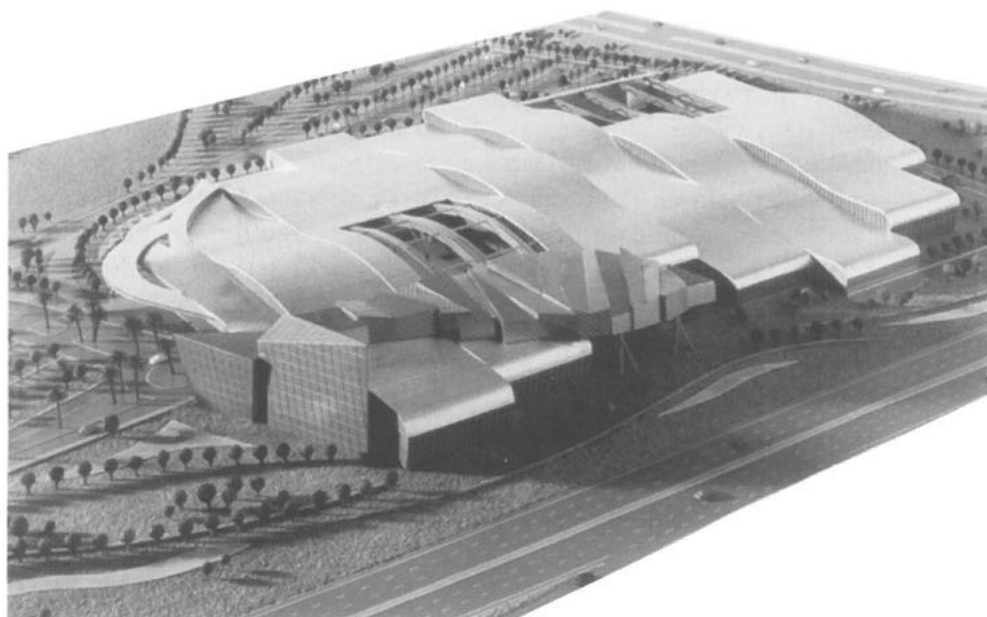
determinados proyectos urbanos, es asimismo gratificante porque las réplicas y alegaciones demuestran, por parte de la sociedad civil, un nivel de sensibilización importante hacia nuestro patrimonio. Y si el puerto ha sido fundamental en la historia de Málaga, como elemento dinamizador de su economía durante siglos, hito

conformador de su imagen y elemento perfectamente imbricado con el centro histórico de la ciudad, sin cuya correlación no puede ser perfectamente comprendido, el actual Plan del Puerto lleva una dirección equivocada, se vuelve de espaldas a la historia y proyecta convertirlo en un lugar de ocio, explotado por empresas extranjeras, eliminando su propia idiosincrasia así como interesantes elementos de arquitectura industrial que constituyen otro Patrimonio, el industrial, nunca bien valorado en esta ciudad, que, sin embargo, supo vivir en un pasado de su industria.

Este Plan del Puerto y otros proyectos de la ciudad, en este momento cobran un valor fundamental, porque con ellos Málaga se está jugando su futuro.

Pero no se trata sólo de operaciones de expansión urbana o rehabilitación arquitectónica para ciertos usos o cambio de imagen; en este sentido también existe un programa de embellecimiento de la ciudad mediante la instalación de interesantes esculturas que se están colocando en determinados puntos (de Málaga, no me refiero ahora a la Costa del Sol), y que le imprimen un carácter más dinámico y moderno, no siempre bien comprendido por toda la población, por eso es necesario nuestro trabajo, y sería importante hacerlo también con una Facultad de Bellas Artes.

Si nos alejamos del centro de la ciudad cabe citar otros proyectos como el Plan de RENFE, la expansión y nueva ordenación del campus universitario de Teatinos, la nueva ciudad de la Justicia, o la ampliación del Parque Tecnológico recogiendo las tendencias más innovadoras, así como el Palacio de Exposiciones, Ferias y Congresos que lentamente va armando su sinuosa estructura, para dar



11. Palacio de Ferias Exposiciones y Congresos. Maqueta. 2002. Ángel Asenjo

cabida a esa otra actividad también presente en los slogans de Málaga, *Ciudad de servicios y de congresos*.^[11]

Tal vez este edificio es el que nos debiera haber acogido en este Congreso, sin embargo disfrutamos de la hospitalidad de UNICAJA en este entrañable salón del antiguo Conservatorio de Música María Cristina, tan ligado al arte de la ciudad, y el Ayuntamiento ha hecho un gran esfuerzo acondicionando exclusivamente para nuestras sesiones científicas los espacios del Museo Municipal, que ha quedado convertido en una excelente y céntrica sede de congresos.

Por nuestra parte, desde hace dos años hemos trabajado en el proyecto de este Congreso Nacional del CEHA, con la esperanza de lograr un marco de referencia intelectual para debatir adecuadamente las cuestiones en torno al tema *Correspondencia e integración de las artes*, superando el aislamiento, la dispersión y la fragmentación de nuestra cultura para cumplir con la función propia de un Congreso: la relación, la comunicación entre científicos y el debate sobre la significación y valoración crítica de cuestiones artísticas, del Patrimonio Cultural y de la investigación de la Historia del Arte.

Sirvan por tanto también estas palabras de bienvenida a todos los participantes en el XIV Congreso Nacional de Historia del Arte.



Quiero indicar que con motivo de la celebración de este Congreso se han realizado diversas ediciones y quiero agradecerlas a sus patrocinadores. El Consejo Social de la Universidad ha patrocinado la edición del *Índice Crítico del Boletín de Arte*, citado anteriormente. Se ha llevado a cabo una pequeña guía de la ciudad, *Paseos por Málaga*, dentro de la colección *Conocer Málaga*, con el estímulo del Servicio de Publicaciones y el Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Málaga, quienes también nos han aportado otras publicaciones. Como un recuerdo más integrado en la correspondencia de las artes, se ha editado una serigrafía que regala *Ámbito Cultural de El Corte Inglés*, que ha llevado a cabo con total generosidad D. José Manuel Cabra de Luna, Presidente de nuestro Consejo Social, pero en este caso no como tal, sino como poeta y pintor, y él mismo ha cuidado de la edición en todos sus pasos. De la publicación de las Actas se hace cargo el Centro de Ediciones de la Diputación Provincial, con otras colaboraciones.

Es obligado hacer público nuestro agradecimiento a SS. MM. los Reyes de España por presidir este XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, así como a quienes han aceptado formar parte del Comité de Honor del mismo, y a las entidades que han colaborado con nosotros por el éxito de este acontecimiento: Los Ministerios de Educación y Cultura y el de Ciencia y Tecnología, las Consejerías de Cultura y Educación de la Junta de Andalucía, nuestro Ayuntamiento, la Diputación Provincial, la Fundación UNICAJA que asume parte del coste económico, la Universidad de Málaga, el Consejo Social, la Fundación Museo Picasso, el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, el Patronato de Turismo de la Costa del Sol, el Colegio de Arquitectos; y en la provincia hay que destacar la colaboración del Ayuntamiento de Antequera. Finalmente quiero agradecer su presencia a las autoridades que nos acompañan, y a la Excm. Sra. Consejera de Cultura su presidencia en este acto, así como su abierta colaboración.

Por último, no sería justo dejar de citar la actividad desarrollada por mis compañeros de Departamento y la del equipo de colaboradores, que han trabajado eficazmente en la organización del Congreso, lo que ha hecho posible que podamos encontrarnos aquí ahora, y deseamos que todo se desarrolle felizmente. Muchas Gracias.

Málaga, 18 de septiembre de 2002.

CONFERENCIA DE CLAUSURA

Conferencia: *Desintegración: De Babel al 11 de
septiembre*
JUAN ANTONIO RAMÍREZ



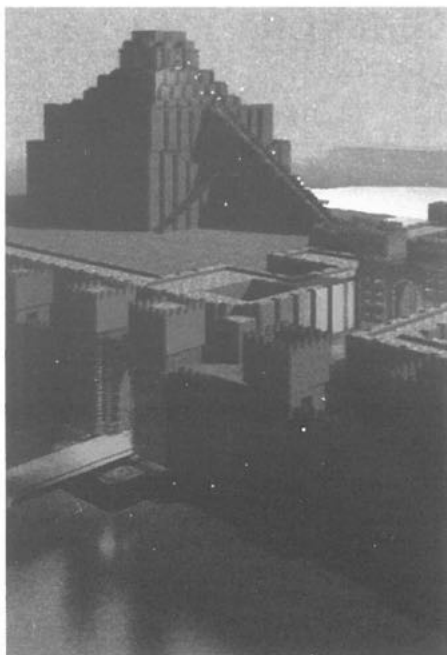
DESINTEGRACIÓN: DE BABEL AL 11 DE SEPTIEMBRE¹

JUAN ANTONIO RAMÍREZ
Universidad Autónoma de Madrid

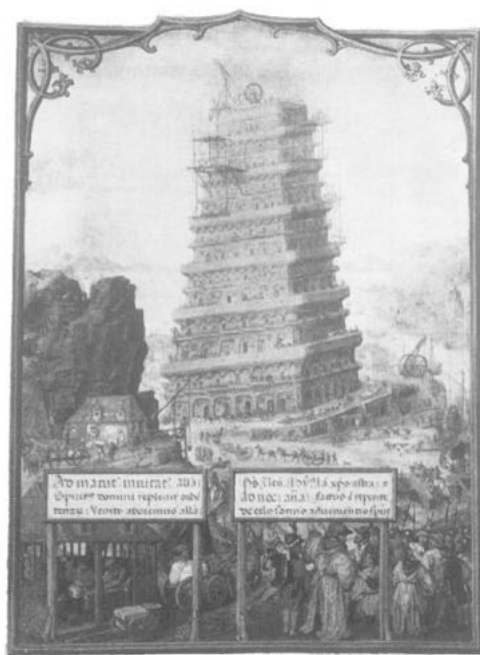
Buenos días queridos colegas. Me siento feliz de estar aquí con vosotros, tan bien acogido por la hospitalidad del CEHA y de este Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, al que pertenecí durante algún tiempo, tan entrañable para mí y en el que hice amistades muy sólidas y duraderas. Es eso lo que explica, más que mis hipotéticos merecimientos, el que se me haya hecho el honor de concluir con esta charla las sesiones de este Congreso del CEHA, consagrado al muy enjundioso asunto de la “integración y la correspondencia de las artes”. No he querido dejar de arrimar el hombro, en la medida de mis posibilidades y he aceptado el reto que se me lanzaba, a sabiendas de que era una tarea muy difícil.

En efecto, ¿qué puedo enseñar a un público tan formado como el de mis propios colegas? No es fácil contaros nada nuevo, a vosotros precisamente, que consagráis todas vuestras vidas a la docencia y a la investigación. Pero tampoco he creído oportuno concluir con una especie de resumen de las muy interesantes ponencias y comunicaciones que hemos escuchado estos días aquí. Me parecía que el reto de dar esta conferencia de clausura era una especie de trampa intelectual,

¹ El presente texto es el de la conferencia de clausura del Congreso, tal como se pronunció. Las modificaciones, mínimas, han sido determinadas por la necesidad de hacer una selección de las ilustraciones, que se han reducido aquí a un tercio aproximadamente de las que se proyectaron. Esperamos poder ofrecer en un libro futuro el aparato erudito que justifica muchas de nuestras consideraciones.



1. El zigurat de Babilonia de noche. (Imagen publicada en el diario El País el 21 de febrero de 1999)



2. Gheraert Harembout. La construcción de la Torre de Babel (h. 1500). Biblioteca Marciana, Venecia

y es ese sentimiento, tal vez, el que me ha inspirado una salida (o una fuga) en espiral ascendente. Ya voy entrando en materia, pues habéis visto que Babel (y su torre) están anunciados en el título. Esa mítica rampa arquitectónica, cuya vocación era llegar hasta el cielo, ha venido siendo un símbolo de la aspiración permanente de la humanidad por lograr una perfecta integración social y artística. Pero también ha evocado el fracaso, la confusión y el error. Por eso es por lo que daré la vuelta al tema de este congreso y hablaré sobre todo de *desintegración* y de destrucción, enlazando así con un asunto que posee, lamentablemente, una gran actualidad.

Generaré malentendidos, seguramente, pero ésa será otra manera de resultar coherente con el argumento que he elegido. Desde luego, confío en que se me comprenda algo mejor que a Nemrod, el mítico rey de Babilonia que mandó construir la Torre de Babel, y al cual se refiere Dante Alighieri durante su recorrido por los círculos infernales [Canto 31, 67-69]:



*"Raphel may amech zabi aalmi"
Cominciò a gridar la fiera bocca,
Cui non si conveniva più dolci salmi .*

Esto es :

*"Raphel may amech zabi aalmi"
Comenzó a gritar aquella boca feroz
en la cual no encajaban palabras más dulces*

Él mismo se acusa –dice luego Virgilio-. Éste es Nemrod por cuyo mal pensamiento no se usa en el mundo un solo lenguaje. Dejémoslo estar y no hablemos en vano, que para él es todo idioma como el suyo para los demás, que no es inteligible para nadie.

Una imagen vale más que mil palabras, decimos en español, así que me serviré bien de ellas, poniendo bastantes diapositivas, como hacemos habitualmente los historiadores del arte para no parecernos mucho a ese Nemrod descrito por Dante, intentando superar con una integración icónico-verbal las limitaciones del llamado "lenguaje natural".

Todos sabemos que el origen de la Torre de Babel está en los zigurats mesopotámicos, grandiosas construcciones de ladrillo que soportaban en su cima un templo al cual se podía acceder desde el plano terreno mediante una compleja escalinata. He aquí una moderna reconstrucción informática del zigurat de Babilonia, construido hacia el año 1100 antes de Cristo, y publicadas en el suplemento dominical de un diario de información general. [1] He elegido especialmente esa hipotética imagen nocturna porque no me interesa ahora hablar de los detalles arqueológicos de este edificio sino enfatizar su aire legendario. El recuerdo fantaseado de ésta o de otras torres mesopotámicas es lo que encontramos en el relato bíblico de la Torre de Babel, que tomo ahora de la *Vulgata* por haber sido éste el texto de referencia en la tradición cristiana occidental:

No tenía entonces la tierra más que un sólo lenguaje y unos mismos vocablos. Mas partiéndose de oriente estos pueblos, hallaron una vega en tierra Sennar, donde hicieron asiento. Y se dijeron unos a otros: Venid, hagamos ladrillos y cozámoslos al fuego. Y se sirvieron de ladrillos en lugar de piedras, y de betún en vez de argamasa; y dijeron: Vamos a edificar una ciudad y una torre, cuya cumbre llegue hasta el cielo, y hagamos célebre nuestro nombre antes de esparcirnos por toda la faz de la tierra. Y descendió el Señor a ver la ciudad y la torre, que edificaban los hijos de Adán, y dijo: He aquí, el pueblo es uno solo, y todos tienen un mismo lenguaje; y han empezado esta fábrica, ni desistirán de sus ideas hasta llevarlas a cabo. Ea, pues, descendamos, y confundamos allí mismo su lengua, de manera que uno no entienda el habla del otro. Y de esta suerte los esparció el Señor desde aquel lugar por todas las tierras, y cesaron de edificar la ciudad. De donde se dio a ésta el nombre de Babel o Confusión, porque allí fue



3. Pieter Bruegel. *Construcción de la Torre de Babel* (1536). Kunsthistorisches Museum, Viena



4. Pieter Bruegel. *Torre de Babel* (1568). Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam

confundido el lenguaje de toda la tierra: y desde allí los esparció el Señor por todas las regiones. [Génesis, 11, 1-9]

Ya vemos que no se dice nada ahí de la forma ni de las dimensiones de un edificio que debería ser, lógicamente, gigantesco y hallarse en las proximidades de una ciudad. Era un pasaje que permitía una interpretación iconográfica bastante libre, y por eso las torres de Babel del arte medieval fueron con mucha frecuencia de planta cuadrangular, como las de dos miniaturas: una es del libro de horas del Duque de Bedford, de hacia 1424-30; la otra, algo posterior (en torno a 1500), es de Gheraert Harenbout, y se encuentra en la Biblioteca Marciana de Venecia [2]. Es muy interesante la competencia ventajosa que esa torre establece con la montaña pizarrosa situada a la izquierda.

La imagen codificada de la Torre de Babel como un edificio espiriforme sobre una planta circular parece haberse impuesto ya hacia mediados del siglo XVI como una consecuencia de la llegada a Europa de dibujos y descripciones de algunas torres del Próximo Oriente que cautivaron de manera especial por su exótica disposición. Pienso en el minarete de la gran mezquita de Samarra, de cincuenta metros de altura (ejecutado en la época de Mutawakkil, a mediados del siglo IX), cuyo conocimiento remoto se podía mezclar con el más probable y próximo de la Mezquita de Ibn Tulun, en El Cairo, bien conocido por los visitantes de la capital egipcia. La base cuadrada sobre la que se alza la escalera en espiral de este minarete permitía una especie de conciliación con la tradición iconográfica medieval de las torres de Babel cuadrangulares.

Así llegamos, en fin, a la imagen canónica de este edificio, en las dos representaciones culminantes de Pieter Bruegel. La del Kunsthistorisches Museum



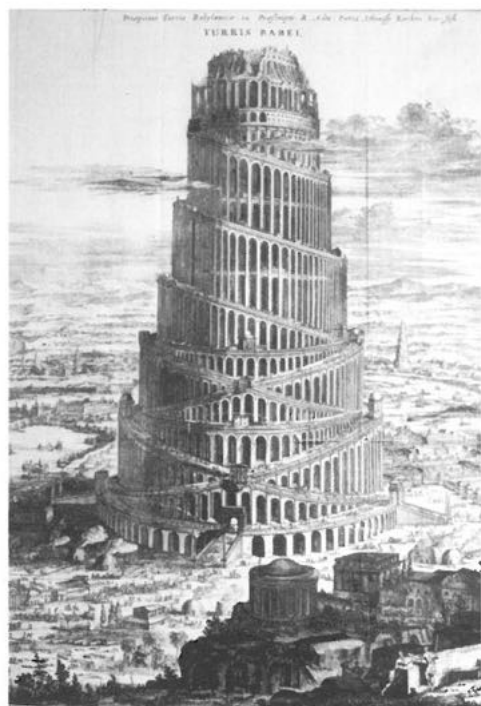
5. L. van Valckenborg (antes de 1535-1597). *Torre de Babel*. Museo del Louvre, París



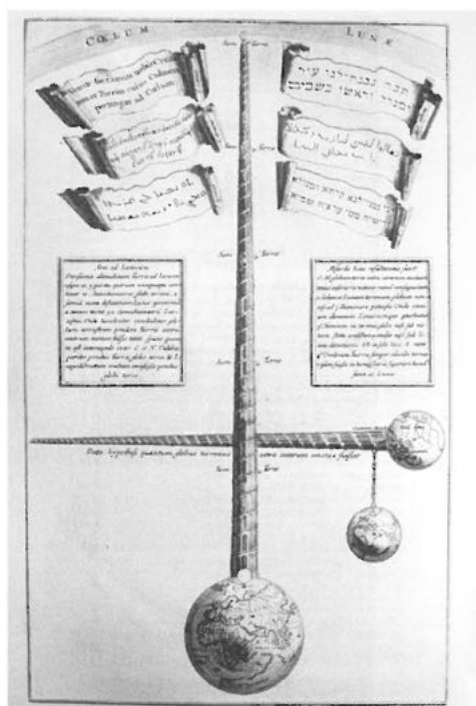
6. Athanasius Kircher. *Turris Babel* (1679). Topografía de las ciudades levantadas por Nemrod y descendientes

de Viena fue pintada en 1563 [3] y la del Museo Boymans-van Beuningen de Rotterdam cinco años más tarde [4]. Luego comentaré otros aspectos de estas obras, pues ahora sólo quiero señalar cómo la inmensa Torre, claramente inacabada, domina en ambos casos de un modo abrumador a la ciudad, que parece reducida a un vago telón de fondo. Parece que éste es un edificio espiriforme pero no estamos completamente seguros de no hallarnos, en ambos casos, ante una estructura circular cuyos pisos sucesivos van disminuyendo en catalejo.

Parece difícil negar la influencia de Bruegel en otras recreaciones pictóricas del asunto como es el caso de ésta de L. van Valckenborg (h. 1535-1597), del Museo del Louvre, donde el edificio tiene un claro perfil cónico, con un notable detallismo arquitectónico. [5] Esta voluntad de presentarnos todos los elementos de una construcción arquitectónicamente plausible la encontramos también en las diferentes interpretaciones ofrecidas por el padre jesuita Athanasius Kircher en un libro que publicó en 1679, dedicado expresamente a la Torre de Babel. En la *Topografía de las ciudades levantadas por Nemrod y sus descendientes* vemos, en la parte inferior del grabado, una representación de la Torre con rampa ascendente en espiral según la iconografía arquitectónica más aceptada en el barroco. Es un edificio acabado pero un tanto esquemático. [6]



7. Athanasius Kircher. *Torre de Babel*. (1679)



8. Athanasius Kircher. *Imagen hipotética de la Torre Babel, desestabilizando el eje de la tierra* (1679)

En cambio, en la representación que Kircher hace de Babilonia vemos los célebres muros, ciñendo a una urbe rectangular, los jardines colgantes, a la izquierda, y la gran Torre, con un poderoso perfil cónico, elevándose desmesuradamente sobre la rejilla ortogonal de la ciudad, en el centro de una gran explanada. El remate tiene otro color, como si le faltara el recubrimiento exterior y una grúa, a la izquierda, sugiere que nos hallamos ante un edificio inacabado. Ésta es la misma construcción (o muy parecida) que aparece con todo detalle en otro grabado. [7] Kircher fundió en esta recreación arquitectónica el tipo de edificio en catalejo, que está en los tres cuerpos bajos, con la rampa en espiral ascendente, en los tres siguientes, para rematarlo todo con una especie de “templo” circular. Se trata de una hermosa fantasía, con arquerías a lo romano, y con unas elegantes rampas que se cruzan en aspa, y que parecen traducir en altura las avenidas y encrucijadas del urbanismo barroco.

Pero este insólito estudioso parece exhibir también un escéptico sentido del humor cuando nos enseña, mediante otro grabado, la imposibilidad física de

9. Hans Poelzig. *Dibujos para una Flughaus* (h.1919). Centre Canadien d'Architecture, Montreal

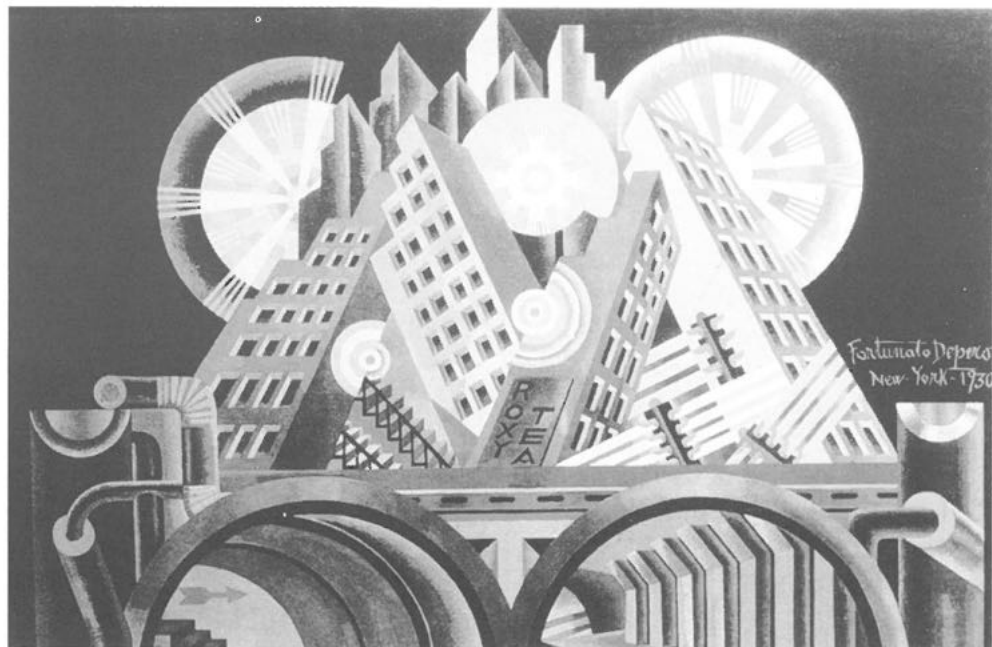
hacer una torre que llegara al cielo, según la concepción copernicana del Cosmos. [8] En efecto, si se hubiera logrado construir hasta el círculo cósmico más próximo al terrestre, alcanzando con ese extraño unicornio arquitectónico el cielo de la luna, toda la tierra se habría volcado, perdiendo el equilibrio, demostrándose así lo absurda que era la pretensión de los babelitas.

No creo que sea necesario recordar más ejemplos de la iconografía tradicional de la Torre de Babel. Aunque sus formas han sido a veces sospechosamente parecidas a las del Templo de Salomón, se mantuvo firme a lo largo de los siglos una contraposición en los significados de ambos prototipos arquitectónicos: Jerusalén y su templo representan el bien, mientras que Babilonia y su torre encarnan la soberbia y la futilidad. Así lo vemos en un “emblema moral” de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610), donde el sol de la justicia divina brilla para todos, tanto para la ciudad de Babel como para Jerusalén.

Y éste es el sentido que se va a dar muchas veces a la gran ciudad durante la modernidad, sobre todo cuando se adopta una óptica conservadora. Es difícil saber cuál era el sentido preciso que Hans Poelzig quería dar a este curioso dibujo (del Centre Canadien d'Architecture de Montreal) pero adivinamos su ambivalencia [9]: ¿Son esquemas de edificios modernos con la forma de la Torre de Babel o fantasías ucrónicas? Uno de esos bocetitos con rampas que se cruzan en aspa, se inspira, por cierto, en Athanasius Kircher. Es imposible no pensar en la pulsión utópica del expresionismo alemán. Esta *Flughaus*, “casa del vuelo”, no parece, en fin, un aeropuerto sino una especie de rampa ascendente o lanzadera para el vuelo espiritual. La gran urbe tendía en aquellos años a ser asimilada con Babilonia, la sede del mal, del orgullo y de la ambición. Eso es evidente en películas como *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, donde una Torre de Babel con su iconografía tradicional es identificada con la ciudad contemporánea.

Aquella ciudad cinematográfica era básicamente una entelequia vertical donde cada uno de los sectores en altura representaba estadios diferentes de





10. Fortunato Depero. *Escena plástica para el ballet New York New Babel* (1930)

poder y de bienestar: en los sótanos habitaba la clase obrera, junto a las fábricas, mientras que en las zonas más altas se encontraban las residencias de los poderosos, y muy especialmente el centro de control de esa especie de Nemrod cinematográfico que era el despiadado Federsen, dueño de aquella simbólica torre-ciudad.

Pero no es esta película alemana la única en la que los modernos edificios en altura se identifican con los valores tradicionales de Babel. Lejos de la vanguardia se sitúan otros muchos ejemplos, como el de *Safety Last* (1923), donde veíamos a un inaudito Harold Lloyd escalar penosamente los distintos pisos de un rascacielos hasta lograr, en lo más alto, el éxito social y la felicidad sentimental. Más explícitas son otras cosas como la escena plástica pintada en 1930 por Fortunato Depero para el ballet *New York New Babel* [10]. Se idealiza un poco ahí el esquema urbano de *Metrópolis*, pero también es muy evidente que se hace una síntesis de Manhattan, con los sótanos del metro, a modo de basamento, y los rascacielos de arriba inclinados, formando dos triángulos para que el conjunto recuerde más al perfil tradicional, básicamente cónico, como ya hemos visto, de la torre de Babel. Dibujan claramente la “M” inicial de la “metrópolis”, pero también se insinúa un rostro monstruoso, con las fauces



abiertas, que recuerda al Moloch devorador de la película de Fritz Lang.

Y ahora, dos torres de Babel modernas, aparentemente muy distintas, casi contrapuestas en su significado social. El palacio de los Soviets imaginado por Iofan y sus colaboradores en un dibujo de hacia 1934 muestra la persistencia inconsciente del mito de la gran torre, con cilindros de sección decreciente superpuestos en altura. El cielo es aquí Lenin y su promesa de salvación final para el proletariado en el paraíso comunista. En el otro extremo tenemos una fotografía, obviamente anterior al 11 de septiembre de 2001, de las Torres Gemelas de Nueva York. La reduplicación redundante de un edificio altísimo lo convirtió en una especie de hipersímbolo de la ciudad y de todo el imperio americano. No era tan difícil que los enemigos de Estados Unidos asimilaran a las torres del World Trade Centre, de un modo semiconsciente, con los valores negativos asociados a Babel. Volveremos luego sobre este asunto.

Una vez vistos algunos aspectos generales acerca de la Torre Babel quisiera acercar la lupa analítica hacia el detalle, importante, de que ese edificio nunca se ha mostrado acabado sino en fase de construcción. En la primera versión de Bruegel [3] destaca en primer plano una escena significativa: el rey Nemrod visita las obras, y allí le vemos con su capa, coronado y con el cetro en la mano, junto a unos canteros que se arrodillan ante él abandonando momentáneamente el trabajo. Otros trabajadores, más a la izquierda, no parecen haberse dado cuenta todavía de tan augusta visita y continúan con sus tareas, tallando un sillar o levantando una losa. Esto es lo que sucede en el fondo, donde está la torre propiamente dicha, descarnada o “abierta en canal”, como una inmensa cantera en la cual pululan centenares de obreros ocupados en las tareas más diversas. Las grúas elevan los materiales y éstos son acarreados a veces por caminos y escalinatas tortuosas, semitalladas en la roca sobre la que parece alzarse la torre. Los andamios y las cimbras proliferan en el remate de la segunda torre pintada por Bruegel, la que conserva ahora el museo Boymans-van Beuningen de Rotterdam. [4] Esa versión, por cierto, no muestra la visita real que sí está en el cuadro del Kunsthistorisches Museum de Viena.

Semejante ausencia nos permite detectar una tensión entre dos modos de presentar la construcción de la Torre de Babel, que se va a mantener durante toda la Edad Moderna: el tema de uno de ellos es la visita real y la supervisión monárquica de la gran obra, mientras que el del otro es la actividad edilicia sin más, aparentemente incontrolada, en torno a un enorme edificio inconcluso. Volvamos a ver la gran torre de Kircher y comparémosla con la de un aguafuerte de Mateo Merian de hacia 1640. El jesuita representa a la derecha, en primer plano, a un exótico monarca vestido como un sultán turco, con un gran cortejo, acercándose a los planos de la torre que sostienen unos humildes servidores. [11] Este detalle revela la ambivalencia respecto a semejante promotor arquitectónico: es un gran personaje, tal vez, que promueve una obra singular, pero se trata de una orgullosa insensatez, algo que sólo se le puede atribuir a un



11. Athanasius Kircher. Detalle de la figura 7

12. Giorgio Vasari. *Paulo III dirigiendo la construcción de San Pedro* (1546). Palacio della Cancelleria, Roma

monarca infiel. En el grabado de Mateo Merian no hay monarca alguno, ni capataces aparentes, sino sólo un hormigueo frenético de trabajadores en torno a un edificio cuyos elementos sintácticos deben mucho, por cierto, al basamento del Templo de Jerusalén imaginado por Juan Bautista Villalpando.

No creemos que este préstamo arquitectónico sea una mera casualidad: el Templo de Salomón es la construcción más importante de la Biblia, y como la tradición quiere que sus planos fueran obra del mismo Dios, se trataría del edificio más perfecto que ha existido nunca sobre la tierra. El tema iconográfico de la Construcción del Templo fue importante, y tuvo casi siempre una tácita implicación monárquica: Salomón, el rey sabio, mira los planos y controla los trabajos, como lo podemos ver en dos representaciones de Maarten van Heemskerck y de Francesco Salviati. Cualquier monarca cristiano que promovía una obra piadosa podía identificarse con el gran rey de Israel, como sucedió, por ejemplo, con Felipe II de España, supervisando desde una colina cercana, como un nuevo Salomón, las obras del Monasterio de El Escorial.

Pero no quiero ahora detenerme en estas consideraciones ideológicas sino en el hecho comprobable de que existe una notable iconografía tradicional dedicada a la construcción arquitectónica. En algunos casos no hay ningún pretexto temático religioso o mitológico, como ocurre con *La construcción de un palacio*, un cuadro de Piero de Cósimo, pintado hacia 1515-20, y que se conserva ahora en un museo de Sarasota, Florida. Pero éste es un ejemplo muy raro, equiparable de alguna manera a las famosas tablas con vistas arquitectónicas ideales de Berlín, Urbino y Baltimore. Las principales actividades relacionadas con la edificación están aquí representadas: serrar maderas, tallar piedras y columnas, acarrear los materiales y colocarlos en su sitio con ayuda de cuerdas y poleas, etc. Pero el edificio que se está construyendo es un palacio perfecto, y está ya prácticamente acabado. No existe ahí ese desorden aparente que parece

13. Maarten van Heemskerck. *Templo de Artemisa en Éfeso*



consustancial a las verdaderas obras de arquitectura y que sí encontramos, en cambio, en otras representaciones de la construcción, muy cargadas de implicaciones ideológicas.

Veamos un par de ellas, separadas por un siglo de distancia: *La limosna del obispo*, en un fresco de Domenico di Bartolo del Spedale di Santa Maria della Scala de Siena, pintado hacia 1440, y la *Construcción de San Pedro*, pintado por Giorgio Vasari en el Palacio della Cancelleria de Roma en 1546. [12] Hay andamios, escaleras, y personajes varios acarreando materiales de construcción, para hacer un edificio todavía gótico, en el primer caso. El pontífice Paulo III, en el trabajo de Vasari, mira los planos y ordena la continuación de las obras, como si él fuera un nuevo Salomón que visita los trabajos del Templo y dirige efectivamente la construcción. Esa iglesia del Vaticano, al fondo, tiene toda la nobleza de una venerable ruina romana, y no deja de guardar una sospechosa similitud con algunas construcciones babélicas, como las de Bruegel que hemos visto antes. No nos extraña tanto que la propaganda protestante de la época insistiera en ver la obra de San Pedro como una verdadera torre de Babel, y al Papa como un Anticristo, o como un nuevo Nemrod que promovía el orgullo y la confusión con una obra alocada e interminable.

Lo cierto es que el tema de la construcción impregna a la cultura artística de la Edad Moderna, contaminando casi todos los temas codificados de la iconografía de la arquitectura. Aparece, como no podía ser menos, en las series dedicadas a las maravillas del mundo antiguo. Maarten van Heemskerck ofreció diferentes variantes de la visita real a las obras en grabados como los de las pirámides de Egipto o el dedicado al Templo de Artemisa en Éfeso. [13] Parece extraña esta voluntad de mostrar la arquitectura en una situación transitiva porque en los casos que comentamos los edificios del fondo sí están acabados, y se presentan al espectador de los grabados como paradigmas de la perfección o de la grandeza arquitectónica. Ya veremos luego la simetría de esta actitud con la tendencia del mismo Heemskerck a representar, en otras series, el momento mismo de la destrucción.

Tempesta hizo algo parecido y así es como nos ofreció a principios del siglo XVII imágenes tan insólitas como la de las pirámides a medio construir

14. Antonio Tempesta. *Pirámides de Egipto*

[14], que puede compararse con el remate de la Torre de Babel de Athanasius Kircher. ¿Qué vemos en ambos casos? ¿Son de verdad edificios en obras? ¿En qué se diferencian, desde el punto de vista formal, de las ruinas arquitectónicas?

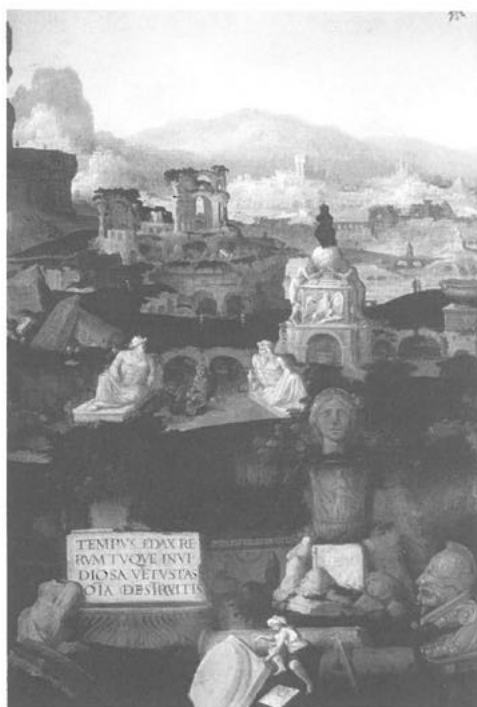
Desde luego, un edificio “no terminado” muestra su osamenta o estructura interior, lo mismo que otro abandonado y ruinoso, cuyos desgarrones revelan, igualmente, fragmentos del interior y secretos estructurales que permanecían ocultos por los revestimientos cuando el edificio estaba en todo su esplendor.

En realidad la ruina no es sólo la otra cara de la construcción sino la modalidad más amable de la destrucción arquitectónica. Este asunto parece maldito: aunque todos sabemos que muchas construcciones importantes han exigido destrucciones precedentes, la historia de la arquitectura se ha venido escribiendo sin tener en cuenta apenas esta circunstancia. Hay pocos trabajos académicos dedicados a ello y aún no se ha escrito, según parece, una iconografía de la destrucción. Una excepción es precisamente la ruina, sobre la cual sí sabemos muchas cosas. Fue muy importante para la cultura renacentista que se acercó a los grandiosos restos del mundo romano con una actitud ambigua: admiración por sus logros extraordinarios, con el consiguiente deseo de resucitarlos, y rechazo de los valores paganos que estaban asociados a aquella cultura antigua. Entre los numerosos ejemplos de esa ambivalencia podemos detenernos en el conocido *San Sebastián* de Mantegna del Museo del Louvre, pintado hacia 1480, un par de décadas antes de que Bramante y otros arquitectos italianos empezaran a materializar una efectiva reconstrucción de la arquitectura romana. El santo está atado a un imponente fragmento arquitectónico, con una espléndida columna corintia y el arranque de un arco de medio punto. El fondo nos permite observar un arco de triunfo, los basamentos de un palacio y otros detalles antiguos, y sobre ellos, en lo alto de esa fantástica montaña, se levanta un castillo “moderno”. La ruina arquitectónica es tratada con una admiración mal disimulada, pero es también el símbolo del paganismo, destruido por la fe cristiana y por un orden nuevo alumbrado por la Redención.

Viendo esta pintura emerge inconscientemente el asunto de Cristo atado a la columna. Hubo durante la época renacentista muchas recreaciones artísticas de este tema, y para explicarnos este fenómeno no creo que debamos excluir el



15. Alejo Fernández. *La Flagelación*. Museo del Prado, Madrid



16. Hermannus Postumus. *Paisaje fantástico con ruinas* (1536). Castillo de Vaduz

hecho de que la columna estuviera precisamente en el centro de la teoría arquitectónica de la época. Todos los tratadistas concedieron gran importancia a la cuestión de los órdenes o de los *diversos géneros de columnas*, y ya hemos visto cómo en la iconografía de la construcción figura con mucha frecuencia la elaboración de fustes y capiteles. Presento aquí una versión del tema pintada por Alejo Fernández hacia 1500-15, del Museo del Prado, donde la columna en la que está atado Cristo forma parte de un edificio semiderruido, pretendidamente “romano”. [15]

El tema de la ruina servía como objeto de meditación acerca de la caducidad de la existencia humana, y es obvio que la idea de la destrucción “natural” de la arquitectura aludía también a la decadencia del cuerpo humano y a la llegada inevitable de la muerte. Observemos este detalle de un insólito *Paisaje fantástico con ruinas*, pintado en 1536 por Hermannus Postumus. [16] Todo el cuadro es como un catálogo de fragmentos de la antigüedad, desperdigados en un amplio paisaje, y que son examinados con aplicación por diversos personajes. Uno de estos individuos, en la parte inferior, está midiendo el basamento de una columna,



y muy cerca de él hay una inscripción latina que da la clave moralizante para toda la representación: *TEMPUS EDAX RERVM TVQVE INVIDIOSA VETVSTAS O[MN]NIA DESTRVITIS* (*Oh tú, tiempo voraz y tú edad envidiosa, vosotros todo lo destruíis*).

Esta clase de asociaciones explican el inquietante universo de algunos cuadros y grabados en los que se asocia el cuerpo y su decadencia con la destrucción arquitectónica. Ello puede apreciarse en dos obras de Vittore Carpaccio relacionadas con la pasión y el entierro de Cristo: una procedente del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (*Meditación sobre la pasión*, de 1510) y la otra de la Gemäldegalerie de Berlín (*El entierro de Cristo*). Los restos humanos desperdigados por el suelo tienen en ambos casos un eco en algunos fragmentos de arquitecturas, como el fuste rojo, en el centro del cuadro de Berlín, o el trono arruinado sobre el que se asienta Cristo en la pintura de Nueva York. Los dos paisajes poseen una indudable vocación arquitectónica, como si las configuraciones rocosas concebidas por Carpaccio fueran también ruinas. No es eso incoherente pues una de las constantes del pensamiento occidental sobre el asunto ha sido el supuesto de que la arquitectura destruida por el tiempo está ya, de alguna manera, convertida en “naturaleza”.

Y fue esta tendencia a asimilar el cuerpo con la arquitectura lo que llevó al gran anatomista Vesalio a emplear para el ser humano el mismo término (fabrica) que se usaba para los edificios: *De humanis corporis fabrica* apareció en 1543, cuando ya estaban bien configurados los principales tópicos de la cultura artística renacentista. Es muy interesante observar cómo algunas de sus figuras se hallaban ante fondos “naturales”, con abundantes ruinas romanas, como si se quisiera evidenciar con ello el paralelismo entre la estructura oculta del cuerpo, que muestra la disección anatómica, y la del edificio, revelada por la ruina.

La gran construcción arruinada era, pues, fascinante. A sus valores didácticos y moralizantes la ruina añadía sentimientos de nostalgia y melancolía. Era una *vanitas*, con toda la ambivalencia de ese género, que invita a la renuncia de los bienes terrenales pero también a su intenso disfrute, puesto que éstos son perecederos. La pena por la grandeza pasada es inseparable del placer de estar vivo que debe experimentar el espectador. Lo cierto es que hubo un importante mercado editorial para este tipo de representaciones arquitectónicas y así es como se explica la proliferación de libros y colecciones de grabados, por no hablar de ese tipo peculiar de *vedutte* que tenía en la ruina, real o inventada, su asunto fundamental. Aquí muestro la portada y una lámina de uno de esos repertorios editado en Amberes por Hiro Coc en 1551.

Hubo recopilaciones muy fantásticas como la de Gerardus Judeus, con muchos de sus edificios caprichosamente reconstruidos. Mucho más conocida es la portada del *Qvinto libro d'architettura* de Sebastiano Serlio. Los imponentes restos arquitectónicos están presididos por un mote tomado de Hildeberto de Lavardin que bien podría considerarse como una afirmación programática del

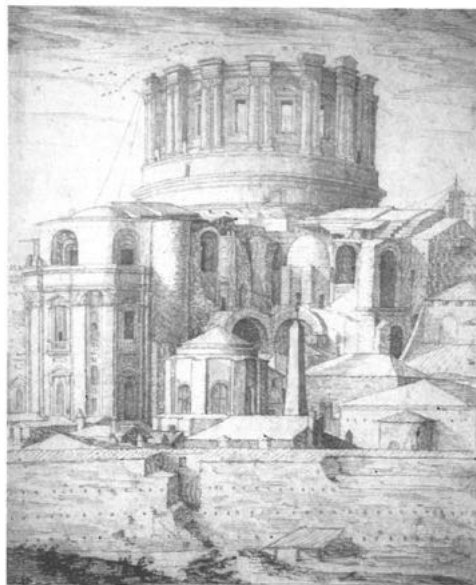
17. Anónimo. *Vista de San Pedro durante su construcción* (1580-1581).
Staedelsches Kunstinstitut, Frankfurt

valor de estos elementos: *ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET*. Esto es, todo lo que fue Roma, su grandeza, lo dejan entrever sus ruinas. Me gustaría que retuviéramos esta formulación porque me parece importante para distinguir a la ruina de las otras modalidades de la destrucción arquitectónica cuyos restos no dejan adivinar la naturaleza de lo que existió.

Pero ya sabemos que Serlio incluyó en su obra como ejemplos de la buena arquitectura romana a algunos edificios renacentistas (como el templecito de San Pietro in Montorio de Bramante), de modo que no estaba claro para él ni para sus contemporáneos si debía establecerse o no una distinción entre ruinas antiguas y recientes, o entre construcciones contemporáneas y restos antiguos. El espíritu con el que este anónimo artista dibujó la obra de San Pedro hacia 1580, todavía sin la cúpula [17], es similar al de quienes dibujaban ruinas verdaderas (como en el caso de la recopilación de Hiro Coc). Pongo este ejemplo porque no quiero que perdamos de vista completamente las implicaciones babélicas de esta aparente digresión.

La dimensión fantástica de las ruinas se acentúa en el barroco. De François de Nomé, conocido como Monsú Desiderio, es un cuadro pintado en 1623, *Ruinas fantásticas con San Agustín y el niño* (National Gallery, Londres), un verdadero delirio onírico, con restos imprecisos de edificios brillando como joyas en un mundo tenebroso. Algo de eso hay también, aunque se trate de una obra muy diferente, en el puente semiderruido de Salvator Rosa que figura en un cuadro de 1650, cuyos vanos tienen un eco en el gigantesco ojo “natural” que se abre en la roca del fondo.

En el siglo XVIII se desata la pasión arqueológica, con el consiguiente deseo de distinguir lo moderno de lo antiguo, y los restos conservados de las reconstrucciones ideales. *Roma antigua y Roma moderna* (Metropolitan Museum of Art), dos cuadros de Panini pintados hacia 1757, testimonian bien esta actitud: esculturas y edificios de la Antigüedad, en un caso, llenan por completo el espacio





18. Caspar David Friedrich. *Abadía en el bosque de robles* (h. 1809). Charlottenburg, Berlín

de una galería ideal; en el otro nos encontramos con ejemplos equivalentes procedentes del renacimiento y del barroco. La ruina, viene a decirnos Panini, ya no es necesariamente el modelo ideal, pues el mundo que ésta representa ha sido igualado o superado por la sociedad contemporánea.

Deja, pues, de ser una referencia necesaria para la hipotética mejora del mundo actual, y entra en el dominio de la mera evocación nostálgica. Como *follies* de nueva planta se construyen ruinas a propósito en numerosos jardines dieciochescos (como Shönbrunn, Caserta, Sanssouci, etc.), lo cual no deja de ser una extraña paradoja.

Luego, durante el romanticismo, se incorporan al repertorio sentimental de las ruinas edificios de otros periodos y estilos ajenos a la tradición clásica, como es el caso de la *Abadía en el bosque de robles* de Caspar David Friedrich, de hacia 1810, donde los restos de un monasterio gótico sintonizan con los troncos muertos de los árboles en un escenario invernal. [18] La fotografía releva pronto a los pintores en esa tarea, y son numerosas las tomas de ruinas arquitectónicas, de todo el mundo, que se hacen desde mediados del siglo XIX en adelante. Un ejemplo de hacia 1858, es una torre minada del castillo de Heidelberg. La foto, excelente, se atribuye a los hermanos Bisson, pero me interesa ahora resaltar el hecho de que no veamos ahí una destrucción “natural” sino un desgarrón

19. Maarten van Heemskerck.
Faro de Alejandría



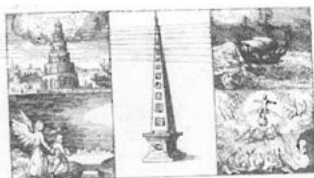
arquitectónico provocado por la acción violenta de las explosiones.

Me ocuparé de esto un poco más tarde, pues antes quiero hacer un pequeño inciso relativo a las ruinas de un edificio concreto, cuya influencia sobre la iconografía de la Torre de Babel ha sido muy considerable. Me refiero al Coliseo de Roma, que fue dibujado, medido y reconstruido por numerosos arquitectos y artistas a lo largo de la Edad Moderna. Los dibujos de Francesco di Giorgio y de Antonio de Sangallo el Joven son un pequeño botón de muestra de ese interés generalizado. Su estructura, con anillos concéntricos “en catalejo” unidos por bóvedas y arcos anulares, ha sido siempre muy visible debido al arruinamiento parcial del edificio.

Creo que el Coliseo, con la apariencia que tenía desde finales del periodo medieval, inspiró entre otras cosas la disposición del Infierno de Dante, con anillos concéntricos de diámetro decreciente hasta un círculo más bajo, ocupado por Satanás en el centro de un lago de hielo. Quiero recordar, para reforzar esta similitud, que la tradición quería que la parte baja del Coliseo hubiera estado llena de agua en ocasiones especiales, para la celebración de batallas navales.

No es extraño que condicionara de modo especial la imagen de la Torre de Babel, inconclusa o arruinada, cuya iconografía arquitectónica, como ya hemos visto, era la de un edificio de cilindros concéntricos, como si los del Coliseo que crean una concavidad interior se hubieran extendido hacia arriba formando una convexidad en el remate. Las asociaciones infernales y todas las otras adherencias siniestras de Babel estaban justificadas en un edificio como éste, verdadero símbolo del paganismo, claramente negativo desde el punto de vista moral, donde muchos cristianos inocentes habían sido martirizados.

Hagamos ahora una breve recapitulación: hemos hablado de la iconografía de la Torre, de la construcción y también de la ruina, considerándola como la modalidad más amable de la destrucción arquitectónica. Pero antes de referirme a la destrucción violenta quiero recordar que hubo otra gran torre prestigiosa cuya iconografía tradicional pudo confundirse, en ocasiones, con la de la Torre de Babel: me refiero al Faro de Alejandría, una de las Siete Maravillas del Mundo Antiguo, y que se representó frecuentemente como una gran estructura espiriforme o en catalejo, con un fuego encendido en la parte superior, cuyos destellos



20. Robert Fludd. *De técnica Microcosmi historia*. (1620)

21. Cornelis Anthonisz. *Destrucción de la torre de Babel*. (h. 1547)

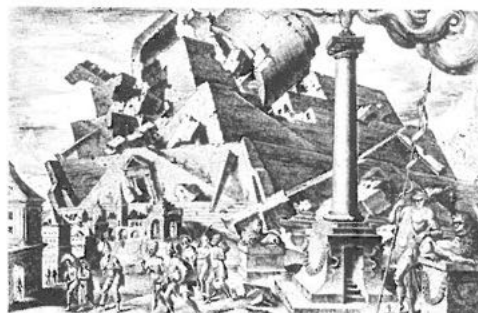
servirían para orientar a los barcos que se acercaban a la costa durante la noche. Así es como vemos a esa torre en grabados como los de Heemskerck [19] y Antonio Tempesta. Y de ahí derivan las interpretaciones morales positivas de semejante imagen arquitectónica, como puede apreciarse en un raro cuadro de Butinone, donde el Niño Jesús discute con los doctores sentado en lo alto de una torre espiriforme (Edimburgo, National Gallery of Scotland). Él es la luz, obviamente. Alguna relación debe guardar con esto ese extraño Monte Calvario, con forma de espiral babélica, que vemos en el fondo de la *Pietá* de Cosme Tura, de hacia 1468 (Museo Correr de Venecia). En el punto más elevado está el Redentor crucificado, triunfando sobre el pecado y el desorden del mundo.

Esto mismo explica también que Robert Fludd asociara el ángel de la guarda con la salvación eterna, y al faro con la orientación de los barcos perdidos en la tempestad marina. [20] El fuego en la parte más elevada de una torre en espiral se halla también en el famoso remate de la iglesia romana de San Ivo alla Sapienza. Parece claro que Francesco Borromini hizo con esta iglesia otro Faro de Alejandría a lo divino, una luminaria de la fe y de la sabiduría que proclama el triunfo de la Iglesia sobre la soberbia y la confusión. ¿Pero no es quizá también otra Torre de Babel en el momento mismo de su destrucción ejemplar? ¿No podría el fuego de la parte superior aludir a las llamas lanzadas por la cólera de Dios sobre la infame construcción?

Estas preguntas son pertinentes porque la Torre no se solía representar nunca en ruinas y completamente abandonada: o se está construyendo, como ya hemos visto antes, o se está derrumbando de un modo estrepitoso, como muestran otros testimonios iconográficos de la Edad Moderna. En efecto, no son muy abundantes, pero tampoco escasean imágenes como la de Cornelis Anthonisz (de hacia 1547) [21] o la de Georgia Montanea (1619), en las cuales se representa el preciso



22. Maarten van Heemskerck. *Destrucción de la Torre de Babel*



23. Maarten van Heemskerck. Otra imagen de la *Destrucción de la Torre de Babel*

momento de la ira divina, en el que los vientos, rayos y lenguas de fuego aniquilan la Torre. No están muy claras las fuentes literarias de estas representaciones, pues nada se dice en la Biblia de lo que pasó con la Torre cuando sobrevino la confusión de lenguas. Flavio Josefo sí alude a ello en sus *Antigüedades judaicas*:

Esta Torre y la confusión de las lenguas de los hombres –dice el autor judío– es mencionada también por la Sibila en los términos siguientes: Cuando todos los hombres hablaban una misma lengua, algunos de ellos construyeron una torre elevadísima pensando que llegaría hasta el cielo. Pero los dioses enviaron vientos contra ella y derribaron la torre y dieron a cada hombre una lengua distinta.

Y otro historiador, el Pseudo-Filón, precisa: [Dios] *produjo un gran temblor de tierra y un fuego impetuoso saltó sobre la torre como una inmensa hoguera de chispas inflamadas.*

Lo cierto es que alcanzó mucho arraigo, al cabo de los siglos, la creencia en el castigo ejemplar de los babelitas mediante la destrucción violenta de su Torre. Parece que en los medios próximos al reformismo protestante esas imágenes causaban una mayor satisfacción que en los países de rigurosa obediencia católica, y no puede descartarse que hubiera en algunas de ellas una crítica más o menos velada del derroche y del orgullo de la corte papal. La delectación en el tema por parte de Heemskerck es verdaderamente inaudita: las imágenes que dedicó al asunto muestran dos fases instantáneas de la destrucción de la Torre equiparables a los fotogramas de una secuencia cinematográfica; unos segundos apenas separan a estas vistas del mismo derrumbamiento. [22, 23] El fuego está cayendo sobre el remate, en el primer caso; y con la cúspide humeante vemos derrumbarse ya a toda la gigantesca estructura, en la segunda imagen, como si



tan formidable construcción fuera un simple castillo de naipes.

Desde luego, no estamos hablando ya de ruinas en sentido estricto, pero tampoco se trata de incendios convencionales, ni de terremotos, ni de los clásicos derribos mecánicos con mazas o arietes. Los derrumbamientos de Babel que acabamos de ver, concebidos en la segunda mitad del siglo XVI y a principios del XVII, obedecen, en realidad, a otro paradigma de la destrucción arquitectónica que es el de la explosión. Son una consecuencia artística de las experiencias proporcionadas por la guerra moderna. Sabemos que a principios del siglo XVI se movían por diversos lugares de Europa varios ejércitos profesionales muy poderosos, que estaban abandonando aceleradamente las reglas caballerescas del combate medieval para conseguir la máxima eficacia destructiva. La artillería jugó ya un papel decisivo en las guerras de Italia y en Flandes, y es en esos escenarios donde los ejércitos españoles primero, seguidos inmediatamente por sus rivales, desarrollaron la técnica de las minas: una galería, excavada debajo de la fortaleza o de la ciudad enemiga, era rellena con pólvora y explotada a distancia mediante una mecha. Todos los edificios que estaban encima saltaban entonces por los aires, provocando derrumbamientos y deflagraciones en cadena si, como solía ocurrir, se alcanzaba el polvorín. No estamos hablando de los incendios clásicos que sólo eran posibles cuando se atacaban edificios de madera o de otros materiales orgánicos, sino de súbitas voladuras que arrasaban construcciones muy sólidas de piedra o de argamasa. Los espectadores de aquellas acciones militares veían salir intensas llamaradas desde el interior mismo de escombros aparentemente incombustibles, con unos efectos que sólo se parecían a los de un volcán.

Creo que estas técnicas militares contribuyeron de un modo decisivo a cambiar el imaginario infernal. Comparemos, para comprobarlo, dos ejemplos flamencos, pintados por Hans Memling y por Hieronimus Bosch. Unos treinta años pueden separar, en efecto, a la obra del Muzeum Pomarskie de Danzig (1466-1473) del inquietante *Juicio Final* que se conserva en la Akademie der Bildenden Künste de Viena. [24-25] Memling, todavía medieval ha concebido un incendio clásico que sale de las rocas y en el cual se consumen los cuerpos desnudos de los condenados. No hay en su infierno arquitecturas de ninguna clase, ni tampoco elementos paisajísticos que nos permitan establecer comparaciones con ningún lugar de la tierra. En el caso de Hieronimus Bosch, por el contrario, existe una continuidad entre la Tierra y el infierno. Ambos territorios están poblados por restos arquitectónicos y por pavorosas llamaradas. El incendio es una de las especialidades de El Bosco, pero la amplitud e intensidad de las llamas, y el hecho de que éstas procedan de restos de edificios aparentemente incombustibles nos hacen pensar en otra cosa: explosiones, ignición súbita de la pólvora. Este infierno, completamente moderno, no está poblado de ruinas sino de voladuras.

Veamos un poco mejor la obra de El Bosco a la que pertenece este detalle.



24. Hans Memling. *Juicio Final* (1466-1473). Muzeum Pomorskie, Danzig



25. El Bosco. *Juicio Final*. Akademie der Bildenden Künste, Viena

Puede que en la tabla central se haya representado, efectivamente, el Valle de Josafat, pero no deja de ser inquietante la continuidad de ese paisaje humanizado con el del infierno, que ocupa toda la tabla de la derecha. No tenemos tiempo aquí para examinar el complejísimo universo fantástico creado por este artista pero no me resisto a la tentación de insistir un poco más en las implicaciones de esa identificación entre la tierra y el infierno.

26. El Bosco. Detalle de El carro de heno.
Museo del Prado, Madrid



Observemos a propósito de esto esa obra capital de la historia de la pintura universal que es *El jardín de las delicias* del Museo del Prado: aquí vemos lo contrario que en el tríptico de Viena, es decir que hay una continuidad entre el paisaje del paraíso terrenal, en la Tabla izquierda, y el de las delicias en el centro. Esto es muy perceptible en la línea del horizonte, interrumpida con fantásticas arquitectura “naturales”. Pero si hacemos una superposición ideal de las dos tablas laterales nos damos cuenta de que los ámbitos espaciales de ambas coinciden de un modo sustancial: en el centro del Paraíso Terrenal hay una laguna y la maravillosa construcción de una fuente imaginaria, todo lo cual se corresponde con un lago helado (recuérdese que el corazón del infierno de Dante era de hielo) y con un ser monstruoso de cuerpo habitable cuyos pies están apoyados en barcas. En el lugar de una roca, a la derecha de la laguna del Paraíso, donde el profesor Joaquín Yarza ha visto la cara escondida que luego inspiraría a Dalí el rostro de *El gran masturbador*, nos parece reconocer en su *pendant* infernal otro rostro a lo Arcimboldo cuya nariz es un cuchillo y cuyo ojo lo forma una jauría de perros devorando a un guerrero. Las arquitecturas naturales de la parte más elevada del Paraíso Terrenal se han transmutado, en la tabla del infierno, en las construcciones humanas de una ciudad, devastadas ya por una cadena impresionante de llamaradas y explosiones. Este infierno, pues, ocupa el mismo espacio físico que el Paraíso Terrenal del cual es como su inversión trágica. Sus rasgos esenciales están claros: en él triunfa lo monstruoso y se asiste permanentemente a una violenta destrucción arquitectónica.

Aún quisiera añadir algo más: el tríptico conocido como *El carro de heno* (en las dos versiones del Museo del Prado y del Monasterio de El Escorial) ofrece la posibilidad de una lectura equivalente a la de *El jardín de las delicias* en lo que respecta a la identidad de lugares entre la tabla izquierda (con la creación de Eva, la tentación y la expulsión del Paraíso) y la derecha, dedicada al Infierno. Pero en el lugar correspondiente al pecado original se desarrolla, en la tabla infernal, una escena singular: los diablos están construyendo una torre sirviéndose de grúas, escaleras y andamios, como en los otros cuadros dedicados a la edificación que hemos visto más atrás. [26] Se trata de un tema muy raro, y es significativo que esto no sea incompatible con la destrucción apocalíptica de la

27. Maarten van Heemskerck. *El Templo de Jerusalén saqueado por los caldeos* (de la serie *Clades*)



arquitectura, muy patente en el incendio de un edificio que se sitúa más atrás. ¿Y qué otra cosa pueden estar levantando los demonios en el infierno sino la misma torre de Babel? Este mítico edificio sería la sede de todos los pecados capitales pero muy en especial de la ambición y el orgullo desmedido de los poderosos: reyes, papas y emperadores van detrás del carro de heno, en la tabla central, y así es como entre todos ellos construirían sin cesar la torre de la locura que es este mundo terrenal.

Las obras de El Bosco testimonian que nos estamos situando en un punto crucial de la historia caracterizado por el cambio radical en los paradigmas de lo imaginario. La idea de la destrucción violenta y súbita de la arquitectura no abandonará ya nunca más a la conciencia de la humanidad. Ha inspirado desde entonces numerosas reflexiones literarias y filosóficas, además de obras artísticas, entre las cuales destaca una interesantísima serie de grabados de Maarten van Heemskerck, de hacia 1570, dedicados a las *Clades* o desastres del antiguo pueblo judaico. Merece la pena que veamos algunos de ellos porque es obvia ahí la tendencia a representar la cara contrapuesta, también transitiva, de la construcción. La idea de un mundo arruinado está en ejemplos como el de la portada de la serie y en el grabado que presenta la tierra después del diluvio, poblada de cadáveres humanos y animales entre impresionantes restos arquitectónicos.

Pero predominan los ejemplos en los que la destrucción arquitectónica se está consumando en el momento elegido para la representación. Lo vemos en dos de las imágenes consagradas a la destrucción del Templo de Jerusalén que aparece como un inmenso edificio centralizado, en la tradición medieval de su identificación con la Cúpula de la Roca: las llamas lo están devorando mientras es saqueado por los caldeos que se llevan sus columnas [27], y lo mismo sucede con la última destrucción romana del Templo, a la cual asiste estupefacto el emperador Tito, en primer plano, que no deseaba ese aniquilamiento arquitectónico.

Volvemos a ver de nuevo el desmoronamiento de la Torre de Babel y también la destrucción de Sodoma, la ciudad impía sobre la que Yavé hizo descender *azufre y fuego* [Génesis, 19, 24], algo muy similar a lo que la artillería y las



28 Maarten van Heemskerck. *La caída de Jericó* (de la serie Clades)

minas estaban consiguiendo en muchas ciudades renacentistas.

Parecida es la destrucción de los templos paganos en el grabado dedicado a Ajab, el rey de Israel que había contemporizado con el paganismo. En el caso de Jericó el artista ha representado la sorprendente instantánea de un edificio cuyos fragmentos se hallan literalmente suspendidos en el aire, descoyuntados, a punto de caer al suelo y de dejar de tener forma arquitectónica reconocible. [28] Podría decirse que ésta es una de las ruinas más efímeras de todos los tiempos.

Eso mismo lo vemos también en el edificio de los filisteos que se está derrumbando estrepitosamente por la acción de Sansón, el héroe suicida que perece sepultado con muchos de sus enemigos al arrancar las columnas en las que se apoyaba el templo de Dagón. [29] Existe un cierto paralelismo formal entre el tema de Sansón derribando el templo de los filisteos y el del castigo de los gigantes, tal como lo representó Giulio Romano hacia 1530 en el Palacio del Té de Mantua, aunque hay allí otras adherencias ideológicas más relacionadas con nuestro tema. Los gigantes fueron destruidos por los rayos de Júpiter debido a su alocada pretensión de escalar el cielo. Representan, pues, en la mitología grecorromana algo parecido al castigo de Babel en el relato bíblico. Es muy



29. Maarten van Heemskerck. *Sansón destruyendo el templo de los filisteos* (de la serie *Clades*)



30. Las ruinas de Verdún, en una fotografía de 1916

probable, incluso, que ambos mitos se hayan fundido para producir esas imágenes de la Torre destruida por los rayos divinos que quedó codificada en el arcano dieciséis del Tarot. John Onians ha llamado la atención sobre el lujoso orden compuesto de esa mansión de los gigantes, en contraste con la simplicidad dórica del palacio de Federigo Gonzaga donde se hallaba el fresco de Giulio Romano, como si el artista y su comitente estuvieran dando a entender que el orgullo y la codicia se manifestaban en la arquitectura haciéndola merecedora de una destrucción ejemplar.

Es inevitable, llegados a este punto, arrastrar este argumento hacia el mundo contemporáneo. Sabemos que el siglo XX ha visto las mayores destrucciones arquitectónicas de toda la historia humana. El prodigioso desarrollo técnico, científico y económico de los “tiempos modernos” permitió (tal vez estimuló) acciones bélicas extremadamente devastadoras. Los testimonios fotográficos de la primera guerra mundial son muy elocuentes. Bastará con un par de ejemplos: unos soldados australianos, en 1915, recogen ladrillos entre las ruinas de Ypres para hacer fortificaciones. Verdún, otra localidad mítica de aquel conflicto, ofrecía este aspecto en 1916. [30] No hace falta que nos detengamos mucho en esto.

Quiero señalar, eso sí, un punto de inflexión en la Guerra Civil Española de 1936-1939, y muy en especial con lo sucedido el 26 de abril de 1937, cuando la aviación nazi al servicio del general Franco bombardeó la población de Guernica, matando a muchos civiles inocentes y destruyendo todos sus edificios. Era la primera vez que una ciudad era bombardeada indiscriminadamente desde el aire con el fin de aniquilar todo lo existente: personas, animales y edificios. La distinción entre objetivo civil y militar dejaba de tener sentido para aquellos adoradores de la barbarie. El espanto que produjo este primer ensayo de la



31. Ruinas de Stalingrado, según una foto de 1944

Blitzkrieg es difícil de imaginar ahora, después de lo que el mundo ha visto desde entonces. Picasso sólo pudo referirse a ello metafóricamente recurriendo al mito del Minotauro y aludiendo a la pulsión amorosa ancestral ahogada por la violencia ciega, sin rostro y sin objetivo, que irrumpe en el ámbito cotidiano de la vida como una erupción satánica. Nunca el infierno se había pintado tan cerca de la tierra como entonces, y nunca el lenguaje artístico había expresado de un modo tan consistente la solidaridad entre las figuras humanas y animales, y entre todas ellas con la arquitectura. En el cuadro de Picasso hay una denuncia de la destrucción masiva, pero también una promesa de venganza (con ese toro ibérico que se revuelve indignado) y una esperanza de liberación.

Demasiadas imágenes de aniquilación violenta de la arquitectura se acumulan en los libros de historia, en las hemerotecas y en los archivos militares. Durante la primera fase de la segunda guerra mundial los aviones de Hitler llevaron al paroxismo ese método de arrasamiento de poblaciones por bombardeo aéreo que habían ensayado en Guernica. Lo recuerdan bien muchos habitantes de Londres, o de muchas ciudades del este de Europa, como Stalingrado, a la que vemos aquí completamente arrasada, en una foto de 1944. [31] Quisiera



señalar la sutil inversión que todo esto suponía respecto al modelo renacentista del infierno que hemos examinado más atrás al hablar de algunos cuadros de El Bosco: las minas hacían que el fuego destructor viniese de la tierra, confirmándose así la localización tradicional del averno en los mundos inferiores. En cambio esa siniestra invención hitleriana del bombardeo aéreo masivo colocaba en las alturas la destrucción infernal. El cielo quedaba destruido.

Hay que añadir que los aliados aprendieron demasiado bien aquella lección en su contraofensiva, y así es como arrasaron las ciudades alemanas antes de su ocupación militar efectiva. Se dice que 1.350.000 toneladas de bombas fueron arrojadas sobre Alemania. En Dresde murieron 200.000 personas durante una sola noche de ataques aéreos. La catedral es lo único que salvaron de la ciudad de Colonia los bombarderos británicos, y en el Berlín destruido sobrevivió lo suficiente del Reichstag como para que los soviéticos pudieran plantar allí su bandera victoriosa, tal como lo muestra la foto famosa de Eugeni Khaldei tomada en mayo de 1945.

Cualquier historia como ésta concebida hace poco más de un año podría haber acabado con las fotos de los restos calcinados de Hiroshima y Nagasaki, o con la del mismo hongo atómico, ese espectro pavoroso con el que la humanidad ha convivido angustiada en la segunda mitad del siglo XX. El 6 de agosto de 1945 se lanzó la primera bomba que causó la muerte instantánea de 70.000 personas y dejó heridas de muerte a otras 180.000. No creo necesario ahora añadir a estas cifras las de las consecuencias de los masivos bombardeos convencionales previos sobre Tokio y otras ciudades japonesas, ni tampoco sumar las víctimas y destrucciones de la segunda bomba atómica, arrojada sobre Nagasaki tres días después.

Aquellos acontecimientos han hecho palidecer todas las destrucciones precedentes de la historia humana y siguen batiendo su propio récord en los inicios ya del siglo XXI. Hemos conocido, eso sí, otras cosas interesantes: me refiero sobre todo a lo que llamaremos “destrucciones simbólicas”, de las cuales voy a mostrar unos pocos casos ejemplares.

En 1971 se cerró el periódico *Madrid* que había sido durante algún tiempo un símbolo de la lucha democrática contra el franquismo. El acoso económico y judicial de la dictadura acabó con aquel oasis de libertad y se concretó en 1975 cuando el edificio donde el periódico había tenido su redacción fue destruido con dinamita. Otra voladura simbólica de muy distinta índole es la de las viviendas Pruitt-Igoe de St. Louis, una obra de principios de los años cincuenta concebida por Minoru Yamasaki, el mismo arquitecto de las torres gemelas de Nueva York. En 1972 este complejo edilicio había alcanzado un punto tan alto de degradación humana y arquitectónica, que se consideró inevitable su demolición. Ya sabemos que Charles Jencks ha considerado a este suceso como el punto de arranque de la arquitectura postmoderna.

Esto nos da pie para aludir a algunas destrucciones arquitectónicas higiénicas

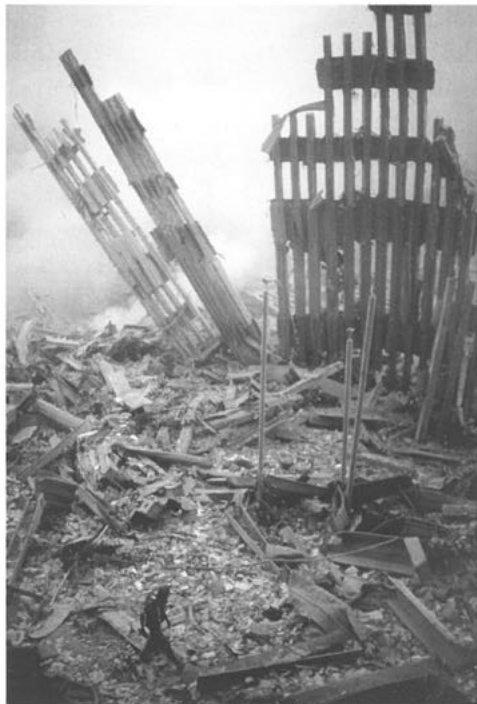
32. Torres gemelas de Nueva York, tras el atentado del 11 de septiembre de 2001

cas o ecológicas. No hay muchas, pero sí podemos recordar algunas propuestas interesantes, no exentas de ironía, como las del grupo holandés MVRDV (Winy Maas, Jacob van Rijs y Nathalie de Vries), del año 2000, para la reordenación de la costa mediterránea española. La localidad de Cambrils, por ejemplo, podría liberarse de construcciones perniciosas, que serían dismanteladas para regenerar el paisaje del litoral, a cambio de una metástasis arquitectónica todavía mayor en la ya muy densificada ciudad de Benidorm.

Bien, ya sé que todos estábais esperando ver algunas imágenes del mayor show televisivo de todos los tiempos: el de las torres del World Trade Centre de Nueva York, cayendo en unos instantes, aniquiladas por un fuego destructor que ha descendido del cielo. No hay duda de que los autores e instigadores del siniestro atentado veían en esos dos edificios el símbolo del mal y del pecado, de modo que el mito se ha hecho realidad: ésta ha sido, para ellos, la caída de Babel. El símbolo más poderoso del capitalismo triunfante habría sido aniquilado por la ira de quienes creen encarnar la voluntad divina.

Otras referencias se han colado subrepticamente en los intersticios de este acontecimiento, como el mito de Ícaro, hijo de Dédalo, el constructor del laberinto de Creta y el primero de los arquitectos en la historia del mundo clásico. Ícaro escapó volando con unas alas que le hizo su padre con plumas y con cera; pero se acercó demasiado al sol, el calor fundió la cera, y cayó a la tierra (o al mar, como en la interpretación pictórica que hizo Pieter Bruegel siguiendo el relato de Ovidio). La soberbia (la *hybris* de los griegos) le habría llevado a su propia destrucción.

Pero el derrumbamiento de las torres de Nueva York, aunque sea poca cosa en comparación con las hecatombes de la segunda guerra mundial, sí representa un paradigma novedoso: en primer lugar, no han quedado rastros reconocibles significativos. [32] Estos edificios no se han roto dejando algunas ruinas sino





33. Viñeta de *El Roto* (*El País*, 20-11-2001)



que se han *desintegrado*, se han hecho polvo, literalmente. Los visitantes que se acercaron a ese lugar de Nueva York no han llorado ante unos fragmentos de los antiguos bloques de oficinas sino frente a un inmenso hueco, un amasijo informe de detritus, un grandioso vertedero, llamado significativamente “zona cero”. Las torres del World Trade Centre han sido también los mayores edificios de la historia destruidos súbita y violentamente (hablo ahora de construcciones aisladas, no de conjuntos urbanos). Sobrecoge también pensar que no se ha tratado de una acción bélica, como se apresuraron a proclamar las autoridades norteamericanas, sino de un puro acto terrorista, tan inesperado como imprevisible. Al espanto de la destrucción apocalíptica se añade la inquietud que nos sobreviene por vivir en un mundo donde no es posible encontrar lógica alguna a la ruleta rusa de la aniquilación.

La respuesta a semejante desatino ha sido una guerra relativamente clásica, lo cual obedece, pese a todo, a una lógica de la destrucción que pretende tranquilizar algo las conciencias. La reconstrucción de las torres imaginada por el humorista El Roto el 21 de noviembre de 2001 iba en paralelo con imágenes de cuerpos destruidos en la guerra de Afganistán (23 de noviembre). [33]

Las fotografías de este país centroasiático vinieron adobadas con las de la guerra más importante, librada en Oriente Próximo contra el pueblo palestino. Algunas imágenes, tomadas casi al azar en la prensa de hace unos meses, muestran las ruinas de Kandahar por una parte (9 de diciembre de 2001) y de otro lado una gran excavadora del ejército israelí destruyendo el edificio que albergaba la emisora palestina en Ramala (una foto muy significativa fue publicada en el mismo periódico cinco días después de la imagen de Kandahar).

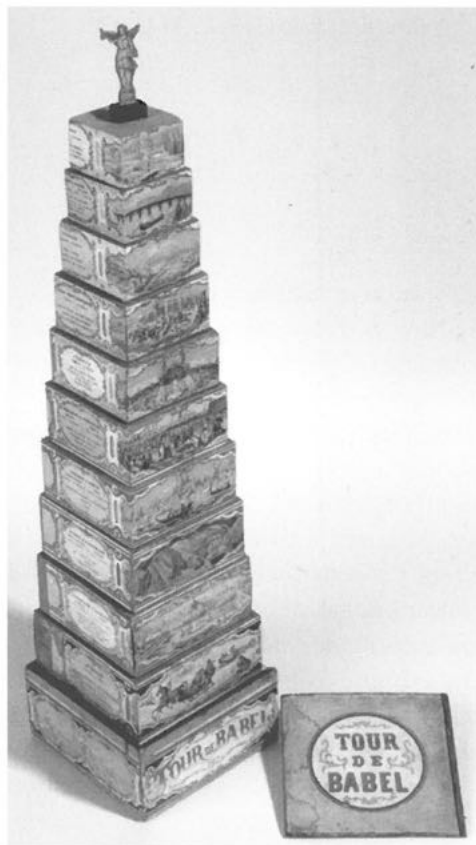
La supuesta voluntad de Allah o de Yaveh estaría detrás de todo esto. El sionismo radical no ve nada anormal en el deseo de recuperar toda la Tierra Prometida, aunque sea a sangre y fuego, pues no son pocos los ejemplos que hay en La Biblia de destrucciones violentas de casas y ciudades de los enemigos de Israel. Pero ¿Qué Torre de Babel es la que ahora ha caído? ¿A quién pertenece el sueño del mal que está siendo desintegrado? ¿Es el Templo del bien y de la inocencia, o es la Torre del orgullo y de la ambición lo que se destruye? Lo mismo vale para las noticias de la reconstrucción: ¿Volverá el mundo a levantar



34. Juguete desmontable de la Torre de Babel (finales del siglo XIX). Colección del Centre Canadien d'Architecture, Montreal

otra Torre de Babel? Hoy, más que nunca, carecemos de respuestas.

Permitidme, pues, que finalice esta charla sin ninguna conclusión, entregado como estoy a la duda y a la perplejidad. Y para dejar en vuestra retina algo que no sea muy angustioso presento dos imágenes de un juguete arquitectónico de finales del siglo XIX perteneciente a la colección del Centre Canadien d'Architecture de Montreal. [34] No se ha bromeado apenas, como ya hemos visto, con la Torre de Babel, y ni mucho menos con la destrucción. Por eso me parece encantador este objeto pedagógico, una torre de Babel de madera y desmontable, concebida para enseñar a los niños a aceptar la diversidad del mundo. Parece que se trata de una lección que algunos grandes poderes de nuestro mundo no han comprendido todavía. Sabemos que el juego promueve normalmente la integración de los sentidos y por eso es, de alguna manera, un modelo para el “arte total”. Así que acabaré de verdad expresando un deseo compartido: ninguna destrucción violenta, nunca más; arte y juego para todos. Nos gusta pensar que la integración del arte es un antídoto contra la desintegración. La historia del arte, en fin, no puede ser más que una contribución intelectual a la felicidad universal. Muchas gracias por vuestra amable atención.



Sección primera
**MEMORIA, CORRESPONDENCIA E INTEGRACIÓN
DE LAS ARTES EN LA EDAD DEL HUMANISMO
(SIGLOS XVI-XVIII)**

Presidente: Dr. D. Fernando Marías
Vicepresidente: Dr. D. Pedro A. Galera Andreu
Secretarios: Dra. Dña. Aurora Miró Domínguez y
Dr. D. Juan Antonio Sánchez López

Ponente: Dr. D. Fernando Marías

MEMORIA, CORRESPONDENCIA E INTEGRACIÓN DE LAS ARTES EN LA EDAD DEL HUMANISMO (SIGLOS XVI-XVIII)

FERNANDO MARIAS
Universidad Autónoma de Madrid

Quizá no haya habido otra época en la que la memoria haya sido tan importante como la que los franceses han llamado *l'Âge classique*, o en la que el concepto del *bel composto* se propusiera como objetivo integrador, que trascendiera la individualidad de las diferentes disciplinas artísticas. Estos -memoria e integración artística de las distintas disciplinas- son los dos temas básicos propuestos por los organizadores de este congreso para la reflexión en esta sección, situándose históricamente en ese periodo que, al decir del Rudolf Wittkower (1901-1971) de 1949 (*Architectural Principles in the Age of Humanism*), se ha denominado la *edad del humanismo*. Hagamos memoria, el texto de este judío berlinés comenzó a publicarse en el Londres bombardeado desde Berlín entre 1941 y 1945; Manfredo Tafuri nos recordó hace poco las circunstancias y los propósitos, aún inconfesos, que se encontraban tras su intento idealista de *ordenar* la arquitectura de todo un periodo como el que nos ocupa, poner orden en medio del caos. Casi en paralelo, otro berlinés exiliado a causa del nazismo, Paul Oskar Kristeller (1905-1999), publicaba en 1951-52 su ensayo sobre *el sistema moderno de las artes* (traducido al castellano con un título relativizador como *El pensamiento renacentista y las artes*, Taurus, Madrid, 1986); en nuestro cerebro se nos presentan imágenes conceptuales de filiación finisecular y weimariana, de la ópera a la teoría de la *Gesamtkunstwerk*, de la obra de arte total en que se fundían todas las disciplinas que habían ido convergiendo, desde el Renacimiento, en un sistema moderno y académico de las artes.

Si uno de los pecados máximos de un historiador –como señalara Lucien

Febvre- es el anacronismo, tendríamos que preguntarnos si podemos trasladar mecánicamente, en términos de *anatopía*, conceptos y preocupaciones, ideas y objetivos, desde el mundo italiano del Humanismo y la integración de las artes a nuestra España entre los dos polos del Siglo de Oro y la Edad Conflictiva de Américo Castro. Si poco a poco fue introduciéndose en España desde la Florencia de 1550 el concepto de las *arti del disegno* de Giorgio Vasari, parece absolutamente ausente su idea de las *artes congéneres*, utilizado para referirse a ese grupo de actividades que nos producen tanto embarazo lingüístico o, por contra, beligerancia como son las artes aplicadas, menores, industriales, o como queramos hoy denominarlas. Aún así, una aceptación no solo teórica de la fraternidad de pintura y escultura produjo en nuestra sociedad estamental y reglamentada al máximo mínimos ejemplos, aunque bien conocidos de todos (de Alonso Berruguete a Alonso Cano), de artistas que saltaran las fronteras disciplinares que controlaban cada vez más exámenes y veedores gremiales; el elogio tópico de Miguel Ángel como «dueño y señor de todas las artes»¹, repetido desde comienzos del siglo XVII, manifestaba una admiración plural más que unitaria, y constataba la creencia en la existencia de muchos «artes» y muchas «facultades». Sólo los pintores, y en menor medida, los escultores invadieron -desde el mismo siglo XVI y no solamente desde la siguiente centuria, con el desarrollo del retablo y el retorno al ornato- las actividades arquitectónicas. La polémica entre pintores-arquitectos y arquitectos practicones, por denominarla de alguna forma, testimonia tanto los deseos de aquéllos por sobrepasar sus «facultades» y las carencias de estos últimos artífices, como también nuestras propias limitaciones a la hora de aceptar sistemas profesionales que no concuerden con los establecidos por las Academias dieciochescas o las Escuelas decimonónicas, proyectando hacia el pasado perfiles, competencias e intrusismos profesionales, como han demostrado este mismo año las ponencias sobre la arquitectura del racionero granadino del Congreso sobre *Alonso Cano y su época*².

La idea del *bel composto*, sobre la que han escrito tan bellas páginas Irving Lavin y Giovanni Careri³, que desarrollara Gianlorenzo Bernini en la Roma de mediados del siglo XVII, y sobre la que escribieran Filippo Baldinucci o Domenico Bernini en 1682, ha sido seguida sin demasiado éxito -y él es inocente de ello- por parte de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos⁴. En su búsqueda de un

1 Aparece ya en los escritos del escultor y arquitecto Alonso Carbonel de la tercera década del siglo XVII en defensa de su perfil profesional; véanse citados en GARCÍA MORALES, M. V.: Madrid, UNED, 1991, págs. 191-195.

2 Véanse los criterios divergentes manifestados por las ponencias de RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., BÉRCHÉZ, J., MARÍAS, F., y RODRÍGUEZ RUIZ, D.: en *Alonso Cano y su época*, Granada, Junta de Andalucía, 2002.

3 LAVIN, I.: *Bernini and the Unity of the visual Arts*, 2 vols., Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1980, y CARERI, G.: *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel «bel composto» di Bernini*, Roma-Bari, Laterza, 1991.



bel composto a la española, no ha encontrado ni muchos lectores aventajados de los italianos ni muchas obras que, aun salvando las distancias, pudieran vincularse con las intencionalidades y los recursos de Bernini. Incluso cuando Joaquín de Churriguera, en la Salamanca universitaria de 1713, sostenía que *el arte... siempre es uno*, lo que defendía era la unidad de las reglas de cada disciplina, en este caso la arquitectura de retablos, por encima de la diversidad de los materiales -*mármol, bronce, piedra y madera, y cualquier otra especie*- a los que se aplicaran; en otras palabras, que lo que era una era la materia. Y tras analizar la obra del Sagrario de la Cartuja de Granada, de Francisco Hurtado Izquierdo-hoy destrozada en sus efectos visuales por una iluminación artificial *contra natura*, de abajo hacia arriba- como producto «yuxtaponedor» más que integrador, Ceballos ha tenido que contentarse con el ejemplo del Transparente (1721-1732) de la catedral de Toledo de Narciso Tomé (1694-1742), a pesar de sus caracteres distintivos y su falta de narratividad interdisciplinar⁵. Como han señalado José María Prados y Rodríguez G. de Ceballos, ante las dudas del cabildo catedralicio respecto a la competencia arquitectónica de Tomé y la solidez de sus proyectos, se llamó al teórico y matemático de la orden jerónima Fray Manuel de San Nicolás. Aquí nos encontramos no con el juicio de un arquitecto sino de un «artista» que consideraría quizá a don Narciso como su «congénere»; esto es, Fray Manuel era un cultivador de dos de las artes liberales del viejo *Quadrivium*, de las que la arquitectura no sería sino una disciplina práctica, menor, «congénere», como aplicación de las matemáticas. Sus opiniones no dejan lugar a dudas; Fray Manuel afirmó que, sin la linterna proyectada por Tomé en el conjunto del Transparente, horadando la bóveda de la girola catedralicia, *se producirían reflejos encontrados, no dejando contraposición alguna de sombras, lo que ofende la vista y quita la distinción de las partes del objeto, especialmente en la media talla*; y añadió, en afirmación de la que tendrían que tomar nota los citados iluminadores de la Cartuja granadina, que *quando el que mira la obra se halla en el sitio inferior, para que se goce la hermosura es necesario que el rayo de luz venga de arriba oblicuamente*. Sus frases nos hablan de sus conocimientos de óptica, de carácter no sólo teórico sino también empírico, y por lo tanto de los efectos de los objetos tridimensionales en una iluminación determinada sobre

4 RODRIGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: «El 'bel composto' berniniano a la española», en *Figuras e imágenes del Barroco (Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano)*, Madrid, Fundación Argentaria, 1999, págs. 67-86. La posibilidad de encontrar casos anteriores, como por ejemplo la Capilla de don Álvaro de Benavente en Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco, como me ha sugerido amablemente la Prof. María José Redondo Cantera, me parece difícil; faltaría por una parte la pintura de lienzo -no la escultura policromada- y por otra la voluntad del discurso único expresado a través de las distintas artes.

5 Véase PRADOS GARCÍA, J. M.: «Las trazas del Transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte*, 196, 1976, págs. 387-416 y *Los Tomé. Una familia de artistas españoles del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, I, págs. 256-275.

unos espectadores que buscaban discernimiento y disfrute sensual trascendible pero que también ocupaban un lugar absolutamente contingente, una posición espacial particular de «inferioridad» y completamente alejadas de una percepción «universal».

Si nos remontamos hacia el pasado, y a pesar de sus constantes críticas a Vasari, quizá uno de los pocos artistas del Renacimiento que intentaron llevar a cabo un *bel composto*, naturalmente *sui generis*, tenía que ser Doménico Theotocópuli, criticado a su vez como *goffo* (como idiota) en el *Trattato di alcune cose appartenente alla nobiltà dell'antiche arti, et massimamente della pittura, della scoltura et dell'architettura* por el teórico, arquitecto papal y anticuario napolitano Pirro Ligorio⁶. No deja de ser curioso que el autor del Casino de Pio IV en los jardines del Vaticano hubiera denunciado al Greco, y a su mentor y amigo el miniaturista Giorgio Giulio Clovio, como algunos de los artistas que no se preocupaban por saber si el diseño era hermano o padre de la pintura y de la escultura, produciendo obras de una absoluta *assinphonia*, una *discordia d'infinita di desinentie*, insultos en los que se empleaban metáforas tomadas de la terminología de la música y la gramática, de nuevo dos artes liberales del *quadrivium* y del *trivium* y de la organización académica de la universidad altomoderna.

El Greco demostró sus intereses «conciliadores» en sus obras más tardías, de inicios del siglo XVII, del Hospital de la Caridad de Illescas o de la Capilla Ovalle de San Vicente Mártir de Toledo⁷; no se trataba solamente de los tríos de retablos de Santo Domingo el Antiguo, sino de la organización de un espacio arquitectónico con *quadri riportati* en los muros y bóvedas de las capillas, esculturas policromas en nichos parietales y doradas en los retablos, en los que además la propia arquitectura retablística, quebrando su mismísima membratura, daba paso a la luz natural que se convertía en parte integrante de la propia imagen pintada de la escena narrativa del lienzo del retablo. No obstante su capacidad teatral, en la que las «bambalinas» de la arquitectura de Illescas, de Nicolás de Vergara el Mozo, colaboraban de forma decisiva, volvemos a encontrar más una yuxtaposición de objetos de diferentes artes que cumplen funciones diversas (narraciones pintadas, personajes históricos policromados, alegorías doradas), que una verdadera integración de un concierto de disciplinas contando la misma historia.

6 Véase SCHREURS, A.: *Antikenbild und Kunstanstaltungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio: (1513-1583)*, Colonia, Bonner Beiträge für Renaissanceforschung, 2000, págs. 412-413.

7 HARRIS FRANKFORT, E.: «A decorative Scheme by el Greco», *The Burlington Magazine*, 1938, págs. 154-164; BAYÓN, D.: «El Greco, creador de conjuntos plásticos», *Colóquio*, 5, 1971, págs. 14-23; MARÍAS, F.: «El Greco y el punto de vista: la Capilla Ovalle de Toledo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, III, 1992, págs. 83-92 y *El Greco, biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 1997.



La tradición metafórica en unos casos, teórica en otros, de unir unas y otras de las artes figurativas o visuales y la arquitectura, por una parte, y las artes liberales, por otra, puede remontarse hasta la época en la que el Humanismo intentó, sobre su senda, dar mayor prestigio a la actividad poética e histórica no solamente literaria, sino también pictórica y escultórica; y uno de los recursos tópicos fue el de la mayor capacidad de la «muda pintura» de impactar en el ánimo del receptor y, sobre todo, su poder para fijarse en la memoria. La época «clásica» propugnó una cultura que todavía pretendía tener validez universal y ser totalizadora, y que tenía que proponer nuevas fórmulas de creación y de visión para superar la conciencia de la relatividad de la realidad y la forma, a la que abocaban la perspectiva y la dinamización de la percepción, de la que se hacía testigo consciente como hemos visto Fray Manuel de San Nicolás, así como también a la postre la propia memoria de una historia que tendía también hacia lo particular y lo local. Si queremos integración de las artes en la época altomoderna, deberíamos fijarnos en la formas de machihembrarse de las facultades de la pintura, la escultura y la arquitectura con algunas de las artes del *Trivium* y el *Quadrivium*, o sus reformulaciones como la historia.

Es en este ámbito en el que de una forma más positiva querría hacer girar esta ponencia. El cultivo de la memoria pertenece en la práctica del futuro al «arte de la memoria» que han estudiado Frances Yates, René Taylor o Fernando Rodríguez de la Flor, pero pertenece en la práctica del pasado a la historia. Hemos dado por descontado que el arte se ocupaba del pasado, a través de ese vasto género albertiano que es la «historia»; y que los profesionales de su estudio eran historiadores del arte, como actividad siempre pretérita. Ahora no estoy tan seguro de ello; por una parte, por la presión mediática y económica del presente; por otra, por la aceptación de que la actualidad artística también es arte, una idea que sólo se ha introducido en el mundo académico en el último siglo y en el nuestro sólo en su segunda mitad (los que hemos cumplidos los cincuenta recordamos cómo se nos desanimaba a estudiar lo actual para dedicarnos a *un buen escultor del Barroco*, por ejemplo); pero también por una tercera razón que sería la de la creciente preocupación, no sólo «ecológica» o conservacionista, por el «patrimonio», que siempre es de hoy pues las especies sólo se extinguen en el presente. Los profesionales del arte ya no son solamente historiadores del arte, e incluso me permitiría pensar que el término comienza a verse con malos ojos. En el pasado se penetra con la memoria artística pero no sólo con ella; necesitamos la reconstrucción de un contexto para poder explicar el arte en profundidad, y se hace a través de los textos del pasado y no sólo a través de sus cuadros o sus edificios..., y la lectura tiene hoy mala prensa entre los «levitas» de una cierta historia del arte, pero también entre los que desean -de forma optimista pero quizá también apresuradamente- amoldar o doblegar la realidad del pasado a sus deseos del presente, aunque se caiga en el más puro proceder

anacronístico.

Sin historia real, no con sus sucedáneos, no se puede entender el objeto artístico como hecho histórico que procede del pasado, y no sólo como objeto del presente -y del que también hay que ocuparse- porque haya permanecido sin desaparecer desde el momento de su producción y de su recepción. Pero tendemos cada vez más a olvidarnos de ella, por diferentes razones que no entrará a analizar. Y, sin embargo, la época altomoderna ha sido la primera en la que las actividades artísticas en muy variadas facetas gravitaron sobre la conciencia y la idea de la historia, de su recuperación, o de su rechazo. Y es claro incluso que en un plano intelectual y académico, y en la España de la época que nos ocupa, las relaciones entre la historia y las artes fabriles eran mucho más estrechas que con las propias artes liberales, como conjuntos respectivamente dedicados a las realidades (*de sensibilibus*) más que a los signos (*de intelligibilibus* o *de imaginilibus*), en la opinión por ejemplo de Pedro Sánchez Ciruelo⁸.

Y ello no sólo porque no podemos imaginar el Renacimiento o *l'Âge classique* sin el referente de la Antigüedad, sino porque entonces se inició aún tímidamente la historia del arte y de la arquitectura o, mejor dicho, las historias del arte y de la arquitectura, según las escribieran Giorgio Vasari o Carel van Mander, Sebastiano Serlio, Philibert de l'Orme, Juan de Maeda o el casi desconocido Josep Gelabert Minor, en la Palma de Mallorca de mediados del siglo XVII⁹, o don Vicente Acero y Arebo en el Cádiz de comienzos del XVIII¹⁰. Casi todas estas reflexiones se hacían en el marco del profesionalismo de las artes y en términos de dialéctica con la propia producción, al menos arquitectónica, y en una pulsión entre la historia universal o general y la historia local. Así, el elogio de Diego de Siloé -frente al divino Buonarrotti- por parte del “provocado” don Vicente Acero no es sólo un ejemplo de los *laudes* locales, de los hijos ilustres de la tierra... aún de adopción, sino que la percepción de los rasgos siloescos harían de la arquitectura del Seiscientos y Setecientos un signo de identidad regional o local, de lo propio. No obstante, éste es todavía territorio escasamente explorado¹¹, tanto en el ámbito de sus escritores como en el de la

8 Véase al respecto, PEREDA, F.: “Un tratado de elementos de arquitectura antigua: las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo”, en Diego de Sagredo: *Medidas del romano*, ed. F. MARÍAS y F. PEREDA: Toledo, Antonio Pareja, 2000, págs. 51-92.

9 MARÍAS, F.: “Materiales y técnicas: viejos fundamentos para las nuevas categorías arquitectónicas del Quinientos”, en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, Generalitat, 1993, págs. 263-269.

10 MARÍAS, F.: “From Madrid to Cádiz: The Last Baroque Cathedral for the New Economic Capital of Spain”, *Studies in the History of Art, Circa 1700*, Washington D.C., The National Gallery of Art, 2002, págs. 123-135.

11 Véase MARÍAS, F.: “Elocuencia y laconismo: la arquitectura barroca española y sus historias”, en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, Fundación Argentaria, 1999, págs. 87-112, y MARÍAS, F.: “La ciudad de Valencia en la encrucijada arquitectónica del siglo XV: lo moderno, lo antiguo y lo romano”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XII, 2000, págs. 25-38.



actividad arquitectónica que intencionalmente se volvía de forma autorreferencial hacia su propio pasado arquitectónico.

1. Las historias operativas

No querría caer en la tentación de una identificación automática de referentes, carente de matices, pero sí apuntar el problema y el ámbito de estudio que puede abrirse. Al mismo tiempo, por las posibilidades de mitificación salvaje del pasado -desgraciadamente hoy no menos que ayer- rehuiré entrar en dos ejemplos excesivamente *mitopoyéticos* como quizá para tener consecuencias prácticas, la Córdoba veterotestamentaria de la mezquita como templo de Noé/Jano y la Zaragoza apostólica de la basílica “mosaica” del Pilar, como iglesia más antigua del mundo, incluso que las basílicas constantinianas de Jerusalén y Roma, al haber sido construida por el mismísimo apóstol Santiago¹²; no deja de ser significativa la importancia que teóricamente se le concedía a los restos de la capilla que había sido construida por el propio Santiago, recogiendo como reliquia en incluso el muro de la maqueta de la nueva construcción dieciochesca de Ventura Rodríguez.

Nos limitaremos a examinar aún de lejos y tentativamente dos ejemplos básicos en la construcción de una historia nacional tanto ayer como hoy. Me refiero a la Córdoba antigua y sobre todo califal, centro de una cierta construcción que va de don Américo Castro a Juan Goytisolo y Antonio Gala, y a la Oviedo astur, que preferirían tanto don Claudio Sánchez Albornoz como Serafin Fanjul, aunque sólo fuera como contrafigura de los novelistas barcelonés y manchego y por llevarles deportivamente la contraria. Córdoba y Oviedo son también importantes porque produjeron una literatura histórica con los caracteres más modernos para la época, aunque también se llegara a los más vetustos y rancios, sobre las antigüedades de las dos ciudades.

2. Polemizando sobre las antigüedades de Córdoba

En este sentido, no deja de ser bastante sorprendente la oscuridad en la que todavía permanece el cuarto miembro de la más importante dinastía de anticuarios españoles; si el primero era Fernán Pérez de Oliva y el segundo su sobrino

12 En *Viajeros españoles a Tierra Santa (siglos XVI-XVII)*, Madrid, ed. Joseph R. Jones, Miraguano, 1998, pág. 91, se recoge que en la biblioteca de la iglesia de San Salvador de Jerusalén se conserva un ejemplar de *El Devoto peregrino* de Antonio del Castillo (1656), en el que se corrige en mano del siglo XVII un lapsus del autor, que daba prioridad al Cenáculo de Cristo.

13 Véase ROA S.I., M. de: *De Corduba in Hispania Betica principatu*, Lyon, 1617 [B.N.E. R/15236(1)] y sobre todo, *Antiguo principado de Cordova en la España Vltterior, o Andaluz*, Córdoba, 1636 [B.N.E. R/640]. De menor interés su *Flos sanctorum: fiestas, i Santos naturales de la ciudad de Cordova, algunos de Sevilla, Toledo, Granada, Xerez, Ecija, Guadix, i otras ciudades, i lugares de Andaluzia, Castilla, i Portugal*, Sevilla, 1615 [RAH 2/1787].

Ambrosio de Morales (1513-1591), el tercero sería el jesuita Martín de Roa (1561-1637)¹³, y el último, verdadero historiador inaugural de nuestra arquitectura, su sobrino el licenciado y sacerdote cordobés Pedro Díaz de Ribas¹⁴, autor de un texto excepcional, *De las antigüedades y excelencias de Cordoua* (Córdoba, 1627 [B.N.E. R/15236(2)]); incluso llegó a escribir una precipitada *Relación de algunos edificios y obras antiguas, que descubrió el río Guadalquivir, cerca de Córdoba, con la gran crecida que truxo estos días* (Córdoba, 12 de febrero de 1626 [B.N.E. R/15236(3)]), dando cuenta casi periodística, en un impreso de escasos folios, de los hallazgos que una riada había conllevado en los alrededores de la ciudad.

Díaz de Ribas partía de los escritos de Morales¹⁵ y, sobre todo, de su tío, quienes se habían ocupado de las antigüedades de la ciudad de Córdoba como la *cabeça de la España Andaluz en tienpos de Romanos, de Godos, i de Arabes*, de la forma que se referiría Roa a su categoría política. Díaz de Ribas seguía al jesuita, por ejemplo, en sus críticas a Morales, que había defendido la existencia de una «Córdoba la Vieja» romana, cuyas ruinas todavía se conservaban junto al monasterio de San Jerónimo¹⁶; para Roa (fol. 6), sin embargo, el espejismo romano tenía que ceder el paso a la realidad y defendía que estas ruinas sin nombre habían sido el castillo de «*Abderramen Miramamolin*» [Abd-al Rahman III], de la misma forma que había que defender, trasladándose nada menos que hasta Oviedo, que Alfonso II sólo había reparado la catedral de la capital asturiana, edificada antes por Silo y Bermudo. Aparentemente sin complejos ideológicos, Roa pudo elogiar la *hermosura de edificios* de los moros (fol. 22), tras encomiar la basílica real de los gobernadores romanos y el anfiteatro cordobés, y el palacio real godo de Godofredo y Rodrigo¹⁷.

Díaz de Ribas fue mucho más allá que sus antecesores en su *De las antigüedades y excelencias de Cordoua*; no sólo pretendía corregir sus errores históricos sino fundar sus afirmaciones sobre un terreno «científicamente» seguro, basado en el análisis de la arquitectura y su historia al que acompañaría el manejo riguroso de las fuentes escritas, epigráficas, monetarias y literarias. Para ello, intentó una historia de la arquitectura que tenía en cuenta «el modo particular de las fábricas» de romanos, godos y árabes, siendo consciente de los problemas derivados de la imitación y la apropiación *estilística*; así, pudo señalar que *los godos imitaron algo de los romanos* [en el modo particular de las fábricas]: *aunque también ellos, metieron en España el modo de edificar que llamamos*

14 Véase también su *Piedra de Cordoua que es dedicacion al Emperador Constantino Maximo*, Córdoba, 1624 [B.N.E. R/15236(3)].

15 Fundamentalmente MORALES, A. de: *Las Antigüedades de las ciudades de España*, 2 vols., Alcalá de Henares, 1575-1577.

16 La Colonia Patricia de Claudio Marcelo.

17 Aunque (fol. 54), defendiera el hecho de que la iglesia cordobesa hubiera sido fundada por el apóstol Santiago, titulándose por ello de Santa Jerusalén.



Moderno o Gótico, diferenciándose de las órdenes que tuvieron Griegos y Romanos. Y este gótico se fue siempre continuando, aunque en los siglos cercanos a nosotros con mayor perfección, hasta la edad de nuestros abuelos (fol. 5). Tras ellos, A los Godos sucedieron los Árabes, que se aprovecharon también de la traça y modo de los Romanos y Godos; aunque en el ornato tuvieron algunas galas propias, como veremos en la labor, que solemos llamar Arabesca o Mosaica.... Después de la restauración, imitaron muchos los Christianos en aquellos primeros años las obras de los Moros....

Era necesario, en consecuencia, afinar los instrumentos arqueológicos para no caer en error: *Esto supuesto, aunque es verdad, que en el ornato se pueden muy bien diferenciar la labor romana, y la gótica, y arabesca, mas en obras llanas mal se puede conocer esta distinción.* Era necesario analizar por una parte lo que Díaz de Ribas llamó la *estructura y orden de las piedras entre sí*, y nosotros el aparejo mural para distinguir las obras de los romanos *como señalan Vitruvio, Plinio y Vincenzo Scamozzi*¹⁸ y los Moros... *en cada hilada una piedra a lo largo y dos o tres y a vezes quatro por las cabeças*, esto es con el aparejo que nosotros denominaríamos de a sogá y tizón y a sogá y asta. Por otra parte, recomendaba analizar la forma, factura y decoración; ello le permitía no sólo aclarar en la mal llamada Córdoba la Vieja, el origen de obras tan significativas entonces y hoy como la *pila de mármol y ciervo de latón* [de época omeya y hoy en el Museo Arqueológico de Córdoba], que presentaba *rastros de la grandeza y primor de los romanos... pero la hechura y forma del ciervo, que es muy tosca: y las laborcillas, con que está adornado, evidentemente son Moriscas, de las quales jamás usaron los Romanos...* (fol. 13).

La suma de sus observaciones le permitió asimismo afirmar que *toda* [la citada ciudad había sido] *traça de un mismo artífice pero que con sus medidas y traças fue obra de Moros...*, construida en tiempos de *Abderraman Miramamolín e Hissen* [en realidad por 'Abd al-Rahman III y al-Hakam II entre 936 y 976]. Dos de los elementos básicos de su análisis eran el estudio de las columnas, en las que habían intentado *... imitar en los capiteles y columnas los Órdenes Corintios, y Compuestos de los Romanos, aunque nunca entendieron las sutilezas de la Theórica*, y de las decoraciones, de las que incluso aportaba un grabado con «cuatro laborcillas» de atauriques pétreos de Córdoba la Vieja, como las que se mal llamaban «mosaicas», y que se podían encontrar también en «en el lado oriental de la iglesia mayor y en la capilla de San Pedro [el tramo que precede al mihrab dedicado desde 1368 al apóstol]... *que fue su Sanctuario dellos* (fol. 19)¹⁹. Con tal bagaje, el presbítero Díaz de Ribas podía ya enfrentarse con el

18 También citaba en otros pasajes a Leon Battista Alberti y Sebastiano Serlio.

19 También añadió otros dos grabados de la memoria de Lucio Manlio en el convento de los Mártires y de diferentes monedas.

problema arquitectónico de la mezquita cordobesa, precisando que las columnas constituían un testimonio importantísimo para juzgar el reaprovechamiento de materiales romanos por parte de los moros (fol. 32); para él, eran columnas romanas las que tenían éntasis, situadas *en la zona izquierda, del patio al Cuarto noble* [esto es, la zona de 'Abd al-Rahman I y 'Abd al-Rahman II]²⁰, mientras que las que carecían de tal disminución, basada en la teoría, constituían la imitación *tosca, imperfecta y bárbara* que se daba en las columnas con capiteles corintios y compuestos de los moros.

No podemos dejar de valorar la importancia del texto de 1627 de Díaz de Ribas, aunque no se le haya concedido valor arqueológico, a pesar de que Leopoldo Torres Balbás lo elogiara como *observador sagaz* y de *métodos que juzgaríamos hoy muy modernos*²¹; sin embargo, su valor reside en su cualidad de texto seiscientista, testimonio casi terminal de un ambiente de cultura anticuaria como este cordobés de Ambrosio de Morales y sus seguidores corógrafos y anticuarios, sin olvidar tampoco a Bernardo de Aldrete²², pero también recordar a artistas como Pablo de Céspedes con evidentes preocupaciones teóricas e históricas; y no podemos dejar de preguntarnos si estos intereses, esta «crítica operativa» por decirlo con Manfredo Tafuri²³, no contagiaron la propia práctica arquitectónica local, y que el propio Renacimiento local no hubiera quedado contaminado por las propias antigüedades cordobesas, ejemplificándose en la actividad de Hernán Ruiz el Mozo (ca.1505/1512-1569)²⁴ y de su hijo Hernán Ruiz III (ca.1534-1606)²⁵.

20 Aunque también se reaprovecharon en esta zona columnas visigodas «rudísimas», en palabras de TORRES BALBÁS, L.: 1982, págs. 351-353. Criterio similar para sostener la antigüedad de la mezquita, en este caso la ausencia de basas como en algunos edificios de Roma, sería sostenido todavía poco después por el arquitecto talaverano Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso de arquitectura*, Madrid, 1633, fol. 28 vº.

21 TORRES BALBÁS, L.: «Arte hispanomusulmán hasta la caída del Califato de Córdoba», en LEVÍ-PROVENÇAL, E. ed.: *Historia de España*, ed. Ramón Menéndez Pidal, V, *España musulmana. Instituciones, sociedad, cultura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, págs. 430-431.

22 Véase ALDRETE, B. de: *Varias antigüedades de España, Africa y otras provincias*, Amberes, 1614 y «Relación de la planta de la Capilla Real y de su estado temporal y espiritual», en RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba, con descripción de sus obras*, Madrid, 1921, II, págs. 51-56, quien identificaba la mezquita de Al-Aqsa («mosquea que ellos llaman Alacsa») con el Templo de Salomón (*el qual reinando los Muslemannos fue magnificētissimamente engrandecido*), y señalaba que sólo era comparable en grandeza con la *grandissima mesquita de Córuba... más antes, como se dize, el techo de la de Córdoba, es maior, que el techo de Alacsa*, estableciendo claros vínculos entre la mezquita cordobesa y lo que se creía reconstrucción del Templo salomónico.

23 TAFURI, M.: *Teoría e historia de la arquitectura* (1970), Barcelona, Laia, 1972.

24 NAVASCUÉS, P.: *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz II*, Madrid, 1974; BANDA Y VARGAS, A.: *El arquitecto Hernán Ruiz II*, Sevilla, 1974; MORALES, A. J., *Hernán Ruiz «el Joven»*, Madrid, Akal, 1996; AMPLIATO BRIONES, A. L.: *Muro, orden y espacio en la arquitectura del Renacimiento andaluz. Teoría y práctica en la obra de Diego Siloe, Andrés de Vandelvira y Hernán Ruiz II*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.

25 DE LA BANDA Y VARGAS, A. de la: 1974, págs. 203-240 y CAMACHO MARTÍNEZ, R.: «Aportaciones al estudio de Hernán Ruiz III», *Apotheca*, 6, 1986, págs. 81-94. VALVERDE MADRID, J.: «Juan de



Sea de aquél o de éste la traza de la espléndida Capilla del Espíritu Santo o de los Simancas (1568), de la catedral, es destacable en ella un inusual empleo de determinados elementos lexicales o sintácticos, como las columnas abalaustradas, con un sentido hiperdecorativo rayando en el *horror vacui* hispanomusulmán, aunque su empleo «liberal» de la *travata ritmica* «estirada», reiterada, procediera sin duda del motivo de la serliana «extendida» de La Giralda paterna²⁶; y no podemos dejar de pensar ante algunas de sus cadenas de rombos y elipses en los pedestales con decoración de rombos y las pilastras con atauriques estructurados en *candelieri* de Madinat Al-Zahra, para entonces la antigua Córdoba la Vieja romana. Algún ejemplo podía incluso remontarse, en pintura, hasta los comienzos de la centuria²⁷. En las obras más tardías de Ruiz III, como la dórica e imponentemente antigua Puerta del Puente (1572-77) y el pórtico del trascoro (ca.1603-06) de la catedral, se testimonian las posibilidades de aunar la tradición familiar con las novedades escorialenses en una declinación ornamentada, y la grandeza de la arquitectura romana con su particular visión de las antigüedades califales de la vieja mezquita omeya o de las ruinas de Madinat Al-Zahra, parcialmente utilizable en paralelo a la recuperación anticuaria que, por las mismas fechas, realizaba en sus manuscritos, incluso descubriendo una puerta «dórica», su paisano el pintor y erudito anticuario Pablo de Céspedes, intentando conciliar un pasado local con las tendencias generales de la teoría y la historia del clasicismo.

En la Puerta del Puente, sus dos tipos distintos de columna dórica (con su diferente estríado y molduración de la basa) podrían sugerir la idea del reaprovechamiento de algún elemento antiguo, que confiriera un valor añadido de localismo material a la Puerta-Arco Triunfal; igualmente, la tipología del arco, con su amplísimo falso dintel adovelado, no dejaría de actuar como elemento

Ochoa, el arquitecto de la Catedral cordobesa», *Omeya*, 14, 1970; LÁZARO DAMAS, M. S.: «El arquitecto Hernán Ruiz III en Jaén», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, IVI, 108, 1985, págs. 199-203; VILLAR MOVELLÁN, A.: «La arquitectura del Quinientos», en *Córdoba y su provincia*, Sevilla, Geve, 1985, págs. 225-228. SEQUEIROS PUMAR, C.: *Estudio histórico-artístico de la iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba*, Córdoba, Monte de Piedad, 1987. DE LA TORRE Y DEL CERRO, A.: «Obras en la Torre de la Catedral de Córdoba en los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 29, 1956, págs. 297-323; PRIETO AGUILAR, R.: «Obras en la Torre de la Catedral de Córdoba desde el siglo XVII a nuestros días», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 74, 1956, págs. 25-29. ROMERO BARROS, R.: «Estudios sobre arquitectura española en el siglo XVI», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 74, 1888, págs. 117-124 (Puerta del Puente de Córdoba). También MORALES, A. de: *Antigüedades de las Ciudades de España*, Alcalá de Henares, 1575-1577, fol. 121.

26 Excepcional también la hiperdecoración de la plementería de su bóveda de crucería con terceletes y cinco claves que se ha denominado «cruceira encasetonada»; véase GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998, pág. 117.

27 Piénsese en la reconstrucción del Pretorio de Poncio Pilato del *Cristo atado a la columna* de Alejo Fernández, del Museo de Bellas Artes de Córdoba, cuya columna corintia -a la manera del grabado Prevedari bramantesco- parece tomar una basa directamente tomada de las musulmanas que hoy se conservan por ejemplo en el Museo Arqueológico de Córdoba.

autorreferencial que distinguiera claramente la estructura cordobesa de los precedentes romanos, aun sin abandonar el motivo triunfal de su composición de columnas.

En el pórtico del trascoro catedralicio vuelve a encontrarse esta mezcla de elementos evidentemente clásicos, con su composición triunfal dórica y los detalles locales, como de nuevo los falsos dinteles de los vanos laterales, que se encontraban por doquier, incluso con su especial engatillado, tanto en la arquitectura civil nazarí y moderna granadina como en algunas puertas de la mezquita y en muchas portadas de casas cordobesas. No obstante, también podríamos lógicamente vincular estos falsos dinteles catedralicios con las «ventanas oblicuas» del Templo de Jerusalén, tal como las había reconstruido de forma gráfica Benito Arias Montano en su *Apparatus* (1572) de la *Biblia Regia*; sin embargo, ni siquiera esta opción referencial tendría por qué apartarnos absolutamente del ámbito de las antigüedades locales cordobesas, si pensamos en las interpretaciones de la mezquita como antiguo Templo de Noé/Jano o, como dijera Díaz de Ribas, como iglesia de Santa Jerusalén fundada por el apóstol Santiago sobre el modelo del Templo jerosolimitano, o incluso si tenemos en cuenta los vínculos establecidos por Bernardo de Aldrete entre éste y las mezquitas de Al-Aqsa y de Córdoba.

Con ello -y no sería el único arquitecto en seguir por esta senda durante esta época- la recuperación del propio pasado y su reconciliación con las nuevas propuestas renacentistas en su vertiente clasicista, se abría una vía arquitectónica que encontraría ya en el siglo XVII -fuera en un plano teórico de salomonismo o en una práctica «neogótica» incluso teñida de connotaciones «mosaicas»- sus más adecuadas expresiones.

Mosaico, romano, godo, gótico, arabesco, moro, morisco, moderno, antiguo. Estos términos no estaban completamente claros en términos generales, y sólo adquirirían pleno significado en su análisis particular, a la postre local. Quizá en Valencia lo gótico podía vincularse a lo mosaico pero no en Córdoba²⁸, donde ni siquiera podía confundirse con lo arabesco y moro; y si se hacía era por los deseos ideológicos de los mitómanos fabulistas más que por las razones históricas de los arqueólogos y los historiadores. Lo mismo podía ocurrir con otros dos términos, godo y gótico, cuya aceptación por motivos ideológicos podía ser mucho más fácilmente aceptable por una sociedad como la española de la época de los Austrias, pero cuya identificación fue mucho más difícil y menos automática de lo que hoy parece pensarse²⁹.

28 Véase ahora, ZARAGOZÁ CATALÁN, A.: "Inspiración bíblica y presencia de la Antigüedad en el episodio tardogótico valenciano", en *Historia de la ciudad II. Territorio, sociedad y patrimonio. Una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia*, Valencia, CTAV, 2002, págs. 165-183.

29 GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: *El Gótico español de la edad moderna. Bóvedas de crucería*. 1998, págs. 191-198, quien ha comenzado a hablar de una «antigüedad gótica», y a quien sigue ahora CASTRO SANTAMARÍA, A.: *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento*, Salamanca, CajaDuero, 2002, pág. 16.



3. Los godos y el gótico: problemas de percepción histórica

Podemos quizá para ello trasladarnos, de la mano de los cordobeses Martín de Roa y Ambrosio de Morales, hasta Asturias y su arquitectura altomedieval vista desde los siglos XVI, XVII y XVIII.

Ambrosio de Morales, con su *Viage santo* de 1572³⁰, y Fray Prudencio de Sandoval³¹ en 1615 iniciaron una importante cadena de bibliografía histórica y corográfica³². El cordobés Morales fue quizá el primero en enfrentarse con la arquitectura del Monte Naranco, para definir la iglesia de San Miguel de Lillo como *de fábrica Góthica, aunque tienen bien del Romano*. Su apreciación de la arquitectura que denominamos «del prerrománico asturiano» no puede permitirnos de forma mecánica pensar que se identificara o se vinculara el gótico contemporáneo con lo que tenía ante los ojos; por una parte, porque podía tener

30 MORALES, A. de: *Viaje a los reinos de León, y Galicia, y Principado de Asturias* (1572), Madrid, ed. Enrique Flórez, 1765 (ed. facs. Oviedo, 1977).

31 SANDOVAL, Fray P. de: *Historia de España de los cinco obispos*, Pamplona, 1615.

32 Véanse también *Haec est Crux Domini, manibus fabricata supernis. Vrbis Oueten[sis]. quam Sancta Templa tenent. Vniuersis et singulis Christi fidelibus has praesentes literas inspecturis: Notum facimus: quod Deus sua mirabili potentia quandam arcam de lignis imputribilibus à discipulis Apostolorum factam Dei magnalibus plenam, ab vrbem Hierosolimitan[is], tempore deuastata est à Cosdroa rege Persarum... ab Africa in Carthagin[ensis] Hispaniae, à Carthaginae, Hispalim ab Hispali, Toletum ab Toletum: Asturias ad montem appellatum Sacrum: & inde ad istam sanctam ecclesiam sancti Saluatoris, ciuitatis quae dicitur Ouetum, s.l. (¿Oviedo?), s.a. [R.A.H. 9/3687(83) y 9/3672(69)]. Breve sumario de las Santas Reliquias que en la Camara Santa de Oviedo se veneran manifestas fuera de las Arcas, despues que por la Misericordia Divina, por el año de mil y sesenta y cinco, á instancia del Señor Rey D. Alonso el Magno se abrieron con asistencia de muchos de los Prelados de España, que por su General debastacion se hallavan refugiados en dicha ciudad: Y asimismo de las Indulgencias concedidas á este Santuario, y ganon los que las visitan, y asientan Cofrades en virtud de Bula, s.l. (¿Oviedo?), s.a. [R.A.H. 9/7571(III/5)]. Asimismo, ÁLVAREZ, R. O.: Señor de Asturias, Nava y Noroña, *Memorial al Rey N. Señor de la gran calidad y servicios, del claro y antiguo linage de Asturias y sus condes y de su legitima descendencia y varonia de la Real Casa de León... representa legitimamente este gran linage como su cabeça y pariente mayor Don Rodrigo Ordoño Alvarez de las Asturias...*, Granada, 1653 [R.A.H. 9/3637(6)]. SOTA O.S.B., F.: *Chronica de los principes de Asturias y Cantabria*, Madrid, 1681 [Soria, Biblioteca Pública, A-569]: texto delirante incluso para su fecha, en el que este cronista de Carlos II sitúa el origen del Reino de Asturias en el rey Astur I/Anubis, hijo de Osiris, sobrino del primer Hércules, y hermano del segundo Hércules primer Rey de las Españas, casado con la Infanta Europa (hija de Agenor de Tiro y Fenicia) y, en segundas nupcias, con la Sibila Eritrea. Sota se refirió a las obras de la iglesia del monasterio de San Martín y más tarde de Santo Toribio de Liébana (en la provincia de Cantabria del rey de Asturias, pág. 181) y de las colegiatas de Santillana (pág. 378) y Santander (págs. 393-395), tenidas por realizadas genéricamente «a lo antiguo». Sobre la Capilla del Lignum Crucis del monasterio lebaniego, trazada por Fray Pedro Martínez de Cardena poco antes de 1701, RAMALLO ASENSIO, G. A.: «El Barroco», en *Arte asturiano*, Gijón, Júcar, 1981, pág. 41; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A.: «La arquitectura barroca en Cantabria», *Altamira*, XVIII, 1989, pág. 119; y GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: 1998, págs. 230-231. La capilla, sin embargo, con su octógono irregular, reenvía a construcciones quattrocentistas romanas como la cabeceira de la iglesia de Santa María della Pace de Roma. También, con distinto tono, TRELLES VILLADEMOROS, J. M.: *Asturias ilustrada: origen de la nobleza de España, su antigüedad, y diferencias*, 3 vols., Madrid, 1736, y RISCO, M.: *España Sagrada*, XXXVIII-XXXIX, Madrid, 1773 y 1775.*

en la retina -gracias a las láminas de *I Quattro libri dell'architettura* (Venecia, 1570) de Andrea Palladio- antiguas construcciones romanas como el llamado Templo de Clitunno (en Spello), que presentaba tantos elementos comunes con Santa María del Naranco; por otra, porque lo que para él era claramente gótico antiguo era sobre todo la escritura de la epigrafía y la paleografía, uno de los rasgos discriminatorios más fácilmente utilizables en la época altomoderna, y el análisis de la escritura prohibía tan inmediata constatación al contemplar textos antiguos con *letra Góthica mayúscula, así que es muy diferente de la que comunmente llamamos Góthica, o Mozárave* (pág. 93). Como más de un siglo antes el cuatrocentista Alfonso de Cartagena tenía dificultades en leer estos textos de grafía visigótica y mozárabe, alejándolos de la gótica o «francesa» de la España contemporánea, Morales parecía distinguir claramente las formas góticas antiguas de las que habían estado vigentes hasta hacía menos de medio siglo.

De igual manera, al referirse a la Cámara Santa (págs. 69-93) y, sobre todo, a la iglesia del Rey Casto (pág. 87), en la catedral de Oviedo, *de cien pies de largo y tres naves, cada una con seis tramos de arcos... muy semejantes en los postes, y vueltas, y en toda la cantería, y en pocas molduras, a los Claustros de los arcos que ya están hechos en el Real Monasterio de S. Lorenzo, aunque estos son mucho más altos*, no solamente había identificado sus tres capillas como «de godos» y semejantes a las de San Román de Hornija y Wamba, sino que las había encontrado semejantes en sus arcos a los Claustros Chicos, a la romana, del Escorial de Juan Bautista de Toledo, más que al resto de la catedral ovetense iniciada en estilo gótico por el obispo don Gutierre de Toledo en el siglo XIV (1382/1385).

En esta línea continuaría el examen de la arquitectura asturiana el biógrafo de Carlos V Fray Prudencio y Gil González Dávila en su importante *Teatro eclesiástico* de 1635³³; o el jesuita Luis Alfonso del Carvallo³⁴, en sus *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias* de 1695.

33 GONZÁLEZ DÁVILA, G.: *Teatro eclesiástico de la Santa Iglesia de Oviedo. Vidas de sus obispos y cosas memorables de su obispado*, Madrid. 1635 [B.N.E. 2/9286] y Oviedo, 1866. Oviedo, ciudad entonces de 1.400 vecinos, había sido fundada por Fruela trasladando su población desde Lugo de las Asturias (feligresía a dos leguas llamada Santa María de Lugo), habiendo sido amuralla por Alfonso el Magno con siete puertas; Alfonso II el Casto había construido la catedral del Salvador, la iglesia de Santa María y la fortaleza; en Santa María de Norango, citaba a Morales se encontraban *en las cornijas, capiteles, y peanas están labradas de media talla las cien Donzellas, que habían sido liberadas por él* [Ramiro I] (fol. 13).

34 CARVALLO S.I., L. A. del: *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*, Madrid, 1695 [B.N.E. 2/70468]. Sobre estas obras medievales de la catedral, véase ahora GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, C.: «Las primeras fundaciones», en CASO, F. de, et al., *La Catedral de Oviedo. I. Historia y restauración*, Oviedo, Nobel, 1999, págs. 21-73.



4. La arquitectura asturiana y el barroco ovetense

Para estas fechas ya se habían construido tres de las cuatro importantes capillas barrocas de la catedral, la de la Anunciación o de los Vigiles (1621/27-1640), realizada por Juan de Naveda (ca.1575-1640)³⁵; el nuevo Sagrario Cámara Santa o capilla de Santa Bárbara (1660-1663), a donde el obispo don Bernardo Caballeros de Paredes, Conde de Noreña y miembro del Consejo Real de Felipe IV, quería trasladar los *cuerpos santos y sacras reliquias* de la vieja Cámara Santa, obra del maestro de arquitectura Ignacio del Cajigal (†1666)³⁶; y, en tercer lugar, la capilla de Santa Eulalia de Mérida (1682/90-1697), para el obispo franciscano Fray Simón García Pedrejón, y obra de los dos Francisco Menéndez Camina, padre e hijo, aunque proyectada solo por «el Mayor»³⁷.

Pensada la segunda también como entierro episcopal, el proyecto del Sagrario Cámara Santa sufrió modificaciones de importancia a iniciativa tanto del prelado como del cabildo, tanto en dimensiones y añadido de una linterna como en términos de su decoración; no sólo se añadió la talla entre *cartuchos y grutescos, urnas y festones* de los evangelistas de las pechinas, sino los *subientes de talla* de las fajas de la media naranja, los *recuadros, ángulos y florones* de la bóveda de rincón de claustro del presbiterio, y los *codillos y grutescos* de las puertas fingidas (1661); finalmente, se decidió introducir por debajo de las fajas de la cúpula el *estriado* de la calota y *vestir de florones de talla todos los arcos*

35 Con la colaboración de Juan del Manzano y Francisco de la Huerta para enterramiento del difunto obispo de Valladolid y Segovia don Juan Vigil de Quiñones (†1617); se ha sostenido como hipótesis que a esta capilla se le abriera en 1880 la linterna, dado que había sido construida como una media naranja ciega, pero la documentación no es, en absoluto, fiable al respecto y quizá hubiera que pensar más en una restauración que en una nueva obra, pues la morfología del cupulín parece encajar perfectamente como construcción seiscentista.

Sobre el conjunto, véase ahora HEVIA BLANCO, J.: "Proyectos e intervenciones: Santiago de Sarrago, San Martín de Luiña y capillas barrocas de la catedral de Oviedo", en *La intervención restauradora en la arquitectura asturiana. Románico, Gótico, Renacimiento y Barroco*, ed. Jorge Hevia Blanco, Universidad, Oviedo, 1999, págs. 209-217 y RAMALLO ASENSIO, G.: "Vías de aproximación a la arquitectura barroca asturiana desde la historia del arte", en *La intervención restauradora en la arquitectura asturiana. Románico, Gótico, Renacimiento y Barroco*, ed. Jorge Hevia Blanco, Oviedo, Universidad, 1999, págs. 53-73. También RAMALLO ASENSIO, G.: «El Barroco», en CASO, F. de: *et al., La Catedral de Oviedo. I. Historia y restauración*, Oviedo, Nobel, 1999, págs. 139-195.

36 Véase la recopilación documental y estudio de RAMALLO ASENSIO, G.: "Aportaciones para el conocimiento de la persona y obra de Ignacio del Cajigal: arquitecto de la mitad del siglo XVII", *Liño*, 6, 1986, págs. 7-32; es posible que el obispo hubiera aportado, quizá desde Madrid, unos diseños, que fueron sucesivamente completados y alterados por Cajigal. Una inscripción fecha la capilla entre 1660 y 1662.

37 RAMALLO ASENSIO, G.: «El decorativismo en la arquitectura barroca asturiana. Los Menéndez Camina», en *I Semana del Patrimonio Artístico Asturiano*, Oviedo, Caja de Ahorros, 1978, págs. 83-103. Aunque, las alteraciones de comienzos del siglo XVIII parecen haber estado ya previstas en el proyecto inicial, no han sido todavía explicadas las modificaciones de lo realizado con respecto a la planta aprobada, desde la desaparición de las curvas en la planta de los brazos a reducción drástica de la decoración de estrias de los abovedamientos.

y formas de ella (1663), mezclándose recuerdos romanos -que habían aparecido ya en la bóveda vaída acupulada de la Capilla de la Anunciación- con la novedad de los motivos vegetales de la cúpula del Panteón escorialense³⁸.

La capilla de la mártir emeritense Santa Eulalia, patrona desde 1631 de la diócesis y desde 1634 de la ciudad, se unió también de forma decidida a la corriente hiperdecorativista iniciada por la anterior. Por los dibujos que se han conservado, se abandonaron dos alternativas de planimetría más estrictamente cruciforme, una con bóvedas de crucería gótica y otra con media naranja -decorada con estrías alternadas con florones y abierta con óculo cenital a la panteónica- y cuatro ábsides semiovalados; el rechazo -por las razones que fueran- de la primera alternativa demostraría el deseo capitular de que su capilla no constituyera una mera prolongación de la fábrica gótica de la catedral³⁹.

Antes de cerrarse esta obra, de la pluma del Padre Carvallo salía la segunda descripción de las obras de la arquitectura asturiana del Naranco⁴⁰, y de las altomedievales de la catedral ovetense, de la iglesia de Santa María de Alfonso II el Santo (ca. 842) y de la Cámara Santa de Alfonso III el Magno (884-908), dedicada en su parte alta a San Miguel y en la baja a Santa Leocadia, como *oratorio o Capilla Real del Rey Don Alfonso el Casto*. Según el jesuita, Alfonso II había reedificado la catedral del Salvador del rey Fruela entre la iglesia de Santa María y la de San Miguel (hoy respectivamente de Nuestra Señora y Cámara Santa), en forma mucho más pobre que la de la arquitectura de los godos, pero menos suntuosa que la actual catedral gótica; la Capilla del Rey Casto tenía *tres naves, dos capillas colaterales... y son todas tres de bóveda llana, y el techo de toda la más Iglesia de madera*; en su lado occidental se encontraba el Panteón real, como una cueva o sótano [que tiene] *de ancho otro tanto como la capilla mayor, que seràn veinte pies y doze de largo. El techo es muy bajo, de madera, sin labor ninguna, y sirve de suelo a un aposento que està encima, como tribuna, o coro de la Iglesia* (págs. 179-181).

Un cuarto de siglo más tarde, en 1719, Fray Manuel Joseph de Medrano narraba la historia de la nueva construcción de la Capilla de Nuestra Señora del Rey Casto (1705-1712)⁴¹; según él, junto a la catedral suntuosa que Alfonso II había hecho levantar, colaborando él mismo como sobrestante, el monarca

38 Novedad absoluta a mediados de la centuria, a pesar de la fecha original del proyecto de Giovanni Battista Crescenzi (1617), si pensamos en las fechas de su inauguración y de la edición ilustrada de la *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial* de Fray Francisco de los Santos (Madrid, 1656).

39 Quizá las ventanas bajas fueran abiertas en 1736, tras la propuesta de 1713 de Francisco Casuso en este sentido; véase RAMALLO ASENSIO, G.: 1999, págs. 179-180, n. 61. La documentación publicada por RAMALLO ASENSIO, G.: 1978, vuelve a hacer hincapié en la voluntaria relación formal que esta capilla había de tener con sus dos antecesoras de la Anunciación y Santa Bárbara.

40 CARVALLO S.I., L. del: 1695, págs. 211-212, que define como *el Escorial de aquel tiempo* de Ramiro I, dado que aquellos reyes de Asturias *edificavan los Templos perpetuos, y los Palacios de por vida*.



asturiano había erigido la llamada Capilla del Rey Casto dedicada a la imagen de Nuestra Señora, y derruida en 1705; era de tres naves y de 106 por 52 pies y 63 pies de altura, con tres capillas abovedadas y el cuerpo de iglesia con una techumbre de madera *primorosamente labrada*, y el panteón real en su sótano bajo un arco o tribuna (pp. 81-83). Desde esa fecha se había comenzado a reconstruir la capilla, a instancias del obispo dominico Fray Tomás Reluz (1697-1706), y con un proyecto que había completado el maestro Bernabé de Hazas o Hazes (†1711), a quien se le cayó, el 2 de agosto de 1709, la media naranja en la ceremonia de colocación de la última piedra; no es de extrañar que «Bernabé de Hazes», como es llamado por Medrano, fuera sustituido por «Francisco Cassuso» (págs. 164-166 y 178-189) o Casuso⁴², aunque éste aparentemente no modificara el proyecto de la media naranja oval del presbiterio o camarín y el cimborrio octogonal, al haber fallado uno de los pilares que la sostenían.

Se ha señalado que el proyecto de Hazas respondía y proseguía lo planteado por el transmerano en la catedral de Burgos para la Capilla del Santo Ecce Homo y San Enrique (1670-1674)⁴³, que a su vez el arquitecto benedictino Fray Pedro Martínez de Cardeña (1675-1733)⁴⁴ había trasladado a la Capilla del Lignum Crucis de Santo Toribio de Liébana poco antes del fin de siglo, precedente de la obra ovetense de Hazas; ello habría establecido una secuencia que se ha querido interpretar en términos de un *revival* gótico, como una suerte de «barroco gótico» intencionalmente cargado de valencias ideológicas⁴⁵. Aunque podamos establecer semejantes filiaciones, no podemos olvidar que la Capilla del Rey Casto tenía que recurrir a la tecnología tipológica de las naves y pilares exentos de escasa sección, pues pretendía, por otra parte y a las claras, sustituir la vieja obra de la época asturiana, vista como el momento de apogeo si lo había en la historia del reino, y al que servían tanto el Panteón de Reyes como las efigies de los monarcas Alfonso II, Ramiro I, Ordoño I y Alfonso III de las pechinas del cimborrio.

Casi desde Morales y Carvallo hasta Medrano, la identificación de los rasgos godos de la capilla se establecía por su conexión con las formas «romanas» a la

41 MEDRANO, Fray M. J.: *Patrocinio de Nuestra Señora en España, noticias de su imagen, del Rey Casto y vida del Ilmo... Fr. Thomas Reluz, Obispo de Oviedo*, Jerónimo Reluz y Quiñones, Oviedo, 1719 [B.N.E. 2/36881].

42 La existencia de un proyecto incompleto en 1705 plantea problemas de atribución todavía no resueltos; más que el proyecto de 1656 de Melchor de Velasco Agüero habría que pensar quizá en el propio Fray Pedro Martínez de Cardeña como su hipotético trazador. Por otra parte, Casuso intervino junto a los maestros Antonio de la Torre y Antonio de Elguera; véase MADRID ALVAREZ, V. de la: "La construcción de la capilla de Nuestra Señora del Rey Casto y Panteón Real de la catedral de Oviedo", *Liño*, 9, 1990, págs. 77-107.

43 Sobre ésta, de historia muy compleja, morfología muy diversa y participación también de Juan de la Sierra Bocerráiz, véase IGLESIAS ROUCO, L. S.: "La Capilla de San Enrique en la catedral de Burgos. Aportaciones a su estudio", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVII, 1991, págs. 419-428.

44 Sobre el monje arquitecto, véase ahora PAYO HERNANZ, R. J.: *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, Diputación, 1997, II, págs. 181-210.

45 Tal es la teoría de GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: 1998, pág. 230, quien señala la presencia de Fray Pedro en Oviedo en 1703, aunque PAYO HERNANZ, R. J.: 1997, la sitúa en 1704.



escurialense y por el añadido de su decoración, que se acentuaba todavía más en la zona dedicada al Panteón de Reyes⁴⁶; tales rasgos podían también encontrarse en la Cámara Santa, en la que los pedestales con columnas en los ángulos y las bóvedas de cañón, por una parte, y los frisos ornamentados, casi podríamos decir de grutescos, volvían a reiterar tales criterios de identificación arqueológica; si el analista se aproximaba al Monte Naranco, se encontraría de nuevo con el binomio de los rasgos antiguos -no góticos- y la ornamentación. Otros referentes podrían encontrarse en otras capillas, como los vanos ternarios de la Capilla de Santa Bárbara o Sagrario Cámara Santa, que podían emparentarse con las ventanas de triple vano de las antiguas iglesias asturianas. Es posible también que los abovedamientos avenerados o estríados -sin o con fajeado con festones- fueran leídos en tales términos de rasgos antiguos locales, a tenor de su empleo reiterado (desde la Capilla de la Anunciación de Naveda hasta el nuevo Sagrario y el presbiterio de la Capilla del Rey Casto), siendo expresamente citada en el contrato de esta obra el modelo de la nueva Cámara Santa a este respecto.

La Capilla del Rey Casto, además, se erigía como una *Hallenkirche* de naves laterales exageradamente estrechas, casi inservibles; esta planta demostraría la voluntad de mantener en lo posible los rasgos dimensionales y de distribución espacial de la antigua capilla alfonsina; los soportes se convertían en pilares con medias columnas adosadas o pilastras, siempre soportando grandes pedazos de entablamento a la siloesca de forma ortodoxa desde planteamientos clasicistas; no deja de ser extraño, en cambio, la forma rudimentaria y desproporcionada de los capiteles corintios como si, por emplear el vocabulario de Pedro Díaz de Ribas, se hubieran apartado voluntariamente de la *Theórica de los Órdenes* para sugerir el carácter vetusto del original sustituido⁴⁷; por encima alternaban -sin que se haya dado una explicación satisfactoria hasta la fecha- un cimborrio octogonal y un presbiterio cupulado, y varios tramos cubiertos con bóvedas de crucería estrellada, probablemente tenidas como la técnica más adecuada para cubrir una capilla con naves y posibilidades limitadas de contrarrestos. Quizá hubiera que pensar nuevamente en el carácter operativo de las antigüedades locales en la génesis proyectiva, y no dar exclusivamente respuesta explicativa al decorativismo barroco ovetense como una recurrencia a la «estética tardogótica» y a una «nostalgia del siglo XVI»⁴⁸.

46 Con roleos que parecen depender del llamado sarcófago de Ithacio (s. VI) tenido, como testimonian ya las fuentes del siglo XVI (MORALES, A. de: 1765, pág. 89), como entierro de la reina doña Jimena, mujer de Alfonso III el Magno.

47 Todavía chocan más estos solecismos -si no licencias intencionales del arquitecto- cuando, por ejemplo, en la Capilla de la Anunciación, las hojas de acanto de los capiteles corintios convencionales habían sido sustituidos por las hojas de unas naturalistas berzas, como acantos locales de la España húmeda.



5. Términos históricos, legitimaciones e intenciones pretéritas

La denominación que hoy utilizamos convencionalmente de arquitectura gótica es, en términos históricos, reciente, pues era tenida tanto en la época tardomedieval como en la altomoderna básicamente como obra «francesa», «tudesca» o «alemana», «de mazonería», «moderna», a tenor de las fuentes literarias manejadas y la cultura arquitectónica con la que se hubiera tenido contacto. Por ello, el italianizado II Conde de Tendilla podía requerir en 1505 *que no se mezcle con la otra obra ninguna cosa francesa ny alemana ny morisca syno que todo sea romano...*⁴⁸. Quizá fuera el propio Giorgio Vasari, a partir de su introducción de 1568 pero no de la primera edición de sus *Vite* de 1550, quien introdujera el término gótico en nuestra lengua y en nuestros hábitos arquitectónicos y artísticos, aunque es difícilmente encontrable en fechas posteriores⁴⁹; de él lo tomó Vicente Carducho en 1633⁵¹. Gil González Dávila lo empleó en 1606 para definir la arquitectura de la catedral de Salamanca⁵²; Felipe Lázaro de Goity, en su manuscrito de cortes de cantería de 1646, sería uno de los primeros en utilizar el término de «gótico moderno» para definir la catedral de Toledo frente a la arquitectura romana. No deja de ser lógico pues en Toledo había existido una cultura neovisigoda desde mediados del siglo XVI por lo menos.

En 1636, terminaba su *Tratado de la Architectura* el jesuita de Amberes, Jean-Charles della Faille (1597-1652), cosmógrafo real y catedrático de matemáticas de los Estudios Reales del Colegio Imperial de Madrid⁵³. En las páginas de este manuscrito y en sus lecciones madrileñas, Della Faille señalaba, defendiendo la búsqueda de ornamentos nuevos, que otros pueblos lo habían

48 Véase sobre el tema, RAMALLO ASENSIO, G.: 1978, págs. 83-103; «El Barroco», en *Arte asturiano*, Gijón, Júcar, 1981, págs. 15-48; «El arquitecto Melchor de Velasco antes de su llegada a Galicia», en *Tiempos y espacio en el arte. Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa*, Editorial Complutense, Madrid, 1994, I, págs. 501-523; y «Recurrencias a la estética tardogótica en la arquitectura asturiana del primer tercio del siglo XVIII», *Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid*, 4, 1993-1994, págs. 225-236.

49 Archivo Histórico Nacional, Sección Osuna, Leg. 3406¹, fols. 240v^o-241, carta del 15 de octubre de 1505 del «Cartulario del Conde de Tendilla». Ahora citada parcialmente, sin dar referencia de su procedencia, por PÉREZ, J.: *Isabel y Fernando. Los Reyes Católicos*, Madrid, Nerea, 1988, pág. 408, y publicada por MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 239, e íntegramente por SZMOLKA CLARES, J., et al.: *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*, Granada, Universidad de Granada, 1996.

50 Véase sobre este tema, DE BEER, E. S.: «Gothic. Origin and Diffusion of the Term; the Idea of Style in Architecture», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, págs. 144-145; FRANKL, P.: *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1960.

51 CARDUCHO, V.: *Diálogos de la pintura* (1633), ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, pág. 92.

52 GONZÁLEZ DÁVILA, G.: *Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca*, Salamanca, 1606, págs. 441-442, citado por GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: 1998, pág. 195.

53 Biblioteca del Palacio Real de Madrid, Ms. 3729; citado por MARÍAS, F.: 1989, págs. 561-563.

hecho antes ... como se ha visto en los godos los quales para borrar el nombre de los romanos derrivaron todas sus fábricas que tuvieron y introduçeron un género nuevo de edificar que aún agora se llama gótico, y se vee en muchas yglessias antiguas como son en España las de Toledo y de Burgos etcébtera [sic]. No obstante, sus modelos no tenían que ser seguidos ni siquiera en sus repertorios decorativos: *Algunos ornamentos también son demasiados y poco graves como son mil pequeñas cabeças, aguxeros, ojas y pájaros de que están cargadas las obras góticas, no por viçio de aquel género de arquitectura; sino por poco juicio de los architectos; como tambien se vee en las hobras de los plateros que muchas veces van tan cargadas que apenas se vee lo que son, y assy para que los ornamentos se distingan y conoscan se han de mesclar con partes llanas, porque desta manera más paressen confusión que adorno.*

En consecuencia, aunque a lo largo del siglo XVII en España se fuera abriendo el camino para la denominación de gótico para las manifestaciones arquitectónicas de la Baja Edad Media, eso no significa que previamente se hubiera hecho ni que el empleo operativo de sus modelos pueda de forma automática vincularse con un deseo de “neovisigotismo” ideológico en lo arquitectónico. La existencia de un “neovisigotismo” ideológico puede rastrearse claramente hasta la Baja Edad Media castellana, desde los *Rerum in Hispania gestarum chronicon libri* (ca. 1243) de don Rodrigo Jiménez de Rada ‘el Toledano’ a *Las edades del mundo* del obispo converso Pablo de Santa María o la *Regum Hispaniae Anacephaleosis* de su hijo Alonso de Cartagena⁵⁴, o la *Compendiosa Historia Hispaniaca* de Rodrigo Sánchez de Arévalo. La idea de una legitimación dinástica estaba detrás de semejante estrategia, como había podido estar todavía más atrás en el tiempo o, cambiando la dirección temporal, en la época de Felipe III o Felipe IV, como testimoniaría una obra como la *Corona góthica castellana y austriaca políticamente ilustrada* de don Diego Saavedra Fajardo (Münster, 1646).

Si había sido lógico el goticismo isidoriano de la *Historia Gothorum*⁵⁵ y, en términos también culturales, de la *Historia Silense*, don Rodrigo Jiménez de Rada fue el verdadero responsable de la formulación coherente de una ideología goticista en su *De rebus Hispaniae*, a pesar de incluirse una verdadera fusión entre godos e hispanos en un *regnum Hispaniae*. Asimismo, la *Primera Crónica General*, de los historiadores de Alfonso X, aunque añadió la recuperación del pasado imperial de Roma⁵⁶, popularizó una imagen histórica fuertemente

54 GONZÁLEZ, J.: *La idea de Roma en la historiografía indiana (1492-1550)*, Madrid, CSIC, 1981, págs. 8-46.

55 *Historia de regibus Gothorum, Wandalorum et Suevorum* (624), Hannover, ed. Theodor Mommsen, 1894, y RODRÍGUEZ ALONSO, C.: *Las Historias de los godos, vándalos y suevos de Isidoro de Sevilla*, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 1975.

56 FRAKER, C.: «Alfonso X, the Empire and the Primera Crónica», *Bulletin of Hispanic Studies*, IV, 1978, págs. 95-102.



penetrada de goticismo. No obstante, en el siglo XV esta imagen del pasado impregnada de goticismos se limitaba a la memoria de la estirpe real castellana, como testimoniaba el *Laberinto de fortuna* (1444) de Juan de Mena, en la que el goticismo no era elemento cohesivo de una identidad castellana sino solo rasgo que dotaba de continuidad y legitimidad dinástica a la monarquía, como soporte ideológico de la institución.

Ésta vino sancionada ya por el arzobispo de Sevilla Diego de Anaya Maldonado, en su discurso ante el Concilio de Costanza (1416) para defender la preeminencia del reino de Castilla ante el ducado de Borgoña, donde había recurrido a ponderar por una parte su antigüedad -estableciendo la ecuación Hispania=Castilla=España- al identificar el reino con el *Regnum Gothorum*, y situar la recuperación de la identidad castellana más tarde, en la época astur-leonesa, y a exaltar, por otra, también la antigüedad de su cristianismo, al haber abandonado el arrianismo gracias a la intervención de su rey mártir Hermenegildo. A este tipo de argumentación acudió también el cristiano nuevo Alonso de Cartagena (1385-1456), quien siguió esta tendencia «goticista» en su discurso *De preeminencia* de 1434, tenido en el Concilio de Basilea para obtener para su embajada un lugar solo por detrás de la francesa y antes de la inglesa. Don Alonso defendió la excelencia de la monarquía castellana al descender del reino de los godos, algunos de cuyos reyes incluso, como Wamba, habían llegado a ser «reyes-emperadores»; no obstante, tampoco había despreciado el inminente obispo de Burgos el argumento «clásico», al establecer el origen más remoto en la tradición evemerista del trío Gerión, Hércules e Hispán, y poder fechar la intervención del héroe mítico nada menos que en el año 1169 antes de Cristo⁵⁷. Repitió Cartagena algunos de estos argumentos en sus *Allegationes* de 1437, en defensa de los derechos castellanos sobre las Islas Canarias⁵⁸, obra en la que insistió en la continuidad dinástica entre godos y castellanos por encima del hiato islámico y la conexión Rodrigo-Pelayo, convertido éste nada menos que en hermano de aquél a la par que hijo del Duque de Cantabria Fafila.

A su vez, su *Genealogia regum Hispaniae* o *Anacephaleosis* (1454-1456)⁵⁹,

57 Véase FERNÁNDEZ GALLARDO, L.: *Alonso de Cartagena (1385-1456). Una biografía política en la Castilla del siglo XV*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2002, págs. 146-160.

58 *Idem*, págs. 196-202; el texto publicado por Tomás González Rolán, Fremiot Hernández González y Pilar Saquero Suárez Sacromonte, *Diplomacia y humanismo en el siglo XV*, Madrid, 1994.

59 TATE, R.: «La 'Anacephaleosis' de Alfonso García de Santa María», en *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid, Gredos, 1970; FERNÁNDEZ GALLARDO, L.: 2002, págs. 277-319. Véase también «Ideología política de las 'Genealogías' de Alfonso de Cartagena», en CARTAGENA, A. de: *El Libro de la Genealogía de los Reyes de España*, ed. Bonifacio Palacios Martín, Madrid-Valencia, Biblioteca Nacional, 1995, II, cap. 3. Sobre las ilustraciones, TORMO, E.: «La serie de retratos, dibujos a la pluma, hechos por 1460 en un códice de la Genealogía de D. Alfonso de Cartagena, de la Biblioteca Real de Palacio», en *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, 1917, págs. 219-239; MUNTADA, A.: «Un ejemplar de la Genealogía de los Reyes de España de Alonso de Cartagena en manos de la emperatriz Isabel de Portugal», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, II, 1996, págs. 30-46.

iniciada con motivo del discurso de los funerales de Juan II, presentaba a la isidoriana un claro desprecio hacia los fundamentos mitológicos de la historia española y una visión negativa de la época romana, ante cuya opresión se habrían rebelado los hispanos, silenciándose su papel lingüístico y civilizador. Don Alonso acentuó el papel «civilizador» de España en la transformación de los godos en visigodos y el encumbramiento de su monarquía, evangelizada en tiempos de Atanarico pero, como hemos señalado, identificó la «letra gótica», o «toledana» (*legitur cum difficultate propter dissuetudinem, quia ille modus scribendi desiit, & alia forma literae utimur. In Italia tamen a paucis citra temporibus, vetustissimum modum scribendi cum diphtongis qui iam ab usu omnium recesserant, oratores in eloquentiae libris, & etiam in epistolis familiaribus sequi coeperunt...*), con el sistema de escritura de la lengua goda, tenuta tradicionalmente como de remota antigüedad y que se leía con dificultad por lo que difícilmente podemos unirla a la letra francesa moderna⁶⁰.

En otro orden de cosas, todavía desconocemos las intenciones de otras obras o traducciones “goticistas” de finales de la centuria. Si Leonardo Bruni había traducido del griego al latín el *De bello italico adversus Gothos gesto historia* o *De bello gothico* de Procopio (1441; ed. Foligno, 1471 y París, 1534), esta obra fue retraducida a su vez al castellano, a finales del siglo XV, aparentemente por don Íñigo López de Mendoza (1438-1500), Conde del Real y II Duque del Infantado⁶¹; sin embargo, sus razones últimas se nos escapan.

La ideología goticista podía conferir sobre todo un aura antigua y cristiana y una legitimidad dinástica a la monarquía castellana, pero al mismo tiempo también permitía cualquier tipo de reivindicación sobre los territorios dominados por los godos, desde los languedocianos ultrapirenaicos a los portugueses y a los africanos de la Tingitania (la Benimarim coetánea) que habían arrebatado a los vándalos⁶². No obstante, algo muy diverso es un neovisigotismo político y un neogoticismo general en términos culturales y arquitectónicos. Difícilmente puede aceptarse la idea de la existencia de una *auctoritas gothica tan legítima como la clásica*, ni que se dieran unos comitentes *-clase política y estamento religioso- más identificados con la Antigüedad gótica que con la Antigüedad*

60 De la misma forma, se podían encontrar en estos textos referencias a otros elementos identitarios, como las *armis arabicis* de la caballería ligera castellana citadas en *De preeminencia* de Alonso de Cartagena y en la *Questión* dirigida al Marqués de Santillana sobre el juramento de la milicia romana, como rasgo también específico del ejército castellano.

61 El traductor ha sido incorrectamente identificado con el embajador de Carlos V y bibliófilo filipino don Diego Hurtado de Mendoza (1503-1576), nieto del II Conde de Tendilla e hijo del II Marqués de Mondéjar, por J. Gómez Martínez, 1998, pág. 193, quien cita como traducción de mediados del siglo XVI la de un manuscrito “del *Velo gotico* de Leonardo de Areçio”, de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (Ms. 313); otro, anónimo, se conserva en el Monasterio del Escorial.

62 Véase sobre este tema, SVENNUNG, J.: *Zur Geschichte des Goticismus*, Uppsala, 1967; TATE, R. B.: «Alfonso de Palencia and his *Antigüedades de España*», en *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Sources in Memory of Keith Whinnom*, ed. Alan Deyermond y Ian R. Macpherson, Liverpool, 1989, págs. 190-199; RUCQUOI, A.: «Les Wisigoths fondement de la nation Espagne», en *L'Espagne héritier de l'Espagne Wisigothique*, Madrid, 1992, págs. 341-352.



Romana, ni un auge en la apreciación de esos mismos valores desde finales del siglo XVII, por mucho que el obispo cisterciense Juan Caramuel de Lobkowitz pudiera hablar de un «*Orden gótico*» en el marco de la diócesis lombarda de Vigevano en 1673⁶³. La historia del neogótico español de la Alta Edad Moderna está todavía por escribirse, pero exige un tratamiento complejo más que generalizaciones simplificadoras.

Baste pensar en la importancia del interés por lo visigótico surgido en el siglo XVI en Toledo, al calor de los recuerdos de San Eugenio, Santa Leocadia y San Ildefonso. Es conocida la presencia de los reyes godos en las armas de la Ciudad Imperial y, en consecuencia, en edificios como la Puerta Nueva de Bisagra, de Alonso de Covarrubias; también el interés de Felipe II por los supuestos entierros de los reyes Wamba y Recesvinto en la iglesia colegial de Santa Leocadia del Alcázar, visitadas y abiertas en presencia del Prudente en 1565; o del interés despertado por el oratorio de la mártir en la parroquia de Santa Leocadia o en los restos de la basílica de Sisebuto de Santa Leocadia de la Vega. No menos interés despertó el hallazgo de una columna con letras góticas e inscripción de Recaredo, relativa a la consagración de la primitiva catedral de Santa María de Toledo (era 625=587), encontrada en San Juan de la Penitencia en 1591 y colocada en el claustro catedralicio por el arzobispo don Gaspar Quiroga en 1594⁶⁴. Sin embargo, el principal legado gótico de la ciudad era el rito u oficio gótico o mozárabe, para cuya perpetuación el Cardenal Cisneros había fundado la llamada Capilla Mozárabe o del Corpus Christi, así como las seis iglesias parroquiales mozárabes de la ciudad donde se había mantenido desde la Alta Edad Media; tanto los libros antiguos de los oficios «mozárabes» como la arquitectura de estas parroquias se alejaban diametralmente de lo que por entonces se denominaba obra francesa o castellana y más tarde gótico, mozárabe o mudéjar. Incluso cuando Juan Bautista Monegro recibió el encargo de terminar la portada principal de la iglesia conventual de San Juan de los Reyes de Toledo, en 1605, lo hizo como una estructura «neogótica», y que él ya denominó «gótica moderna», en la que un vocabulario aproximativamente flamígero se organizaba según unas reglas morfológicas y sintácticas propias de la arquitectura clasicista; sin embargo, difícilmente podríamos pensar en una intervención «visigotizante» cuando lo que se quería era concluir este monumento en la forma, y quizá también en el espíritu, de sus fundadores los Reyes Católicos, pero declinando su estilo más perfectamente de forma moderna⁶⁵.

63 GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: 1998, págs. 193-195. Menos todavía que las bóvedas de crucería estrelladas se erigieran para los españoles en el *más genuino exponente de la Antigüedad Gótica y de todos los valores asociados a ella* (pág. 198).

64 Véase PISA, F. de: *Apuntamientos para la Segunda Parte de la Historia de Toledo*, ed. de Juan Carlos Gómez-Menor Fuentes, Toledo, IPIET, 1976, págs. 87-88 y 114-117.



La historia de nuestra arquitectura es mucho más compleja de lo que solemos pensar, como también la historia de nuestro pasado; la interrelación operativa de ambas –su fertilización cruzada, por decirlo todavía con Erwin Panofsky- debiera enseñarnos todavía diversas lecciones históricas tanto como historiológicas, de las que no debiéramos prescindir si aún deseamos hacer *Historia* del Arte y no adentrarnos por los campos de otras disciplinas.

65 MARÍAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo-Madrid, IPIET-CSIC, 1983-1986, II, págs. 150-152.

COMUNICACIONES



LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES PLÁSTICAS AL SERVICIO DEL LUGAR SACRO: LA IGLESIA CONVENTUAL DE LAS CAPUCHINAS DE SEVILLA (1761-1763)

RAMÓN DE LA CAMPA CARMONA
I. E. S. Ponce de León (Utrera, Sevilla)

1. Las Capuchinas¹

Esta rama de las clarisas se originó en Nápoles en 1538 y fue ratificada en 1600. Se inspira en los capuchinos, tanto en su carisma como en su hábito. Éstos², una de las tres ramas autónomas de la orden franciscana, producto de una reforma de la Observancia, tuvieron su origen jurídico en 1528. Estas religiosas pretenden volver a la pureza del carisma franciscano original, consistente, en la radicalidad de la búsqueda de Dios en la contemplación y en la vida fraterna en pobreza y humildad absolutas. La resistencia de la curia capuchina a aceptar la tutela sobre ellas, hizo que sus conventos, salvo excepciones, estuvieran bajo la jurisdicción ordinaria. El carisma capuchino exigía traslucir en el edificio material sus exigencias de pobreza, austeridad y sencillez franciscanas, excluyéndose de sus sacristías oro, plata o sedas, y siendo sus altares y candeleros de madera *a la capuchina*, es decir, sin dorado o plateado³.

Si bien esto se conseguía, generalmente, para la clausura⁴, había que

1 AA. VV.: *Enciclopedia de la Cultura Española*. Madrid, Editora Nacional, 1963, t. II, págs. 32-33; AA. VV.: *Enciclopedia Espasa*. t. XI, págs. 609-610; IRIARTE, L.: *Las Capuchinas. Pasado y presente*. Sevilla, Federaciones de la SS. Trinidad y de la Madre de Dios de las Capuchinas de España, 1996.

2 AA. VV.: *Enciclopedia de la Culturas Española*. Madrid, Editora Nacional, 1963, t. II, pág. 32; AA. VV., *Enciclopedia Espasa*. t. XI, págs. 607-609; POBLADURA, M. de: "Capuchinos (Orden de Hermanos Menores Capuchinos)", en: *Enciclopedia Rialp*. Madrid, Rialp, 1989, t. V, pág. 1. <http://www.ofincap.org/italiano/storia.htm>.

3 IRIARTE, L.: *op. cit.*, pág. 167.

condescender, en muchas ocasiones, como es el caso sevillano, a la esplendidez en la iglesia, abierta al público, por exigencias de los fundadores o patronos o de los obispos, bajo cuya jurisdicción estaban, unidos en nuestro caso en los Arzobispos Palafox, Salcedo y, sobre todo, el Cardenal Solís. Se refiere que, tras la reconstrucción de la iglesia por este último Prelado, hubo quienes le achacaron que su ornato no correspondía a la pobreza del instituto, a lo que éste respondió que si la Orden era pobre, el templo consagrado a Dios por un Príncipe de la Iglesia bajo su jurisdicción debía ser magnífico⁵. En España, el primer convento de capuchinas se fundó en Granada en 1587⁶. Pero la fundación de Sevilla procede de la rama catalano-aragonesa, cuyo primer monasterio fue el de Barcelona, fundado en 1599.

De este tronco se desgajó en 1614 la comunidad de Zaragoza, una de sus cinco fundaciones, que daría lugar, como una de sus seis hijas, a la casa de Sevilla en 1700. Los capuchinos, entonces, tenían noventa y siete casas en España.

2. La fundación de Sevilla⁷

Su fundador fue Jaime de Palafox y Cardona (1641-1701), Arzobispo de Sevilla desde 1685⁸. Aragonés, hijo del III Marqués de Ariza, de la corte de Felipe IV, había contactado con las capuchinas de Zaragoza en su periodo de Prior de Santa Cristina en la Seo del Salvador de dicha ciudad, y porque una hermana suya, Josefa Manuela, había ingresado en dicha comunidad en 1659, a sus diez años, cuando él tenía dieciocho. Como afirma Alonso Morgado, *la esplendidez de Palafox para con la iglesia sevillana, así como su gusto por las Bellas Artes, quedó plasmado en las donaciones que éste hizo a la catedral y a los conventos sevillanos*⁹. Para esta fundación capuchina femenina, la vigésimo séptima de España, que proyectó nada más tomar posesión del arzobispado hispalense¹⁰, obtuvo, no sin obstáculos, licencia de la

4 La fundadora, en su testamento, fechado en 1702, hace la siguiente recomendación a sus Hijas: *tengan a gran Misericordia de Dios se mantenga esta fundación con mucha pobreza, y siempre se inclinen más, a que los Ornamentos de la Iglesia estén con mucho aseo, y limpieza; pero jamás permitan, sea de seda los Frontales, Dalmáticas, ni Casullas: en lo que toca al Sagrario, y Cálizes, puede aver plata, y oro, como el Señor se les diere, sin que jamás sean solícitas por riqueza temporal, ni con pretexto del Culto Divino*. Vid. PALAFOX Y CARDONA, V. M. S. J. de: *Testamento de la Abadesa, y primera Fundadora del Convento de Capuchinas de Sevilla. Año de mil setecientos dos*. Sevilla, 1724, págs. 6-7 (Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla 25-3-5 (5)).

5 ALONSO MORGADO, J.: *Prelados sevillanos o episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*. Sevilla, 1906, pág. 661.

6 AA.VV.: *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Madrid 1972, t. I, págs. 339-340.

7 SAA, A. de: *Compendio Histórico Eclesiástico Curioso*. [Sevilla], 1736, fol. 62 r.-vto. (Biblioteca Capitular y Colombina, ms. 57-4-19); ARANA DE VARFLORA, F.: *Compendio histórico descriptivo de la M. N. y M. L. Ciudad de Sevilla Metrópoli de Andalucía*. [Sevilla], en la Oficina de Vázquez, Hidalgo y Compañía, 1789, pág. 64; MONTOTO Y VIGIL, P.: *Manual histórico-topográfico*. Sevilla, 1850, pág. 77; AA. VV.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Diputación Provincial, 1981, págs. 166-167; CENTENO CARNERO, G.: "Convento Capuchino de Santa Rosalía", en: *Curso de Verano San Francisco en la historia y el arte andaluz*. Córdoba, Cajasur, 1998, págs. 70-72; IRIARTE, L.: *op. cit.*, pág. 60.

8 ALONSO MORGADO, J.: *op. cit.*, págs. 581 ss.



Congregación de Obispos y Regulares en 1694 y del Rey en 1700¹¹. Con él eran veintiocho los conventos de monjas de Sevilla¹². Obtenidas las licencias, pidió al Arzobispo de Zaragoza que nombrara y cediera competente número de Religiosas para que pasasen a Sevilla para Fundadoras, a lo que éste accedió¹³. La dedicación a Santa Rosalía, Patrona de Palermo, se debe a que el fundador Palafox, ocupó la archidiócesis panormitana desde 1677 hasta 1684, en que pasó a la hispalense, tiempo en que le cogió gran devoción¹⁴.

3. El primitivo edificio

De Zaragoza vinieron la M. Sor Josefa Manuela de Palafox, hermana del Arzobispo, primera Abadesa, y cinco religiosas más¹⁵. Llegadas a Sevilla el nueve de enero de 1701, fueron ubicadas provisionalmente en la Ermita de San Blas¹⁶. Para el establecimiento definitivo de su planta, huerta y oficinas, el Arzobispo compró diferentes casas y posesiones competentes en la Parroquia de San Lorenzo, en el nº 8 de la Calle del Naranjuelo, después de Capuchinas y desde 1929 Cardenal Spínola, que hoy posee una superficie de 6223 m², de los que 3413 están construidos. Es uno de los pocos conjuntos conventuales sevillanos dotado de una unidad arquitectónica, integrada por un sistema reticular¹⁷. En octubre de 1701 se puso la primera piedra¹⁸. El munífico Prelado falleció cuando estaba sólo sacado de cimientos y, aunque dejó mandas testamentarias para su edificación, esto supuso un notable retraso en las obras¹⁹. En 1705 se instalan allí las religiosas habilitando un oratorio provisional. Las obras no quedaron totalmente concluidas hasta 1724. Las trazas del conjunto se vienen atribuyendo tradicionalmente, pese a la falta de documentación, a Diego Antonio Díaz, que parece se respetaron tras el incendio²⁰, y que vivía frente al convento y era el arquitecto diocesano²¹.

9 ALONSO MORGADO, J.: *op. cit.*, pág. 587.

10 Archivo General del Arzobispado de Sevilla: Sección II, *Religiosas*, leg. 22.

11 GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística*. Sevilla, 1892, t. III, págs. 432-433; PASSOLAS JAUREGUI, J.: *Apuntes para conocer Sevilla*. Sevilla, Castillejo, 1999, págs. 35 ss.

12 SÁNCHEZ MANTERO, R.: "La Iglesia en el Siglo de las Luces", en: *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*. Sevilla, 1992, pág. 415.

13 Archivo General del Arzobispado de Sevilla: Sección II, *Religiosas*, leg. 22.

14 ALONSO MORGADO, J.: *op. cit.*, pág. 587.

15 Archivo General del Arzobispado de Sevilla: Sección II, *Religiosas*, leg. 22; GESTOSO, *op. cit.*, t. III, pág. 433.

16 Desaparecida. Ya amenazaba ruina en 1785. Vid. ARANA DE VARELORA, F.: *op. cit.*, pág. 74.

17 PÉREZ CANO, M^a T. & MOSQUERA ADELL E: *Arquitectura en los conventos de Sevilla. Una aproximación patrimonial a las clausuras*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1991, pág. 21.

18 SANCHO CORBACHO, A.: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, C. S. I. C., 1984, págs. 160-162.

19 Archivo Histórico Municipal de Sevilla, Sección XI (Papeles del Conde del Águila), t. 9 (en folio), doc. 48: *Continuación de los Señores Arzobispos de Sevilla*, fols. 578 vto.-579 r.; doc. 35 cit., fols. 10 vto.-11 r.



Su sucesor, aunque no inmediato, Luis de Salcedo y Azcona (1667-1741, Arzobispo de Sevilla desde 1722), de ilustre prosapia soriana, el más importante arzobispo patrocinador artístico del siglo XVIII, gasto, según Matute, 1.423.500 reales en iglesia y convento de las capuchinas²².

4. El fuego consume el convento

Coincidente con el *Jubileo Circular* en que se celebraba el patronato concepcionista sobre España, el jueves 13 de agosto de 1761, a las cinco de la tarde, una vela encendida del Altar Mayor, al caerse, prendió en los ramos de flores contrahechas que lo adornaban²³. Las pocas personas que había en la iglesia, por el intenso calor estival, no pudieron extinguirlo, y, al desplomarse el retablo ardiendo, prendieron el resto de los retablos y el coro bajo, del que pudieron salvarse sin lesión los restos de la Venerable Fundadora, la Madre Palafox.

Extendiéndose rápidamente por las tribunas de los lados, que estaban abiertas, a la Ropería, Archivo y otro cuarto de muebles, inflamó todas las cubiertas de madera de la iglesia y casa, desplomándose en ésta la media naranja y parte de la bóveda de cañón²⁴. La planta baja del edificio, a excepción de la iglesia y coro, sufrió, sin embargo, leve daño. Mientras se emprendían las obras de reconstrucción, las religiosas, que habían escapado al fuego por la huerta conventual, fueron trasladadas definitivamente

- 20 Como nos dice el predicador de las fiestas de bendición, *dexó las cenizas, dexó las paredes, para monumentos, y reliquias, que despertarán algún tiempo las conciencias*. Vid. POMAR, Fr. F. O. P.: *Legítima idea de el Culto debido a Dios en su Templo. Sermón Panegírico-Moral, que en la función de dedicación del renovado templo de las Madres Capuchinas, con asistencia del Eminentísimo Señor Don Francisco de Solís, Presbytero Cardenal de la Santa Iglesia de Roma, Arzobispo de la Patriarchal de Sevilla, y magnífico patrono del referido convento, hecha en el último día de sus fiestas por el Nobilísimo Ayuntamiento de la Muy Noble, y Muy Leal Ciudad de Sevilla, dixo el R. P. Lector habitual de Theologia Fr. _____. Dalo a la Estampa, por Acuerdo de la misma Ciudad, D. Gerónimo Ortiz de Sandoval y Zúñiga, Conde de Mejorada, Veintiquatro de la referida Ciudad, y su Procurador Mayor Perpetuo*, Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta Mayor [1763], pág. 34.
- 21 SANCHO CORBACHO, A.: *op. cit.*, págs. 160-162; LÁZARO MUÑOZ, M^a P.: *El arquitecto sevillano Diego Antonio Díaz*, Sevilla, Monte de Piedad, 1988, págs. 13-14.
- 22 SANCHO CORBACHO, A.: *op. cit.*, págs. 160-162.
- 23 La propia fundadora, dice una de sus hijas, *procuraba con grande anhelo el culto del Santísimo Sacramento; gustaba siempre, que estuviéramos ocupadas en hazer flores para su adorno, procurando sedas para este fin*. Vid. PÉREZ, S. C. G.: *Copia de la Carta, en que la R. M. _____. Abadesa del Convento de Sta. Rosalía, Capuchinas de Sevilla, da quenta a los demás Conventos, del feliz tránsito, y heroycas virtudes de la V. M. Sor Josepha Manuela de Palafox y Cardona, primera Abadesa, y Fundadora de dicho su Convento, el día cinco de Abril de 1724*. Sevilla, s/a., pág. 20 (Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla 25-3-5 (6)). De la sucesora de la fundadora, la R. M. Sor Clara María Ponce de León, se dice: *siempre, que avía de estar patente en nuestra Iglesia el adorable Sacramento, era increíble su diligencia, y su cuidado, en que se adornasse el Templo, y preparasse con el mayor aseo, y quanta gala podía dar de si nuestra pobreza*. Vid. SÁNCHEZ CALVO, R. M. S. M. R.: *Carta en que la _____. Abadesa del Religiosísimo convento de Santa Rosalía, Madres Capuchinas de Sevilla, da cuenta a las RR. Superiores de los conventos de su hermandad, de la muerte de la R. M. Sor Clara María Ponce de León, Abadesa, que fue, de dicho convento, para que se le hagan los sufragios acostumbrados*. Sevilla, en la Imprenta de Joseph Padrino, [1760], pág. 9 (Biblioteca Capitular y Colombina 25-3-5 (9)).



el veintiuno de septiembre por el Provisor en una Casa del Duque de Alcalá frente al Hospital de la Misericordia.

5. Reconstrucción

Ante tamaño desastre, llovieron las limosnas de solidaridad. El Rey envió dos mil doblones, y el Cardenal Francisco de Solís y Folch de Cardona (1713-1776), Administrador Apostólico de Sevilla desde 1749 y Arzobispo de ella desde 1756, siguiendo la tradición del patronato arzobispal sobre esta casa, asumió las obras de reedificación, que acabaron el quince de septiembre de 1762. La rápida reedificación del templo es interpretada por Pomar como una muestra de la piedad divina²⁵. De la más alta aristocracia cortesana, destinado al estado eclesiástico, *su piedad y munificencia fueron muy notables en esta ciudad* [de Sevilla]²⁶. Este patrocinio sobre las capuchinas hay que encuadrarlo en un amplio plan de reedificación y redecoración de iglesias llevadas a cabo por este Príncipe²⁷. Tal fue el cariño que cogió a las capuchinas, que, habiendo fallecido en Roma, ciudad a la que se había trasladado para participar en cónclave papal, en el convento *se conserva su corazón [...que] se colocó en una hornacina al lado derecho interior del coro, próximo a la reja y sobre él un busto de alabastro traído también de Roma*²⁸, *y en la parte inferior una losa [votiva]*²⁹. Las obras corrieron a cargo de Ambrosio de Figueroa, uno de los hijos menores del afamado Leonardo, que por aquellos años era maestro mayor de fábricas del Arzobispado³⁰. El autor de la descripción de las fiestas de inauguración nos describe el alcance de las obras: *La Architectura por una parte en el Convento se empeñó en levantar paredes, cerrar Arcos, formar Ángulos, y construir primorosas Celdas, mejorando aun lo poco que avía quedado en la dessolación, y en la Iglesia mазizó lo*

24 Archivo Histórico Municipal de Sevilla, secc. X (*Actas Capitulares*), Escribanía 1ª, Libro 52 (1760-1762), fol. 125 vto.; secc. XI (*Papeles del Conde del Águila*), t. 3 (en cuarto), doc. 9, fols. 128 r.-129 v.; ARENZANA, D. de: *Descripción de las magníficas fiestas que se hicieron en los días 5, 6, 7, 8, 9 y 10 de Junio de 1763 en esta ciudad, a la renovación del templo de las Religiosas Madres Capuchinas, que le han merecido en ella sus piedades al Eminentísimo Señor Don Francisco de Solís, Presbítero Cardenal de la Santa Romana Iglesia, y Arzobispo de Sevilla. Autor de esta Don _____, Cura del Hospital del Amor de Dios*, Sevilla, 1763, pág. 7 sin numerar; págs. 1-5.

25 POMAR, Fr. F.O.P.: *op. cit.*, págs. 9, 17 y 36; Archivo General del Arzobispado de Sevilla, II, *Religiosas*, leg. 22; ARENZANA, D. de: *op. cit.*, pág. 4 sin numerar.

26 ALONSO MORGADO, J.: *op. cit.*, pág. 654.

27 MARTÍN RIEGO, M.: "Reliquias de cuentas y armonías. La Iglesia, la economía y la cultura", en: *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*, Sevilla, 1992, págs. 474-475. Empleó en estas tareas un total de 4.087.099 reales, de los que 1.423.500, más de una cuarta parte, se invirtieron en nuestro convento, cantidad sólo levemente superada por la inversión en Umbrete. Hasta tal punto llegó el gasto en pensiones de personas e instituciones, mantenimiento del rango de su dignidad, limosnas, junto a su fiebre constructiva, que tuvo hasta que pedir una moratoria para sus deudas (Archivo Histórico Nacional, secc. de Consejos, exp. N° 5983-52 de 1764, estudiado por DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: "Las deudas del Cardenal Solís", en: *Archivo Hispalense*, n° 170 (tº. LV), Sevilla, 1972, págs. 201-203.



que la fortaleza del fuego avía socabado, enriqueciéndola de Cornizas, Molduras, y otras primorosas labores, quedando por sus Maestros desempeñada tan primorosa Facultad³¹.

El actual complejo monumental fue declarado *Monumento Histórico* el dos de noviembre de 1987 (B.O.J.A. 18-XI-1987), fue incluido en el *Conjunto Histórico de Sevilla* por *Real Decreto* el dos de noviembre de 1990 y elevado a *Bien de Interés Cultural* con la categoría de *monumento* el siete de julio de 1992 (B.O.J.A. 21-VII-1992)³².

6. Bendición y estreno del templo reconstruido

Concluidas las obras, el Cardenal Solís decidió trasladar la comunidad y el Santísimo al renovado edificio el domingo infraoctavo del Corpus Christi, cinco de junio de 1763, en procesión general a las cuatro de la tarde. Al efecto, se mandó una cédula del Arzobispo a todas las comunidades religiosas masculinas y clero de las parroquias para que concurrieran a ella³³. El Cardenal Arzobispo escribió una carta al Ayuntamiento notificándole el traslado solemne³⁴. Ante ella, el Cabildo Municipal acordó acompañar corporativamente al Prelado en esta procesión general, junto con el Cabildo Eclesiástico, y celebrar una función en esa iglesia con dicho motivo, el último día de las fiestas según costumbre³⁵. El primer día de fiestas, el lunes seis de junio, se lo reservó el Cardenal Arzobispo, que celebró de Pontifical e impartió la Bendición Papal con Indulgencia Plenaria, según privilegio del Papa Clemente XIII Rezzonico.

En cuanto a las Parroquias de San Vicente y San Lorenzo, que también costearon una fiesta en dicho convento, el Cardenal Solís decidió que como el Santísimo salió de ésta última, fuera la primera en celebrarla, el miércoles día ocho del expresado mes, y la de San Vicente, collación de las religiosas, el jueves siguiente, nueve del mes³⁶.

28 Obra marmórea de Juan Adán, 1775. Vid. VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., & MORALES MARTÍNEZ A. J.: *Sevilla Oculta. Monasterios y conventos de clausura*, (Sevilla) Guadalquivir, págs. 199 - 278.

29 ALONSO MORGADO, J.: *op. cit.*, págs. 670-671; GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia artística de Sevilla*, Sevilla, 1844, t. I, págs. 187-188.

30 SANCHO CORBACHO, A.: *op. cit.*, pág. 112.

31 ARENZANA, D. de: *op. cit.*, págs. 6-7.

32 PÉREZ CANO, M^a.T.: *op. cit.*, pág. 181; DÍAZ CHAMORRO, V.: *Itinerarios por los Conventos de Sevilla*. Sevilla, Ayuntamiento, 1996, págs. 40-42; PASSOLAS JÁUREGUI, J.: *Curiosidades, leyendas y tradiciones de las iglesias y conventos de Sevilla*, (Sevilla) CB Ediciones, 1997, pág. 184.

33 Archivo General del Arzobispado de Sevilla: Sección II, *Religiosas*, leg. 22.

34 Umbrete, 18-V-1763. Archivo Municipal de Sevilla: Sección I (*Archivo de Privilegios*), Carp. 168, doc. 75.

35 27-V-1763. Archivo Municipal de Sevilla: Sección X (*Actas Capitulares*), Escribanía 1^a, lib. 53 (1763-1764), fol. 67.



7. El arte al servicio del sentimiento religioso

Antes de entrar en el estudio del templo que nos ocupa, recordemos con Caro Baroja que *Una intuición de Dios y de lo divino se puede obtener, por ejemplo, mediante la contemplación de la Naturaleza [...]. Por otro lado, las obras de arte pueden producir esta misma intuición*. Como reflexiona el referido dominico Pomar, *Dios por su Bondad, empeñado en insinuarse por muchos medios, [...] aun en los entes de la naturaleza, en que suele buscar el hombre su delicia, se coloca, se intima, como valiéndose de su criatura, para que el hombre lo adore, y en su corazón lo admita*³⁷. No podemos olvidar el significado que el templo adquiere a partir del siglo IV, pues aparte de su funcionalidad práctica de aula de reunión de la comunidad cristiana, como el dominico F. Francisco Pomar afirma en su sermón antes citado, se convierte en signo material de la presencia de Dios en medio de su pueblo, *donde ha puesto el despacho de su abundante Misericordia*³⁸. Consecuencia de esto es considerar el número y la calidad de éstos, según corresponde al palacio de más grande Rey, como manifestación tangible de la fe de un pueblo, caso de la ciudad hispalense³⁹. El valor del templo se acrecienta por ser custodia del Arca de la Nueva Alianza, el sagrario con la Eucaristía, y en él se inmola, en sacrificio incruento, en la misa, el Cordero de Dios que quita los pecados del mundo⁴⁰.

La iglesia representa, también, a la comunidad cristiana, pues como dice San Pablo, los cristianos son *templos vivos*, edificados sobre el fundamento de Jesucristo, en los que habita el Espíritu Santo (*I Corintios* III, 16. 11; VI, 19)⁴¹.

8. La portada

La iglesia conventual se encuentra retranqueada sobre la alineación de la calle, para poder presentarse un pequeño atrio separado por una verja de hierro, que ayuda al fiel a predisponerse a entrar en la esfera de lo sacro; además, se encuentra realzada sobre el nivel del suelo por unos escalones, que son una invitación al que ingresa a predisponerse a ascender al monte del Señor.

Como dice Sureda,

Lo primero que en la iglesia debe despertar los sentidos de los fieles era la fachada, y aún más la portada, lugar por donde el fiel tenía que penetrar en aquel teatro de lo religioso que era la iglesia. Las

36 4-V-1763. Archivo General del Arzobispado de Sevilla: Sección II, *Religiosas*, leg. 22.

37 POMAR, Fr. F.O.P.: *op. cit.*, pág. 18.

38 POMAR, Fr. F.O.P.: *op. cit.*, pág. 2.

39 POMAR, Fr. F.O.P.: *op. cit.*, págs. 2-3. 29-30.

40 POMAR, Fr. F.O.P.: *op. cit.*, pág. 22.

41 POMAR, Fr. F.O.P.: *op. cit.*, págs. 23-25.



superficies que se ondulan, como si la piedra no fuese otra cosa que una escenografía agitada por el viento, los órdenes arquitectónicos que subvierten la armonía clásica con su lenguaje fragmentario, a veces confuso, a veces fantasioso, las hornacinas para las esculturas, las molduras, los medallones, los relieves que la luz convierte en rehundidos y resaltos, los ornamentos, la calidad de los materiales, el enfrentamiento entre lo pequeño y lo colosal, entre lo plano y lo cóncavo, contribuyen a que aquel fiel que haya atravesado el compás o primer atrio de las iglesias se adentre confortado en aquello que no ha de tener como tierra sino como cielo ⁴².

Nuestra portada, que se abre a los pies del templo, realizada en ladrillo enfoscado, debió salir ilesa del voraz fuego, porque presenta el estilo personalísimo de Diego Antonio Díaz, que podemos contemplar, por ejemplo, en la portada de la Parroquial de Umbrete. Dividida en dos cuerpos, se caracteriza por las resaltadas molduras y placas geométricas, que propician delicados juegos de luces y sombras⁴³. No obstante, utiliza, como en el interior, el orden dórico, el más austero de todos. En la hornacina sobre la puerta se cobija una imagen de la santa titular panormitana. Da paso a un bello cancel líneo que preserva la quietud del templo del ruido de la calle. Cruzando éste, el fiel se topa con la pila marmórea de agua bendita, que le evidencia la necesidad de purificación para presentarse ante Dios.

9. Arquitectura del templo

Siempre se prefirió en Sevilla la planta longitudinal frente a la central, tendencia que se reafirma con las directrices del Concilio de Trento, concluido en 1563, a partir del cual se consideró por muchos autores la otra posibilidad como una filtración pagana del Renacimiento. El presente edificio es de una sola nave, modelo preferido para las clausuras sevillanas por un punto de vista funcional, pues la mirada permite a las religiosas desde el coro alto contemplar la totalidad del recinto. Está cubierto por bóveda de cañón dividida en tres tramos por arcos fajones, que albergan lunetos, bajo los que se abren ventanas, que apean sobre un entablamento que, a su vez, descansa sobre pilastras dóricas. Sobre la entrada se abre a la nave el coro alto, que ocupa los dos primeros tramos, sustentado por bóveda de cañón con las mismas características.

Además, se prefiere, por su simbolismo, en cruz latina⁴⁴. De ahí que en los templos conventuales femeninos más modernos, como el nuestro, se suela realizar una ligera inflexión en la planta de cajón alargado para señalar el crucero. Los

42 SUREDA, J.: "El espíritu de lo barroco", en *Historia del Arte Español. El Siglo de Oro. El sentimiento de lo Barroco*. Barcelona, Planeta, 1996, t. VII, pág. 430.

43 DÍAZ CHAMORRO, V.: *Itinerarios por los Conventos de Sevilla*. Sevilla, Ayuntamiento, 1996, pág. 40.



machones que sostienen la bóveda vaída del crucero no son en ángulo agudo, sino en ochava, por lo que ofrecen suficiente anchura para albergar sendos altares y hornacinas. No obstante el predominio de lo longitudinal, el eje vertical de la media naranja o cúpula, en la que desemboca la nave, en este caso una bóveda vaída, como digno atrio del presbiterio, le concede cierta centralización, combinando los simbolismos del camino de la redención, que evoca la colocación de la asamblea focalizada en el altar mayor, y el de la conexión con el mundo celeste, que sugiere la cúpula, con su forma circular y su derroche de luminosidad, procedente de la linterna⁴⁵.

En el lado de la epístola, en el tránsito hacia el crucero, se eleva el púlpito, que es de madera imitando mármoles, con su tornavoz dorado rematado por una imagen de la Fe, desde donde se predica la Palabra de Dios. Un punto en el que se diversifican las iglesias conventuales españolas femeninas, como la que pretendemos analizar, es en la solución del coro, donde las monjas, siempre separadas de la nave de la iglesia por dobles rejas y una cortina, que sólo se descorría, cuando el templo estaba abierto al público, durante la Misa o la Exposición Mayor del Santísimo, se reúnen para participar de la Eucaristía, para efectuar las Horas Canónicas, para la oración mental y las devociones comunes. Este recinto recibe el nombre en algunos monasterios de *iglesia interior*⁴⁶. Descartada la solución del retrocoro por la tradición retablistica española, la de una tribuna amplia a los pies, sobre la puerta principal, que avanza hacia la nave, que con la elevación del presbiterio consigue una aceptable visibilidad, dificultaba, sin embargo, la comunión de las religiosas, que al bajar se perdían parte de la ceremonia de la misa conventual, dentro de la cual se tenía ésta en España, por lo que se adopta la solución del doble coro, alto y bajo. Además tenemos que tener en cuenta que en los conventos se vivía como en las casas de la ciudad, utilizándose preferentemente la planta alta en invierno y la baja en verano: no sólo había doble coro, sino que, con frecuencia, también aparecían duplicadas en ambas plantas enfermería, dormitorios y otras dependencias⁴⁷. El coro bajo que se abre al presbiterio, al lado de la epístola o al del evangelio, como en nuestro caso, según las exigencias estructurales del edificio, colocándose la crátula o comulgatorio a un lado de la reja, solución, que aparta a las religiosas más de las miradas y de la distracción público, es la adoptada por las órdenes más austeras, como es el caso de las Capuchinas o Carmelitas Descalzas.

44 Vid. v. gr. el siguiente texto de San Carlos Borromeo (*Instructiones Fabricae et supellectilis Ecclesiasticae*, 1577), uno de los abanderados de la Reforma Católica: *una iglesia deberá ser de planta en forma de cruz, de acuerdo con la tradición; las plantas circulares se usaban en tiempos de los ídolos paganos y raramente para las iglesias cristianas* (cit. en NORBERG-SCHULZ, Ch.: *Arquitectura barroca*. Madrid, Aguilar, 1989, pág. 13).

45 Este simbolismo también se demuestra por muchas decoraciones interiores. Vid. PRATESI, L.: *Le cupole di Roma*. Roma, Tascabili Economici Newton, 1995.

46 IRIARTE, L.: *op. cit.*, pág. 115.



Como es característica generalizada en las iglesias españolas a partir del Renacimiento, este edificio presenta cabecera plana, en sustitución de las poligonales góticas, que debemos considerarla una adaptación estructural a la importancia del retablo en el arte español⁴⁸. En nuestro caso, la iglesia, construida íntegramente en ladrillo enfoscado, está totalmente blanqueada, menos el presbiterio, práctica habitual en las iglesias de la Orden Capuchina, que pretende presentar, hasta en su aspecto exterior, una imagen de austeridad y simplicidad. Además, destaca por la sencillez y pureza de sus líneas arquitectónicas, pues se utilizó el orden dórico en sus pilastras, sobre las que apoyan el sencillo entablamento y los arcos fajones de la bóveda encamonada de cañón con lunetos.

10. Los retablos

Convenimos con Ceballos que *junto con el sagrario, el púlpito y el confesonario, el retablo define lo que es un templo cristiano*⁴⁹, católico, para más precisión. Este mueble litúrgico y devocional, que se convierte en indispensable y modulador del ambiente interno del templo desde el siglo XVI está condicionado, además de por el emplazamiento y por el estilo artístico imperante, por los elementos religiosos que alberga: la mesa del altar (pues son excepcionales los retablos no previstos para la Eucaristía), el sagrario y el manifestador (que no pueden faltar en los retablos mayores), y las reliquias e imágenes⁵⁰. Su funcionalidad, dirigida a un público heterogéneo, es doble: didáctica y catequética, representando plásticamente las verdades de la fe y proponiendo modelos de santificación, y persuasiva, intentando por medio de efectos sensoriales y complejos transmutar ilusoriamente el espacio terrestre en divino, función esta última que va primando a partir del Concilio de Trento hasta hacerse fundamental en el barroco⁵¹. En cualquier caso, trata de servir de marco apropiado y sugerente a la liturgia y actos devocionales, ayudando al fiel a entrar en contacto con la esfera de lo sobrenatural. Hasta tal punto cobran importancia los retablos que en muchas ocasiones son los principales encargados de proporcionar, como en nuestro caso, junto con sus complementos ornamentales: yserías, pinturas murales, cortinajes, apliques de talla, una atmósfera barroca al templo, bien por tratarse de edificios de estilos anteriores o porque los arquitectos, caso de los españoles en la mayoría de los casos, a ellos lo confían⁵². Los grandes patrocinadores de fundaciones religiosas, fundamentalmente

47 PÉREZ CANO, M^a.T.: *op. cit.*, págs. 22-23.

48 Vid. CAMACHO-GALERA, CAMACHO MARTÍNEZ, R., & GALERA ANDREU, P. "La arquitectura en la Alta Andalucía", en *Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla, Gever, 1990, t. IV, pág. 104; PÉREZ CANO, *op. cit.*, págs. 22-23.

49 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "El retablo en el marco de la Liturgia, del culto y de la ideología religiosa", en *Retablos de la comunidad de Madrid*. Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1995, pág. 13.

50 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "Avance de una tipología del retablo barroco", en *Imafronte. El Retablo Español*. nº 3-4-5, Murcia, Universidad, 1987-89, pág. 112.



los Arzobispos, como nuestro Cardenal Solís, celosos de la observancia del decoro religioso, acostumbran a incluir junto a la edificación del inmueble, la ejecución de los retablos fundamentales, como ocurre aquí: el mayor y los colaterales, en los testeros del crucero, que al ser visibles desde gran parte del templo, están sometidos a las reglas de la concordancia y de la simetría. Al tratarse aquí de tan elevada dignidad religiosa, el Arzobispo de Sevilla, que, como casi siempre, pertenece, además, a la alta nobleza, se trata de un proyecto costoso y de gran calidad artística, con una minuciosa planificación. Están realizados, como es práctica común en España desde la Edad Media, en madera⁵³.

Como nos dice el autor de la descripción de las fiestas del estreno, *la Escultura ideó Retablos costosísimos, echando el resto en la Talla, e Imaginería, excediéndose en los Santos y Santas, que se avían de colocar, distinguiéndose sobre estas Efigies la peregrina Imagen de la Pura y Limpia Concepción, que avía de ser la Presidenta y Patrona del Templo*⁵⁴. Un elemento casi indispensable que contribuye a realzar el lujo del conjunto retablístico y embelesar al espectador, además de su contenido simbólico de expresión de la divinidad, del cielo y de la caridad, es el dorado⁵⁵. Así lo expresa Arenzana: *El Estofado, bañando de Oro la Talla del principal Retablo, y de los dos colaterales, los dexó en la mejor brillantez, que podía dar en sus minas la materia; los curiosos veían en las renovaciones del Santuario unos Altares tan adornados de su talla, y tan poderosos en el dorado, que no querían acreditarse de ambiciosos en admitir más primor que el que tenían. Él mismo desarrolla su significado: Si es oro su Charidad, / Como un oro la ha dexado / El Fuego, que la ha probado / Con su gran voracidad*⁵⁶. Igualmente se recoge en otro texto de la época sobre otro estreno: *los Retablos son bella emulación felix de los dorados rayos del Sol; [...] toda la Capilla parece un Cielo de oro [...], es el oro lo que en ella más luce, para que se vea, que resplandece con lo más lucido i lo más precioso para ser trono agradable de nuestro Soberano Dueño*⁵⁷.

Todo este derroche de lujo en el que se complace el pueblo⁵⁸, que se interpreta como símbolo del poder y la autoridad, es utilizado por la Iglesia que aspira a una sociedad teocrática universal que cada vez se le escapa más de las manos, roto en mil pedazos el ideal del imperio cristiano con la reforma protestante, por lo que lo sagrado se expresa por medio de una suntuosidad que deslumbra los sentidos⁵⁹. Con proyectos como éste el Prelado mantiene además su propio estatus y muestra a la colectividad su generosidad y dedicación, que queda immortalizada por la colocación de su escudo en los retablos y de su retrato en la sacristía, para que pueda ser contemplado por los

51 HERRERA GARCÍA, F. J.: *El Retablo Sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, Diputación Provincial, 2001, págs. 31-32.

52 HERRERA GARCÍA, F. J.: *El retablo sevillano...*, pág. 33.

53 HERRERA GARCÍA, F. J.: *El retablo sevillano...*, pág. 196.

54 ARENZANA, A.: *op. cit.*, pág. 7.

55 HERRERA GARCÍA, F. J.: *El retablo sevillano...*, págs. 231 y ss.



fieles, y en el coro y en lugar importante del convento, para que las monjas, sus hijas, lo tengan siempre presente en sus oraciones y en su recuerdo. El conjunto retabístico que nos ocupa se inserta en la tradición del retablo sevillano del siglo XVIII, que, bajo la tónica común de conceder su primacía a lo ornamental y sensitivo sobre lo explicativo y narrativo, desde el punto de vista formal, experimenta una primera transformación a finales de la primera década del XVIII, con la introducción del estípite y de la hoja de cardo y de los motivos geométricos en el plano ornamental, y una segunda en la década central del siglo, en la que la estética rococó introduce la rocalla y deriva hacia estructuras mucho más movidas⁶⁰.

No olvidemos que el arte contrarreformístico intenta provocar en el fiel la conexión con el sentimiento de lo divino, que rebasa la racionalidad, y que provoca un entusiasmo que se expresa por la agitación de las masas y de las líneas y por una exuberancia decorativa y selvática como expresión de la desbordante vida divina⁶¹. En cuanto a su organización tienden a configurarse unitariamente con tendencia a lo vertical y a una planta quebrada, como en nuestro caso, en un gran cuerpo único con una preponderante calle central como eje, que avanza hacia delante, y una hornacina central como foco, y ático como remate con menos de la mitad de la altura total de la calle central, con una reducción y jerarquización de la iconografía⁶². El patrimonio retabístico de nuestra iglesia, compuesto por once obras que se adaptan a la arquitectura de la iglesia, está catalogado como *el más importante conjunto de retablos del rococó sevillano por su calidad, cantidad y variedad*⁶³. Son obra unitaria de Cayetano de Acosta (ca. 1711-1780) realizada entre 1761 y 1763, que supone el punto culminante del retablo barroco sevillano⁶⁴.

11. La integración de las artes en la capilla mayor

Pasemos a analizar la capilla mayor. A ella se accede por medio de tres gradas de mármol que significan las vías por las que tiene que ascender el fiel para trabar contacto con la divinidad: la purgativa, la iluminativa y la unitiva.[1]

56 ARENZANA, A.: *op. cit.*, págs. 7 y 45, 25.

57 IGLESIA Y MARÍN, Fr. C. de: *Sermón panegírico de Santa Isabel, Reina de Ungria, predicado en la fiesta del estreno de la capilla del V. O. T. De N. P. S. Francisco del Convento de Nª Sª de Consolación, que es de PP. Terceros de esta Ciudad de Sevilla, día del Apóstol Santo Tomás*, Sevilla, Imprenta de las Siete Revueltas, 1735, págs. 9-10.

58 ARENZANA, A.: *op. cit.*, pág. 45, ante la suntuosidad del exorno del exterior del templo, nos dice: *Los que se hallaban con tanta preciosidad en la Calle, se persuadían que estaba en las interioridades del Templo la India de estos sobrantes Tesoros, y que desde luego sería superabundante la mina que los dexaba fuera, por no poder con tanto.*

59 WEISBACH, W.: *El Barroco, Arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1942, pág. 312.

60 DABRIO GONZÁLEZ, Mª.T.: "La arquitectura de retablos", en: *Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, Geve, 1989, t. VI, págs. 407, 435 y 443; HERRERA GARCÍA, F. J.: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, Diputación Provincial, 2001, págs. 22 s.

61 WEISBACH, W.: *op. cit.*, págs. 26-28.



En las pilastras del arco de triunfo a la que se abre están colocados, como es costumbre, dos ángeles lampadarios de madera encarnada, dorada y estofada sobre repisas líneas de rocalla, obra también de Cayetano de Acosta. El presbiterio de nuestra iglesia es, sin duda, uno de los más ricos y completos de la ciudad, por el portentoso retablo mayor y las pinturas murales que lo recubren totalmente como prolongación de éste, consiguiendo una maravillosa integración de las artes con *la subordinación total de arquitectura, escultura y decoración a una concepción espiritual absoluta*⁶⁵. Este hecho de simbiosis entre las diferentes artes, calificado de *corrupción* por los neoclásicos, que comienza a manifestarse en el siglo XVI, llega a su punto culminante en el *belcomposto* berniniano, que se hace común sobre todo en la primera mitad del siglo XVIII con el predominio de los arquitectos decoradores sobre los arquitectos puros⁶⁶. Las tres artes se asocian para poner al fiel en contacto con lo divino por la contemplación de la apariencia del mundo celeste mediante artificios de perspectivas ilusionistas, efectos lumínicos, panorámicas envolventes en las que se pasa de partes esculpidas a pintadas sin solución de continuidad, disimulando la arquitectura real que se abre a un mundo aéreo exento de las leyes de la gravedad interpretado con una sensualidad realista en extremo⁶⁷. El retablo mayor tiene planta rectilínea y se articula en banco, cuerpo dividido en tres calles por cuatro estípites rococó y ático. A pesar de la riqueza de rocalla, no se pierde la estructura del retablo. Llama la atención lo contenido del conjunto, quizá propiciado por el llamamiento a la sobriedad de la orden capuchina.

Al centro, el altar, expresión principal de lo sagrado, símbolo de la relación del alma con lo santo por ser el lugar en el que Dios se hace presente en las especies eucarísticas y se actualiza el sacrificio de la Cruz. Como dice Arenzana en este sentido, los fieles, en la iglesia, *Hallaban multiplicadas las Aras para muchos Sacrificios del Cordero de la Ley de Gracia, que si se abrasa, es con su mismo Fuego, que nos ilustra; y si se consume, es para endiosarnos*⁶⁸. Durante el barroco aumentan sus proporciones y llega a fusionarse con la decoración del retablo, que se alza sobre él como sustentador de la unión de lo divino y lo humano, participando de su lujo como expresión de lo sobrenatural⁶⁹. A los lados del altar se abren dos postigos. La calle central está compuesta en primer lugar por el sagrario, sobre el que apea el manifestador. Estos elementos son los principales, en torno a los cuales giran los demás:

62 HERRERA GARCÍA, F.J.: *El retablo sevillano...*, págs. 240, 241 y 245.

63 RECIO, A., HALCÓN, F. & HERRERA, F.: *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, Universidad – El Monte, 2000, págs. 305-306.

64 DABRIO GONZÁLEZ, M^a.T.: *op. cit.*, t. VI, pág. 444; MORALES MARÍN, J. L.: “Barroco y Rococó”, en *Historia Universal del Arte*, Planeta, Barcelona, 1990, vol. VII, pág. 207.

65 WITTKOWER, R.: *Gian Lorenzo Bernini. El escultor del barroco romano*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, págs. 36 s.

66 HERRERA GARCÍA, F. J.: “Sobre la intromisión de otras artes en la arquitectura. Un ejemplo sevillano”, en *Atrio* n° 4, Sevilla, Universidad, 1992, págs. 117 ss.



1. Capilla mayor del templo capuchino de Santa Rosalía

Admiraban en el Trono de la mejor Vida un Viril de singular esmalte, [...]. Éste como Arca de la mejor alianza, esperaba el maná del Sacramento [...]. La Tierra Virgen de este Grano, que allí se aguardaba, la contemplaban en Imagen de la que sobre carbones y cenizas del Pecado original, puso la planta para desprecio, por tener la raíz en su Pureza. Se deleytaban en un San Francisco de Asís, una Santa Clara, un Santo Domingo, y un San Félix de Cantalicio, que como Astros de aquel Cielo, para la mayor serenidad de lo pasado, hacían la Corte a la aurora y al Sol de tan misterioso Firmamento

70.

A partir del Concilio de Trento, que reafirmó la presencia real de Cristo en la reserva eucarística, a la que debe rendirse culto de latría, se produce en los retablos un desarrollo del sagrario y del expositor que se resalta para que sea el principal

67 WEISBACH, W.: *op. cit.*, pág. 313.

68 ARENZANA, A.: *op. cit.*, pág. 47.

69 WEISBACH, W.: *op. cit.*, pág. 319.

70 ARENZANA, A.: *op. cit.*, pág. 46.



punto de mira de los fieles⁷¹. El sagrario presenta en su puerta un relieve del Cordero Místico del Libro de los Siete Sellos del *Apocalipsis* sobre un escabel de querubines y nimbado por un haz de rayos. Flanquean el tabernáculo dos imágenes de bulto redondo de *Santo Tomás de Aquino* y de *San Buenaventura*, Doctores de la Iglesia, dominico el primero y franciscano cardenal el segundo, que se distinguieron por su fervor eucarístico, y a los que el Papa Urbano IV encomendó en 1264 el Oficio y Misa de la nueva solemnidad del Corpus Christi, prevaleciendo los textos del *Doctor Angélico*. El manifestador es una hornacina decorada con rocalla y espejos embutidos para resaltar la luz, símbolo de la divinidad de Cristo Eucaristía, en el Sol de la custodia, que descansa sobre escabel querúbico. Como comenta un autor de la época: *Se dexaba mirar entre crystales / Que formaban de luz ardiente thea, / Exhalando de amor en los raudales / Del nitido fulgor basa Phebea, / Que engastaban finísimos corales, / Del Divino Manjar cándida oblea; / Que soberano, Augusto Sacramento / A todos se ofrecía en alimento*⁷². Éste remata en el símbolo del Sagrado Corazón sobre un haz de rayos y en el ave Fénix, que además de ser un emblema de la Resurrección de Cristo, es una alegoría del templo reconstruido y mejorado tras el incendio⁷³.

Sobre el manifestador se abre una hornacina camarín que está iluminada por un vano especial; no olvidemos que las calidades de la luz contribuyen a realzar el volumen de la escultura y la viveza de la representación en la tendencia de presentar a la imagen con la máxima verosimilitud⁷⁴. Está ocupada por la *Inmaculada Concepción*, Patrona de la Orden Capuchina, al igual que en el retablo que consumió el fuego, cuyo patronato sobre España precisamente se celebraba, *Mysterio tan venerado en Sevilla, que es el empleo de su devoción, y su ternura*⁷⁵. Sobre las bases de las que parten los estípites se ubican relicarios en forma de pináculos de madera y carey. Al igual que el culto a las imágenes, el Concilio de Trento había legitimado y potenciado el culto a las reliquias⁷⁶. En las calles laterales se sitúan sobre repisas las imágenes de bulto redondo de *San Francisco de Asís* al lado del Evangelio y *Santa Clara de Asís* en el de la Epístola. Sobre aquél, en una cartela, Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden hermana de los Predicadores, y sobre ésta, San Antonio de Padua, el santo más relevante de la Orden Franciscana después de su fundador, con barba a la capuchina y el Divino Infante en los brazos.

Al centro del ático, en una hornacina rupestre, Santa Rosalía de Palermo, cuya fiesta se celebraba en Sevilla el siete de dicho mes, y a los lados dos cartelas con

71 El *Ritual Romano* de 1583 establecía que la reserva eucarística debía ocupar un lugar privilegiado en medio del altar mayor, y sobre el sagrario había de ubicarse el manifestador. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "El retablo en el marco de la liturgia, del culto y de la ideología religiosa", en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*, Madrid, 1995, págs. 17-19.

72 *Breve Noticia de las Sumptuosas fiestas i dedicación del Templo de San Luis, Casa de probación de la Compañía de Jesús, en el Hispalense Emporio*, Sevilla, 1731. Vid. tb. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ. DE CEBALLOS, *op. cit.*, pág. 21.

el escudo cardenalicio de Solís. Comentando la impresión de los fieles ante el retablo el día de la bendición, Arenzana dice: *Reflexionaban en lo retirado, por ser lo más alto de la Obra, que la penitente Rosalía en su Cueva era el más expresivo apoyo de nuestra compunción*⁷⁷. Cobija todo el conjunto un pabellón policromo de tela encolada, sin duda inspirado en Duque Cornejo, que se prolonga en las pinturas de la bóveda, que simula teatralmente como un descorrimiento o revelación al fiel de la gloria celeste, abriéndose a lo infinito por ficción de un espacio ilimitado que sirve de marco al sacrificio eucarístico. En el manifestador está hoy colocado un arcángel San Miguel, bajo cuyo patrocinio la fundadora, la V. M. Sor Josepha Manuela Palafox, pone sus Hijas en su testamento⁷⁸. Las pinturas al temple, que prolongan el retablo en la bóveda del presbiterio con una arquitectura fingida a cielo abierto, que nos muestra el gusto barroco por los juegos ópticos, poblado de nubes y ángeles entre resplandores de luz, máxima expresión de lo sagrado⁷⁹. Están atribuidas al pintor sevillano Juan del Espinal, asiduo colaborador de Cayetano de Acosta⁸⁰.

Como nos describe Arenzana: *La Pintura en el centro del Arco de dicho Altar, usó del colorido más vivo, para animar con el pincel varios passages de la Religión Franciscana, y algunos Santos, y Santas, que en los lienzos de las paredes de los lados se hermanan con los de la Talla, por el vulto que hacen: concluyéndose la Clave de dicho Arco, sin cansarse el pincel en las perfecciones de lo que le restaba*⁸¹.

Representan, en el centro, como cúspide jerárquica de todo el conjunto, al Padre Eterno entre querubines, adorado por los diáconos genuflexos Lorenzo, con la parrilla, y Vicente, con el rastrillo, feligresía a la que pertenece el convento y la vecina. En los laterales, decorados utilizando la arquitectura como marco, al evangelio, en un medio punto sobre la reja del coro, se representa en una arquitectura clásica cortesana la profesión de Santa Clara en manos del propio San Francisco, acción que se perpetúa en sus hijas, con la leyenda en cartela de rocalla: *Faciamus ei adiutorium similem sibi. Gen. 2. v. 18*, que hace referencia a la creación de Eva: Francisco y Clara son una pareja sagrada que se opone, por su obediencia a Dios, a la de los primeros padres. Enfrente, a la epístola, Santa Clara, en un escenario similar al anterior, espantando a los sarracenos con la Eucaristía a las puertas de Asís, modelo de la fuerza de la oración para las contemplativas, con la inscripción en cartela de

73 R. DE LA CAMPA CARMONA, R.: "Mitología clásica y cristianismo, simbiosis cultural: algunos emblemas eucarísticos", en *La Religiosidad Popular y Almería*, Almería Diputación, 2001, págs.499-502. ARENZANA, op. cit., pág. 38, nos cita una quintilla alusiva: *Caí, pero en pie fielmente / Phénix única respiro / De mi ceniza infidente, / Y éste eleva únicamente / Mi cabeza, y nacer miro*.

74 WEISBACH, W.: op. cit., pág. 319.

75 POMAR, FR. F.O.P.: op. cit., pág. 32.

76 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, DE CEBALLOS, A.: op. cit., pág. 22.

77 ARENZANA, A.: op. cit., págs. 46-47.

78 PALAFOX Y CARDONA, V. M. S. J. de: *Testamento de la _____, Abadesa y primera Fundadora del Convento de Capuchinas de esta Ciudad de Sevilla. Año de mil setecientos dos*. Sevilla, 1724, págs. 6-7 (Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla 25-3-5 (5)).



rocalla: *Ne trahas bestiis animas confitentes tibi*. Ps. 73 .v. 20, versículo sálmico que significa *no entregues a las bestias las almas de los que en ti confían*. Sobre ambas escenas, respectivamente, en los triángulos formados por las ventanas con celosías que se abren en los lunetos, *Santa María Magdalena* y *Santa María Egipciaca*, modelos de penitentes que hacen pandán con Santa Rosalía, en el ático del retablo, titular del templo.

12. El crucero

En los machones de la bóveda del antepresbiterio, como pilares de la Orden Capuchina, en hornacinas, cuatro santos hijos de ella policromados. [2] En la epístola, cercano a la nave, se encuentra *San Fidel de Sigmaringa*, con el catecismo y la palma del martirio en las manos (protomártir capuchino alemán, murió en 1622)⁸². Cercano al presbiterio, *San Serafín de Montegrano* (lego italiano, portero y cuestor que alcanzó una infusa ciencia teológica, canonizado en 1767), con los brazos abiertos en oración⁸³. En el lado del evangelio, cercano a la nave, *San José de Leonisa* (italiano, incansable predicador y catequista, beatificado en 1737 y canonizado en 1746), con el crucifijo en las manos en ademán de predicar⁸⁴. Cercano al presbiterio, *San Félix de Cantalicio*, con el Niño Jesús en brazos (lego italiano, se distinguió por su austeridad y piedad y fue canonizado en 1709)⁸⁵. Los dos retablos colaterales de los brazos del crucero son de planta rectilínea y constan de banco, con mesa de altar de cuello de paloma policroma, un cuerpo dividido en tres calles por cuatro estípites de rocalla y ático. En éstos muestra una mayor soltura que en el mayor, algo, por otro lado, normal: se potencia la calle central, se multiplican los ángeles, los estípites están mucho más recargados de decoración y la rocalla es mucho más delirante y asimétrica. De ellos dice el autor de la descripción: *Premeditaban en una Santa Theresa de Jesús, y un San Francisco Xavier en sus respectivos Altares, que la especial devoción del Príncipe Benefactor dexaba para su mayor Culto en lugar tan suyo, dos Traslados de los que por Avogados especiales reserva en los senos de su corazón*⁸⁶. Preside en su hornacina el retablo del brazo del evangelio *San Francisco Javier*. A sus lados, en las entrecalles, los también jesuitas *San Luis Gonzaga* y *San Francisco de Borja*. El Cardenal Solís era muy inclinado a la Compañía de Jesús, hasta el punto de costear por el mismo tiempo una obra importante en el Colegio de la Purísima Concepción, dicho de las Becas, de esta Orden, que también fue dirigida por Ambrosio de Figueroa. En el ático, medallón con relieve de *San Benito de Nursia*, primer sistematizador del monacato en Occidente. Sobre él, en penacho de rocalla, el emblema del Cardenal

79 DÍAZ CHAMORRO, V.: *op. cit.*, págs. 40-42.

80 AA. VV.: *Sevilla oculta, op. cit.*, pág. 275.

81 ARENZANA, A.: *op. cit.*, pág. 8.

82 AA. VV.: *Enciclopedia Espasa*. t. XI, pág. 609; <http://saints.catholic.org/saints>.



2. Machón del crucero de la Epístola

Solís: un sol dorado cobijado por el capelo cardenalicio. La Colocación de Santa Teresa de Jesús (1515-1582, canonizada en 1622) presidiendo el retablo del brazo de la epístola del crucero en hornacina, quizá se deba a que era considerada el paradigma de monja de clausura⁸⁷. [3]

Además, el Arzobispo Palafox, el fundador del convento, tenía mucha devoción y admiración hacia la santa reformadora del Carmelo, como manifestó en su *Carta Pastoral* de 1687, hasta el punto de que la nombró patrona de

su palacio⁸⁸. A los lados de la Santa Doctora, en las calles laterales, de bulto redondo, están ubicados *San Joaquín* y *Santa Ana*, padres de la Santísima Virgen. En el medallón del ático un relieve de *San Francisco de Paula*, santo penitente fundador de una de las órdenes religiosas más austeras: los Mínimos. De las imágenes de *San Francisco Javier* y de *Santa Teresa* muestran un elevado grado de misticismo por medio de la mirada dirigida al cielo y un acusado movimiento ascendente, que evidencia el desbordamiento de la contemplación que anhela la fusión con lo trascendente⁸⁹. Contrastan con el resto de las imágenes que muestran, en su estatismo y mirada baja, una concentración ascética. Los retablos-hornacina de los pilares torales están compuestos de banco y hornacinas enmarcadas por columnas sesgadas, de fustes lisos adornados con guirnalda helicoidales y rematadas por penachos calados. El cambio de columna por estípite quizá pueda interpretarse como un tímido paso hacia el neoclasicismo. En el

83 <http://www.ktb.net>.

84 <http://www.ktb.net>.

85 <http://saints.catholic.org/saints>.

86 ARENZANA, A.: *op. cit.*, pág. 47.



3. Retablo de Santa Teresa. Crucero de la Epístola

machón del evangelio junto al presbiterio se encuentra San José, bajo cuyo amparo pone la comunidad la Fundadora, y afirma *que ha de ser siempre Patrón de esta fundación*⁹⁰. En el frontero de la epístola se encuentra la Virgen del Pilar, devoción que trajeron de Zaragoza el fundador Palafox y las primeras religiosas. En los machones junto a la nave, en el del evangelio, San Luis de Tolosa (obispo franciscano, príncipe de la Casa de Anjou, +1297) y en el de la epístola, Santa Inés de Asís (clarisa, hermana menor de Santa Clara, +1253). En las esquinas del crucero se encuentran cuatro retablos-vitrina, flanqueadas por columnas de fuste estriado, sostenidos por consolas con patas cabriolé, cuyo programa iconográfico ha sido alterado y no podemos determinar por ahora cual era en su origen.



87 El Arzobispo Salcedo no encontraba otro piropo mejor para la M. Clara María Ponce de León que llamarla una Santa Teresa. Vid. SÁNCHEZ CALVO, R. M. S. M. R.: *Carta en que la _____, Abadesa del religiosísimo convento de Santa Rosalía, Madres Capuchinas de Sevilla, da cuenta a las Reverendas Superiores de los conventos de su hermandad, de la muerte de la R. M. Sor Clara María Ponce de León, Abadesa, que fue, de dicho convento, para que se le hagan los sufragios acostumbrados*, Sevilla, en la Imprenta de Joseph Padrino, [1760], págs. 31-32 (Biblioteca Capitular y Colombina 25-3-5 (9)).

88 ALONSO MORGADO, J.: *op. cit.*, pág. 586.

89 WEISBACH, W.: *op. cit.*, págs. 324-326.

90 PALAFOX Y CARDONA, V. M. S. J. de: *Testamento de la _____, Abadesa y primera Fundadora del Convento de Capuchinas de esta Ciudad de Sevilla. Año de mil setecientos dos*. Sevilla, 1724, págs. 6-7 (Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla 25-3-5 (5)).



MECENAZGO Y COLECCIONISMO EN NÁPOLES EN LA ÉPOCA DE LOS VIRREYES ARAGÓN

DIANA CARRÍO-INVERNIZZI
Universitat de Barcelona

El coleccionismo aristocrático español en el siglo XVII alcanzó su plena madurez en la década de los treinta. Así lo estimó Sir Arthur Hopton en su correspondencia de 1638¹, al considerarlo digno de destacar por haber logrado seguir el ejemplo del rey, cuyas prácticas coleccionistas, refinadas a través de los años, respondían además a una larga tradición familiar².

Sin lugar a dudas, la influencia del monarca se dejó notar en momentos marcados por alguna iniciativa artística importante desarrollada en la corte, como

-
- 1 *Se han vuelto ahora más entendidos y más aficionados al Arte de la Pintura que antes, en grado inimaginable. (...) y en esta ciudad en cuanto hay algo que vale la pena se lo apropia el rey pagándolo muy bien. Y, siguiendo su ejemplo, el Almirante, don Luis de Haro y muchos otros también se han lanzado a coleccionar.* Citado por BROWN, J. Y ELLIOTT, J.H. (1980): *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1981, pág. 121, y BROWN, J.: *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990, pág. 130. Sobre Sir Arthur Hopton: GUE TRAPIER, E. DU.: "Sir Arthur Hopton and the Interchange of paintings between Spain and England in the Seventeenth Century", *Connoisseur*, 165, 1967, pág. 62.
 - 2 Sobre el coleccionismo de Felipe IV: BROWN, J.: "Felipe IV: el rey de coleccionistas", *Fragmentos*, 1, 1987, págs. 4-20. BROWN, J.: "Coleccionistas y colecciones", en *La Edad del Oro...*, (nota 1), págs. 130-140. BROWN, J.: *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Madrid, Nerea, 1995. GÉRARD, V.: "Philip IV's Early Italian Commissions", *Oxford Art Journal*, 1982, págs. 9-14. TOVAR, V.: "La corte: coleccionismo real y colecciones en el siglo XVII", en ALCALÁ-ZAMORA, J. y BELENGUER, E. (coords.): *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, vol. II, (Madrid), Centro de Estudios políticos y constitucionales, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, págs. 333-349.

la decoración del palacio del Buen Retiro en los años treinta³, del Escorial⁴, o de las nuevas salas del Alcázar en los años cuarenta y cincuenta⁵. El talante de estas iniciativas reales difundió unas modas artísticas que no pudieron escapar a la atención de los cortesanos, a pesar de que, no debemos olvidarlo, se sirvieran de la gestión de diplomáticos en el extranjero, encargados de suministrar a la corte abundante obra.

Cabría preguntarse si en algún momento la nobleza, en España, pudo anticiparse con su mecenazgo y sus iniciativas coleccionistas⁶, a los gustos artísticos fraguados en la corte de Madrid y así, invertir la dirección de influencia de la nobleza hacia el rey y su corte.

Probablemente, este fenómeno no se dio de un modo tan rotundo en la época de Felipe IV, mientras se sucedieron las decoraciones palaciegas y en las que diplomáticos y demás agentes artísticos, pertenecientes a la nobleza, estuvieron demasiado enfrascados en abastecerlas⁷, no pudiendo en consecuencia, desarrollar una política cultural diferenciada de la del rey.

Más exentos de tales cargas parece que debían de estar los diplomáticos españoles cuando en 1667, un observador francés visitaba el Buen Retiro de Madrid. Hacía un año de la llegada del virrey Pedro Antonio de Aragón a Nápoles.

En el palacio nos quedamos atónitos ante la cantidad de pinturas. (...) Las galerías y las escaleras estaban llenas, y lo mismo cabe decir de las alcobas y salones. Os aseguro, Sire, que había más que en todo París. Y no me extrañó en absoluto cuando me dijeron que la principal virtud del difunto monarca era su amor a la pintura y que nadie en el mundo sabía tanto de ella como él⁸.

3 BROWN, J. y ELLIOTT, J.H.: *Un palacio para el rey...*, (nota 1).

4 MORÁN TURINA, J.M. y CHECA, F.: "Las colecciones pictóricas de El Escorial y el gusto barroco", *Goya*, 179, 1984, págs. 252-261. BASSEGODA i HUGAS, B.: "Las colecciones pictóricas de El Escorial. De Felipe II a Felipe IV", en las *Actas del Congreso "Felipe II y las Artes"*, Madrid, 2000.

5 BOTTINEAU, Y.: "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVII^e siècle", *Bulletin Hispanique*, 58 (1956), 60 (1958). ORSO, S.N.: *Philip IV and the Decoration of Alcázar of Madrid*, Princeton, Princeton University Press, 1986. CHECA, F. (dir.): *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, Nerea, 1994. BONET CORREA, A.: "Velázquez y la arquitectura barroca española", *Reales Sitios*, XXXVI, 141, 1999, págs. 70-75.

6 Sobre el coleccionismo aristocrático en España: MORÁN TURINA, J.M. y CHECA, F.: "Las colecciones de la nobleza", en *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, cap. XVII, págs. 283-306. BURKE, M.B. y CHERRY, P.: *Collections of Paintings in Madrid: 1601-1755*, Los Ángeles Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997. Sobre el coleccionismo aristocrático napolitano: LABROT, G.: *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana, 1530-1734*, Nápoles, 1979.

7 Nos referimos a los embajadores, virreyes y demás funcionarios que constituyeron el clan del Conde-duque de Olivares, magníficamente programado para incrementar las colecciones reales. Llegaron a reunir unas mil obras según BROWN, J.: "Coleccionistas...", (nota 2), pág. 133.

8 Citado por BROWN, J. y ELLIOTT, J.H.: *Un palacio para el rey...*, (nota 1), pág. 120, y por BROWN, J.: "Coleccionistas...", (nota 2), pág. 135.



La situación pudo cambiar pues bajo la época de Carlos II, a partir de los años sesenta y setenta y no por la menor capacidad de iniciativa de este monarca. A la muerte de Felipe IV, en 1665, Pedro Antonio de Aragón⁹ aún desempeñaba el cargo de embajador español ante la Santa Sede, mientras su hermano Pascual de Aragón¹⁰ era ya virrey de Nápoles. Lo sucedido en la corte virreinal de los Aragón, nos permite descubrir cómo una corte periférica de la monarquía hispánica pudo avanzarse en sus planteamientos a la corte central, a pesar de que Italia nunca hubiera dejado de ser fuente inagotable de enseñanzas para los comportamientos artísticos de los mecenas en la corte de Madrid.

-
- 9 Pedro Antonio de Aragón (Lucena 1611- Madrid 1690). Colaboró con su padre en el virreinato de Cataluña, a quien también acompañó durante su campaña en Perpiñán, en 1640. Fue nombrado en 1642 lugarteniente de Cataluña, y posteriormente General del Ejército que debía recuperar el Rosellón. Fue llevado prisionero en Montpellier, donde permaneció hasta 1644 y donde supuestamente escribió su *Geometría militar*. Al regresar a Madrid, Felipe IV le nombró Ayo del príncipe Baltasar Carlos, pero al morir éste en 1646, fue desterrado de la corte hasta 1660, año en el que recuperaría la gracia real acompañando a Felipe IV a la entrevista mantenida con Luis XIV en la Isla de los Faisanes y en la que también acudió Velázquez como Aposentador Mayor. En 1664 se casó con Ana Fernández de Córdoba y Figueroa, hija del Marqués de Priego, quien desempeñaría un importante papel como virreina de Nápoles. Sobre la embajada de España en Roma de Pedro Antonio de Aragón (1664-1666): LEFEVRE, J: "L'ambassade d'Espagne...", *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, XVII, 1936, pág. 22. Sobre el virreinato: HERNANDO SÁNCHEZ, C.J: "Aspectos de la política cultural del virrey Pedro Antonio de Aragón", en ROSA, L. de y ENCISO, L.M. (eds.): *Spagna e Mezzogiorno d'Italia nell'età della transizione*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, págs. 357-416. A su regreso de Nápoles en 1671, fue nombrado Presidente del Consejo de Aragón y luego de las Cortes de Aragón. Se convirtió en gran benefactor de Poblet, dejando allí la gran biblioteca que había creado en Italia. Ver GONZALVO i BOU, G: "Poblet, Panteó Reial", *Episodis de la Història*, 328, 2001. ARCO, R. del: "Don Pedro Antonio de Aragón y el Real Monasterio de Poblet", *Estudio*, 16, Barcelona, 1916. DOMÍNGUEZ BORDONA, J: "La Biblioteca de Pedro Antonio de Aragón", *Boletín Arqueológico*, XLVIII, cap. IV, fasc. 2, abril-junio 1948, págs. 37-53. MARTINELL, C: *La Casa de Cardona y sus obras en Poblet*, Barcelona, Colegio Notarial de Barcelona, 1949. En 1677, el Rey le concedió la Grandeza de España. Tras la muerte de Ana Fernández de Córdoba, en 1680 se casó con su sobrina nieta, Ana Catalina de la Cerda y Aragón, hija de Catalina Antonia de Aragón y del Duque de Medinaceli. Para la biografía del Pedro Antonio: GRAMUNT, J: "El paño del servicio funerario de D. Pedro Antonio de Aragón. Pedro Antonio de Aragón: Datos biográficos", *Boletín Arqueológico*, año XLII, cap. IV, fasc. 1-2, enero-junio 1947, págs. 3-21. Ver además: TODA, E: *Bibliografía espanyola d'Itàlia*, Barcelona, Castell de Sant Miquel d'Escarnalbou, 1927-31. MOLAS RIBALTA, P: *Catalunya i la Casa d'Àustria*, Barcelona, Curial, 1996. SERRA i VILARÓ: *Historia dels Cardona*, Barcelona, Tipografia La Acadèmica, 1906, cap. XXIV.
- 10 Sobre el mecenazgo artístico de Don Pedro Antonio de Aragón: PANE, R: "Il vicerè Pedro de Aragón e l'ospizio di San Genaro dei poveri", en *Seicento napoletano, arte, costume ed ambiente*, Milán, 1984, págs. 139-141. RUOTOLLO, R: "Un nuovo progetto per la guglia di S. Gaetano a Napoli", *Napoli Nobilissima*, XXVIII, 1989, págs. 29-34. TORRAS TILLÓ, S: *Els Ducs de Cardona; art i poder (1575-1690). Una proposta d'estudi i d'aproximació a la història, art i cultura a l'entorn de la casa ducal en època moderna*, tesis doctoral inédita, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997. HERNANDO SÁNCHEZ, C.J: "Aspectos de la política...", SLADECK, E: "Pedro of Aragon's Plan for a Private Port (Darsena) in Naples. Reconstruction and Genesis of a Classical Building Type", en *Parthenope Splendor. Art of the Golden Age in Naples*. Papers in Art History from the Pennsylvania State University, vol. II, 1993, págs. 365-377.

¿Qué fue lo que cambió sustancialmente el mecenazgo virreinal¹¹, a partir de los años sesenta del siglo XVII? A lo largo de todo el siglo, Nápoles, segunda capital de la Monarquía Católica, asumió un papel crucial como centro de poder y de difusión del gusto, dos aspectos que no pueden ser tomados en consideración de manera aislada. Elaboró, antes que la corte de Madrid, un complejo sistema de relaciones y honores, basado en la proximidad del monarca o de su

- 10 Pascual de Aragón (Mataró 1616- Madrid 1677) recibió en 1660, de manos de Alejandro VII, el capelo, con el título de cardenal de la Santa Balbina, cardenal de la Corona. Consejero de Estado, fue embajador en Roma de 1662 a 1664. En 1665 fue nombrado Inquisidor General. Entre los años 1666-1667 fue Arzobispo de Toledo, una vez hubo regresado de Nápoles, donde había regentado el cargo de virrey desde 1664 hasta 1666. Durante los diez últimos años de su vida, bajo la regencia de Mariana de Austria, estuvo muy implicado en los sucesos de corte. Ver DUQUE DE MAURA: *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, Espasa Calpe, 1954. Existe una biografía del Cardenal Pascual de Aragón: ESTENAGA y ECHEVARRÍA, N. de: *El Cardenal Aragón (1626-1677): estudio histórico*, 2 vols., París, Imp. E. Desfossés, 1929-30. Ver además: RUIZ FRANCO DE PEDROSA, C: *Crónica... de D. Pascual de Aragón*, Madrid, 1680.
- Sobre el mecenazgo del Cardenal Pascual de Aragón: CASTRO, N: "Inmaculadas firmadas por Claudio Coello y M. de Zayas en Toledo", *Archivo Español de Arte*, 228, 1984, pág. 383; "Unos bronce de Alejandro Algardi en el monasterio toledano de las madres capuchinas", *Archivo Español de Arte*, 249, 1990, págs. 1-13; "La correspondencia del cardenal D. Pascual de Aragón a las madres capuchinas", *Toletum*, 26, 1991, págs. 9-23; "Las esculturas italianas del Transparente de la Catedral de Toledo", *Archivo Español de Arte*, 273, 1996, págs. 97-106. Para el mecenazgo de ambos virreyes ver: GALASSO, G.: "Napoli nel vicereame spagnolo dal 1648 al 1696", *Storia di Napoli*, 6 (tomo I), Nápoles, 1970, págs. 73-83.
- 11 Sobre el mecenazgo napolitano en general: HASKELL, F.: "The Patronage of Painting in Seicento Naples", en *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*, Londres (Royal Academy of Arts), editorial Clovis Whitfield and Jane Marineau, 1982, págs. 60-64. LABROT, G.: *Collections of Paintings in Naples, 1600-1780*, ed. Togneri Dow y Anna Cera Sones, Munich, K. G. Saur, 1992. RUOTOLO, R.: "Collezioni e mecenati napoletani del XVII secolo", *Napoli Nobilissima*, 1973, págs. 145-53; "Aspetti del collezionismo napoletano: il Cardinale Filomarino", *Antologia di Belle Arti*, I, 1977, págs. 71-82; "Brevi note sul collezionismo aristocratico napoletano fra Sei e Settecento", *Storia dell'Arte*, 35, 1979, págs. 29-38; *Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli. Gaspar Roomer e i Vandeneynenden*, Massa Lábrense, 1982; "Artisti, dottori e mercanti napoletani nel secondo Seicento. Sulle tracce della committenza borghese", *Ricerche sul '600 napoletano*, Milán, 1987, págs. 177-189.
- Sobre el mecenazgo de los virreyes de Nápoles: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Sobre la venida a España de las colecciones del Marqués del Carpio", *Archivo Español de Arte*, XXXIII, 130-131, 1960, págs. 393-395; *Pintura italiana del siglo XVII en España*, tesis doctoral, Madrid, 1965; "Las colecciones del Conde de Monterrey (1653)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 174, 1977, págs. 417-59; "La pintura napolitana del Seicento y España", en *Pintura napolitana. De Caravaggio a Giordano*, cat. exp. Madrid, Palacio de Villahermosa, 1985. "Ribera y España", en *Ribera, 1591-1652*, Madrid, Museo del Prado, 1992, págs. 79-87. WETHEY, H.E.: "The Spanish Viceroy, Luca Giordano and Andrea Vaccaro", *The Burlington Magazine*, 1967, págs. 678-686. NAPPI, E.: "I viceré e l'arte a Napoli", *Napoli Nobilissima*, 22, 1983, págs. 41-57. BROWN, J. "Mecenas y coleccionistas españoles de Josepe de Ribera", *Goya*, 183, 1984, págs. 140-150. BROWN, J. y KAGAN, R.L.: "The Duke of Alcalá: His Collection and its Evolution", *Art Bulletin*, 69, 1987, págs. 231-255. BURKE, M.B.: "Paintings by Ribera in the Collection of the Duke of Medina de las Torres", *Burlington Magazine*, 126, 1989, págs. 132-135; *Private Collections of Italian Art in Seventeenth-Century Spain*, tesis doctoral, New York University, 1984. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984. TRIADÓ, J.R.: "La colecciones de pintura de la Casa de Alba", en *El arte en las colecciones de la casa de Alba*, Barcelona (Centre Cultural de la Caixa de Pensions) marzo-mayo 1987, Madrid (Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de pensiones), mayo-julio 1987, págs. 51-66. LLEÓ CAÑAL, V.: "The Art Collection of the Ninth Duke of Medinaceli", *The Burlington Magazine*, 131, 1989, págs. 137-152. LÓPEZ TORRIJOS, R.: "Coleccionismo en la época de Velázquez: el Marqués de Heliche", en



representante y en la necesidad de transmitir su dignidad¹², cuyas coordenadas rememoraban el ceremonial desarrollado en tiempos de Alfonso V de Aragón y se remontaban a las teorías políticas surgidas en la Italia del siglo XVI que vio renacer conceptos como el de “magnificencia”.

Las necesidades que iban apareciendo en el seno del poder nos dicen mucho de la evolución de los lenguajes culturales y visuales, así como de las preferencias estéticas de los mecenas y viceversa¹³. Sin embargo, sólo en algunos casos podemos atribuir a los mayores conflictos sociopolíticos, la reformulación de la política cultural, ideada y utilizada a veces, como mediadora por parte de los virreyes españoles¹⁴.

Nápoles tuvo además la particularidad de servirse extraordinariamente de las imágenes, cuyo solo testimonio físico en la ciudad o teorizado en forma de varios escritos, nos ayuda también a comprender la envergadura del mecenazgo virreinal¹⁵, así como su evolución o la propia relación de los virreyes con los artistas en la ciudad. De todos es conocida la afición natural con la que se emplean los napolitanos en el cultivo de las formas, por lo que no es de extrañar que les veamos protagonizar en el siglo XVII, una profunda reflexión sobre el comportamiento de sus mecenas.

Los motivos de la transformación del mecenazgo virreinal fueron, primero de índole histórico-política, segundo, estrictamente artística, pero también intervino otro factor que afectó a la historia de la “erudición”, al cambio en la

Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte, Madrid, Alpuerto, 1990, págs. 27-36. BARTOLOMÉ, B.: “El Conde de Castriello y sus intereses artísticos”, *Boletín del Museo del Prado*, XV, 33, 1994, págs. 15-28; FINALDI, G.: “Ribera, los virreyes y el rey: algo más sobre sus relaciones”, conferencia presentada en el coloquio internacional *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, 28-30 de mayo de 2001, (actas en prensa). GONZÁLEZ ASENJO, E.: “Envíos de pinturas de Giordano a España en 1688”, en *Luca Giordano y España*, Madrid, Palacio Real, 2002, págs. 72-92. HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: “Teatro del honor y ceremonial de la ausencia. La corte virreinal de Nápoles en el siglo XVII”, en ALCALÁ-ZAMORA, J. y BELENGUER, E. (Coords.): *Calderón de la Barca...*, (nota 2), vol I, págs. 591-675.

- 12 Sobre la transmisión de la dignidad real en la periferia: GIL, X.: “Una sociedad cortesana provincial. Patria, comunicación y lenguaje en la Monarquía Hispánica de los Austrias” en FERNÁNDEZ ALBADALEJO, P. (ed.): *Monarquía, imperio y pueblos en la España Moderna*, Universidad de Alicante, Asociación Española de Historia Moderna, págs. 225-258. Sobre la representación del poder en la España de los Austrias: ELLIOTT, J.H.: *España y su mundo, 1500-1700*, Madrid, Alianza, especialmente los capítulos 7 y 8: “La corte de los Habsburgo españoles: ¿una institución singular?” y “Poder y propaganda en la España de Felipe IV”.
- 13 PALOS PEÑARROYA, J.L.L.: “El encuentro de los historiadores con las imágenes”, *Actas del II Congreso Internacional Historia a Debate*, Santiago de Compostela, 14-18 de julio, 1999, Santiago de Compostela, Editorial Historia a Debate, 2000.
- 14 Así fue por ejemplo en tiempos del virrey Conde Oñate. MINGUITO, A.: “La política cultural del VIII conde de Oñate en Nápoles 1648-1653”, en ALCALÁ-ZAMORA, J. y BELENGUER, E. (coords.): *Calderón de la Barca...*, (nota 2), vol. I, págs. 957-975.
- 15 Nos referimos a los tratados sobre ceremonial cortesano que surgieron en Nápoles a lo largo del siglo como: RANEO, J.: *Etiquetas de la corte de Nápoles*, Nápoles, (1634), ed. de PAZ Y MELIA, A.: *Extrait de la Revue Hispanique*, t. 27, Nueva York-París, 1912.

percepción tanto del conocimiento como del mundo en general. Queremos decir que el concepto coleccionista, lo que debía ser el bien coleccionable o los criterios con los que un virrey debía comisionar una obra, todo ello se modificó en el transcurrir del siglo. Estos tres tipos de factores van a ser las que nos van a ocupar a lo largo de estas líneas. Su análisis no se desprende de la lectura de inventarios de bienes protocolarios, sino de la consideración de otro tipo de fuente, principalmente las guías que en esta segunda mitad del siglo van apareciendo en Nápoles como la de Bulifon¹⁶, Celano¹⁷, Parrino¹⁸, o ya en el siglo XVIII, *Le Vite* de De Dominici¹⁹.

Durante la segunda mitad del siglo XVII, coincidiendo con el Bajo Virreinato²⁰, Nápoles, al igual que el resto de las periferias de la monarquía, fortaleció su poder de decisión. Los virreyes, por primera vez, antepusieron los intereses y privilegios locales a los de la monarquía, en el marco de un *neoforalismo*²¹ que sucedió a las duras crisis de los años cuarenta. Reflejo de ello lo encontramos en los virreinos de los Aragón²², durante los cuales los intelectuales napolitanos se situaron en la vanguardia del pensamiento europeo preilustrado, al tiempo que estos virreyes impulsaban modernas reformas en la administración. Los Aragón hicieron más fluidas sus relaciones con una parte de la nobleza napolitana, hasta entonces bastante olvidada, el mismo sector que apoyó en su día a su predecesor en el cargo, el Conde de Castrillo²³, y mejoraron sus relaciones con las autoridades eclesiásticas, a raíz de la elección, en 1667, del nuevo arzobispo de la ciudad, Iñigo Caracciolo, en sustitución del Cardenal Filomarino.

En el plano internacional también se abrió con los Aragón, un periodo de calma y de constantes relaciones con el resto de Italia, en especial con Roma con quien hasta el momento, conviene recordarlo, el virreinato había mantenido

16 BULIFON, A.: *Giornali di Napoli dal MDXLVII al MDCCVI*, Nápoles, 1932.

17 CELANO, C.C.: *Notizie del bello, del antico e del curioso della città di Napoli*, Nápoles, 1692.

18 PARRINO.: *Teatro Eroico e Politico de' Governi de' Vicerè del Regno de Napoli*, Nápoles, 1692.

19 DOMINICI, B. de: *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 vols., Nápoles, 1742. Hemos consultado la edición de Arnaldo Forni Editore.

20 Llamamos Bajo Virreinato al periodo que abarca desde 1648, después de Masaniello, hasta la invasión austríaca.

21 GIL PUJOL, X.: "La Corona de Aragón a finales del siglo XVII: a vueltas con el neoforalismo", en FERNÁNDEZ ALBADALEJO, P. (ed.): *Los Borbones. Dinastía y memoria de nación en la España del siglo XVIII*, Actas del coloquio internacional celebrado en Madrid, mayo de 2000, Madrid, Casa de Velásquez, Marcial Pons, Historia, 2001, págs. 97-117.

22 Para una lectura histórica de los virreinos de los Aragón: GALASSO, G.: "Napoli nel vicereame spagnolo...", (nota 10), págs. 121-160; *Napoli spagnola dopo Masaniello. Política, cultura e società*, Florencia, 1982. HERNANDO SÁNCHEZ, C.J.: "Aspectos de la política cultural...", (nota 9). CONIGLIO, G.: *Il Vicereame di Napoli nel secolo XVII*, Nápoles, 1955; *I vicerè spagnoli di Napoli*, Nápoles, Fausto Fiorentino Editore, 1967, págs. 280-291. COLAPIETRA, R.: *Vita pubblica e classi politiche del vicereame napoletano, 1656-1734*, Roma, 1961.

23 BARTOLOMÉ, B. "El Conde de Castrillo...", (nota 11).



repetidos conflictos jurisdiccionales. Pascual de Aragón controló un partido español en la curia pontificia en connivencia con la facción de la corte de Madrid dominada por el Conde de Castrillo (opuesto al grupo de presión del Duque Medina de las Torres). Se ha visto en este momento, una revitalización del eje de acción política entre Nápoles, Roma y Madrid, que se nos asemeja así mismo plasmado en la esfera cultural y artística.

Un segundo aspecto que debemos plantear es el siguiente: ¿qué pudo aportar la realidad artística italiana a las experiencias culturales de los virreyes? Y ¿qué concepciones culturales y estéticas importaron los virreyes a posteriori a España además de sus colecciones artísticas, cuyo impacto en nuestro país marcó en repetidas ocasiones, la elección de preferencias artísticas?²⁴.

La distensión de las relaciones con los sectores de la nobleza en Nápoles, provocó en los años sesenta y setenta lo que los historiadores Renato Ruotolo y Gérard Labrot²⁵ han constatado como la consagración del mecenazgo aristocrático y de su iniciativa en el panorama artístico napolitano. El ejemplo del mecenazgo de la nobleza napolitana bien podría haber sido importado a España por los virreyes. En cualquier caso, el nacimiento de un mecenazgo fundado, como dicen estos autores, en una apreciación madura del hecho artístico en sí, en una capacidad ocular para juzgar la calidad de las obras y en la exigencia de unas lecturas para el juicio de las mismas, puede ser atribuido, creemos, a la labor desempeñada por la corte de los virreyes. Es decir que la mutación del coleccionismo de la nobleza no dejó de ser el reflejo de un cambio en las estructuras culturales en el seno de la corte del virrey.

De allí que surgieran en la fastuosa corte de los Aragón²⁶, entre los altos funcionarios del Reino, grandes coleccionistas como Stefano Carrillo o Genaro d'Andrea²⁷, que si bien llevaban años ejerciendo sus cargos políticos, reafirmaron en este momento sus prácticas como coleccionistas y mecenas. Del mismo modo, se consolidó ahora el marchante Gaspar Roomer²⁸, cuya colección fue seguida

24 PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Pintura italiana...*, (nota 11). Para responder a esta pregunta es preciso observar como se desarrolló el mecenazgo de los virreyes a su vuelta a España. El principal centro del mecenazgo de Pascual de Aragón fue el Convento de las Capuchinas de Toledo, con la construcción de la nueva iglesia y convento desde 1666 bajo la dirección del arquitecto Bartolomé Zumbigo, maestro mayor de las obras de la catedral, y entre los artistas protegidos se encontraba Francisco Rizzi. También Pedro Antonio de Aragón, parece que donó obras al convento, un crucifijo de madera atribuido a Alessandro Algardi, regalo del condestable Colonna, cit. por HERNANDO SÁNCHEZ, C.J.: "Aspectos de la política cultural...", (nota 9), pág. 404.

25 LABROT, G. y RUOTOLO, R.: "Pour une étude historique de la commande aristocratique dans le royaume de Naples espagnol", *Revue Historique*, 535, 1980, págs. 25-48.

26 Parrino evoca la corte de Pedro Antonio de Aragón en estos términos: "*La magnificenza ed fasto col quale adempiè largamente tutte le azioni di cerimonia*", citado por HERNANDO SÁNCHEZ, C.J.: "Aspectos de la política cultural...", (nota 9), pág. 289.

27 Ambas figuras aparecen estudiadas en RUOTOLO, R.: "Collezioni e mecenati...", (nota 11).

28 RUOTOLO, R.: "Collezioni e mecenati...", "Mercanti-collezionisti...", (nota 11). HASKELL, F.: *Patrons y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid, Cátedra, 1984. CECI: "Un mercante mecenate del secolo XVII: Gaspar Roomer", *Napoli Nobilissima*, 1, 1920, págs. 160-164.

siempre con sumo interés²⁹. Aún con mayor interés, sin embargo, debieron ser seguidas sus grandes posibilidades económicas. A menudo desde las más altas instancias de la corte se le pidió su aportación de dinero en importantes iniciativas de mecenazgo en la ciudad³⁰.

El hecho de que la pintura napolitana traspasara ampliamente en estos momentos las fronteras del dominio español, refleja el clima de apertura política y artística fomentado por los virreyes Aragón. De la misma forma, la labor cultural desempeñada por la Academia de Camillo Colonna o la llegada de Tommaso Cornelio a mediados de siglo, contribuyó a fortalecer los lazos entre Nápoles y el resto de Europa³¹.

Francis Haskell³² caracterizó el mecenazgo italiano de estos años por el relieve que tomó Nápoles, al llegar a competir con Roma, y por el prestigio internacional que adquirieron los artistas napolitanos. A diferencia de otras ciudades como Bolonia o Génova, en las colecciones napolitanas que florecieron en estos años, se podían hallar obras de artistas de todas partes de Italia e incluso de Europa, motivo de estímulo, como dijo Haskell, para una mayor amplitud de gustos y para la aparición de nuevas sensibilidades artísticas.

La relación que los artistas napolitanos mantuvieron con varios personajes de la corte y con el mismo virrey a partir de la presencia de los Aragón en Italia, fue una relación diferente a la establecida con anterioridad. El artista napolitano ocupó tan sólo en estos momentos un lugar comparable al que se le reconocía al artista en Roma desde hacía años. Son conocidas las estrechas relaciones que mantuvo Stefano Carrillo con Micco Spadaro, el Marqués de Censano con Giacomo del Po³³, o el propio Pedro Antonio de Aragón con el pintor G. Marullo, discípulo del Cavalier Massimo³⁴.

Y presumiblemente, gracias a la protección de estos comitentes, se llevó a cabo la introducción de la pintura napolitana no sólo en las colecciones españolas, sino también en las colecciones más importantes de Italia. Prestigiosos

29 De Dominici afirmó que todos los amantes de la pintura de la época seguían sus consejos, según HASKELL, F.: *Patronos y pintores...*, (nota 28).

30 Es en este sentido que pudieron establecerse las relaciones entre Roomer y Pedro Antonio de Aragón en Nápoles. RUOTOLO, R.: "Un nuovo progetto...", (nota 9).

31 GIOVANNI, B. de.: "Magia e scienza nella Napoli Seicentesca", en *Civiltà del Seicento a Napoli*, vol. I, Nápoles, 1984.

32 HASKELL, F.: *Patronos y pintores...*, (nota 28). Nos hemos servido de esta obra fundamental para la valoración del mecenazgo en la Italia del siglo XVII.

33 RUOTOLO, R.: "Collezioni e mecenati...", (nota 11).

34 Disponemos de abundantes referencias de los encargos de Pedro Antonio a los artistas contemporáneos. Además De Dominici refiere su interés por la obra de artistas fallecidos como Cavallino, de quien adquirió mucha obra que después envió a España. Su relación con Marullo es también referida por De Dominici. Según este autor, Pedro Antonio le encargó "12 pezzi di quadri grandi". PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura italiana...*, (nota 11), pág. 59.

coleccionistas como los florentinos Andrea Corenzo y Ottavio de Rosso³⁵ mostraron su insistente interés por lo napolitano, llegaron a convertir a Luca Giordano en su agente artístico en la ciudad, y reflejaron sorprendentemente, un total olvido por lo romano. Así mismo, el genovés Marqués Girolamo Durazzo, adquirió para su colección cuadros napolitanos de Giordano o de Solimena, y los Baglioni de Venecia, cuadros de los mismos artistas o de Mattia Preti.

Si nos fijamos en cuales fueron las inquietudes coleccionistas en estos años en Roma³⁶, ciudad con la que ya hemos dicho Nápoles estrechó sus relaciones, se observa que los intereses fueron predominantemente literarios. Los mayores coleccionistas de Roma fueron hombres de letras como Antonio degli Effetti o Francesco Marucelli³⁷, cuya pasión por los libros era sobradamente compartida por los virreyes Aragón³⁸.

El patronazgo de aquellos coleccionistas según Haskell, tuvo a menudo un alto grado de incoherencia en sus planteamientos, pero puede que sólo fuera así para nuestra mirada. Es posible, como dijo este autor, que estos personajes sean hoy más interesantes por ellos mismos que por la influencia que pudieron tener sobre las artes. La incipiente figura del crítico, piénsese en Gian Pietro Bellori³⁹, arrebató al mecenas la capacidad de influir en el arte. Sin embargo, es preciso añadir que la transferencia de poderes nunca fue absoluta y repentina.

En cualquier caso, para cuestionar el grado de erudición de un mecenas y su sensibilidad artística, más allá de reproducir viejos clichés⁴⁰, debemos de

35 CINELLI.: *Le bellezze di Firenze*, Florencia, 1677. GUALANDI, M.: *Memorie originali risguardanti le Belle Arti*, 6 vols., Bologna, 1840-45, vol. II.

36 La colección romana más importante en estos años era sin duda la colección de Lorenzo Onofrio Colonna. Ver CORTI, G.: *Galleria Colonna*, Roma, 1937.

37 Sobre su coleccionismo ver siempre HASKELL, F.: *Patronos y pintores...*, (nota 28). Sobre el *studiolo* en Roma del segundo: SPON, J. y WHEELER, G.: *Voyage d'Italie fait aux annés 1675-76*, 2 vols, La Haya, 1724.

38 Los Aragón también compartieron con estos coleccionistas romanos, una inusitada preocupación por la riqueza y la pobreza. Sobre la importante biblioteca de Pedro Antonio de Aragón que reunió 4322 volúmenes, ver DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: "La Biblioteca...", (nota 9). El Duque de Maura cuenta que Pedro Antonio salió de Madrid para dirigirse a Zaragoza donde debía presidir las cortes de 1677: *Recorriendo sus calles céntricas precedido de dos clarines y cincuenta acémilas, con reposteros riquísimos, conducidas de dos en dos por lacayos de librea verde y oro, cincuenta gentilhombres, veinticuatro pajes (...), y doce caballos de mano con ricos aderezos. Eran estos nobles animales lo más suntuario del lujoso tren de Don Pedro, porque la cojera que de antiguo padecía le incapacitaba para montarlos, aunque no para sostener una cuadra digna de la hermosa biblioteca del Cardenal, al punto de que la malicia cortesana atribuía a los dos hermanos este breve diálogo: "Para qué quiere Vucencia tanto caballo?" "Para lo mismo que Vuestra Eminencia tanto libro". DUQUE DE MAURA: *Vida y reinado...*, (nota 10), pág. 278.*

39 Gian Pietro Bellori publicó sus *Vite de' pittori, scultori ed architetti...* en Roma, en 1672.

40 Debemos preguntarnos por ejemplo, por qué tanto Rubens como Bellori, afirmaron que el Marqués del Carpio, a igual que el Marqués de Leganés, habían sido de los personajes más entendidos en cuestiones artísticas de su tiempo. La consideración de Bellori podría entenderse por la compartida predilección con el Marqués del Carpio por una determinada apuesta artística; ambos consideraron a Carlo Maratta, como uno de sus artistas predilectos, según HASKELL, F.: *Patronos y pintores...*, (nota 28), pág. 195.

preguntarnos qué se espera de un mecenas en cada momento histórico.

En cada momento histórico se crearon unas determinadas preferencias eruditas, diferentes concepciones del saber y unos comportamientos en función de ellas. Es preciso por tanto, saber si los virreyes se adhirieron a aquellas o si de lo contrario, las ignoraron. Los virreyes Aragón se adhirieron a unos determinados gustos, en consonancia, ahora lo veremos, con su concepción plenamente barroca del poder, que les hacía interesarse no sólo por la pintura y los libros, sino por muchas otras manifestaciones artísticas al mismo tiempo⁴¹.

Al cuestionarse su grado de sensibilidad artística, se imponen varias preguntas:

¿En este nuevo panorama, cuál fue el sentido coleccionista que se impuso? ¿Podemos asegurar que el coleccionismo que asociamos a la “galería de pinturas” pensada para la ostentación, de la primera mitad de siglo, siguió teniendo la misma vigencia?, o si de lo contrario ¿asistimos, durante la segunda mitad del siglo, a una más determinante revitalización del sentido ecléctico de las antiguas cámaras de maravillas?

Ciertamente, el concepto coleccionista de los virreyes adoptó un nuevo

41 Se conoce una pragmática de Pedro Antonio en la que prohibió el cobro a los visitantes de las antigüedades de Pozzuoli, algo que hasta el momento venía practicándose, prueba de su auténtico amor por las artes. CONIGLIO, G.: *I vicerè spagnoli...*, (nota 21), 1967. Además de favorecer el *Grand Tour*, otra muestra de su moderna sensibilidad la encontramos en la decisión de construir un “belvedere” en el Palacio Real que permitiera observar el golfo de Nápoles, relatada por CELANO, C.C.: *Notizie del bello...*, (nota 17). Los viajeros que llegaban a Nápoles: CLEMENT, P.: *Voyage d'Italie en 1671*, París, 1867. LASSELS, R.: *The Voyage of Italy*, París, 1670. Parrino refiere: *Era curiosísimo de Pitture, e di Statue, delle quali avendo proposto di formare una Galleria nella sua Casa di Madrid, ne raccolse assaissime...* En otro pasaje nos dice también sobre Pedro Antonio: *l'inclinazione ch'egli aveva alle fabbriche giungeva ad un segno straordinario*. Ambas citas son recogidas en HERNANDO SÁNCHEZ, C.J.: “Aspectos de la política cultural...”, (nota 9), pág. 402. Los intereses del virrey también afectaron a los objetos litúrgicos, reliquias, medallas, grabados a los que se sabe que eran muy aficionados. De Dominici proporcionó una imagen distorsionada de Pedro Antonio de Aragón, describiéndole simplemente como un expoliador de los tesoros artísticos de Nápoles, algo que sólo fue en parte. Refiriéndose a la vida de Giovanni da Nola: *volendo il nominato D. Pietro Antonio di Aragona far togliere ancora queste Statue, e bassirilievi, come cose perfettissime, e farvi scolpire le copie, per compimento dela Fontana, volendo mandarli con altre Statue in Ispagna, si sollevò in maniera il Popolo di S. Lucia, che bisognò per acchetarli, che il Vicerè facesse promessa di mai più pensarvi, tanta era la stima che que'Luciani facean di quelle Sculture*. Refiriéndose a la vida de Giacomo di Castro, agente de Pedro Antonio: *Ma Giacomo essendo appresso tutti reso famoso, fu chiamato da D. Pietro Antonio di Aragona allora Vicerè di Napoli, per dargli relazione di quali belli quadri originali di valenti Maestri fossero adornate le Chiese Napoletane, ed egli sinceramente gli ne diede relazione: Onde poi D. Pietro Antonio coll'autorità, e col dannaro, spogliò Napoli delle più preziose gioie, che possedeva*. Ambas citas en DOMINICI, de: *Vite...*, (nota 19), t. II, págs. 27 y 290 respectivamente. Es ésta cuando menos una visión exagerada. Tenemos varios testimonios de que Pedro Antonio comprara efectivamente obras artísticas. Así es al menos recordado por FUIDORO, I.: *Giornali di Napoli dal MDCLX al MDCLXXX*, Nápoles, vol. II, 1938, pág. 96, el envío de obras a España por parte del virrey: *Questa sera, ultimo d'ottobre 1668, il vicerè ha spedito quattro vascelli per Spagna, e vi ha mandato buona parte delli suoi suppellettili, ed anco molte bellissime statue di marmo di gran conto, ch'erano poste nella nuova galleria da lui fatta nel regio Palazzo da lui comprate in Napoli*, cit. por CONIGLIO, G.: *I vicerè spagnoli...*, (nota 21), pág. 292

carácter, durante estos años⁴². Bajo los Aragón, la naciente actividad publicista en Nápoles activó una profunda renovación de su cultura histórica que amparó este cambio de mentalidad. Triunfó un coleccionismo y un mecenazgo cuyo objetivo era sobre todo la integración de los distintos saberes y la correspondencia entre las distintas artes, en los mismos términos con los que lo entendía Baltasar Gracián, quien mantuvo además estrechas relaciones con conocidos coleccionistas de su tiempo.

No merece llamarse gusto el que dexa la Agudeza aliñada por la descompuesta, quando su mismo nombre condena en esta su desaliño y aprueba en aquella el aseo. Auméntase en la composición la Agudeza, porque la virtud unida crece, y la que a solas apenas fuera mediocridad, por la correspondencia con la otra llega a ser delicadeza. No sólo no carece de variedad, sino que antes la multiplica, ya por las muchas combinaciones de las Agudezas parciales, ya por la multitud de modos y de géneros de uniones⁴³.

En la misma dirección “integradora” apunta el renovado interés de los virreyes Aragón por el mecenazgo arquitectónico⁴⁴, que se materializó con la

42 La reflexión que los Aragón protagonizaron sobre el hecho coleccionista queda también demostrada con la presencia en la biblioteca de Pedro Antonio de Aragón, según HERNANDO, C.J.: “Aspectos de la política cultural...”, (nota 9), de un ejemplar de *Le Meraviglie dell'Arte*, de Carlo Ridolfi, (Venecia, 1648), -su presencia no es constatada por DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: “La Biblioteca...”, (nota 9) - tratado que según P. Barocchi, estaba dedicado a los coleccionistas importantes de su tiempo, como los hermanos Reinst y Bartolo Dafin. Ridolfi fue él mismo también coleccionista de dibujos. BAROCCHI, P.: “Storiografia e collezionismo del Vasari al Lanzi”, en PREVITALI, G. (ed.): *Storia dell'Arte Italiana*, vol. II, “L'artista e il pubblico”, Einaudi, 1979-83.

43 GRACIÁN, B. (1642): *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, Madrid, edición de Emilio Blanco, Cátedra, Letras Hispánicas, 1998, pág. 377. Gracián cita varias veces en este tratado, al coleccionista Duque de Villahermosa, si bien refiriéndose siempre a sus versos poéticos. Los gustos del duque eran muy parecidos a los de los hermanos Aragón y en especial a los de Pedro Antonio. Sobre el duque: MORÁN TURINA, J. M.: “Salvar la memoria de las piedras”, en *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, CSIC-Alpuerto, 1993, págs. 189-198. Gracián también cita en una ocasión a su protector el coleccionista aragonés Vincencio J. de Lastanosa: *Lógrase oy en una moneda de plata que, entre millares, guarda el Tesorero de la Antigüedad, don Vincencio de Lastanosa, señor de Figueruelas, dado eternidad a estas y otras curiosidades, y mereciéndola también*, pág. 406.

44 Pedro Antonio quiso ser recordado como un impulsador de las obras públicas en la ciudad, como lo atestiguan dos retratos grabados, aparecidos uno en *Paraenesis* de Carlo Petra (1668), publicado por SLADECK: “Pedro of Aragon...”, (nota 9), pág. 364, y el otro en *La pobreza enriquecida* de Giuseppe Pandolfi (1671), publicado por PANE, R.: “Il vicerè Pedro de Aragón...”, (nota 9), pág. 140. en los que el virrey, a caballo, se muestra junto a los proyectos por él patrocinados, de las obras más importantes: la Dársena, obra de D.A. Cafaro y F.A. Picchiati, el Hospital de San Genaro, de F.A. Picchiati, la ordenación de los Baños de Pozzuoli, la reubicación de la armería en Castelnuovo, la Caserna de Pizzofalcone y el Convento de Suor Orsola Benincasa. La relación de los virreyes de Nápoles con la arquitectura ha sido estudiada por MARÍAS, F.: “Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiati, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles: Las Agustinas de Salamanca y la escalera del palacio real”,

protección de Francesco Antonio Picchiatti⁴⁵.

Si antes hemos aludido a la mayor atención que recibió la escuela napolitana en estos años, el caso de Picchiatti nos enseña además que el artista napolitano pudo ser en sí mismo ejemplo de conducta para los virreyes. Se sabe que F.A. Picchiatti coleccionó antigüedades, gemas, monedas, medallas y dibujos instaurando un pequeño museo en la ciudad⁴⁶, con el mismo gusto arqueológico y ecléctico que luego reprodujo Pedro Antonio en sus prácticas coleccionistas.

Un coleccionismo integrador pasó por manifestarse forzosamente ecléctico, como efectivamente lo fue el de los Aragón. Puede que fuera esta la respuesta del poder al pujante relativismo intelectual y científico al que también hizo frente la naciente crítica encabezada por Bellori, aunque con métodos opuestos. La afinidad la establecieron los virreyes con otra vanguardia intelectual que se imponía con igual fuerza en estos años, representada en Italia, por las propuestas del jesuita Athanasius Kircher, cuyo museo romano era visita obligada para todos los extranjeros, durante los años del gobierno de los Aragón en Italia⁴⁷, y en España, por los planteamientos de coleccionistas como Vincencio Lastanosa con quien Pedro Antonio mantuvo diversos contactos a su regreso de Nápoles⁴⁸.

Con todo, podemos deducir que el paso de los Aragón por el gobierno de Italia fue más decisivo y vinculante para posteriores experiencias culturales y artísticas en nuestro país, de lo que hasta ahora se había imaginado.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, U.A.M., vols. IX-X, 1997-1998, págs. 177-195. PANE, R.: *Architettura dell'età barocca a Napoli*, Nápoles, 1939. STRAZZULO, F.: *Edilizia ed urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Nápoles, 1968. BLUNT, A.: *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, Londres, 1976.

45 (Nápoles 1619-1694) Inauguró su actividad al servicio virreinal en 1644, completando la capilla y la sacristía del Palacio Real en 1646. En 1666 proyectó para el cardenal Pascual de Aragón, el catafalco funerario de Felipe IV en el Duomo de Nápoles. En 1671, intervino para Pedro Antonio de Aragón en la sistematización de las fuentes, el parque y el patio del palacio, y en 1672 en la preparación de las fiestas en honor de Carlos II en Capua.

46 DOMINICI, B. de: *Vite...*, (nota 19), t. II, pág. 228.

47 Athanasius Kircher instituyó su Museo cerca de la Biblioteca Magna. Se encontraba entre los mayores museos del mundo y contaba con más de 2000 alumnos por año. Contenía una colección de objetos raros, curiosidades de la naturaleza, vestigios egipcios o clásicos, animales exóticos, objetos científicos y escenográficos. Su posible relación con los virreyes es interesante puesto que el jesuita meditó sobre los mecanismos de representación del poder en el marco de una más amplia reflexión sobre la comunicación en general. Varios grabados de la obra de A. Kircher estaban presentes en la biblioteca de Pedro Antonio. DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: "La Biblioteca...", (nota 9).

48 ARCO, R. del: *La Erudición Aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934, págs. 301-302; *Dos grandes coleccionistas aragoneses de antaño. Lastanosa y Cardenera*, Madrid, Imp. Moderna, 1919. MORÁN TURINA, J. M.: "Los prodigios de Lastanosa y la habitación de las Musas", *Separata Sevilla*, 4-5, 1981.



EL RETABLO BARROCO DEL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE BELÉN DE ALMANSA-ALBACETE

PASCUAL CLEMENTE LÓPEZ
Universidad de Murcia

De entre todos los retablos que se conservan en el término de Almansa, el más significativo es el del santuario de Belén, único ejemplo de retabística barroca en madera dorada de principios del siglo XVIII. Exceptuando este retablo hay otro de estuco de la Capilla de la Dolorosa, del siglo XVIII, con columnas salomónicas del convento de los franciscanos, y el resto que son de los siglos XIX y XX¹. Son pocas por tanto las obras de este tipo que se conservan en este término municipal ya que fueron muchos los avatares que ha sufrido esta ciudad en conservar su patrimonio artístico, empezando con la Guerra de Sucesión de 1707, el paso de las tropas napoleónicas y terminando con la Guerra Civil de 1936.

Hasta la fecha la única datación del retablo era 1715, por la inscripción que aparece en las cartelas situadas a ambos lados del altar donde dice: *Siendo comissario don Fulgencio Galiano Spyche en el año 1715 se hizo esta obra a devoción de los vezinos de esta villa de Almansa.*

Pero este año se refiere al final de la ejecución del retablo, posiblemente a su dorado, aunque fue el 16 de noviembre de 1699 cuando se suscribió carta de obligación, en la ciudad de Murcia, para ejecutar el retablo mayor por parte de los maestros de ensamblaje Pedro Fernández y Pablo Tomás; ambos residentes

¹ Este retablo es el único que no fue pasto de las llamas en la Guerra Civil gracias al material empleado en su ejecución. Hay que recordar que Almansa fue lugar de paso de las tropas y arrasaron todo lo que vieron por delante, no dejando nada de valor.



1. Perspectiva del Santuario de Nuestra Señora de Belén en Almansa

en la villa de Ayora siendo estos los que realizan la obra por la cantidad de seis mil setecientos reales de vellón².

1. El santuario de Nuestra Señora de Belén

El Santuario de Nuestra Señora de Belén se levanta en la llamada Vega de Belén, anteriormente conocida como Vega de las Barracas, a una distancia de unos trece kilómetros de Almansa. Consta de una serie de dependencias como son la iglesia, bodega, graneros, casa del santero, hospedería..., agrupándose en un espacio rectangular que desde la segunda mitad del siglo XVIII se articula en una plaza porticada con arquerías. [1] A principios del siglo XVI se construyó la ermita fundacional para albergar la imagen de Nuestra Señora de Belén que había traído el almanseño Juan Sánchez desde la Ciudad Eterna, aunque debido al gran número de fieles que asistían a su culto, la ermita fue ampliada haciéndose

2 A.H.P.AB. Lg. 486 A, 6 Noviembre 1699, ff. 77-82 v.



una nueva capilla más grande que se concluye en 1627³. Las obras continuaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII y fue a finales de la década de los noventa cuando se comienza con la reforma de la cabecera de la iglesia. En 1745 el Obispo de Cartagena, don Juan Mateo López Sáenz pasa a visitar el lugar, a partir de esta fecha se denomina Santuario. Pérez y Ruiz de Alarcón narra esta visita en los siguientes términos:

Con motivo de la visita Pastoral que hizo a esta ciudad el Obispo de Cartagena, don Juan Mateo López Sáenz en 1745, pasó a visitar el Santuario acompañado del Corregidor de la Villa, señores del Concejo y algunos del clero secular y regular.

Por lo que aparece en la Crónica que habla de esto, el Santuario era una mitad aproximadamente de lo que es actualmente y a su costado izquierdo, visto de frente, existía una habitación destinada a hospedería, de reducidas proporciones. El Sr. Obispo, después de la comida, habló de la necesidad de hermosear aquel lugar y él mismo trazó en un papel un diseño o plano de lo que podía hacerse en aquel lugar...

En la primera sesión que celebró el Concejo se presentó para su aprobación el proyecto trazado por el señor Obispo, el cual quedó aprobado y en la misma sesión fue votada la cantidad de 30.000 reales para dar principios a las obras. Estas sufrieron diferentes interrupciones hasta el año 1785 en que se dieron por terminadas, quedando la edificación general en la forma en que actualmente aparece⁴.

La iglesia del santuario es de planta rectangular, nave única con cabecera poligonal, -donde se adosa el retablo mayor-, se cubre con bóveda de cañón rebajada, sobre la que se insertan lunetos, y presenta coro alto en los pies del templo. La nave está compartimentada en cinco tramos dividida por arcos fajones, en cada tramo aparece un florón de yeso ornamentado de hojas vegetales. [2] El templo presenta poca iluminación natural, la única se debe a dos vanos que se abren en el segundo cuerpo de la fachada principal y a los del camarín alto. Tanto el testero de la iglesia como el camarín se encuentra ornamentado con pinturas al temple ensalzando a la titular del templo.

La construcción del camarín una de las piezas claves del santuario, comienza a finales del siglo XVII continuándose en las primeras décadas del XVIII. Se trata de un camarín alto ya que se alza por encima de la nave de la iglesia. Presenta planta cuadrada, cubierta con cúpula sobre pechinas decorada con los

3 PEREDA HERNÁNDEZ, M.J.: *Agua, Virgen de Belén. Devoción y tradición en torno a la Patrona de Almansa*, Almansa, 1995, págs. 151-176.

4 PÉREZ Y RUIZ DE ALARCÓN, J.: *Historia de Almansa. Apuntes*. Madrid, 1949, págs. 61-62.



2. Perspectiva de la iglesia de Nuestra Señora de Belén desde el coro alto

cuatro evangelistas, cada uno representado con su símbolo característico, el ángel con San Mateo, el buey con San Lucas, el león con San Marcos y el águila con San Juan. Todo este recinto se encuentra decorado con pinturas de temática mariana, excepto la cúpula donde se desarrolla un coro de ángeles que tañen instrumentos musicales, ensalzando a la imagen titular del templo, (María, Reina de los Angeles). Este conjunto pictórico data de 1731 gracias a la inscripción que aparece en uno de los muros del camarín. En su exterior la cúpula presenta un claro perfil levantino al igual que la de la Capilla de la Comunión de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Almansa.

A los pies del templo se levanta la fachada que fue muy restaurada en 1922. Destaca su portada dividida en dos cuerpos: el primero de ellos con columnas de orden toscano que se apoyan sobre amplios pedestales flanqueando el arco rebajado de la entrada y el segundo una hornacina avenerada que se enmarca por dos columnas jónicas rematadas por frontón curvo. A los lados de este segundo cuerpo se abren dos vanos con arcos rebajados para iluminar el interior del templo. Todo el conjunto se corona en la parte superior con una balaustrada destacando la espadaña de ladrillo de un solo cuerpo que se sitúa en el eje de simetría de la fachada.



3. Perspectiva del retablo de Nuestra Señora de Belén. Obsérvese su integración con la bóveda presbiterial

Se combinan dos tipos de materiales, la sillería en los lugares nobles y la mampostería para el resto.

2. El retablo mayor para la Virgen de Belén

Tras las obras a finales del siglo XVII, en la cabecera de la iglesia, era necesario cubrir el presbiterio, para su decoro con un nuevo retablo cuya finalidad era adornar, hermoear y albergar a la titular del templo. Había que hacer de la ermita, desde 1748 llamado santuario, un lugar de devoción, fomentando el culto a la imagen de Nuestra Señora de Belén, nombrada por el Ayuntamiento Patrona de Almansa en enero de 1644. Este proceso es paralelo al incremento del culto mariano durante esta época que llevó a que se construyeran nuevos retablos y camarines por toda la diócesis de Cartagena.

El 6 de noviembre de 1699 se lleva a cabo el contrato para erigir un nuevo retablo que ensalzara a la patrona de Almansa. El lugar elegido es el altar mayor, espacio sagrado constituido como el centro reinante del espacio, donde todo fiel debe dirigir su mirada al entrar al templo, y que es el punto donde se desarrolla la liturgia eucarística. El retablo mayor constituye una verdadera fachada arquitectónica, el lugar donde todo fiel debe dirigirse para terminar su camino hacia Dios. San Juan Crisóstomo habla del templo como el palacio soberano de la suprema deidad y en uno de sus sermones dice que la Iglesia era *Teatro Sagrado de las divinas alabanzas y emporio soberano de las celestiales misericordias*⁵.



5 Véase también PEÑA VELASCO, C. de la: *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena 1670-1785*, Murcia, 1992, pág.133.



4. Perspectiva del retablo y tabernáculo de Nuestra Señora de Belén

2.1. La estructura y elementos del retablo

El retablo de madera se levanta en el testero de la iglesia ocupando parte del mismo. [3] Presenta una estructura de marcada horizontalidad al estar formado de un solo piso, constituido verticalmente por tres calles enmarcadas por cuatro columnas salomónicas y dos estípites que enmarcan el tabernáculo, lugar reservado para la imagen mariana. No presenta planta recta sino poligonal, se alza mediante un banco o predela con niños atlantes que se encuentran en cada uno de los basamentos donde arrancan las cuatro columnas salomónicas que están formadas por cuatro espiras y dos medias. El sentido de giro de los fustes cambia de modo que cada uno se mantiene contrario a su inmediato. Todos los fustes de las columnas y los estípites se encuentran decorados con serafines, cada uno mirando a direcciones distintas creando un gran efecto barroco. Flanqueando las puertas del sagrario aparecen atlantes de medio cuerpo que se apoyan sobre medios estípites.

Entre las columnas salomónicas aparecen dos esculturas policromadas de talla, que se apoyan mediante repisas decoradas con serafines, que representan a *San Joaquín* y *Santa Ana* enseñando a leer a la Virgen, son tallas del siglo XX de la mano del escultor Zamorano ya que las originales fueron destruidas en la Guerra Civil⁶. En estos retablos de titularidad mariana era frecuente encontrar estas representaciones ligadas a la Virgen. Todo el conjunto se remata con un cascarón elipsoidal dividido en tres zonas decorado con hojas vegetales dispuestas



6 PEREDA HERNÁNDEZ, M.J.: *Agua, Virgen de Belén. Devoción y tradición en torno a la Patrona de Almansa*. Almansa, 1995, pág. 156.



5. Perspectiva del contrarretablo de
Nuestra Señora de Belén

simétricamente. En el remate del cascarón se coloca un gran tarjón decorado con un serafín y debajo de este aparece un ángel colgado de sus alas que posiblemente en sus manos llevara una corona.

El retablo presenta una gran variedad de ángeles, son los protectores, mensajeros del pueblo de Dios. El ángel consigue establecer una relación con el creyente en papel de mediador con la divinidad. Todos esos seres angélicos aparecen repartidos por las columnas salomónicas, estípites, entablamentos, volutas, cascarón, es decir, inundan todo el retablo, entremezclándose con los propios elementos decorativos que distinguen al mismo y que proclaman a la Virgen como Reina de los Angeles.

Hay que señalar la importancia del tabernáculo que se coloca en el eje de simetría del retablo. Es el lugar de paso entre el retablo y contrarretablo y el espacio reservado a la imagen titular del templo, bien de cara a la iglesia o al camarín, que se colocaba en una plataforma giratoria para que los fieles le rindieran culto. El tabernáculo se trata de una pequeña arquitectura que alberga a la imagen mariana, presenta planta rectangular cubierta por una cúpula sostenida con pechinas. Todo el conjunto está policromado simulando lujosos mármoles con formas romboidales. [4]

El contrarretablo de cara al camarín forma otro espacio sagrado para la imagen titular del templo. Un espacio reservado para determinadas ceremonias y lugar de paso de los fieles para rendirle culto mediante el acceso de sus puertas laterales⁷. La estructura del contrarretablo es de un solo cuerpo, se alza sobre un



7 Este acceso al camarín mediante las puertas laterales que se encuentran tanto en la capilla mayor como las de entrada al camarín mediante unas escaleras tiene la función como si se tratase de la girola o deambulatorio, es decir, deambular por el camarín para rendirle culto a la Virgen.

amplio basamento del que se apoyaban un par de columnas y pilastras terminadas en una gran ménsula con hojas vegetales. [5] Estos elementos de soporte sostienen un entablamento con una cornisa de fuertes entrantes y salientes. Todo el conjunto se encuentra rematado por una crestería que ocupa la parte central del nicho decorada con elementos vegetales, albergando en su parte central una “tarjeta” con el anagrama de María.

Como se señalan en las cartelas que se sitúan a ambos lados del retablo, fue en 1715 cuando se concluyó la obra y se empezó a dorar el retablo, la denominada labor de “dore y adorne”. Posiblemente como indica Peña Velasco, el encargado de realizar este trabajo sería Tomás Velando, vecindado en Almansa en el tránsito de la segunda y tercera década del siglo XVIII, y que siendo como era una de los doradores más acreditados de esa zona, es posible que asumiese este quehacer en el retablo de la patrona⁸.

A ambos lados del retablo se disponen hoy cuatro lienzos que narran diferentes escenas: en el lado del Evangelio, la *Anunciación* y la *Visitación* de la Virgen a su prima Isabel; en el lado de la Epístola, la Huida a Egipto y la *Inmaculada Concepción* -siendo este de la primera mitad del siglo XVIII- el de mayor interés. Todavía en el presbiterio aparecen dos puertas que dan acceso a las diversas dependencias de la iglesia, funcionan como retablo colateral, aunque no sea esta su función. Estas puertas se realizaron una vez que se concluyó el retablo mayor y se distinguen por el anagrama que en la parte superior aparece. En el lado del Evangelio, se sitúan las escenas de *San Juan Niño con el Cordero* y la *Virgen del Carmen*; al lado de la Epístola, los *Niños de la Concha* y la *Asunción*.

Las puertas se encuentran enmarcadas por una moldura negra revestida de hojas vegetales. Sobre esta moldura aparece el entablamento en cuya parte central aparece un gran tarjón decorado de elementos vegetales. Todo el conjunto se encuentra coronado por una crestería de angulosas formas cóncavas y convexas. Cada puerta presenta dos hojas y cada una de ellas aparece compartimentada en ocho paneles rectangulares albergando en cada uno de ellos unas amplias volutas con decoración vegetal. El color predominante es el dorado con el negro que señala los elementos verticales y horizontales.

2.2. El contrato de la obra

Este documento, que se encuentra en el archivo histórico provincial de Albacete, nos ha permitido conocer los detalles sobre la obra. El retablo se contrata el 16 de noviembre de 1699 en la villa de Almansa por parte del vicario Francisco

⁸ PEÑA VELASCO, C. de la: *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena, 1670-1785*, Murcia, 1992, pág. 233.



Navarro Descarte, los licenciados don Fulgencio Galiano Spuche -comisario del santo oficio de la inquisición de la ciudad de Murcia- y don Miguel Díaz y Marcos Enríquez de Navarra -caballero de la Orden de Montesa- y los maestros de escultura Pedro Fernández y Pablo Tomás, que residían en la vecina villa de Ayora. Se acuerda que su precio sea de seis mil setecientos reales de vellón, obligando a los maestros que lo hiciesen en conformidad con la planta elegida, de acuerdo con las condiciones y calidades expresadas en el papel, que son las siguientes:

- *Que el maestro que se quedase con dicha obra tenga obligacion dellendar y ocupar todo el sitio de los tres o chavos conforme planta y traça.*
- *Que se aia de ensamblar dicha obra y aboquillar a donde combenga a uso y costumbre de buen oficial tambien la talla sea muigarbosa, y con buen aire y bien calada y la escultura que sea de buena mano.*
- *Que en las quatro columnas principales de dicho retablo tenga obligacion, el dicho maestro de açer en cada una columna ocho serafines y que esten bien compartidos y unidos a los codichos de la talla que sea de hacer en dicha columna conforme esta la traça elixida.*
- *Que tenga obligacion, el dicho maestro de açer su trono para nuestra señora, muigarboso con cinco angeles de todo cuerpo deel alto que necesite para dicha imagen y entre dichos angeles unos como los de talla bien unidos con dicha escultura. Y las molduras que requieran para dicho trono que sean conforme a arte y buena disposicion”.*
- *Que a las espaldas del nicho de nuestra señora, en el camarín se aia de açer un adernato con supedestal y una columna a cada lado con su cornisa siguiendo sus maçizos conforme arte y por remate una tarxeta proporcionada a dicho adernato. y a los lados sus polseras proporcionadas a dicha obra.*
- *Que el maestro que aga dicha obra tenga obligacion de açer dos polseras grandes y proporcionadas para el retablo de la yglesia parroquial deesta villa que tengan buen relieve y an de ser de largo de las columnas principales, y tambien sean de açer seis tarxetas para los seis maçizos deel rebanco deel segundo cuerpo para las delanteras de dichos maçizos tambien sea de açer la targeta principal de todo grande que pueda tanto de ancho como de largo.*
- *Que los comisarios tengan obligacion de dar los materiales al pie de la obra y que sean competentes para dicho efecto como son maderas, clavos y cola.*
- *Que para plantar dicha obra dichos comisarios an de dar andamios echos y un maestro alvañil para que aga michinares y que gaste el ieso para pertificar dicha obra y an de dar caruchas y maromas para subir pretechos..*



- *Que para travaxar dicha obra dichos comisarios daran al maestro que con ella se quedare casa franca.*
- *Que despues queeste rematada dicha obra sean de açer tres partes del precio que quedare en dicho remate y la una sea de dar para açer el primer tercio como son zocalos de madera y pedestal y puertas para el camarin y sagrario, y el otro tercio sea de dar para travaxar el segundo cuerpo como son colunas, pilastras y cornisa.*
- *Que la ultima porcion que quedare sea de dar para travaxar el ultimo tercio quees el cascaron y dicha cantidad sea de dar en tres años y antes si se recogiere de limosna lo suficiente y sino en tres años por tercios y para ello an de açer papel dichos comisarios.*
- *Que dichos comisarios an de dar un zocalo de piedra de tercio de alto en que sienten los zocalos de madera para su conserbacion.*
- *Que por quanto sea elexido planta y sean echo diferentes a costa y travaxo de maestro, que el que se quedare con dicha obra a de dar de contado veinte pesos de a quinze reales de vellon para pagar la planta elexida.*
- *Que el maestro que se quedare con dicha obra a de dar fianças abonadas en esta villa a satisfacion de dichos comisarios y que dichas fianças no sean forasteras.*
- *Que demas de lo contenido en dichos capitulos sean de açer por el maestro por quien quedare dicha obra quatro angeles en las quatro esquinas del trono en que sea de poner dicha santa imagen los quales angeles en las ocasiones y siempre que sea necesario an de dar a nuestra señora desde el nicho del camarin a la mesa del altar y desde ella dichos angeles la an de poder digo bolber en sus sitio de a donde le baxaron.*
- *Y asimismo demas de todo lo referido el maestro que se quedare con dicha obra a de açer una echura deespiritu santo con una circunferencia de raios ondeados a modo de resplandor de grandor que necesite para dicha obra el qual a deestar en el floron del cascaron de dicho retablo y desde dicho sitio a de baxar en el aire asta el arco del nicho de nuestra señora, y subiendose dicha santa imagen a su trono dicho espiritu santo bolbera a subir en el aire al sitio de donde baxo.*

Éstas son las condiciones expresadas en el contrato de la obra para levantar el nuevo retablo que alberga la titular del templo⁹.

9 A.H.P.AB.: Lg.486 A, 6 noviembre 1699, ff. 77-82 v.



3. Conclusión

Nos encontramos ante un ejemplo de retablística barroca de importancia que atrae a maestros de escultura de otra diócesis. Almansa por su característica situación geográfica, punto de conexión de Levante y con la Meseta, permitirá que muchos artistas del reino valenciano trabajen en estas tierras olvidándose muchas veces de los artistas de la diócesis de Cartagena que era a la que pertenecía. El tipo de esquema de retablo, dividido por columnas salomónicas y estípites es el característico de este periodo y va a ser uno de los modelos que van a inundar los templos del momento.

Además de este retablo mayor, el único conservado en el templo, posiblemente hubiera algún otro de menor tamaño a lo largo de los muros laterales de la iglesia. Pero con la construcción de esta nueva máquina dorada se hizo todo un esfuerzo para hermostear el testero de la iglesia que junto con el camarín alto son los lugares más significativos de todo este conjunto, es el lugar que sirve para acoger a la *Virgen de Belén*, dándole a todo este entorno un carácter esplendoroso y triunfal. Característico de este conjunto y lo que llama poderosamente la atención es el uso del contrarretablo en esta época, ya que no era muy habitual en las tierras de la antigua Diócesis de Cartagena y son muy pocos los ejemplos que podemos ver¹⁰.

También cabe destacar que lo singular de esta obra como se señalan en las condiciones y calidades para construir este retablo es lo referido a la representación del Espíritu Santo que se debe situar en el cascarón del retablo, para que en determinadas ceremonias deba bajar de los cielos para coronar a la Virgen y esta deba salir de su trono y disponerse en el altar rodeada de cuatro ángeles que deben de bajarla y posteriormente subirla a su lugar de origen. Hoy en día la representación del Espíritu Santo y los cuatro ángeles de bulto redondo no se conservan, posiblemente la imagen de la paloma representando al Espíritu Santo no se hizo o se destruyó con el paso del tiempo, pero su lugar lo ocupó un ángel colgado de sus alas, que posiblemente desempeñaría la función de bajar mediante un sistema de poleas al lugar donde se encontraba la *Virgen de Belén*. Todo este sistema debió utilizarse en determinadas ceremonias celebradas para ensalzar a la patrona de Almansa, una época en la que la teatralidad del barroco estaba presente en los interiores de los templos.

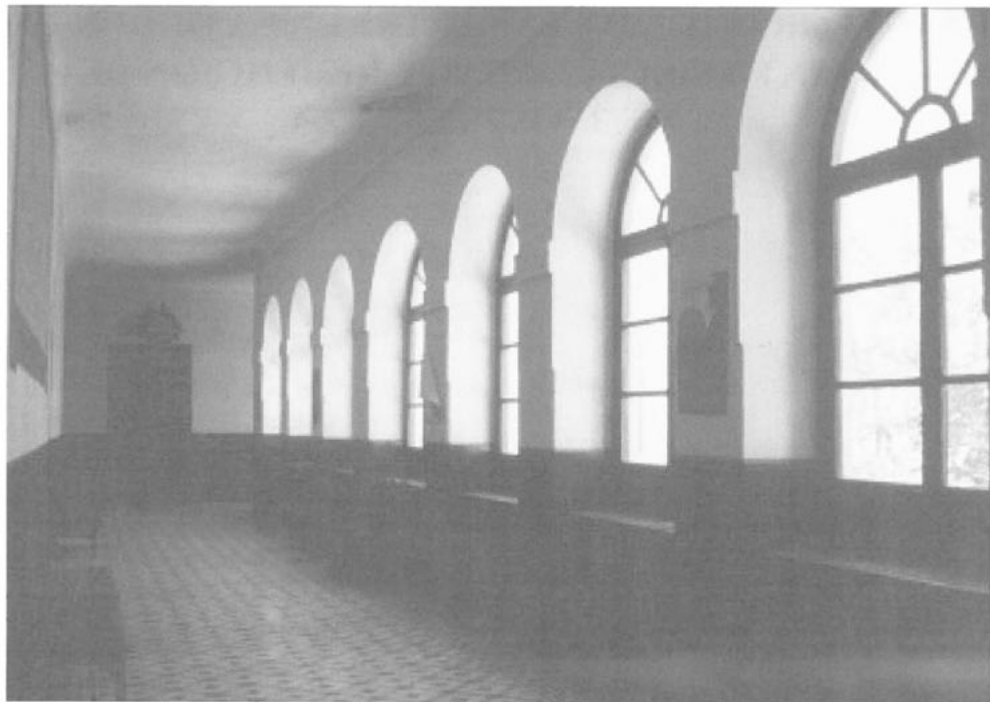
10 Otro ejemplo de contrarretablo en la antigua Diócesis de Cartagena es el del camarín de la Iglesia de las Angustias de Yecla.

LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES EN LA ORDEN DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD Y REDENCIÓN DE CAUTIVOS DESCALZA

MIGUEL CÓRDOBA SALMERÓN
Universidad de Granada

Con la aprobación de la Reforma de la Orden de la Santísima Trinidad en 1599, comenzó la labor de expansión de los frailes por el territorio español en primera instancia para continuar por el resto de Europa y América después. El primer convento donde se implantó la Reforma fue el que se encuentra en la localidad de Valdepeñas, al que seguirían los de Biemparada, Socuéllanos, Alcalá de Henares, Villanueva de los Infantes, La Solana y Madrid. Después fue el de Valladolid (1605), para continuar con una serie de fundaciones, que se realizaron gracias a una carta de recomendación del Duque de Lerma, gran protector de la Orden. Entre ellas tenemos que encajar la casa granadina.

Se trata ésta de una fundación que tardó varios años en lograrse, debido a diversas dificultades que se encontraron los frailes en el camino, pero tras salvarlas se asentaron al final de la entonces calle Osorio, hoy Gracia, en el solar que hoy ocupa el abandonado cine *Goya*, obteniendo la licencia para poner el Santísimo Sacramento el 15 de noviembre de 1612. Con los primeros milagros que realizara la titular, Nuestra Señora de Gracia (1613), empezaron a llegar los peregrinos con muestras de agradecimiento y donaciones, provocando al poco tiempo que el convento resultara pequeño y su ampliación se dificultara por estar rodeados por diferentes casas. Así, el P. Gabriel de la Asunción obtiene la licencia para modificar el emplazamiento del convento y lo traslada a las conocidas Huertas de *Jaragüí*, donde se realizaría la inauguración del templo en 1635, contando los frailes con las celdas y oficinas necesarias, que debían estar distribuidas alrededor del claustro que en la actualidad se conserva, organizado en torno a



1. Ex-Convento de Nuestra Señora de Gracia y Ex-Seminario Menor de San Cecilio en Granada. Vista actual del claustro

un patio cuadrangular. El resto de las obras se demoraría cuarenta y ocho años, es decir, hasta 1683; en este período se realizaron la totalidad de los cuartos — que llegarían a alojar a ochenta frailes y cuatro sirvientes¹—, los claustros, las otras oficinas, la antigua lonja de la iglesia y las calles de la huerta. Pero nosotros nos detendremos en el estudio del claustro alto, que fue el primero en hacerse y será uno de los grandes exponentes de la integración de las artes, ya que en él, junto a la severa y reglada arquitectura de la Orden Trinitaria, de la que haremos mención seguidamente, tienen cabida ocho altares de estilo barroco en los cuales se integran escenas de la Vida y Pasión de Cristo, cuyo creciente auge devocional queda de manifiesto con la creación de hermandades penitenciales y aseverada

1 *Granada 1752. Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Madrid, Tabapress, 1991, pág. 198.



con la abundante producción artística que sigue esta línea². Además, la decoración del recinto se completa con dos centros de interés habitual en las fundaciones religiosas: la temática mariana y el discurso encomiástico de la Orden titular. El primero de ellos quedaría plasmado, aparte del gran retablo mayor dedicado a la imagen titular, Nuestra Señora de Gracia³, máximo exponente de esta idea en el recinto trinitario, por el ciclo pictórico compuesto por cuatro grandes lienzos dedicados a la Vida y Misterios de la Virgen; el segundo aparece dividido en dos ciclos, igualmente pictóricos como el anterior, uno dedicado a representar las escenas más carismáticas de la vida del fundador de la Orden, San Juan de Mata, mientras que el otro es una recuperación de un discurso hagiográfico, uno de los pocos que se conservan completos en la ciudad de la Alhambra. [1]

Antes de pasar al estudio más detenido del contenido del claustro alto, debemos detenernos unos momentos en su contenedor, es decir, en la arquitectura que, aunque severa y muy transformada aun podemos ver en ella lo que mandan las *Constituciones* de la Orden, las cuales marcaban cuales deberían ser las dimensiones tanto del claustro como de las celdas de los frailes. Así, las reglas españolas, pues existen otras francesas, se especifica que *de una pared del claustro a la otra no aya menos de cincuenta y cinco pies ni más de sesenta*⁴ (sic) y el ámbito no debía medir más de seis pies de ancho; con respecto a las celdas, que según el Santo era un lugar donde un religioso está *solo para tratar a solas con Dios*⁵, debía de ser cuadra, de lado, como máximo 11 pies y de mínimo 10, mientras que la altura debía rondar entre los seis y ocho pies; la ventana debían ser *de tres pies y cuatro dedos, la anchura de dos pies y cinco dedos*⁶. Esto lo podemos confirmar sólo en dos casos el primero con lo que respecta al ancho y largo del claustro, que del muro de la iglesia al otro extremo mide 15'4 metros, mientras que el largo se excede escasamente un metro doscientos al medir dieciocho metros; y el segundo con el ancho del ámbito que mide un metro y medio, estando por lo tanto dentro 1'68 metros que marca la regla. Del resto, y como ya hemos mencionado, debido a que se ha modificado a lo largo del tiempo no lo podemos confirmar⁷.

2 LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L.: *Contrarreforma y Cofradías en Granada. Aproximación a la historia de las cofradías y hermandades de la ciudad de Granada durante los siglos XVII y XVIII*. Granada, 1992. (Tesis doctoral inédita dirigida por la Dra. D^a. Inmaculada Saavedra Alias).

3 CÓRDOBA SALMERÓN, M.: "El Real Convento de Nuestra Señora de Gracia: la imagen titular y el retablo mayor desaparecido", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 33, 2002, págs. 33-52.

4 *Constituciones de 1614*. Rfr. PUJANA, J. (O.S.S.T.): *San Juan Bautista de la Concepción. Carisma y Misión*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, pág. 768.

5 PUJANA, J. (O.S.S.T.): *San Juan Bautista de la Concepción. Carisma y Misión*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, pág. 768.

6 WITKO, A.: "El arte en la doctrina de la Orden de los Trinitarios", *Boletín de Arte*, nº 18, Universidad de Málaga, 1997, pág. 59.

7 Quiero agradecer aquí al arquitecto D. Carlos Sánchez Gómez las facilidades que me ha dado para poder consultar las plantas que posee del convento e iglesia de Nuestra Señora de Gracia.



2. Pedro Atanasio Bocanegra. *Nacimiento de Cristo*

De la decoración del Real Convento, y más concretamente del claustro, abierto actualmente por siete arcos en cada uno de los laterales, de los cuales el central es de mayor anchura, sólo contamos con la descripción que nos hace Fray Juan de la Natividad⁸, el cual nos dice que había ocho altares con sus frontales de *açulejos finos, con frisos, cenefas, y Escudo de la Orden*⁹, todo ello complementado con un elemento modulador del espacio arquitectónico e integrador de las diferentes artes, el retablo, que cumpliría una funcionalidad didáctica, contribuyendo al mismo tiempo a la devoción y meditación, siguiendo de esta manera las directrices del Concilio de Trento. En el centro de estas *guarniciones de relieve, y doradas muy curiosas* está historiada la vida y Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, del que únicamente se conservan dos cuadros, el de la *Natividad de Cristo* y la *Oración en el Huerto*¹⁰. [2]



8 JUAN DE LA NATIVIDAD (O.S.S.T.): *Coronada historia, descripción laureada, de el misterio genesis, y principio Augusto de el eximio portento de la Gracia, y admiración de el Arte la milagrosa Imagen de María Santísima de Gracia, cuyo sagrado bulto, y titulo glorioso, ocupa, y magnifica su Real Templo, y Convento de RR. PP. Trinitarios Descalços, Redentores de Cautivos Christianos, desta Nobilísima Ciudad de Granada*, Granada, Imprenta Real de Francisco Ochoa, 1697, págs. 168-169.

9 Estos altares se realizaron durante el mandato de Fray Pedro de San Pablo (1647-1650). JUAN DE LA NATIVIDAD (O.S.S.T.): *Coronada historia...*, pág. 437.

10 En unas anotaciones que realiza D. Manuel Gómez Moreno, comenta que existe otro cuadro más, el de la *Circuncisión*, que pertenecía a Felipe de Alva y había sido restaurado por Esteban. Además, nos habla de otros dos cuadros, un santo en oración que especifica está firmado por Pedro Atanasio Bocanegra y, la *Oración del Monte*; éstos igualmente pertenecen al legado anterior y habían sido restaurados por la misma persona. Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada (I. G.-M.) Leg. VI, nº 219.



3. Pedro Atanasio Bocanegra. *Muerte de San Juan de Mata*

Este ciclo se completó seguidamente con otros dos; ambos llevarían, al igual que el anterior a la devoción de los frailes, mediante la representación de la vida de dos seres ejemplares para la Orden de la Santísima Trinidad. El primero de ellos está dedicado a los Misterios de María Santísima, de quien era muy devoto el reformador de la Orden, San Juan Bautista de la Concepción, el cual impulsó la oración mariana dentro de la Reforma, y cuyo ejemplo más claro lo tenemos en el propio convento de Granada, donde tendrá el origen y la divulgación de la devoción a María Santísima bajo la advocación de Gracia. Estos cuadros, en un número de cuatro, se encontraban en el medio de cada ámbito; de estos solamente conocemos dos, gracias a las noticias aportadas por el profesor Orozco Díaz: el *Milagro de la Virgen* y *Coronación de la Virgen*¹¹.

El segundo, como no podría ser de otra manera, está dedicado a la vida del fundador, San Juan de Mata, que estaba compuesto por ocho lienzos de los cuales conocemos cinco: *La aparición de San Pedro a San Juan de Mata*, *Visión de San Juan de Mata*, *La Imposición del hábito a San Juan de Mata*, *La Orden de los Trinitarios frente al Papa* y *Muerte de San Juan de Mata*¹². [3] A estas cinco obras tenemos que sumar las noticias que nos aporta Gómez Moreno sobre dos pinturas más que había en las Recogidas y que según él pertenecían a nuestro Convento, estos son: 1º *la madre del Santo ofreciendo al Santo niño a la Virgen*



11 OROZCO DÍAZ, E.: *Pedro Atanasio Bocanegra*, Granada: Universidad, 1937, págs. 80 y 98.

12 Todos ellos están inspirados principalmente en la serie que realizó el grabador Theodor van Thulden, en 1633, sobre la vida del santo fundador. Para saber más sobre su iconografía y la de otros santos trinitarios se recomienda la lectura de: WITKO, A. (Ks.): *Sztukaw stobie Zakonu Trójcy wój. Wsiedemmastymi osiemnastym stuleciu*, Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2002.



4. Pedro Atanasio Bocanegra. *Retrato de San Juan Bautista de la Concepción*. Museo de Bellas Artes de Granada

y el 2º *Cristo crucificado sobre un altar, conversando con el atributo trinitario*¹³. Todas estas obras fueron realizadas por el que fuera pintor real y discípulo de Alonso Cano, Pedro Atanasio Bocanegra, permaneciendo con carácter inédito la mayor parte de ellos hasta el reciente Simposio Internacional de *Alonso Cano y su época*¹⁴.

Estos tres ciclos se completan con una serie de doce cuadros de medio punto que ocupaban los lunetos de las ventanas, que se complementaban con unas cartelas pintadas en las pilastras que dividen los arcos, donde había una inscripción que explicaba lo que representaban los lienzos. Con unas reformas que se realizaron posteriores a 1697, se completaría con otra serie de retratos, uno por luneto hasta sumar un número de veintiocho; por este motivo se hace muy difícil saber cuales fueron los primeros en ser colocados originariamente, ya que además se une el que no están realizados por un solo autor sino que intervinieron, aparte del mencionado Bocanegra que realizaría cinco, Juan de Salcedo (catorce), Melchor de Guevara (cuatro), Jacinto de Molina y Mendoza (uno) y cuatro que son clasificados como de Escuela Granadina, los cuales o por lo menos algunos de ellos, sin que consigamos de momento afirmarlo con

¹³ I. G.-M. *Papeles sobre los conventos*, nº 125.

¹⁴ CÓRDOBA SALMERÓN, M.: «Ecos de Cano en unos lienzos inéditos de Bocanegra», en *Simposio Internacional Alonso Cano y su época*, Granada, 2002. Granada, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, 2002, págs. 491-500.



rotundidad, debido a que nos encontramos en una profunda investigación sobre los mismos, podríamos atribuirlos de momento a un discípulo de Juan de Aragón, pintor que estuvo relacionado con la Orden de la Santísima Trinidad¹⁵.

Como ya hemos dicho, se trata de veintiocho lienzos los cuales podemos dividir según una temática, la cual haría reflexionar a los frailes trinitarios sobre como debían encaminar su vida. Así, nos encontramos retratos de monjes que vivieron para glorificar a la Virgen: *V. P. Fr. Juan de la Encarnación*, *V. P. Fr. Cecilio de Jesús* (el cual también destacó por ser un gran predicador), *V. H. Juan de San Gregorio* y *V. P. Fr. Gaspar de Jesús* (que fue el que concluyó las obras de la iglesia); no podía falta un retrato del reformador de la Orden, que no era santo cuando se pintó el lienzo, *N. V. P. Fr. Juan Bautista de la Concepción* [4] y la fundadora de las Religiosas de la Santísima Trinidad, la *Madre Constacia*, hija de Pedro II de Aragón; a la redención de cautivos como *V. P. Fr. Miguel de la Virgen*; mártires: *P. Fr. Bernardo de Monroy* y *Santa Laura*, virgen y mártir; la caridad y ayuda a los enfermos: *V. P. Manuel de los Ángeles*; exorcistas: *San Roberto de Kanesturgo*; teólogos y escritores de teología: *V. P. Fr. Luis de la Santísima Trinidad* y *V. P. Fr. Leandro de San José*; y por último aquellos que llevaron una vida ejemplar y que representan el mayor número de cuadros realizados: *V. H. Fr. Juan de San Buenaventura*, *V. H. Fr. Pedro del Santísimo Sacramento*, *V. P. Fr. Pedro de la Asunción* (el cual destacó también por el culto a los Santos Patriarcas de la Orden), *V. H. Lucas de San Juan Evangelista*, *V. P. Fr. Miguel de los Santos*, *V. H. Ana de Jesús*, *V. P. Fr. Calixto de la Transfiguración*, *H. Fr. Jacinto de la Concepción* y *H. Fr. Miguel de San Jerónimo*.

En definitiva, a través de este conjunto, se muestra sin duda la integración de las artes en la Granada Moderna, y gracias a él podemos ver y comprender como la devoción a la Madre de Dios, la predicación, el estudio y la oración, definirán la vida de los frailes, los cuales supieron acercarse al pueblo sencillo, de cuyas filas se nutrieron. Al mismo tiempo que las obras pictóricas del claustro alto —en mayor medida— y las de la iglesia y cripta mantenían vivo, a través de las pinturas e inscripciones, la memoria de aquellos religiosos cuya vida fue ejemplar y que murieron en «olor de santidad» y cuyas biografías trascendieron de forma rápida al pueblo llano.

15 Sobre Juan de Aragón, el más importante artista de la Escuela Granadina en la segunda mitad del siglo XVI, se recomienda la lectura de la biografía del pintor en: GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M.: *La transición del Renacimiento al barroco en la arquitectura religiosa granadina (1560-1650)*. Diócesis de Granada y Guadix-Baza, Granada, 1987 (Tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Domingo Sánchez-Mesa Martín), págs. 216-219.



LA CASA DE LOS PINELO DE SEVILLA

TEODORO FALCÓN MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

El edificio que sirve en la actualidad de sede de las Reales Academias sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes, forma parte de un prototipo de casas-palacio de origen medieval, revestido de ropaje renacentista. Contemporáneo de la Casa de Pilatos, el Palacio de las Dueñas o la casa natal de Miguel de Mañara (Casa de los Almansa), entre otras, mantiene con ellas ciertas afinidades en la idea del espacio, tipologías constructivas, así como en elementos estructurales y decorativos¹. Se encuentra situado en el casco antiguo de la ciudad, en las proximidades de la Catedral y del Palacio arzobispal, en la calle Abades nº 14, donde han vivido preferentemente miembros del Cabildo eclesiástico. Por esta circunstancia en algunas alusiones a este inmueble en el siglo XIX se le denomina la casa de los Abades.

Son escasas las referencias bibliográficas sobre este edificio, y suele hacerse en función de la familia Pinelo. Lo que no hay uniformidad por los historiadores es de quién parte este apellido. Desde el siglo XIX hasta nuestros días se ha venido manteniendo que esta casa perteneció a Diego Pinelo, maestrescuela y canónigo de la catedral, personaje que nunca existió². Por otra parte otra serie de

-
- 1 FALCÓN MÁRQUEZ, T.: «Tipologías constructivas de los palacios sevillanos del siglo XVI», en *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Sevilla, 2000. vol. I. págs. 279-284.
 - 2 GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística*, Sevilla, 1892. III. págs. 201-206. LLEÓ CAÑAL, V.: *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979. pág. 39. RODRÍGUEZ BECERRA, J.: *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*, Sevilla, 1993, I. pág. 28.

historiadores actuales citan a este edificio en función de Francisco Pinelo. Como veremos, la mansión en la que vivió este ilustre italiano era de mayores proporciones que la actual y nada tiene que ver con este edificio. Francisco Pinelo fue uno de los personajes más representativos de la colonia genovesa afincada en Sevilla en los siglos XV y XVI. Documentado en esta ciudad al menos desde 1473, su relación con la banca, el comercio con Europa, África y América, su amistad con el papa y con Cristóbal Colón, así como el hecho de ostentar diversos cargos en esta ciudad, le convirtieron en uno de los más ricos e influyentes personajes de la época. Fue Jurado, Fiel Ejecutor y primer Factor de la Casa de Contratación de Indias, fundada por la Corona en 1503³. Falleció el 21 de mayo de 1509. Estuvo casado con María de la Torre, tal vez hermana del deán de la catedral, don Fernando de la Torre. María murió en 30 de octubre de 1513. Ambos reposan en la capilla del Pilar de la catedral de Sevilla⁴. Sus hijos legítimos fueron: Jerónimo, que fue maestrescuela y canónigo de la catedral y Pedro, asimismo canónigo.

Francisco Pinelo vivió en una casa-palacio de gran amplitud. Se extendía desde la calle Argote de Molina nº 17 hasta la calle Abades. [1] Como veremos, fue dividida en dos partes, con fachadas principales hacia c/ Argote de Molina y a c/ Abades, que pasarían a propiedad de sus hijos Pedro y Jerónimo, respectivamente. En una escritura de concordia entre sus hijos, realizada ante el escribano Pedro Ferrández de Cazalla, fechada en 5 de diciembre de 1514, tras el fallecimiento de sus padres, consta que parte de la finca (sector de c/ Argote de Molina y parte de poniente de Segovias, frente al Palacio arzobispal) pasó a propiedad del canónigo Pedro Pinelo: *con sus palacios e soberados e patios e corrales e cavallerizas e bodega e pertenencias*⁵.

Pedro Pinelo fue Mayordomo del Cabildo catedral, al menos desde 1491. En razón de su cargo tuvo estrecha relación con los artistas que trabajaban en el

-
- 3 De la abundante bibliografía internacional sobre Francisco Pinelo destacaremos: PIKE, R.: *Enterprise and adventure. The genovese un Seville and the opening of the New World*, New York, 1966. *Idem*. *Aristócratas y comerciantes. La sociedad sevillana en el siglo XVI*, Barcelona, 1978. BOSCOLO, A.: "Il genovese Francesco Pinelli amico a Siviglia di Cristóforo Colombo", en *Presencia italiana en Andalucía. Siglos XIV-XVII*, Sevilla, 1985. D'ARIENZO, L.: "Problemi diplomatici tra Genova e Siviglia. Considerazioni sulla fonti Italo-Iberiche nell Basso Medioevo", en *Presencia italiana...1985. Idem*. "Francesco Pinelli banchieri dei Papa, collettore e nunzio apostolico in Spagna all'epoca di Cristoforo Colombo", *Atti del IV Convegno internazionale di studi colombiani*, II, Genova, 1987. VARELA, C.: "Genovesi a Siviglia", Catálogo de la mostra *Genova e Siviglia, l'avventura dell'Occidente*, Genova, 1988. OTTE, E.: *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*, Sevilla, Edición de Antonio M. Bernal y Antonio Collantes de Terán, 1996.
- 4 ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1677): *Anales eclesiásticos y seculares...* Sevilla, 1796, III, 216-217. Archivo catedral de Sevilla (A.C.S.), Sección IX, leg. 56, número antiguo 17-2-10. *Memorias sepulcrales de esta Santa Iglesia Patriarcal...* Por Juan de Loaysa. Ms. S. XVIII. A. C. Sección IV, Libro 408, fol. 24-24 vto.
- 5 *Título de una casa calle Argote de Molina nº 1 propia de Dª Manuela del Camino y de la Portilla* (en adelante *Título de propiedad*). Doc. nº14. En doc. nº 15: Copia realizada en Sevilla a 4 de abril de 1531 ante Manuel de Segura, escribano público. Archivo de don Eduardo Ybarra Hidalgo. Sevilla.



1. Sector del apeadero, puerta de ingreso y tirasol (h. 1516-1517)

templo en ese período, entre los que figuraban los arquitectos Alonso Rodríguez, del que fue albacea testamentario, y Diego de Riaño, así como con los escultores Miguel Florentín y Pedro Millán, el artífice de la talla de Ntra. Sra. del Pilar, que preside la capilla funeraria familiar, y el ceramista Niculoso Pisano, que trabajaba en el cimborio. Pedro Pinelo fue quien estableció el programa iconográfico de la

portada de la Sacristía Mayor⁶. En 6 de julio de 1519 vendió esa parte de la casa de sus padres a Francisco Suárez, representante de su hermano, micer García de Gibraleón, protonotario, residente en Roma, por valor de 1.125.000 maravedíes, equivalentes a 3.000 ducados de oro⁷.

La otra parte de la casa de Francisco Pinelo daba hacia la calle Abades. Hay que tener presente que entonces pertenecían a la catedral (Mesa capitular y Fábrica) una serie de casas que se hallaban en torno a la esquina de c/ Segovias y Abades. La casa de Francisco Pinelo abarcaba desde c/ Argote de Molina por las traseras de una serie de fincas hasta Abades, lindando con una barreduela hoy desaparecida, que se llamaba del Águila, que comunicaba con Argote de Molina, al parecer a la altura de la finca actualmente rotulada con el número 9. En 1517 el arzobispo fray Diego de Deza permutó una serie de casas con el Cabildo y Fábrica de la Iglesia, para dote de la festividad de Santo Tomás. Entre ellas figura...*otras casas en esta ciudad en dicha collación al corral del Águila, que fueron de Pedro Gonzalez, notario, y por otras casas en la dicha collación en la calle de la Marmoleja, a las espaldas de las casas del Sr. Maestrescuela (Jerónimo Pinelo), que fueron de Ruy Diaz de Baeza...*⁸.

6 FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *La catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Sevilla, 1980.

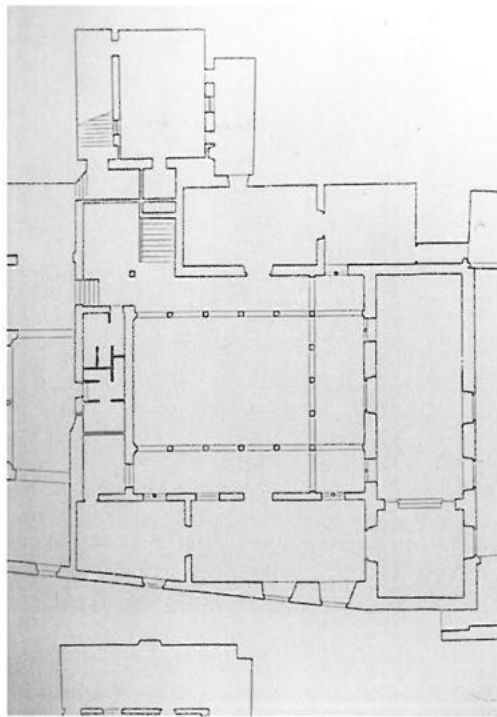
7 Título de propiedad. Doc. nº 16 y 17.

8 A.C.S. Sección IX. Leg. 9, nº 10

2. Planta del patio principal y dependencias anexas

La fachada de la casa de Francisco Pinelo hacia Abades debía estar en el solar que ocupa en la actualidad la Academia de Medicina, lindando con otras casas del Cabildo y con la vivienda de Jerónimo Pinelo, el hijo mayor. Éste era canónigo de la catedral y maestrescuela, al menos desde 1496 hasta su fallecimiento en 10 de septiembre de 1520⁹. Fue enterrado junto a sus padres en la capilla del Pilar de la catedral. En el reparto de la herencia familiar tras el fallecimiento de sus padres, lo que tuvo lugar en 5 de diciembre de 1514, hemos dicho que Pedro se quedó con las casas de Francisco Pinelo, hacia Argote de Molina. Por su parte Jerónimo heredó los bienes raíces de una serie de fincas rústicas en Manzanilla, Santiponce y Camas¹⁰. Desde comienzos del siglo XVI inició una política de transacciones, con el fin de quedarse con la parte oriental de la finca de sus padres, incorporando otras colindantes propiedad del Cabildo y de otros particulares. También anexionó una finca en la calle Segovias (hoy rotulada con el n° 3). Con todo ello logró construir un conjunto homogéneo, con fachadas en el vértice de Abades y Segovias, que es el inmueble de las Academias que ha llegado hasta nosotros, aunque el revestimiento renacentista se llevó a cabo después de su fallecimiento en 1520. [2]

Las primeras noticias que tenemos de la realización de obras en este sector de Abades data de 1502. En un apeo y deslinde de propiedades del Cabildo se citan dos pares de casas que lindan con las de Francisco Pinelo: *en el comedio de estas casas están unas casas del Hospital del Cardenal...Estas casas tiene de*



9 A.C.S. Sección I. Libro 381. Fol. XV(3/49).

10 Título de propiedad. Doc. n° 14.

por vida el maestrescuela y labra en ellas y por eso no se ponen los miembros hasta que las haya labrado¹¹. En una escritura de permuta, fechada en 15 de enero de 1506, ante el escribano Fernando Ruiz de Porres, Jerónimo propone hacer el trueque de unas viviendas del Cabildo, con el fin de incorporarlas a la casa matriz de sus padres, ofreciendo en cambio un par de casas de su propiedad en la calle del Hospital del Yeso, collación del Salvador (c/ Ortiz de Zúñiga-Puente y Pellón); otras casas-tienda de herrería en la misma feligresía y una bodega en Chipiona; todo ello por valor de 8.800 maravedíes. Al año siguiente, en 10 de julio adquirió también de por vida unas casas del Cabildo en calle Abades, que “vacaron” por muerte de Cristóbal Caldera, racionero¹². Todo este conjunto de viviendas que él unificó y construyó de nuevo debe ser, sin duda, el sector del patio principal de las Academias y su entorno, además de la huerta (jardín).

Diez años después, en 14 de marzo de 1516, en una carta remitida al Cabildo, informa el maestrescuela de las obras que va a realizar en unas casillas que ha permutado con esa institución. Manifiesta que en la casa que era del procurador hará una puerta, casapuerta, caballeriza y pajar, palacios bajo y alto. Concluye diciendo que dará las dos casas labradas o mejor la renta que valiera, con lo que la Iglesia ganaría 1.000 mrs¹³. El documento se refiere al sector del apeadero del edificio de las Academias, con fachadas a c/ Abades y Segovias. Por su parte el Cabildo instó a que se solicitase licencia a Roma. En el proceso unitario de construcción del nuevo palacio consta en auto capitular de 12 de febrero de 1518 que estaba concluido el huerto. A pesar de que en 5 de octubre de 1520 se manifiesta que las dos casas se hallaban *edificadas e labradas del todo*¹⁴, el patio principal presentaría entonces una estética gótico-mudéjar, con pilares de ladrillo, y por tanto sin las columnas y relieves de yesería renacentistas. En 25 de abril de 1523 Pedro Pinelo como albacea testamentario y heredero de su hermano, vendió estas casas a la Fábrica de la Iglesia, ante el escribano Francisco de Castellanos.

La Fábrica tomó posesión de estas casas tres días después, en 28 de abril¹⁵. En 26 de noviembre de 1524 estas fincas, propiedad de la Fábrica, pasaron a ser morada de por vida del canónigo Lorenzo Suárez de Figueroa, por escritura firmada ante el escribano Diego de Morales¹⁶. Con él se iniciaría una nueva etapa en la renovación del palacio. Lorenzo Suárez de Figueroa era un canónigo, no ordenado, nombrado en 1522 por el arzobispo fray Diego de Deza (1505-

11 A.C.S. Sección II. Mesa Capitular. Libro 1501 (28). Fol. 118 vto.

12 A.C.S. Sección II. Mesa Capitular. Libro 1500 (27). Fol. 12.

13 A.C.S. Sección IX. Leg. 56. nº 5/14.

14 *Idem*. nº 5/16

15 A. C. S. Sección IX. Leg. 56. nº 5/12 y 5/13.

16 A.C.S. Sección IV. Fol. CXIV. vto.



23)¹⁷. Consta que vivía en esta casa en 1542, según se indica en un apeo y deslinde de ese año¹⁸. Tiene tratamiento de don, lo que parece evidenciar un cierto nivel social. Desconozco si es descendiente de su homónimo el maestre de la Orden de Santiago, o del conde de Feria o si era familiar de Gómez Suárez de Figueroa, Capitán General de Milán y Embajador de Génova, relacionado con Antonio María Aprile de Carona el principal proveedor de portadas, columnas y fuentes de mármol de Carrara de las casas-palacio sevillanas. Suárez de Figueroa vivió en esta casa hasta que falleció en 1556.

La bibliografía tradicional sostiene que en esta casa nació San Juan de Ribera, quien llegaría a ser virrey y arzobispo de Valencia. Era hijo natural de Pedro Enríquez de Ribera (Perafán de Ribera III), I duque de Alcalá de los Gazules y virrey de Nápoles. Su madre fue Teresa Pinelo. Sobre su fecha de nacimiento se ha dicho tradicionalmente que tuvo lugar en 1533. Tal vez fue el 20 de marzo de 1532, como afirma Olmo y Canalda¹⁹. En todo caso en esas fechas esta casa hacía años que había dejado de pertenecer a los Pinelo, por lo que su nacimiento debió tener lugar en otra de las viviendas del barrio donde habitaban otras familias del mismo apellido.

Como ha manifestado Ybarra Hidalgo, tras las leyes desamortizadoras, este inmueble fue sacado a subasta en 1856, apreciándose en 118.560 reales de vellón. Fue adquirido por don Francisco del Camino y Camino, fundador de unos importantes almacenes. Cuando describe esta casa Álvarez-Benavides (1868), dice que se hallaba dividida en tres sectores: el del Apeadero, donde había un local en el que se alquilaban caballos y carrozas. Otra zona albergaba un colegio de primera enseñanza (sector del patio principal), fundado cuatro años antes. Finalmente había una fundición de letras de imprenta²⁰. Desde la década de 1910 el edificio estuvo habilitado como Fonda y *Pensión don Marcos*, habiéndose cegado la primitiva puerta de acceso. Se accedía a eje del patio principal. Fue declarado Monumento Nacional en 5 de febrero de 1954, y con posterioridad Bien de Interés Cultural (B.I.C.). En el Pleno municipal de 9 de agosto de 1966, siendo alcalde don Félix Moreno de la Cova, se dio conformidad a la compra de este inmueble, en forma de expropiación, con el beneplácito de su propietaria, doña María Pérez de Guzmán y Pickman, por importe de 5.455.378 pts.

A partir de entonces en la década de 1970 se llevaron a cabo una serie de obras de restauración y rehabilitación, bajo la dirección del arquitecto Rafael

17 A.C.S. Sección I. Libro 381. Fol. XV: *El señor don Lorenço Suarez de Figueroa es canónigo de esta Santa Iglesia. Es la calongia que tenja don Juan (de Medina) que hera chanfre y canónigo. Diósele posesión della en viernes catorze de febrero de 1522, ante el Racionero Hernán Ruys de Hojeda, notario de los abtos capitulares.*

18 A.C.S. Sección IV. Libro 368. Fol. LXIX vto. y Libro 377. Fol. CCXCV.

19 OLMOS Y CANALDA, E.: *Prelados valentinos*, Madrid, 1949, pág. 182.

20 ÁLVAREZ-BENAVIDES, M.: *Explicación del plano de Sevilla*. Sevilla, 1868. I. págs. 67-70.



Manzano Martos, entre otros, con la aportación económica de la corporación municipal y de la Dirección General de Bellas Artes. En el transcurso de estas obras se abrió la primitiva puerta cegada y se reconstruyó la galería alta del patio principal, con columnas. Procedían de la casa de los Marmolejos, que se hallaba en c/ Guzmán el Bueno nº 8. En el jardín se colocó una fuente de grutescos manierista, que se hallaba en la casa-palacio de los Levies (c/ Levies, 2- 4). Aunque inicialmente estuvo previsto destinar este edificio a sede del Museo Histórico de la ciudad y de otras instituciones municipales de Cultura, finalmente se decidió que albergara las Reales Academias sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. En un solar colindante, en su extremo septentrional, se construyó la sede de la Real Academia de Medicina, que se inauguró en 1976.

1. Estudio arquitectónico

El análisis de la planta del edificio en el que tienen su sede estas Academias sevillanas, los alzados, así como la documentación, permiten deducir que este conjunto es el resultado de la anexión de varias viviendas. Una finca sería el sector del apeadero, donde se halla la única puerta de ingreso, con fachadas a c/ Abades y a Segovias. Éste es el sector que Jerónimo Pinelo construyó a partir de 1516, incorporando la casa de c/ Segovias 3, que en la actualidad es del siglo XVIII. La fachada del edificio de las Academias hacia esa calle acusa un esvía. En ese vértice se sitúa un torreón (tirasol), con primer cuerpo de cantería y de ladrillo los superiores. Ha desaparecido la portada primitiva. Queda un simple vano adintelado, con despiece de dovelas. En él figura un azulejo con la Giralda entre jarras de azucenas y una F, testimonio de que el inmueble ha pertenecido a la Fábrica de la catedral. Está rotulada con el nº 14 de c/ Abades, antes nº 9 (nº 6 en el libro de Álvarez Benavides); en otro azulejo, de la época del Asistente Pablo de Olavide (1767-1775), pone: *Cuartel del Barrio 2, manzana 20*. La planta noble de este frente tenía dos ventanas, por lo que el balcón y el tejero corresponden a una reforma de hacia 1780. En lugar del balcón, que pertenece a la estancia que debió ser capilla, había en el siglo XVI una ventana *aforrada de azulejos*. En la ventana de la derecha había en 1542 *una reja del romano*.

El torreón se remata en una cubierta a cuatro aguas, con un antepecho de tracería gótica, con arcos semicirculares con alfices que apean sobre columnas. Muestra cinco vanos en fachada principal y tres hacia c/ Segovias y hacia el apeadero. De las catorce columnas, cinco son de capiteles de castañuelas, el resto son de acarreo. El antepecho en el frente de c/ Abades es de traza gótica, semejante a los de algunos de los triforios de la catedral, contruidos hacia 1510. Dado que en esta casa de un canónigo debieron intervenir desde el principio obreros y oficiales del templo metropolitano, es posible que en las trazas de este antepecho interviniera el aparejador Gonzalo de Rozas (o Rojas), quien



desempeñó este oficio en la catedral entre 1507 y 1524, a las órdenes de los maestros mayores Alonso Rodríguez y Juan Gil de Hontañón²¹. Entre otras actividades Rozas trazó las ventanas góticas del cimborrio. De todas formas las trazas góticas de este antepecho supone una cierta nota arcaizante para la época (h. 1516-17) en la arquitectura civil, ya que el primitivo de la fachada de la Casa de Pilatos y los de la galería del patio de esta casa, así como los de las Dueñas debieron colocarse hacia 1500, en tiempos de doña Catalina de Ribera (+1505). El antepecho del torreón de los Pinelo hacia c/ Segovias es manierista, por lo que debió renovarse a mediados del siglo XVI.

El apeadero se organiza en torno a un patio rectangular, donde alternan hoy pilares achaflanados y columnas. Tenía en el siglo XVI un pozo con un brocal de barro y una pila de albañilería, que serviría de abrevadero. Álvarez-Benavides (1868) lo describe como un pozo angosto y profundo. Según el apeo y deslinde de 1542²² el primer espacio tras la entrada es la casapuerta y a continuación el recibimiento. A la derecha había un palacio (salón), donde se sitúan en la actualidad los servicios. La solería era de ladrillo en espina de pez y las cubiertas, como hoy, de azulejos por tabla, de colores azul, verde y blanco. En el envigado se aprecian pintados los blasones de Pinelo y de la Torre, por los padres de Jerónimo. Las caballerizas se cubrían, como hoy, con alfarjías con ladrillos por tabla toscos. Los salones de la planta alta de este sector, en torno al patio, se han habilitado para pinacoteca y sala de exposiciones temporales. También en este sector de apeadero había una cocina.

En la crujía de fachada, sobre la casapuerta, hacia c/ Abades se hallan dos pequeñas estancias. La situada en el ángulo se suele denominar capilla. En el Apeo de 1542 se le denomina recámara; conserva una pequeña alacena forrada de azulejos, cuya puerta tiene talladas dos parejas de bustos de caballeros y damas, inspirados tal vez en grabados florentinos del círculo de Maso Finiguerra²³, como afirma Lleó. Si las efigies son renacentistas la ornamentación vegetal que las enmarca es gótica. Es de destacar la pequeña bóveda de terceletes que cubre la alacena. Esta estancia tiene un zócalo de azulejos de brillo metálico, de tradición mudéjar, en el que figura un friso con letras capitales en latín. Este recinto se cubre con una armadura mudéjar y su decoración actual es un pastiche. Junto a ella se halla una cámara, actual Sala de Plenos de la Academia de Bellas Artes. Tal vez pudo ser éste el dormitorio de Jerónimo Pinelo, con su oratorio privado anexo. Se cubre con una espléndida armadura mudéjar y tiene un friso de yeserías. La armadura es de cuatro paños inclinados y el almizate está decorado con palmas y piñas de mocárabe doradas. Según el documento citado las paredes

21 FALCÓN, T.: *La catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*.

22 A.C.S. Sección IV, libro nº 377, fol. CCXCV.

23 LLEÓ CAÑAL, V.: *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979. pág. 40.

3. Patio principal

estaban revestidas de azulejos. Los restos de pinturas de su zócalo, con temas de lacería supuestamente mudéjares, datan de 1855, según refiere Guichot²⁴.

Como es frecuente en las casa-palacio sevillanas del siglo XVI el acceso al patio principal se hace en ángulo recto (perspectiva quebrada) con relación a la puerta de la calle, a través de un vestíbulo.



Así accedemos a la finca

incorporada por Jerónimo Pinelo, renovada entre 1502 y 1506. Sobre tres arcos apea una singular columna con fuste de baquetones quebrados. La escalera principal, como es una constante, se halla en un vértice del patio. No es la original, ya que se construyó en el curso de las obras de adaptación a sede de las Academias en la década de 1970, ampliando el espacio primitivo. Sus peldaños están decorados con azulejos del siglo XVIII, procedentes de la casa c/ Guzmán el Bueno 11. Da luces a esta caja de escalera una ventana de hierro forjado de traza gótica, que corresponde a la época que hablamos (1502-1505). Tras la escalera hay otro patio, muy reconstruido, que sirve de vivienda del conserje. Es el patio que enlazaba con la casa de c/ Segovias 3 y con la de c/ Argote de Molina,¹⁷. En este sector había otra cocina y un *serviçio de mugeres*. La escalera principal comunica en el entresuelo con una dependencia que conserva una espléndida armadura, que ostenta los blasones de Pinelo y de la Torre, tanto de los padres, como del propio Jerónimo Pinelo en par. Debió ser sin duda el salón de estar. En la actualidad está previsto destinar esta estancia a mostrar una colección de Arte Oriental de los jesuitas, facilitada por el académico don Fernando García Gutiérrez.

Como hemos dicho el patio principal forma parte de la casa incorporada y renovada entre 1502-1506. Es de traza rectangular, con galerías en tres frentes de la planta baja.[3] No lo tiene en el lado sur, porque ahí había un salón (palacio).

24 GUICHOT Y SIERRA, A.: *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas*, Sevilla, 1925, I, 143-145.



Las galerías son respectivamente de cinco y cuatro arcos semicirculares peraltados, festoneados y calados. Según Chueca en ellos se conserva, interpretándolos, la *herradura de los arcos árabes*²⁵. Es posible que se trate de los arcos de la casa gótico-mudéjar, que apearian sobre pilares de ladrillos, renovados unos años después bajo la estética renacentista. Se trata del mismo esquema del que ha aparecido recientemente en la Casa de Mañara (Almansa), con arcos de herradura apuntado (túmido). Los soportes actuales son columnas de mármol blanco de Carrara, labradas en un taller genovés, con basas de garras y capiteles de castañuelas. Se rematan en volados cimacios troncocónicos, que deben corresponder con la anchura de los primitivos pilares.

En las enjutas, tanto de la galería exterior, como hacia el interior hay tondos con bustos en altorrelieve de yesería. La bibliografía del siglo XIX afirma que representan cabezas de guerreros. Hemos podido observar que el programa aquí representado está inspirado en la obra de Jorge de Montemayor los *Siete Libros de Diana* (Valencia, 1542). Da la circunstancia que la primera vez en la que se alude a estos relieves es en el apeo y deslinde de 1542. En el libro 4º de esta novela se describe el famoso templo de la caza, como un patio donde están representados una galería de personajes ilustres de la Antigüedad, de la Edad Media y de los albores del Renacimiento. Se citan dioses, héroes, contendientes de las Guerras Púnicas, generales y emperadores romanos, cónsules, parejas de amantes y pastores (se trata de una novela pastoril), además de princesas y damas de linaje de tiempos de Carlos V. Con esta galería de personajes ilustres, desde los tiempos mitológicos hasta el presente, se trata de recordar en la época del Humanismo los grandes ciclos y los prohombres más importantes de la Humanidad. La pareja del arco central son personajes nobiliarios del siglo XVI, tal vez los padres del canónigo Suárez de Figueroa.

Las enjutas de los arcos, sus frisos e intradós están decorados con grutescos. En ellos figuran grifos, esfinges, trofeos, *putti* y la personificación del sol y de la luna. Aunque todos estos motivos proceden de grabados, estos últimos están tomados en origen de relieves de sarcófagos romanos, como el de la leyenda de Endymión y Selene (Museo Capitolino, Roma) y del Arco de Constantino. La variante es que las extremidades inferiores son aquí motivos vegetales. Los altorrelieves con bustos son en general de gran calidad, superiores a los de otros conjuntos análogos, pese a los repintes. Como hemos dicho debieron realizarse en 1542, en tiempos del canónigo Lorenzo Suárez de Figueroa. Su diseño tuvo que hacerlo un artista de primera fila. Es posible que fuera Pedro de Campaña, quien desde 1537 trabajaba para la catedral y años después haría los diseños de los reyes para ser tallados en el arco de ingreso de la Capilla Real. Tal vez la clave esté en Francisco Pacheco, quien al hacer el perfil biográfico de este artista

25 CHUECA GOITIA, F.: "Arquitectura del siglo XVI"; *Ars Hispaniae*, XI, Madrid, 1953. pág. 208.



4. Yeserías del patio (h. 1542)

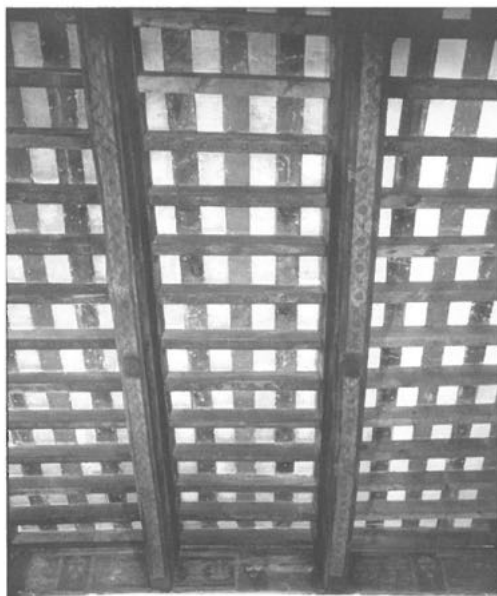
flamenco dice: *Fue estremado escultor, como se ve en muchos vaziadros que andan suyos, particularmente en unas anatomías de vaxo relieve*²⁶.

En torno al patio se sitúan una serie de salones (palacios), cámaras y camaretas, que albergan en planta baja diversas dependencias de la Academia de Buenas Letras. Dan luces a estos salones cinco ajimeces de yesería, de traza gótica, con su mainel, que corresponden a la cronología inicial del patio: 1502-1506. Contrasta estas trazas y decoración gótica del patio de los Pinelo, que corresponden a la adquisición y renovación de este sector en esa fecha, con la decoración “a la romana” de las tres portadas de acceso a estas dependencias. Son contemporáneas a la galería de retratos de personajes ilustres, de 1542. [4]

26 *Libro de descripción de verdaderos retratos, de ilustres y memorables varones*, Sevilla, Edición de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, 1985. pág. 292.

5. Azulejos por tablas del apeadero
(h. 1516-1517)

En los dinteles figuran repetidas las cabezas del guerrero y la dama, que se suelen identificar como Paris y Helena. Los salones de la planta baja conservan un auténtico muestrario de armaduras mudéjares, con frisos de yeserías renacentistas, muchos de ellos renovados en la década de 1970. [5] El ahora Salón de Actos de Buenas Letras ubicado en el frente norte se cubre con un



alfarje de casetones (11x5), decorados con piñas de mocárabes, a los que hay que sumar los del recinto que ocupa la Presidencia del salón (5x4). Recuerda el del Salón llamado del Pretorio, de la Casa de Pilatos, realizado por Andrés Juara en 1536. El que cubre la actual Biblioteca, en el ala oriental es más primitivo, de hacia 1502-1506, de tiempos de Jerónimo Pinelo. La armadura apea sobre siete vigas de pino, en las que figuran pintados los blasones de Pinelo y de la Torre. La única bóveda renacentista que hay en esta mansión se halla en planta baja, en un estrecho pasillo que comunica con la Dirección de la Academia de Buenas Letras. Esta pequeña bóveda está decorada con octógonos alternando con rombos. [6] El tema está inspirado en la lámina LXX vta. del *Libro IV* de Sebastián Serlio, editado por primera vez en Venecia en 1537.

La tercera finca incorporada por Jerónimo Pinelo es el espacio que ocupa el jardín (huerta), situado como es frecuente en el extremo más alejado de la puerta de ingreso. Fue sin embargo una de las fincas incorporadas entre 1502-1506, que avanza al exterior sobre la línea de fachada. Es un recinto de planta rectangular. Consta que se hallaba concluido en 1518, aunque con posterioridad ha experimentado diversas reformas hasta nuestros días. Según el apeo y deslinde de 1542 era un jardín de crucero, alimentado por una noria, que tenía una cubierta a dos aguas sobre cuatro “tijeras”. Presidía el jardín una fuente con una escultura femenina que echaba agua por los senos. En el *Libro 4º de Diana* se describe una pequeña fuente, toda de plata fina, en medio de la cual estaba una ninfa de oro que por *los hermosos pechos una agua muy clara echava*. En el frente oriental del jardín se hallaba en 1542 otra cocina. En el curso de las obras de la

6. Bóveda de tipo serliana (h. 1542)

década de 1970 se colocó en su lugar una galería de columnas.

El sucesor del canónigo Lorenzo Suárez de Figueroa en esta casa fue Jerónimo Manrique, arcediano de Ecija, a partir del 21 de abril de 1556. Cuatro años después, en 1560, el Cabildo catedral le autorizó para que se le descontara de la renta anual que pagaba la décima parte, 13.237 mrs.: *atento a lo que gastó en el jardín nuevo que hizo en esta casa, y en otras cosas que de nuevo se hicieron en ella*²⁷. En el extremo de poniente del jardín conserva la doble galería de columnas genovesas y arcos con alfices. En el flanco sur se hallan las ventanas de ventilación de las galerías subterráneas y en el extremo oriental mantiene una puerta renovada hacia la calle Abades. Como hemos dicho anteriormente la fuente manierista procede de la calle Levies. En ella se ha colocado recientemente una escultura de Pomona, de Juan Luis Vasallo. En el vano superior se hallaba el grupo escultórico de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen.

Para concluir, habrá que plantearse en lo sucesivo si deberemos seguir llamando a este edificio la Casa de los Pinelo, ya que solo residió en ella un miembro de esta familia. Parece más apropiado que la llamemos la Casa de Jerónimo Pinelo.



27 A.C.S. Sección IV, libro 370, fol. CXXI vto.



LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ROSA: MODELO DE INTEGRACIÓN Y MEMORIA ARTÍSTICA DEL SIGLO XVIII EN AGUILAR DE LA FRONTERA (CÓRDOBA)

JOSÉ GALISTEO MARTÍNEZ
Universidad de Málaga

*De tus dones no hay mujer ninguna
fuiste Hija, Madre y Esposa de Dios,
a tus plantas se postra la luna,
te vistes de estrellas, te corona el sol.*

*Por qué nunca los grandes pintores
supieron con arte bien colorear
los colores que tiene la Aurora
con ellos, Señora, te he de comparar.*

*Digo y es verdad, digo y es
verdad,
que las piedras se vuelvan
brillantes
por donde la Aurora tenga que pasar.*

*Digo y es así, digo y es
verdad
que la Hostia por chica que
sea
tiene Cuerpo y Sangre de su Majestad...*

(Coplas de la Aurora, popular de Aguilar de la Frontera, s. XIX-XX)¹

La entrada de un nuevo siglo supuso para Aguilar de la Frontera una etapa de perseverancia dentro del trasiego artístico de las fórmulas barrocas ya insinuadas desde el Seiscientos. Sin embargo, será ahora cuando cobren razón de ser, por cuanto las propuestas ensayadas antaño conocen su consolidación, convirtiendo los ejemplos arquitectónicos más señeros de la ciudad en testimonios de toda una cultura llena de apoteosis y dinamismo.

1 Se mantiene, todavía, en algunos pueblos de la provincia de Córdoba (Priego, Montilla, Monturque, entre otros), la costumbre de cantar estas coplas populares, las cuales conservan, casi todas, un mismo esquema poético pero con diferente discurso musical, que rememoran aquellas cuadrillas de campanilleros o «auroros», trazando diferentes itinerarios por la ciudad. La mayoría de todas ellas, insufladas de gran sentido mariológico, datan desde el siglo XVIII hasta principios del XX. En el caso de Aguilar, esta tradición, algo descontextualizada, la lleva a cabo, anualmente, el Centro Filarmónico Aguilarense en las vísperas de la fiesta litúrgica de la Inmaculada Concepción. Resulta interesante la compilación de coplas que realizaron PELÁEZ DEL ROSAL, M. y JIMÉNEZ PEDRAJAS, R.: *Cancionero popular del Rosario de la Aurora. Apuntes para una historia mariana de Andalucía*. Priego de Córdoba, Instituto de Historia de Andalucía, 1978.

1. Anónimo. *Virgen de la Rosa*. Siglo XVIII

Fundamentalmente, la situación se confirma a la vista de las transformaciones que los templos aguilaenses experimentaron como puesta al día de sus devociones más relevantes en aquel momento. El caso de la Capilla de la Rosa es un modelo de integración barroca en la iglesia de la Vera Cruz, cuya fábrica originaria se remonta a fines del XVI². En nuestra opinión, el interés suscitado por este ejemplo deviene de ser la primera muestra de capilla-camarín realizada en Aguilar. Por tanto, a esta fábrica le correspondería ser la “culpable” de suscitar, *a posteriori*, construcciones tan sugestivas como la del Camarín de Jesús Nazareno de la Parroquia de Santa María del Soterraño, entre otras.

Su aparato persuasivo, en cuanto a exposición iconográfica e iconológica se refiere, anima toda nuestra atención en torno a la Virgen, bajo la poética advocación de la Rosa, entendida ésta como variante rosariana, para desplegar un universo mariológico combinado con la plasticidad implícita por la original planta del recinto, sin olvidarnos de la estrategia lumínica controlada que tan sabiamente conjuga. [1] Todo ello, conforma un auténtico discurso simbólico, *quasi* teúrgico, que, a buen seguro, revolucionó con su presencia la mentalidad del barrio donde se asienta.

2 PALMA VARO, J.: *Apuntes para la historia de Aguilar de la Frontera*. Cabra, Gráficas Flora, 1983, págs. 363-364.



1. Mentalidad social y religiosa para una nueva devoción popular

Antes de adentrarnos en cuestiones estilísticas, hemos de reparar por un instante en la génesis de esta devoción. Desde tiempo inmemorial, Aguilar contó con un fervor arraigado hacia la Virgen del Rosario, fuente iconográfica de nuestra advocación. De esta manera, sabemos que, hasta 1611, la Virgen del Rosario fue patrona de la villa, siendo desde tal fecha cuando tal distinción fue transferida a la Virgen del Soterraño, imagen hallada casualmente en 1530, mientras se efectuaban las obras de ampliación de la Parroquia³. A raíz de dicha permuta, nada extraña teniendo en cuenta la acusada visceralidad de la religiosidad barroca, la imagen rosariana fue relegada del altar mayor y, ante las continuas quejas del vecindario, se mandó construir, hacia 1620, una capilla en la nave del Evangelio para, así, perpetuar la estima religiosa que, pese a su “destronamiento”, todavía se le profesaba⁴.

Pero, realmente, nuestra intención estriba en las, podíamos llamar, “hermandades filiales” que surgieron en el resto de iglesias aguilarenses, íntimamente ligadas a la advocación matriz⁵. En concreto, las únicas referencias documentales que podemos asociar al tema vienen de la mano de la descripción que Franco y Areco realizara en la centuria decimonónica. Distingue entre la Hermandad de la Aurora y la del Rosario de la Vera Cruz. La primera *se fomentó con la devo.^{on} especial de D.ⁿ Juan Frnz de Cordoba y Porres / quien costeó la imagen primitiva y promovió el rosario q.^e sale de no / che p.^r la Pobl.^{on} Ampliola D.ⁿ Pedro de Varo Galvez á cuyas expensas y / de la Hermandad se traxo la S.^{ta} actual y se labró la primera nave*⁶. Con respecto a la segunda, *La del Rosario en la Hermita de la VeraCruz con alguna posteridad / sacó otro rosario á las mismas horas, y fabricó á la S.^{ta} una primo / rosa Capilla*⁷.

En el caso de la Hermandad de la Rosa, denominada aquí como del *Rosario*, parece ser fue fundada sobre las bases que ya había animado la Hermandad de la Aurora, enclavada en la Iglesia del Hospital o de la Purísima Concepción, presuponiendo que la fundación de la Hermandad que nos ocupa surgiese de algunas desavenencias con la del Hospital. Sin alcanzar a corroborarlo

3 Tan rocambolésca historia está descrita en Archivo Parroquia del Soterraño (A.P.S.). *Libro de Bautismos*, nº 11 (1605-1614), fol. 278.

4 PALMA VARO, J.: *Apuntes...*, pág. 311.

5 Por extensión, indicar que esta novedosa profusión de filiales devenía, como mínimo, de una fenomenología devocional surgida a nivel provincial, vid., MORENO VALERO, M.: “Religiosidad popular en Córdoba en el siglo XVIII (Cofradías del Santo Rosario)”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 12, Real Academia de Córdoba, enero-junio 1987, págs. 95-111.

6 FRANCO Y ARECO, J. de D.: *Museo Genealógico-Memorias de Aguilar, 1849-1856* [manuscrito], fol. 27. En fechas recientes se ha descubierto en el envés de la peana de la *Virgen de la Aurora* la rúbrica de Alonso Gómez de Sandoval, lo cual viene a confirmar su tradicional atribución a la producción de este escultor.

7 *Ibidem*.



2. Exterior de la capilla por calle Ancha

documentalmente, sí podemos afirmar que ambas corporaciones promovieron el fenómeno de los Rosarios públicos, surgidos a finales del siglo XVII y con experimentado auge hasta el siglo XIX, cada una subordinada a sus respectivas collaciones. Este tipo de acontecimiento público, hasta cierto punto tan novedoso, excedía, en cierta medida, al estatismo religioso imperante en capillas y templos, ofreciendo, a pie de calle, un dinamismo, una cotidianidad y una sencillez que hacía conectar más fuertemente el hombre con su medio social⁸.



Fueron estas hermandades letíficas las que, de alguna manera, reavivaron esa inquietud religiosa popular que el vecindario poseía para preservar una práctica devocional concreta, al margen del control eclesiástico que se le tuviese impuesto⁹. Es más, sus primeras intenciones sólo se limitaban a poner en práctica, como señala Romero Mensaque, *la práctica de oración en común*¹⁰, aunque, paulatinamente, la consolidación de esta experiencia fue advirtiendo nuevos cambios y progresos que se materializaban en la adquisición de patrimonio, hasta el punto de erigir, bajo financiación popular, excelentes capillas como en

8 Este aspecto tan interesante sobre la religiosidad popular ha sido trabajado por ROMERO MENSAQUE, C. J.: "La conformación popular de la religiosidad sevillana en el Barroco y la Ilustración: la importancia del vecindario", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Hª. Moderna, nº 13, U.N.E.D. (Madrid), 2000, págs. 113-131. Del mismo autor, para la comprensión del citado auge, vid.: "Cotidianidad, dinamismo y espontaneidad en la religiosidad popular: el fenómeno de los rosarios públicos en la Sevilla del Barroco", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Hª. Moderna, nº 11, U.N.E.D. (Madrid), 1998, págs. 215-238.

9 ROMERO MENSAQUE, C. J.: "La conformación...", pág. 115.

10 *Ibidem*, pág. 117.



nuestro caso¹¹[2]. En realidad, tal circunstancia nos revela la consolidación que las hermandades de gloria pudieron adquirir a raíz de la Reforma tridentina, a pesar de no ponderarse, historiográficamente hablando, en la actualidad¹².

Además, y dentro del contexto histórico que tratamos, era vital la asistencia social que este tipo de asociaciones realizaban de cara a sus cofrades. Este “auxilio” cristiano nos lo menciona, de nuevo, el citado manuscrito cuando dice que *Estas dos Cofradías, p.^r un corto estipendio de un ochavo / cada semana, concurren con sus rosarios á visitar sus Cofrades enfer- / mos Sacramentados, les cantan una Salve, la noche de cuerpo pre- / sente un responso y les dicen un cierto num.^o de misas p.^r su alma. Estos son los rosarios q.^e con sus competen.^s, fiestas suntuosísimas, / excesivos gastos, lucim^o. y ardor han retumbado en toda la Comar- / ca con admira.^{on} del infinito concurso nat.^l y extraño en el si- / glo pasado*¹³.

Como fenómeno antropológico-cultural, hemos de señalar que detrás de todo este entramado religioso, en ocasiones, se refugiaban muchos de los oligarcas y notables opulentos de la villa, pues ejercer un oficio corporativo (Hermano Mayor, Mayordomo...) en una Cofradía otorgaba una cierta prestancia social e identidad urbana, causantes de los conflictos entre las élites socioeconómicas y políticas de Aguilar¹⁴. Así, acaeció entre Alonso Valenzuela y Valle¹⁵ y Cristóbal Varo Franco¹⁶, quienes pretendían mostrar sus respectivas ostentaciones en las procesiones, según se narra, en 27 de julio de 1790, por parte de José Mariano Rodríguez de Mora (contador de Montilla) al Duque de Medinaceli: *van a porfia en los adornos de las Iglesias y altares, en la abundancia de luces, en la profusión de faroles, de excesivo precio p[ar]a sacar los rosarios por las calles, en el núm[er]o de Músicos, en sus habilidades, en su paga, en los adornos de Bombos, Platillos, eta... así se iban enemistando unos con otros, hasta llegar el caso de encontrarse los rosarios, y sacar pistolas y espadas*¹⁷.

11 *Ibid.*, pág. 119.

12 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: “Arte y mentalidades en una asociación popular del Barroco: el Rosario de los Remedios”, *Baetica* n° 15, Universidad de Málaga, 1993, págs. 31-32.

13 FRANCO Y ARECO, J. de D.: *Museo Genealógico...*, pág. 27.

14 Vid., para la continuación de esta polémica en el siglo XIX, ESPINO JIMÉNEZ, F. M.: *Historia de la Real Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Aguilar de la Frontera (Siglos XVI-XXI). Religiosidad popular, cultura y sociedad*. Córdoba, Real Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Diputación, 2002, pág. 108.

15 Hidalgo poderoso, era miembro de la Real Maestranza de Caballería de Ronda, Capitán del Regimiento Provincial de Écija, Alguacil Mayor del Santo Oficio y titular de cargos municipales. En 1786, siendo el primer Director de la Sociedad Económica de Amigos del País, en Aguilar, era Hermano Mayor de las hermandades de la Caridad y de la Rosa. Cfr. WINDLER, C.: *Élites locales, señores, reformistas. Redes clientelares y Monarquía hacia finales del Antiguo Régimen*. Córdoba, Col., Historia y Geografía, 18, Universidad y Universidad de Sevilla, 1997, págs. 73 y 320.

16 Era Escribano del Cabildo y, en estos instantes, ocupaba el máximo cargo corporativo en la Hermandad de la Aurora. Cfr. WINDLER, C.: *op. cit.*, pág. 320.

17 Documento extraído de WINDLER, C.: *op. cit.*, pág. 320.

3. Interior de la capilla. Detalle de la embocadura

Ocuparnos de la génesis de la Capilla de la Virgen de la Rosa es algo conjetural, pues faltan subsanar lagunas históricas evidentes para una comprensión global de la Cofradía. No obstante, no falta quien se haya aventurado a establecer unos límites cronológicos en función de datos muy concretos, y que no esclarecen nada sobre la construcción del inmueble. De esta manera, Maestre Ballesteros ha querido ver en los *Libros de Obvenciones* algunas entradas, sucintas y poco elocuentes, de misas dedicadas o realizadas en el altar de la capilla en fechas que rondan el decenio de 1730, argumentos con los que avala, hipotéticamente, fundación, cultos y construcción del camarín¹⁸. Aunque a su debido tiempo abarcaremos el tema de la cronología, diremos que, por las características reunidas por la obra —estucos, soportes, etc.—, estamos ante un bello ejemplo arquitectónico, sin clientes ni artistas documentados, que sigue



18 MAESTRE BALLESTEROS, A.: "Sobre el origen devocional a Nuestra Señora de la Rosa en el siglo XVIII", *Sayones* n.º XVII, Agrupación de Cofradías de Aguilar de la Frontera (Córdoba), enero 2002, págs. 64-66. En cuanto a este tipo de afirmaciones tan precisas, sólo nos resta exponer que, entre la sociedad más acomodada del momento, era moneda corriente estipular —a través de mandas testamentarias y ciertos fiduciarios— óbolos, donaciones, financiación de obras de arte y un determinado número de misas por el alma del finado en altares y capillas de distintas advocaciones a los que éste pertenecía como hermano o fiel devoto. Por citar un ejemplo, tal es el caso de Pedro Ruiz de Varo y Gálvez que, como ya apuntó Franco y Areco, fue un gran benefactor de la Virgen de la Aurora de la iglesia del Hospital, el cual *Dispuso su Entierro en la Boveda que / tenía en la Capilla de N. S. Dela Aurora del S.^{to} Hospital desta Villa*, además de asignar a M.^a SS.^a *de la Aurora* y a M.^a SS.^a *de la Rosa* cien R.^s V.^a *acada Una y por una vez*, entre otras disposiciones afines (A.P.S. *Entablo / Testam.^{tos} DE que con / titulo de Colector / continuado por el / Yll.^{mo} S.^{or} D.^o Martín de Varcia / Mi Señor / Obispo de Cordova Exerce / D.^o Andrés de Carmona y / Antequera Pres.^o Juez App.^{co} / Subdelegado de la S.^{ta} Cruzada DE / Aguilar Montilla & / Da principio el Mes de Enero de 1768 a.^s hta 1788 a.^s, testimonio n.º 88, 17 noviembre 1769, s/f.).*



enraizado en unas formas muy propias de finales del XVII y que no perdurarían hasta más allá de la primera mitad del siglo XVIII [3].

2. La Virgen de la Rosa, protagonista del conjunto. Arte e iconografía

La talla que actúa como titular de la Capilla responde a los esquemas habituales de la advocación rosariana. A saber, la Virgen, de pie, con el Niño en los brazos, solución ésta surgida como producto de la estilización que dicha iconografía sufrió con el paso del tiempo¹⁹. Aunque entre los atributos que portan (coronas, cetro y *sfera mundi* o globo terráqueo), no ha llegado hasta nosotros ningún rosario, suponemos que su presencia en el ajuar de la Virgen estaría justificada por parte de fieles y devotos, a quienes no les resultaría difícil disfrutar el grupo escultórico con el instrumento devocional a través del cual se arraigó dicha devoción en el barrio.

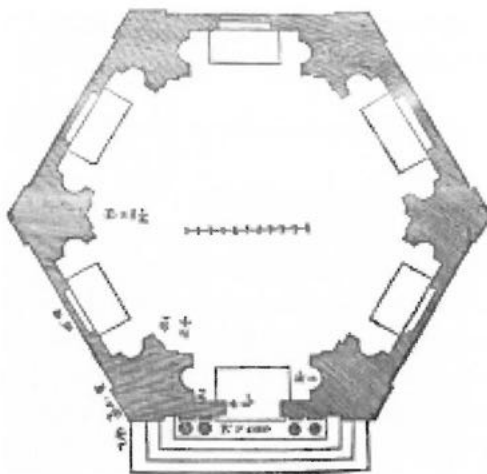
Compositivamente, la talla se alza sobre un escabel nuboso flanqueado por tres querubines. Como símbolo distintivo de su advocación, luce una refinada rosa policromada en su pecho que despunta como absoluta protagonista sobre el tejido de una tunicela blanca, decorada en sus bocamangas y extremos con grecas y motivos geométricos muy temperados. Cruzando su cuerpo en diagonal, se disponen los agitados pliegues del manto, cuya policromía y estofados, otorgan una variedad cromática a la obra, al alternar el color azul para el exterior con el rojo reservado a las vueltas del mismo. Huelga señalar la vinculación simbólica de dichos colores con la realeza, pureza, virginidad e inmortalidad de María, como Madre del Redentor. Ahora bien, en oposición a su estatismo, el Niño desnudo, en actitud de bendición, ofrece un grácil *contrapposto* que conecta, en silente diálogo, con la mirada complaciente de la Virgen.

La integración del conjunto escultórico dentro del camarín se resuelve gracias al peralte conferido por un trono dorado, de mediano mérito, vertebrado en dos cuerpos²⁰, escoltado, a su vez, por dos ángeles, cuyo movimiento de brazos, pensado para la exhibición de sendos rosarios, nos hace pensar que éstos fuesen los agentes identificadores, de cara al fiel, del carácter eminentemente rosariano de la imagen ya citado. Por sus características formales y estilísticas, la pieza puede encuadrarse a mediados del XVIII, imperando rasgos no muy definitorios, lo cual nos hace estar ante un encargo de cierto valor artístico que pone de relieve la carencia del artista a la hora de superar algunos arcaísmos estéticos

19 RÉAU, L.: *Iconografía de la Biblia – 2. Nuevo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, t. 1, vol. 2, pág. 130. Habla de tres fórmulas ensayadas para la representación de la Virgen del Rosario. Nosotros adscribimos nuestro ejemplo al tercer grupo, el de la Virgen con el Niño sedente, a pesar de la ligera diferencia con respecto a la posición.

20 El plinto neoclásico sobre el que se asienta el trono fue añadido, a buen seguro, en el siglo XIX.

4. Serlio. Libro V. Planta-arquetipo hexagonal



vigentes, con independencia de la urgente restauración y limpieza que la escultura requiere.

En cuanto al título de la Rosa, al principio sólo se aludía a él, de forma bíblica, para designar a la Madre de Dios²¹. No obstante, fue a partir de la Contrarreforma cuando la devoción al Santo Rosario debía afianzar sus ya decididos pasos, iniciados en la época medieval, por cuanto debía reprimir los ataques heréticos, los posicionamientos heterodoxos, las invectivas del protestantismo y, sobre todo aquellos cuestionamientos planteados en el siglo XVII. En esta línea, muchos intelectuales y eruditos comenzaron a ver en la Virgen una serie de cualidades extraordinarias que servían como pretexto para fomentar, de nuevo, esa práctica que parecía ya insulsa. Precisamente, uno de ellos fue el P. Esteve (1550-1603) quien, con su obra *Sacri Rosarii Virginis Mariae ab haereticorum calumniis defensio...* (Roma, 1584), veía definida en la rosa todos los talantes de la Virgen María. Igualmente, su potenciación metafórica, emblemática, simbología e iconología vendrán de la mano de los sermones laudatorios que, en las grandes y solemnes festividades, se efectúen por parte de reconocidos oradores sagrados²². No obstante, este afianzamiento necesitará del préstamo de las variantes medievales que ya habían hecho uso de tal motivo iconográfico. Por citar un ejemplo, traemos a colación la iconografía de la Virgen de la Rosaleda²³, cuyo origen la justifica como un símbolo proveniente del *Cantar de los Cantares*, una de las fuentes que, como a tantos otros ejemplos de literatura piadosa, prestará su amparo al citado texto.

La intensidad popular alcanzada por esta devoción a través de sus Hermandades y Cofradías proliferó durante todo el siglo XVIII, en la mayor

21 TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Plus Ultra, 1947, pág. 296.

22 Cfr., PÉREZ DE SANTAMARÍA, A.: "Defensa del Rosario y exaltación de María y su símbolo la rosa en la obra del Padre Esteve", *Cuadernos de Arte e Iconografía* nº 12, Fundación Universitaria Española (Madrid), segundo semestre 1993, págs. 140-147.

23 RÉAU, L.: *Iconografía...*, págs. 108-110.



parte de las ciudades andaluzas, en general, y cordobesas, en particular, multiplicándose la construcción y dedicación de oratorios y capillas que cobijasen tanto la advocación de la Aurora como de la Rosa. El caso más cercano que también puede ilustrar lo que venimos diciendo es el de la vecina ciudad de Montilla, la cual impetra a ambos títulos, con gran admiración y ahínco desde su creación hasta la actualidad²⁴.

3. La concepción del espacio como apoteosis arquitectónica y mariana

Si fascinante resulta la advocación de la Rosa, no lo es menos el continente aguilarense que la cobija, objetivo primordial del presente estudio. De hecho, su cometido de capilla entendida como espacio devocional supera lo hasta ahora convencional, atreviéndonos a señalar, sin temor a equivocarnos, que estamos ante el ejemplo mariano más interesante de todos sus coetáneos en la provincia cordobesa, cualitativamente hablando. Tal primacía le viene otorgada, en esencia, por las condiciones y rasgos que dicha empresa reúne tanto arquitectónica como iconográficamente. En ella, el modelo de integración resultante es producto de una exacta fusión artística, a la cual contribuye el afán de superación y triunfo que pretende mostrarse con un ponderado discurso mariano, sabiamente trazado, que atrae la fuerza inusitada de la oración y que aísla al fiel de lo tangible.

Al ocuparnos del inmueble *per se*, es preciso puntualizar la idea conceptual que se pretende emitir con la capilla. En primer lugar, su carácter, eminentemente abierto y autónomo, la hace ser parte integrante y activa dentro de la iglesia en la que se inserta, disipando, así, cualquier duda sobre la integración de este tipo de espacios en edificios anteriores en cronología²⁵. Igualmente, es una construcción que obvia los recursos retóricos más rutinarios y las atmósferas “fetichistas” y taumatúrgicas al uso en aquellas capillas más netamente “populares”²⁶. A diferencia de ellas, la de la Rosa apuesta por aquilatar su iconografía haciendo valer un criterio selectivo y un discurso basado en la erudición bíblica que contrasta con la simplicidad y convencionalismos generalizados en los programas contemporáneos. En definitiva, se crea un discurso *quasi* teleológico cuya culminación llegará con la manifestación hierofánica de la Virgen de la Rosa dominando en su camarín, como habitáculo privado. Es decir, lo que aquí se

24 AA. VV. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Córdoba, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Diputación y Caja Provincial de Ahorros, 1993, págs. 174-175 y 281-286.

25 PRADOS GARCÍA, J. M^a.: “Camarines barrocos mexicanos”, en ARANDA, A. M^a.; GUTIÉRREZ, R.; MORENO, A. Y QUILES, F.: *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla, Ediciones Giralda y Universidad Pablo de Olavide, 2001, t. II, pág. 1124.

26 ROMERO BENÍTEZ, J.: “Camarines antequeranos del siglo XVIII”, *Jábega* n° 13, Diputación de Málaga, 1976, pág. 25. Asimismo, cfr. CAMACHO MARTÍNEZ, R.: “El espacio del milagro: el camarín en el Barroco español”, en *I Congreso Internacional do Barroco*. Oporto, Universidad, 1991, vol. I, págs. 185-212.

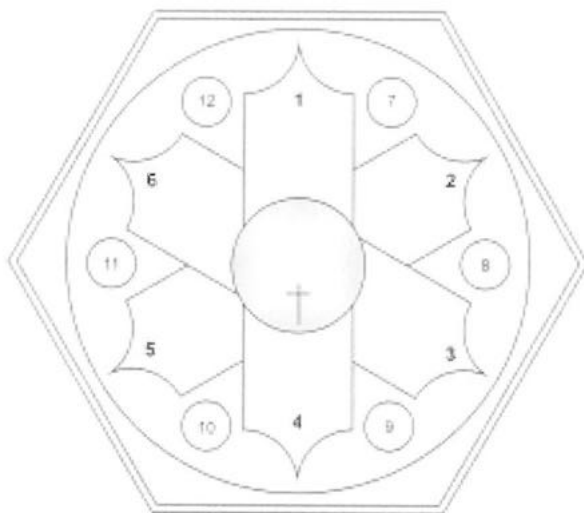
5. Programa iconográfico de la cúpula

MUJERES FUERTES

1. Abigail
2. Jael
3. Ruth
4. Esther
5. Raquel
6. Judith

VARONES ILUSTRES

7. Isaac
8. Aarón
9. Salomón
10. David
11. Jacob
12. Moisés



procura no es impactar al fiel con una serie de efectos teatrales, aparentemente prodigiosos, sino que éste se inmiscuya en la apología del Santo Rosario, consciente de su significado de cara a la posterior defensa y difusión del mismo.

Desde el punto de vista formal, la capilla de la Rosa es un espacio hexagonal cuyo volumen exterior, labrado en sillar y ladrillo, queda perfectamente adosado casi a los pies del templo. Su tejado, con tantas aguas como lados tiene el polígono y cubierto de tejas escamadas, soporta una grácil linterna, de selectos estípites y roleos, que abre cuatro de sus lados para disponer arcos de medio punto, por los cuales incida la luz y se distribuya, de forma moderada, por el interior, contrarrestándola con la iluminación accesoria que se proporciona desde los óculos del tambor²⁷. Asimismo, podemos observar la adhesión al buque de la capilla de un cuerpo inferior, correspondiente al camarín, cuya fábrica, creemos, es posterior a la obra principal, careciendo por completo de interés.

Situados ya en el interior, un gran arco de medio punto nos adentra en la antecámara, concebida a modo de sala palaciega, que sigue respetando la poligonalidad externa y sobre la cual se explaya todo un repertorio iconográfico a base de estuco policromado. Los vértices son potenciados gracias a los insólitos

²⁷ Debemos resaltar las fuertes analogías que este exterior presenta con respecto a las cúpulas que se generalizaron en la arquitectura barroca sevillana durante el siglo XVIII. Cfr., FALCÓN MÁRQUEZ, T.: "La arquitectura en la Baja Andalucía", en AA. VV.: *Historia del arte en Andalucía*, Sevilla, Geve, 1989, t. VI, págs. 348-349.



y sugestivos estípites que allí se colocan, siendo de carácter antropomórfico los situados tanto a la entrada como a los lados coincidentes con la abertura del camarín. Por su parte, los paramentos quedan embellecidos por cuatro arcosolios, con molduras de yeso doradas, en los que se encajan lienzos de medio punto con diferentes asuntos sobre la Vida de la Virgen (*Anunciación, Crucifixión -hoy perdido-, Piedad y Coronación de la Virgen*)²⁸.

Sobre los estípites, pequeñas secciones de entablamento sustentan una línea de cornisa dispuesta a lo largo del recinto, la cual dinamiza su trayectoria en los ángulos, donde recibe una especial atención gracias a los movidos efectos de las contracurvas²⁹. Semejante ponderación volumétrica y formal no tiene otra función que la de augurar la típica forma circular de la cúpula. De esta manera, la transición producida entre la forma hexagonal y la circular se deja a merced de un ámbito intermedio donde, a guisa de tambor, se sitúan las pechinas y tímpanos, siendo en éstos últimos donde se dispongan unos tondos con ángeles-virtudes, portadores de los atributos propios de las letanías marianas que se sitúan por encima de ellos.

La cúpula, verdadero alarde de erudición veterotestamentaria, despliega todo un repertorio iconográfico, sobre yeso estucado y policromado, donde se acomodan, para su lectura, dos anillos interrelacionados que alternan personajes bíblicos femeninos y masculinos con sus correspondientes cartelas identificadoras. [5] Este abigarrado conjunto respetará la exigencia que propone la linterna al reservar el centro de la media naranja para la abertura circular que inundará, con su luz indirecta, todo el recinto [8].

4. La advocación de la Rosa como universo iconológico

Al emprender este campo de los contenidos, el primer aspecto a considerar es la simbología y trascendencia iconológica que la propia advocación posee, cómplice, como quedó dicho, de todo este análisis. De la misma manera, los defensores del Santo Rosario adoptaron esta devoción puesto que en ella se manifestaban las excelencias más pretéritas concernientes a María. Con independencia a dichas cualidades, las fuentes que argumentaban dicho privilegio

28 ORTIZ JUÁREZ, D. et alli: *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Córdoba, Diputación, 1981, t. I, págs. 91-92. A pesar de lo que se apunte en esta obra sobre las medidas de los cuadros, señalar que son distintas en los cuatro ejemplos, pues al ser la obra de dichos arcosolios de diferente tamaño, tienen que adecuarse al espacio que se les estipula. Por ello, obviamos la descripción y metrología ofrecidas en dicho volumen.

29 Observamos dentro de la población aguilarense un ejemplo similar en el camarín de Jesús Nazareno. Aunque la concepción de este conjunto evidencia rasgos afines con la Capilla de la Rosa en cuanto al tratamiento de su cornisa, los parámetros estéticos y formales resultan más movidos e imbuidos de un lenguaje arquitectónico postrero al de la Rosa. Vid., RIVAS CARMONA, J.: *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1982, págs. 325-326.

6. Interior de la capilla. Paramento lateral.
Coronación de la Virgen

se justifican con las referencias metafóricas a la rosa como flor, insertas en el *Cantar de los Cantares*, *Eclesiástico* e *Isaías*, fundamentalmente. A ello cabe añadir las aportaciones de autores clásicos (Virgilio, Plutarco, Anacreonte, Plinio...), de quienes se descontextualizaron y reformularon sus frases y argumentaciones de connotaciones naturalistas e históricas sobre la rosa, con la intención de sedimentar un pasado todavía más antiguo³⁰. Ni que decir tiene el enriquecimiento que, para semejante bagaje literario, supuso la compilación al efecto llevada a cabo a partir de los escritos realizados por algunos Padres y Santos de la Iglesia donde se aludía al tema³¹.

Sin embargo, la adecuación del término a la iconología mariana vendría a propagar la idea de finalidad conseguida, logro absoluto y perfección que María había asentido desde el momento en que admitió ser la Madre de Dios. De este modo, se ensalzaba la belleza de la Madre divina que encarnaba, a raíz de su realización como mujer sin falta, el alma, el corazón y la vida. Así, se la podía considerar como “centro místico” o imagen total del Universo, por cuanto su disponibilidad y entrega a Dios Padre le hacía ser imagen del alma y centro receptor del amor del Sol³².

Aunque la asociación rosa-mujer —recordemos el caso de Afrodita— viene de antaño, los fundamentos postridentinos proyectaban en la nueva “Venus” cristiana el símbolo fraterno del amor puro y verdadero. Es evidente el fin que se



30 PÉREZ SANTAMARÍA, A.: “Defensa del Rosario...”, págs. 142-143.

31 *Ibidem*.

32 CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 1986, págs. 892-893.



perseguía. Tanta insistencia pretendía acallar las constantes críticas que estaba sufriendo el catolicismo y evitar cualquier amilanamiento de sus fieles. Bajo tan delicada advocación, se pretendía encubrir y desarrollar, precisamente, una razonada táctica de defensa que evitaría nuevos desmanes religiosos e ideológicos.

Por tal motivo, las tonalidades elegidas para la policromía de la talla debemos entenderlas, no como caprichos o convencionalismos del artista, sino como ejemplo de la pureza, la pasión, la realización absoluta y lo imposible, valores éstos que reafirman la intencionalidad defendida al margen de aquellos otros que apuntamos en su momento al tratar de la iconografía. Pero refrendando este razonamiento, los atributos, tanto de la Virgen como del Niño, son símbolos imperiales que los ungen y consagran tanto en la tierra como en el cielo en calidad de indiscutibles y únicos mediadores universales ante la Deidad Suprema, prolongando su poder y autoridad a favor de la justicia y la verdad por un mundo cristianizado³³.

Toda la teoría rosariana comenzará a cobrar razón de ser cuando el mensaje se refuerce gracias a un discurso plástico que se inaugura con la planta y la concepción espacial de la fábrica. En esencia, la deducción tipológica deriva de los modelos de la Antigüedad de los cuales se obtuvo el esquema primordial³⁴. De todos es conocido cómo Serlio, en su libro V, ofrece la planta de un arquetípico templo hexagonal con todos sus pormenores arquitectónicos. [4] Aunque desconocemos quién pudo trazar e idear esta maravillosa capilla y toda su iconografía, estamos seguros que, bien directamente o mediante referencias, conocía este antológico tratado, con independencia de haber estudiado *in situ* algunos otros experimentalismos cercanos ya construidos.

De todas las capillas-camarines que conocemos, son una inmensa minoría las que hacen uso del hexágono como esquema planimétrico para su construcción. Precisamente, dentro del territorio andaluz, y construidos a lo largo de la centuria dieciochesca, podemos señalar el paradigmático caso de la ciudad malagueña de Antequera donde, con sorpresa, hallamos dos ejemplares muy interesantes: el camarín de la Virgen de los Remedios (1709) y el de la Virgen del Rosario, en la Basílica de Santo Domingo³⁵. Asimismo, de indudable mérito son el de la

33 Para la correspondencia simbólica de cada una de las insignias regias que portan, vid., REDONDO VEINTEMILLAS, G. y NAVARRO BONILLA, D.: "La Coronación Imperial de 1530 en Bolonia", en AA. VV.: *La imagen triunfal del Emperador: La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*. Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 107-109.

34 Gracias a Serlio sabemos que el romano Puerto de Ostia era de planta hexagonal. Cfr., DÍAZ PADILLA, F. y SAMBRICIO, C. *Todas las obras de Arquitectura y Perspectiva de Sebastián Serlio de Bolonia*. Oviedo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1986, pág. 298, fig. 88.

35 Para más información, vid., ROMERO BENÍTEZ, J.: "Camarines...", págs. 25-29.

7. Interior de la capilla. Paramento lateral.
Anunciación

Virgen de la Asunción, en Estepa (Sevilla) —hacia 1749—³⁶ y el de Jesús Nazareno, en Priego de Córdoba —entre 1731 y 1760—³⁷.

La apuesta por este tipo de planta centralizada nos hizo plantear, desde un principio, que la elección del hexágono se idease para albergar en el centro un tabernáculo que diese cobijo a la Virgen, pues el camarín que ha llegado hasta nosotros da la impresión haber sido construido, en su totalidad durante el siglo XIX. Sin embargo, la embocadura del mismo asegura la presencia de una cámara más íntima y, a su vez, más amplia que la actual. Decimos esto por cuanto la enfatización propuesta por el camarín, con su correspondiente eje direccional creado desde el acceso a la capilla, hace se desvirtúe la sensación espacial creada con la sensacional forma hexagonal originaria y se produzca, de esta manera, un desafío entre dos espacios disímiles³⁸.

Por cierto, no debe esquivarse la correspondiente simbología de dicho espacio, la cual es directamente proporcional a la figuración iconográfica; de hecho, nos ofrece una serie de analogías afines a ciertas partes o atributos del conjunto. En realidad, el guarismo seis asoma en el Nuevo Testamento con un



36 MORALES, A. J.; SANZ, M^a. J.; SERRERA, J.M. y VALDIVIESO, E.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, Diputación, 1989, pág. 648.

37 PELÁEZ DEL ROSAL, M. y RIVAS CARMONA, J.: *Priego de Córdoba. Guía histórica y artística de la Ciudad*. Salamanca, Ayuntamiento de Priego de Córdoba, 1980, págs. 348-349.

38 En el caso de Priego de Córdoba, hemos de recordar que cuando se estaba construyendo la capilla, los planes iniciales sufrieron una notable modificación contemporánea al añadirle el camarín, el cual ocasionó la misma pérdida espacial que nosotros proponemos para el caso aguilarense. Vid., TAYLOR, R.: *Arquitectura Andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, Universidad, 1978, pág. 45.



significado peyorativo, a saber, como número del pecado³⁹. No obstante, esta cifra también podría asociarse con las jornadas de trabajo que tardó Dios Padre en la Creación⁴⁰. Si nos quedamos con esta última cita bíblica, la pondríamos en relación con la máxima de causalidad y finalidad del origen terrenal, es decir, el principio y fin de todas las cosas (alfa-omega). Por tal motivo, este gesto divino es sinónimo de justicia⁴¹ y bondad infinita, pues todo fue creado para gloria y provecho de la Humanidad. Así, se enlaza con el concepto cabalístico con el que se guarnecerá la estrella de David, reflejo del hombre universal⁴².

Todo lo anterior provoca, en consecuencia, que la Capilla de la Virgen de la Rosa se convierta, por así decirlo, en un “microcosmos” donde confluyen una serie de vínculos implícitos en los que predomina la condición mariana, no solo bajo la suerte de Madre sino, también, en su calidad de primer Templo de Cristo. De ahí que, como magistralmente señalase Taylor en su día, la figuras geométricas del círculo y el triángulo sean inmanentes, arquitectónica e iconológicamente hablando, para la comprensión de este lugar, pues con aquél se determinó el anillo de la cúpula —símbolo de la *unidad, infinidad y eternidad de Dios*— y, con éste, se establecieron los puntos del hexágono —símbolo de la *esencia trinitaria*—⁴³.

No olvidemos la decoración que los paramentos nos ofrecen [6]. Predomina, sobremanera, el ciclo pictórico que recorre todo el conjunto. Fundamentalmente, su presencia quiere subrayar la maternidad divina de María a través de unos episodios de su vida bastante emblemáticos. En cuanto a su aspecto puramente formal, diremos no son unos lienzos muy relevantes en cuanto a su estilo ni que presenten considerables novedades compositivas, al contrario, mantienen una mimesis tangencial respecto a célebres grabados del siglo XVII. Es curiosa su distribución a lo largo de esta especie de antecámara, pues su discurso comienza por la derecha —conforme se entra a la capilla— y se cierra por la izquierda. En este sentido, el ciclo fue concienzudamente dispuesto, a modo de

39 Apocalipsis 13, 17-18: *...de forma que ninguno pudiera comprar o vender si no había sido marcado con el nombre de la bestia o con la cifra de su nombre. Aquí la sabiduría. El que tenga inteligencia, que calcule la cifra de la bestia, una cifra de hombre. Su cifra es 666.*

40 Génesis 1, 31 y 2 1-2: *Vio Dios todo lo que había hecho, y he aquí que todo estaba bien. Hubo tarde y mañana: día sexto. Así fueron acabados el cielo y la tierra y todos sus elementos. Dios dio por terminada su obra el séptimo día, y en este séptimo día descansó de toda su obra.*

41 Para los pitagóricos, el número seis era emblema de la justicia. Vid., MORALES Y MARÍN, J. L.: *Diccionario de Iconología y Simbología*. Madrid, Taurus, 1984, pág. 294.

42 BEIGBEDER, O.: *Léxico de los símbolos*. Madrid, Encuentro, 1989, págs. 332-334. Asimismo, CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Diccionario...*, pág. 920.

43 TAYLOR, R.: *Arquitectura...*, pág. 47. Ocasionalmente, entre los atributos lauretanos de la Inmaculada Concepción se suele incorporar un templo circular con columnas, de color claro, alusivo a la morada donde habita el Espíritu Santo. Para esta cuestión, cfr., 1 Corintios 6, 19: *¿No sabéis que vuestro cuerpo es templo del Espíritu Santo, que habita en vosotros, y que habéis recibido de Dios? Ya no os pertenecéis a vosotros mismos.*

8. Perspectiva de tímpanos y cúpula (detalle)

místico itinerario mariológico, cuya idea sigue, en paralelo, el trayecto de acercamiento espiritual a la Virgen verificado desde que el fiel accede al recinto hasta llegar al camarín. O lo que es lo mismo, desde que entra por el acceso situado bajo la *Anunciación* hasta que sale por el de la *Coronación*.

En la pintura de la *Anunciación*⁴⁴, la Virgen, de espaldas y sobre un reclinatorio, es sorprendida por el ángel Gabriel, el cual con un ramo de azucenas en su mano izquierda, le dicta el mensaje divino [7]. Ella parece asentir el designio con el ademán que otorga a su mano derecha. El esquema piramidal de la composición se cierra con el Espíritu Santo entre el celaje celestial, en forma de paloma blanca, vital responsable de la Encarnación de Cristo que constituye el trasfondo de la citada escena. De vivo colorido y con reminiscencias iconográficas indudables respecto a composiciones venecianas, el tema simboliza la aceptación de la voluntad suprema para que tenga lugar la Encarnación del Verbo⁴⁵.

Del desaparecido lienzo de la *Crucifixión* no tenemos ninguna descripción que nos narrase el aspecto o desarrollo de la escena. Su cometido dentro de este



44 En la actualidad, el lienzo no ocupa su lugar primigenio, situándose en el arcosolio correspondiente a la *Crucifixión*, al encontrarse éste último en paradero desaparecido.

45 Lucas 1, 35 y 38: *El ángel le contestó: «El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso el niño que nazca será santo y se le llamará Hijo de Dios...»* María dijo: *«Aquí está la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra»*. Y el ángel la dejó.



conjunto no sería otro que el de subrayar la condición de la protagonista como Madre de la Humanidad por disposición de Cristo, es decir, la típica iconografía del *Stabat Mater*, con su proyección específica en el tema del *Ecce Mater*⁴⁶. En cuanto a la *Piedad*, la Virgen sostiene en sus brazos al Hijo muerto que acaba de ser descendido de la Cruz. En la escena aparece asistida por San Juan Evangelista y las Mujeres, quedando al fondo dos de ellas que contemplan tan aflictivo momento. Inspirado en la obra de Anton Van Dyck, el lienzo convierte a María en Corredentora y Sacerdotisa, la cual recibe la Víctima del Sacrificio⁴⁷.

Por último, la *Coronación* es, de entre todas ellas, la tela más sugerente en cuanto a su iconografía. La Virgen, de impronta adolescente y caracterizada al más puro estilo inmaculadista —vestida de azul y blanco y con la luna a sus pies—⁴⁸, es coronada por Dios Padre, Hijo (*sfera mundi* y cruz, respectivamente) y Espíritu Santo. De evocación claramente murillesca, con la glorificación de la Madre del Redentor se compendian los tres misterios marianos más relevantes: la Asunción, la Concepción y la Realeza.

Complementando el ciclo, se colocan una serie de elementos que complementan, y refuerzan, aún más si cabe, la lectura de esta parte. De tal suerte, y a modo de dinteles fingidos para los antiguos vanos de ingreso y salida del camarín, se disponen unas falsas repisas donde finja descansar el cuadro. Éstas, sostenidas por ángeles que portan en sus manos palmas⁴⁹, simbolizan la victoria-triunfo de la Virgen sobre el pecado por la pureza de su concepción y sobre la muerte por su Asunción. En cambio, para los lienzos más cercanos a la embocadura del camarín, unas refinadas molduras decorativas son escenario para unos niños que portan, enroscados en sus cuellos, un rosario (izquierda) y una corona de rosas (derecha), respectivamente. Con dichos elementos, fortalecen la misión más sobresaliente de la Hermandad —defensa y rezo del Santo Rosario— y la advocación a la cual se adscribe todo el conjunto —Virgen de la Rosa—.

Asimismo, culminando la lección magistral dispuesta en los muros, cada uno de los arcosolios se remata, en su clave, con unas pequeñas cartelas que acopian diferentes símbolos marianos. Siguiendo el orden de lectura tomado para el citado ciclo, encontramos la *luna*, la paladina presencia de María como

46 Juan 19, 26-27: *Jesús, al ver a su madre y junto a ella al discípulo preferido, dijo a su madre: «Mujer, ahí tienes a tu hijo». Luego dijo al discípulo: «Ahí tienes a tu madre». Y desde aquel momento el discípulo se la llevó con él.*

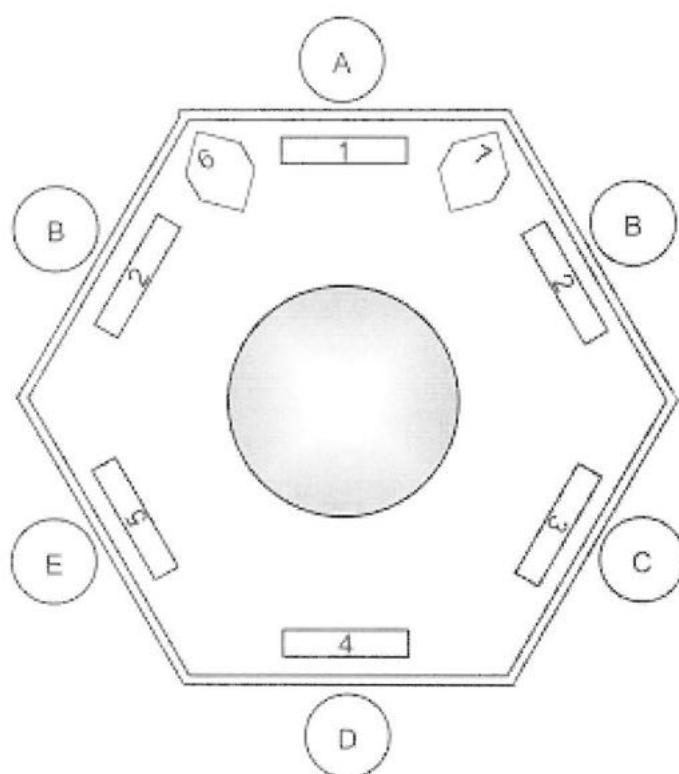
47 Desgraciadamente, no podemos extraer más partido a su descripción ya que está falto de una reciente restauración, al igual que el resto de lienzos.

48 Apocalipsis 12, 1: *Una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida del sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas en la cabeza.*

49 Eclesiástico 24, 14: *Crecí como palmera en Engadí, cual brote de rosa en Jericó, como magnífico olivo en la llanura, crecí como el plátano.*



PROGRAMA ICONOGRÁFICO. CUBIERTA II



INVOCACIONES

- A. Rosa Mistica
- B. Ora pro Nobis
- C. Turris Davidica
- D. Domus Aurea
- E. Foederis Arca

ANGELES-VIRTUD

- 1. Angel con Rosa y Palma
- 2. Oculo
- 3. Angel con Torre y Ciprés
- 4. Angel con Casa de Oro
- 5. Angel con Cofre y Antorcha

NIÑOS CON CARTELAS

- 6. In noxia noret
- 7. Non perit odor



protectora en la historia de la Salvación⁵⁰. Acto seguido, el *sol* con rostro humano, a modo de místico *heliotropo*, engloba a todas las personas divinas, al gesto de la oración y al amor fraternal de la Madre para con la Iglesia, con referencias tanto en el *Cantar de los Cantares* como en el *Apocalipsis* ya señaladas⁵¹. La *jarra con azucena*, unida indefectiblemente al huerto o jardín cerrado, manifiesta la virginidad de María y la gloria del Paraíso, que se liberta gracias a la contribución de María en la Redención⁵². Por último, la *estrella*, como fuente de luz, revela la presencia del himno medieval *Ave maris stella*, entonado en el Oficio sabatino de la Virgen⁵³.

A pesar de no poseer simbolismos figurativos de esta índole, la embocadura del camarín va a jugar un papel muy importante con lo que ya citábamos líneas arriba al referirnos a la direccionalidad de la capilla. El intencionado abocinamiento del arco de medio punto va a revestirse de un exquisito panel lignario dorado —hoy semidestruido—, que yuxtapondrá dos elementos fundamentales dentro del ritual barroco: la cera y el espejo. La primera, parece alcanzar sus primeros testimonios hermenéuticos con los escritos de San Anselmo sobre la Purificación de la Virgen para dejar paso, más tarde, a otras interpretaciones místicas del cirio como *Imago Christi*⁵⁴. Igualmente, el significado del segundo vuelve a redundar en la virginidad de María, como espejo sin mancha del actuar de Dios⁵⁵. En suma, como apuntara la profesora Camacho Martínez para el camarín malagueño de la Victoria, la simbiosis metafórica de ambos sería el reflejo de *la luz del sol* [Dios] *sin romperse ni mancharse*⁵⁶.

50 *Cantar de los Cantares* 6, 10: «¿Quién es ésta que avanza cual la aurora, bella como la luna, distinguida como el sol, imponente como ejército formado?».

51 [MAESTRE BALLESTEROS, A.]: "Iconografía de la Capilla de la Rosa. Un homenaje a la Virgen", *Sayones* n° 1, Agrupación de Cofradías (Aguilar de la Frontera -Córdoba-), enero 1998, pág. 45. Aunque el artículo no está firmado, conocemos su autor por manifestación oral del mismo. El texto fue extraído íntegramente de un frustrado proyecto de restauración de la iglesia —hoy en paradero desconocido—, que incluía la rehabilitación de la capilla, presentando bastantes tergiversaciones iconográficas.

52 *Cantar de los Cantares* 4, 12: *Jardín cerrado eres, hermana mía, novia mía, un manantial cerrado, una fuente sellada.*

53 *Ave Maris stella, Dei mater alma, atque semper virgo, felix caeli porta. Sumens illud Ave, Gabrielis ore; funda nos in pace, mutans Hevae nomen. Solve vincla reis, profer lumen caecis, mala nostra pelle, bona cuncta posce. Monstra te esse matrem, sumat per te preces, qui pro nobis natus, tulit esse tuus. Virgo singularis, inter omnes mitis; nos culpis solutos, mites fac & castos. Vitam praesta puram, iter para tutum, ut videntes Jesum, semper collaetemur. Sit laus Deo Patri, Summo Christo decus, Spiritui sancto, tribus honor unus. Amen.* Vid. *BREVIARIUM ROMANUM EX DECRETO SACRO-SANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM...* Antuerpiae, Ex Typographia Plantiniana, 1722, pág. 142.

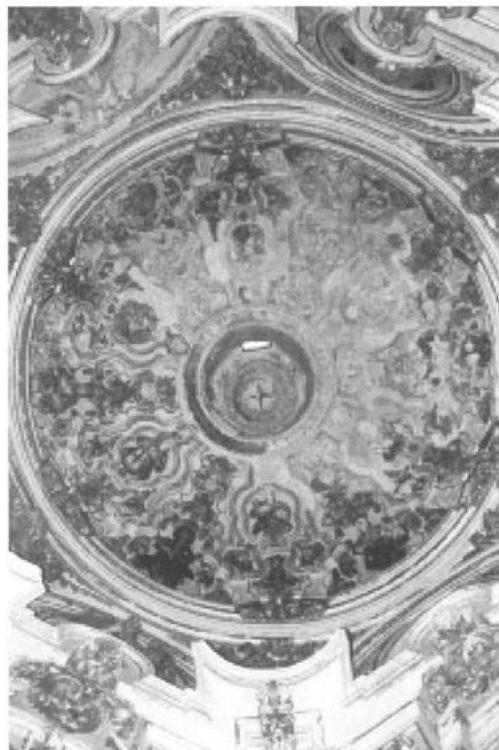
54 JIMÉNEZ GUERRERO, J. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Zamarrilla. Historia, iconografía y patrimonio artístico-monumental*. Málaga, Real y Excma. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura, 1994, págs. 47.

55 *Sabiduría* 7, 26: *Es el resplandor de la luz eterna, espejo inmaculado de la actividad de Dios y una imagen de su bondad.*

56 CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *La Emblemática y la Mística en el Santuario de la Victoria en Málaga*. Col. Cuadernos de Arte, 8. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pág. 21.

10. Interior de la capilla. Cupula

Para delimitar los diferentes espacios marianos y conectar este compendio iconográfico se proyectan unos estípites de gran particularidad estética⁵⁷, por cuanto recuperan un motivo de arquitectura parlante, usados antes de época grecorromana y que, siglos después, en función de los testigos marcados por la tratadística, poseen la misma fuerza física y tectónica. Dejando aparte los estípites acomodados en los vértices centrales del hexágono, nos interesan aquellos otros soportes antropomorfos, los cuales beben directamente de



Vitruvio, bajo el tamiz manierista de Serlio, quien realizó una interpretación lógica del decoro y la idea ornamental del tratadista romano. En el caso de la capilla de la Rosa, nos encontramos ante una imaginativa recuperación de un orden antropomórfico gigante a base de cariátides o telamones híbridos con la estructura del estípite, lo cual supone la rehabilitación de la memoria arquitectónica mediante la tratadística y la literatura humanística, de cara a su integración en una máquina de persuasión religiosa que va más allá de lo estrictamente convencional. Aunque por limitaciones de espacio no vayamos a describirlos, señalaremos que brotan de un semifuste salomónico recubierto de hojarasca, prosiguen en sendas macollas mixtilíneas para culminar en bustos femeninos, apeados en golletes bulbosos. Por su parte, los otros estípites se adecúan a una tipología convencional a base de estaca, astrágalo central y semifuste abalaustado terminal. Los dos géneros de estípites de la capilla están rematados por

57 Rivas Carmona estudió, de manera escueta, ambos tipos de soportes, los cuales calificó como *modelos extraños*, por cuanto su complejidad compositiva era atípica dentro de los estípites del Rococó. Vid. de este autor, *Arquitectura...*, págs. 104-105.



capiteles corintios, lógica consecuente derivada del espacio que habitan [11]. Si seguimos la caracterización que Serlio hizo de los órdenes, observamos que el corintio está dedicado a la *Virgen María y a otras santas vírgenes en cuanto que significaba la pureza y honestidad*; un pensamiento que, a partir del siglo XVII, también hará suyo la literatura emblemática por vía de autores, como el baezano Juan Francisco de Villava⁵⁸.

La conexión con el espacio circular se realiza mediante un tambor hexagonal donde van intercalándose tímpanos y pechinas. Con los primeros se prolonga la exaltación difundida en los muros, pues se colocan altorrelieves de ángeles-virtudes que portan los atributos identificadores de las distintas filacterias lauretanas situadas por encima de éstos. Comenzando por el arco de acceso hacia la derecha tenemos: *Turris Davi[di]ca* (Torre de David—torre y ciprés—) que alude a la genealogía de Cristo como descendiente de la casa de David⁵⁹; *Rosa Mistica* (Rosa Mística—rosa y palma—), referente a la flor que crece en el *hortus conclusus* del Paraíso⁶⁰; y *F[o]ederis Arca* (Arca de la Alianza—arca y cedro—), fortaleciendo el concepto de María como Sagrario viviente y Primer Tabernáculo de Cristo. Al disponer en este espacio dos óculos cercanos al camarín para iluminar directamente la antecámara, se habilita un reducto propicio para ubicar las cartelas con la respuesta *Ora pro nobis* (Ruega por nosotros) que el fiel debía asignar a cada una de las letanías allí expuestas.

En cuanto a las pechinas sólo son elementos intermediarios y decorativos. Si bien, en las dos angulaciones situadas por encima de la hornacina del camarín puede leerse una frase emblemática, a modo de jeroglífico: *IN / NOXIAN / ORET // NON / PERIT / ODOR*, cuya paráfrasis vendría a señalar que aquella que rehuyese la culpa, María, es la rosa que preservada del Pecado Original no consumió su aroma. Tal máxima, junto a los querubines que pliegan sus alas sobre la embocadura, simbolizan la dependencia y admiración tributadas a María por su pureza y virginidad por los siglos de los siglos [9].

Toda la justificación mariana de la capilla se prueba con la magistral

58 SEBASTIÁN LOPEZ, S.: "Los soportes antropomorfos y sus variaciones", *Fragmentos. Revista de Arte* n.º 8 y 9, Ministerio de Cultura (Madrid), 1986, págs. 65-77. Véase también PÉREZ LOZANO, M.: *La emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las "Empresas" de Villava*, Córdoba, Universidad, 1998.

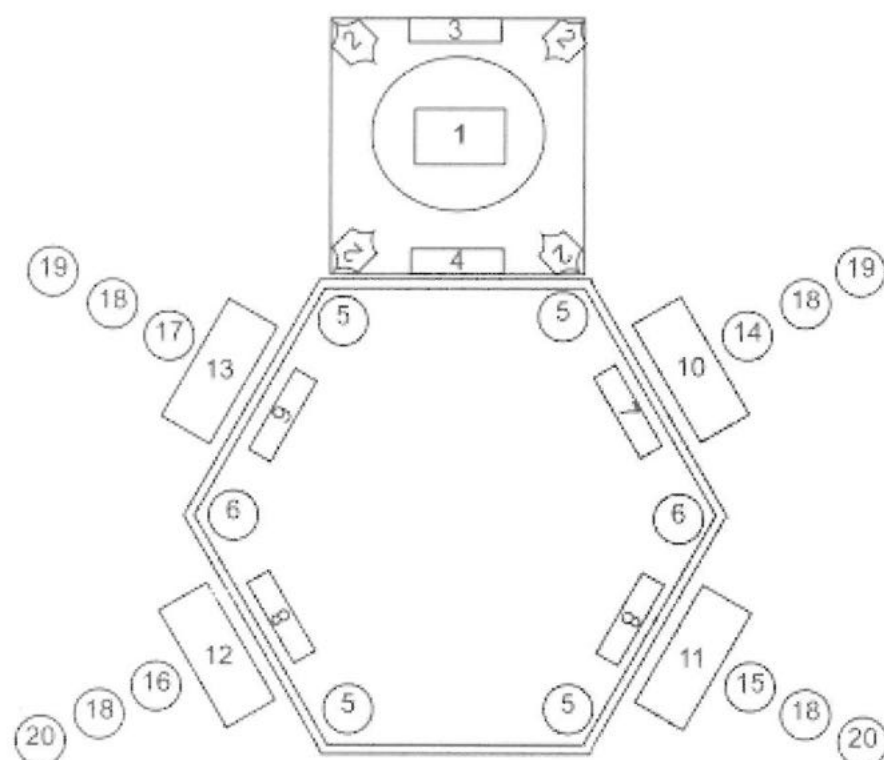
59 *Cantar de los Cantares* 4, 4: *Como torre de David tu cuello, edificada como fortaleza; mil escudos de ella penden, todos los paveses de los héroes.*

60 *Cantar de los Cantares* 2, 2: *Como el lirio entre los cardos, así es mi amada entre las jóvenes.*

61 Esto es lo que San Bernardo evocó con los rayos de luz emanados de las estrellas de la corona al compararlos con los doce privilegios de María, inaugurados con la Inmaculada Concepción. Vid., SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga, Real y Excm. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura, 1996, pág. 283. Aprovecho la ocasión para mostrar mi más sincero y vitalicio agradecimiento a las atenciones recibidas por parte de Juan Antonio Sánchez López. Asimismo, es de justicia señalar la ayuda gráfica ofrecida por Javier González Torres.



PROGRAMA ICONOGRÁFICO. CAMARÍN Y ALZADOS



CAMARÍN

1. Trono de la Virgen de la Rosa
2. Querubín
3. Cornucopia
4. Embocadura

SOPORTES Y MENSULAS

5. Cariátides
6. Estípites
7. Niño con Corona de Rosas
8. Repisa y ángeles con palmas
9. Niño con el Rosario

VIDA DE LA VIRGEN

10. Anunciación
11. Vacío
12. Coronación
13. Piedad

EMBLEMAS MARIANOS

14. Sol
15. Luna
16. Estrella
17. Jarra de Azucenas
18. Rosa
20. Palma o Concha

18. Querubines



disposición de la cúpula. En ella, se emula a la gran corona imperial que proclama la realeza virginal de María, tanto en el firmamento como en el Paraíso, con doce personajes⁶¹, haciendo de la media naranja una especie de transparente celestial que avale las condiciones *sine qua non* plasmadas a lo largo y ancho del recinto. Por supuesto, es obligado señalar la visión cosmológica que encarnan los seis puntos hexagonales al querer verse en ellos los seis planetas que giran alrededor del Sol⁶².

De este modo, la solución que se vislumbra para desarrollar los dos anillos figurativos se solventará con un segundo hexágono girado 60°, con respecto a la posición originaria, para acoplar la disposición de las Mujeres Fuertes del Antiguo Testamento como prefiguraciones marianas. Con las bisectrices de los ángulos de la planta surgirá el segundo círculo, reservado, en esta ocasión, para los Varones Ilustres. Evidentemente, existe una jerarquía establecida con una doble lectura: el hombre supone el primer poder con respecto a la mujer de cara al cielo pero, en cambio, no lo es así si tomamos como referencia la altura desde el suelo, pues aquí priman los trabajos femeninos mientras que lo masculino se relega como última justificación ancestral, pues recordemos que la genealogía temporal cristífera es coronada a través de María.

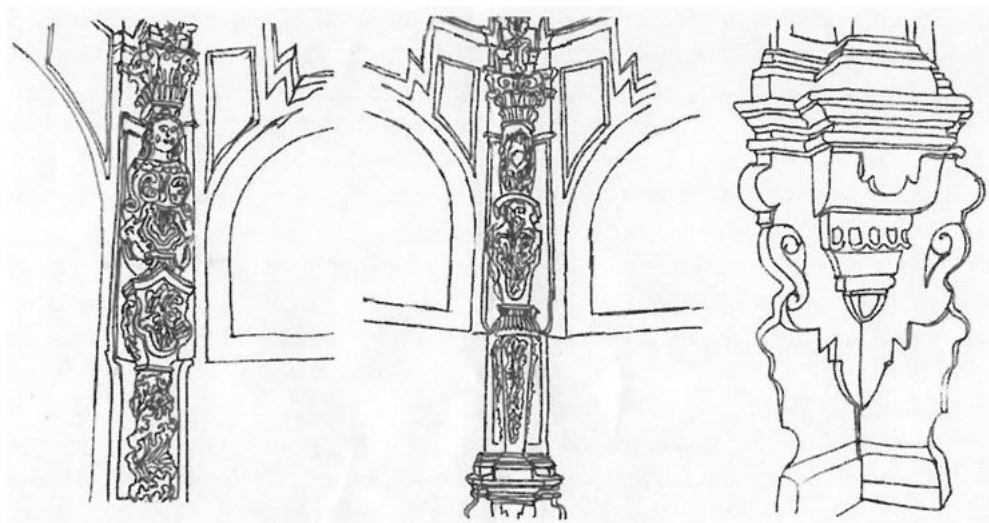
Comenzando por las mujeres, éstas quedan ordenadas desde la salida hasta el camarín en parejas que personifican las diferentes cualidades que María poseyó como Madre, Mujer Justa y Esposa de Cristo. La primera pareja, siguiendo el eje direccional marcado por el camarín, sería la de *Abigail* (cuerno de la abundancia) y *Esther* (espada y flor), cuya intercesión mediadora, a lo largo de sus respectivos relatos, salvaron la vida de su familia y a su gente. En este punto, se incorpora una sugerente insinuación a María, elevada por Cristo a Reina del Universo, al igual que Asuero confirió a Esther el rango real. Las otras dos parejas, paralelas al lado del camarín, serían: por un lado, *Judit* (espada y cabeza de Holofernes) y *Jael* (martillo, clavo y cabeza de Sísara), que arremetieron contra el pecado y contra los herejes de los que fueron víctimas sus correspondientes pueblos; y, por otro, Raquel y Ruth, como modelos de perfectas casadas⁶³.

Referente a los varones ilustres, su colocación resulta más arbitraria aunque no dejan de estrecharse conexiones afines al igual que las mujeres. Así, la correspondencia será entre padres e hijos y entre hermanos, quedando emparejados de la siguiente forma: *David* (barbado y con arpa) y *Salomón*

62 TAYLOR, R.: *Arquitectura...*, pág. 48.

63 Para más información, vid., BORNAY, E.: *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*. Madrid, Cátedra 1998; y GARCÍA DE LA FUENTE, O.: *Mujeres de la Biblia*. Málaga, Edinford, 1990.

64 Sería prolijo detallar, de forma minuciosa, todos los acontecimientos donde se argumentan los atributos que los personajes presentan, de lo que nos ocuparemos más adelante en una monografía sobre la capilla de la Rosa que nos encontramos preparando actualmente.



12. Capilla de la Rosa. Géneros de estípites, ménsulas y repisones

(espada); *Isaac* (haz de leña) y *Jacob* (escalera); y, por último, *Moisés* (barbado y con zarza ardiendo) y *Aarón* (vara florida)⁶⁴. Todos ellos asumen su papel de antepasados de Cristo y valedores de su condición de Mesías, Sacerdote, Víctima, Rey, Mediador Universal, Artífice de la Nueva Alianza y Profeta.

A modo de conclusión

De este modo, se cierra todo el proceso constructivo y el dilatado repertorio iconográfico y simbólico que la Capilla conserva. No queremos pasar esta ocasión por alto para señalar la precaria situación en la que el recinto se encuentra, aunque, sin temor a equivocarnos, podemos señalar que todo el trabajo de cimentación de su fábrica ha sido el que, afortunadamente, lo ha librado de irreparables estragos. Asimismo, la rapiña y la malversación de sus muebles han sido objeto de incomprensibles pérdidas, aún sin justificar⁶⁵.

No obstante, podemos presumir de disfrutar uno de los ejemplos de

⁶⁵ Cuando escribíamos esta comunicación fuimos informados de la venta, en una conocida subasta madrileña, de una de sus lámparas de plata, la cual por pura desidia fue imposible recuperar.



apoteosis mariana más sobresalientes del siglo XVIII donde la correspondencia y la integración entre las diferentes artes hacen de él un teológico epítome universal dentro de la campiña cordobesa, quedando a la altura de cualquier otro paradigmático ejemplo de ámbito más universal [12].

Tal como hiciéramos al principio, no nos resistimos a rematar este trabajo sin dejar de incluir una de las letrillas dedicadas a la Virgen. Además de constituir un inmejorable colofón del mismo, su texto aporta una brillante recapitulación sobre lo referido en páginas anteriores, a través de la cual la sabiduría popular tradujo la sapiencia erudita a espontáneo poema:

*Pajarillos que al ver esta Aurora
por entre las ramas cantáis con placer
porque viene la Aurora María
repartiendo flores al amanecer;
llegar y coger
esta rosa fragante y hermosa
que sembró María contra Lucifer⁶⁶.*

⁶⁶ Está dedicada a la Virgen de la Aurora de la vecina población de Monturque. Vid. AA. VV.: *Los pueblos de Córdoba*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros y Diario Córdoba, 1992, vol. III, pág. 1078.



LA UNIVERSIDAD DE CERVERA Y SU INFLUENCIA: BARROCO, ACADEMICISMO Y TRADICIÓN LOCAL

MARIA GARGANTÉ LLANES
Universitat de Barcelona

Una de las consecuencias de la Guerra de Sucesión en Cataluña es el decreto de construcción de la Universidad de Cervera en el año 1717, destinada a ser la única universidad del Principado, lo que supuso el cierre de los demás centros universitarios catalanes¹. La Universidad de Cervera, situada estratégicamente en el centro geográfico de Cataluña, constituye hoy en día –abandonado su uso primigenio– uno de los hitos del arte catalán del siglo XVIII, junto a otros edificios como la Llotja de Barcelona, el castillo de San Fernando en Figueres o la nueva catedral de Lérida. Pero ya desde su construcción –y sobretodo durante el siglo XIX–, la Universidad de Cervera también se convirtió en símbolo de la dominación borbónica y de la derrota catalana, lo que contribuyó a su desconocimiento y olvido dentro del panorama artístico catalán, de acuerdo con la frase del historiador cervariense Agustí Duran i Sanpere: *La universitat de Cervera ha estat més sovint combatuda i lloada, que no pas estudiada*².

Últimamente algunos estudios han rescatado del olvido a este gran edificio, pero solamente se ha hablado de los ingenieros que proyectaron la obra y los empresarios que la llevaron a cabo –barceloneses en su mayoría–. Poco sabemos, en cambio, del papel de los maestros de obras y artistas locales tuvieron en el

1 La Universidad de Cervera fue establecida por el rey Felipe V como instrumento de control y como parte de un proyecto ilustrado de crear un centro universitario de calidad, preferible a la existencia de más centros de nivel más bajo.

2 DURAN, A: *Llibre de Cervera*, Barcelona, Curial, 1977.

desarrollo de la obra y de la influencia que ejerció la construcción de tan magno edificio en las obras que simultánea y posteriormente se realizaron en la ciudad y su comarca. Cervera había obtenido el título de ciudad en 1705 y disponía de un potente gremio de artesanos que bajo la devoción de San Juan y San Eloy aglutinaba diversos oficios relacionados con la construcción, desde albañiles y carpinteros hasta plateros, que sin duda no quedaron indiferentes a la obra de la Universidad.

Gracias a la documentación notarial, hoy sabemos algo más de la relación entre los grandes nombres que diseñaron y dirigieron las obras de la Universidad y la tradición local, representada por estos albañiles, que fueron en realidad los artífices que levantaron los sólidos muros de la academia, ya que eran subcontratados por los grandes empresarios barceloneses, que difícilmente podían atender las numerosas obras que tenían a su cargo. Por otra parte, la construcción de la Universidad produce un fenómeno de atracción de numerosos artesanos, que llegan a Cervera desde distintas comarcas catalanas para trabajar en dicha obra y que serán los fundadores de numerosas sagas locales de oficios relacionados con la construcción.

Nuestra comunicación pretende poner de manifiesto la importancia de la tradición local en una obra de gran envergadura como es la Universidad de Cervera, y al mismo tiempo dar a conocer su influencia en la obra de unos modestos artífices, que plasmaron sus conocimientos prácticos adquiridos trabajando en la Universidad, en todo el rosario de edificios religiosos y civiles que se construyen en esta zona a lo largo del siglo XVIII, pasando a configurar su perfil más emblemático.

1. Descripción y evolución compositiva de la Universidad de Cervera según los proyectos de los ingenieros militares

Cuatro fueron al menos los ingenieros militares que intervinieron de forma directa en la realización del proyecto del gran edificio: Los dos primeros de origen franco-belga, François de Montaigu y Alexandre de Rez, que ya proyectan un edificio ordenado en torno a dos patios cuadrados y un tercero rectangular con galería porticada continua. La modulación de la planta viene dada por los tramos de bóveda de arista, que se repiten de forma seriada en el edificio. La diferencia principal con el resultado final es que la fachada principal exterior constaba de un solo piso, que se duplicaba en las demás.

El segundo proyecto lo realiza el año 1729 Francisco Soriano, perteneciente a una saga de maestros de obras –su padre, Bartomeu Soriano dirige la obra inacabada de la catedral de Girona en 1691 y construye junto a su hijo Josep el campanario de la iglesia de Vilanova de Cubelles, mientras el otro hermano de Francisco, Agustín, se especializa en obras hidráulicas- y que Manuel Arranz



nos presenta solamente como arquitecto³, aunque en el Archivo General de Simancas consta su solicitud para acceder al examen para ser comisario de artillería en el año 1745⁴. Antes de realizar el proyecto, Soriano ya aparece en la documentación como director de la obra de la Universidad, al menos desde 1720, por lo que su presencia en Cervera es la más dilatada y la que deja una mayor huella constructiva, ya que también son proyectos suyos el nuevo hospital de Castelltort, la reforma del convento de mínimos de San Francisco de Paula y la capilla de la Virgen de los Dolores en la iglesia parroquial. Su proyecto para la Universidad presenta un juego de volúmenes más atrevido, añadiendo un piso a la fachada principal, desván con ventanas de ventilación y un espacio más jerárquico en la capilla, con el añadido de la cúpula y un mayor número de pilares que contribuyen a enfatizar la nave central, siendo esta más alta y más amplia. Entre las torres angulares y la fachada, Soriano diseña unas torres intermedias para compensar la brusquedad del cambio de altura. El periplo de Francisco Soriano por Cervera finalizará con un pleito interpuesto por la Junta de obras de la Universidad, que consideraba que se había modificado en exceso el proyecto inicial, al mismo tiempo que encontraba desproporcionados algunos aspectos de la obra, que amenazaban la solidez del conjunto, como la excesiva altura de los pináculos que habían de rematar las torres angulares. El pleito concluye con la demolición de las partes consideradas incorrectas y la realización de un nuevo proyecto por parte de Miguel Marín –ingeniero director de obras del Principado y formado en la Academia de Matemáticas de Barcelona– en el año 1750, que constituye el diseño definitivo del edificio.

El conjunto de la Universidad de Cervera presenta influencias de diversas tipologías que van desde el palacio, el convento –incluso la influencia más temprana del Escorial es innegable–, el cuartel militar o el hospital, con una modulación formada por los arcos y las bóvedas de arista del edificio. La zona más noble es el tramo central, entre los dos patios posteriores, donde se encuentran la capilla y la biblioteca, ambos espacios de mayor altura y amplitud. La principal modificación del plano de Marín respecto a la capilla es su transformación en una planta de salón o *hallenkirche*, con tres naves de igual altura e iluminada a través de los ventanales de los muros laterales –la existencia de una cúpula no estaba prevista en principio–. Este notable espacio, entre civil y religioso, destaca por su amplia planta de salón, que lo relaciona con espacios de características similares, como la capilla o salón de Sant Jordi del Palau de la Generalitat, en Barcelona. En los ángulos del edificio están las torres, con un piso más de elevación, y que contribuyen a ordenar la volumetría del edificio.

3 ARRANZ, M: *Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors, 1991.

4 MORA, J: *La construcció a Catalunya en el segle XVIII*, Guissona, Edición del autor, 1997, pág. 112.

Donde mejor se observa el cambio estilístico, desde el barroco al academicismo, es en las tres fachadas o frontispicios de la Universidad: la entrada principal, la contrafachada o contraportada y la fachada que preside el patio principal y que corresponde a los ámbitos de la capilla y la biblioteca. La fachada principal de la Universidad, construida según César Martinell entre 1726 y 1740 presenta un tímpano mixtilíneo en el que destaca la combinación de curvas y contracurvas y aditivos de influencia rococó. En cambio, las dos fachadas interiores, correspondientes a la contrafachada o contraportada y a los ámbitos de la capilla y la biblioteca, responden a un concepto totalmente diferente. La contrafachada exhibe una austeridad formal que la integra fácilmente con el resto del edificio, destacando únicamente el tímpano o frontón semicircular cuyo modelo más inmediato lo constituye la capilla de la Ciudadela de Barcelona, construida hacia 1727 por Alexandre de Rez. Por su parte, la fachada que preside el patio, levantada en 1751, ya puede considerarse academicista. Está formada por dos cuerpos horizontales, con tres vanos cada uno, con pilastras jónicas estriadas y el cuerpo principal rematado por un frontón clásico. Las dos torres que enmarcan la fachada las encontraremos en numerosos ejemplos de arquitectura religiosa de la segunda mitad de siglo, como la nueva catedral de Lérida.

2. El proceso constructivo a través de sus artífices

Si hacemos un breve repaso a la construcción del edificio, observamos que la primera etapa (1719-1737)⁵ se corresponde con la llegada y establecimiento en Cervera de numerosos maestros de obras procedentes de toda la geografía catalana, atraídos por el comienzo de una obra de tal envergadura, mientras las siguientes fases ya estarán marcadas por los subcontratos que los grandes empresarios barceloneses hacen a favor de los operarios locales, en muchos casos descendientes de los primeros que llegaron a Cervera al comienzo de la obra.

Los empresarios barceloneses que acaparan la mayor parte de la obra a lo largo del siglo pertenecían a una élite de maestros de obras que habían adquirido un cierto prestigio con su experiencia y que además dominaban el mundo de los negocios y el comercio, desde la industria textil hasta los materiales para la construcción. Se trataba de familias que eran fruto del espíritu comerciante, de su ambición por la acumulación de bienes y la ascensión social, lo que les llevó a formar compañías entre ellos y a convertirse en fiadores mutuos, para acaparar juntos y de esta forma un mayor número de obras⁶.

5 Mantenemos la división en etapas constructivas establecida por Josep Mora en su tesis publicada bajo el título de *La construcció a Catalunya en el segle XVIII* (edición del autor, 1997).

6 MORA, J.: *op. cit.*, pág. 104.



Solamente en el año 1728 unos contratistas menores⁷ –recién llegados a la ciudad procedentes de diferentes puntos de la geografía catalana y que se establecerán definitivamente en Cervera- conseguirán arrebatar el dominio sobre la obra a los potentes empresarios barceloneses, mediante el beneficio de “sisena”⁸, pero las obras deberán suspenderse dos años más tarde por problemas económicos. Siete años más tarde se reemprenden, contratándolas de nuevo los empresarios barceloneses Prats y Torrents⁹, quienes serán sustituidos en el año 1745 por el también empresario de Barcelona Esteban Subirás.

Esta etapa coincide con la segunda fase de las obras (1737-45), dominada por los empresarios Torrents y Prats¹⁰ y por el mencionado pleito con Francisco Soriano. La tercera etapa (1751-70) se inicia con la realización del proyecto definitivo de Miguel Marín y se caracteriza por la masiva utilización de los subcontratos realizados por el empresario barcelonés Esteban Subirás a favor de los maestros de obras locales¹¹. Durante esta etapa, pues, la consolidación de las obras y del nuevo proyecto favorecen un efecto inverso al que habíamos comentado respecto a la primera fase constructiva: Ahora ya no son artífices foráneos que vienen a Cervera si no que son sus descendientes los que se hacen cargo de las obras y que, gracias al aprendizaje en la Universidad, son contratados desde otras poblaciones para construir edificios públicos, iglesias u otras obras de envergadura.

De este modo, durante la segunda mitad del siglo las obras de la Universidad se suceden entre diferentes subcontratos, con el protagonismo cada vez más acentuado de los maestros de obras locales. En el año 1770 se da comienzo a la cuarta y última fase en la construcción del edificio (1770-1804), caracterizada por la contratación directa de los distintos artesanos, prescindiendo del ingeniero director de la obra y de los grandes asentistas que subcontrataban posteriormente las obras. De esta forma, se pone fin al control de los ingenieros sobre la obra de la Universidad y se procede a la contratación directa de los distintos artesanos. En una carta de la Cámara de Gobierno se da permiso para: *lo restante de las obras se haya de construir por administración y dirección de la misma junta, (así) se ahorraran cuantiosos caudales no solo por razón de muchas ganancias que han hecho los asentistas, sino también con motivo de los crecidos salarios del ingeniero y sobrestante, que en este caso podría reducirse a una módica*

7 AHCC: FN Cervera. Ambrosio Copons Fita (1728). Dichos empresarios eran Francisco Solá, de Vilanova de Cubelles, Josep Borrás, de La Llacuna, Domingo Tomás, de Torrelló, Jaume Romeu, de Igualada y Josep Morondó, de Argensola.

8 Una vez subastada la obra otro empresario podía ofrecer realizarla rebajando una sexta parte del precio adjudicado.

9 AHCC: FN Cervera. Ambrosio Copons Fita (1737).

10 AHCC: FN Cervera. Ambrosio Copons Fita (1745).

11 Uno de los subcontratos es a favor de Magín Borrás, maestro de obras de Cervera hijo de un albañil, Josep Borrás, que había llegado a Cervera treinta años antes para trabajar en las obras entonces recién empezadas.

*gratificación señalada a algunos de los hábiles arquitectos de esta ciudad que dirigiere la obra*¹². Este nuevo sistema será el causante, de alguna manera, de la heterogeneidad que se observa en algunos elementos que son proyectados libremente por los diversos artistas que trabajan en la obra, como es el caso de las portadas de la biblioteca y la capilla: la primera de un barroco contenido es contratada por el escultor Josep Juliá y la segunda, de tinte rococó, irá a cargo del contratista Ignacio Constans, quien cobrará el trabajo en el año 1777.

3. La obra de Jaume Padró

Cuando se inaugura la Universidad en 1762, el edificio ya presentaba su estructura definitiva, pero aún faltaban aspectos importantes –la totalidad del edificio no se concluyó hasta 1804-. El claustro universitario expresa su inquietud en reiteradas ocasiones sobre la excesiva austeridad de un edificio proyectado por ingenieros y la necesidad de “adornarlo” con el trabajo de otros artistas y escultores que le dieran el toque de magnificencia que su importancia requería. Este último período constructivo de la Universidad, pues, coincide con los trabajos realizados por el escultor de Manresa Jaume Padró, que constituyen el broche de oro que otorgará la personalidad definitiva al edificio de la Universidad.

Este artista manresano se encontraba trabajando en el trascoro de la iglesia parroquial de Santa María de Cervera cuando fue llamado para esculpir el relieve del frontón de la fachada interior de la Universidad, que el proyecto de Miguel Marín no definía con exactitud. La propuesta realizada por Padró contiene una gran claridad conceptual y compositiva representando la sabiduría como una figura femenina que se dirige a un templo clásico –el templo de la sabiduría y la ciencia-, llevando consigo la llama del conocimiento. La siguen cinco personajes que representan las diferentes edades de la vida. Una inscripción reza: *Sapientia aedificavit sibi domum*. Esta imagen preside el patio a partir del cual los alumnos debían dirigirse a las aulas, situadas alrededor, dirigiéndose alegóricamente a su templo particular de la sabiduría a partir de la visión que les ofrecía el frontón.

Pero la obra cumbre de Jaume Padró en la Universidad es el retablo de la capilla y paraninfo, dedicado a la Inmaculada Concepción, elegida patrona de la Universidad de Cervera. La figura de la Virgen Inmaculada y su simbolismo preside diferentes ámbitos y aspectos de la Universidad, desde el pórtico principal hasta la entrada de la capilla, las conclusiones académicas o los sellos que representan a la institución. El hecho excepcional de la Concepción de María sin pecado original, trasladado a un nivel más intelectual, convierte a María no solamente en portadora de Cristo, sino también de su Sabiduría Divina. La Virgen

12 AHCC: Fondo *Univeristat de Cervera*. Caja 4.



Inmaculada será, por lo tanto, transmisora de ciencia, y bajo su amparo los estudiantes podrán participar del conocimiento universal.

El retablo de la capilla viene a confirmar esta simbología y en él la Virgen somete a sus pies la serpiente que representa el mal, pero también las tinieblas de la ignorancia. Dicho retablo, con sus figuras exentas y llenas de movimiento constituye un conjunto que combina acertadamente el clasicismo dieciochesco y la exhuberancia más barroca. La Virgen Inmaculada es la protagonista absoluta del conjunto, que constituye una explosión de color, sensualidad y movimiento propios de un último barroco que aún mantiene su carácter escenográfico, reforzado aquí por la presencia de tribunas a ambos lados, como palcos de este admirable teatro. Además, no hemos de olvidar que se trataba de un espacio con una doble funcionalidad, religiosa y laica. En él se celebraban los sagrados oficios pero también se leían las conclusiones académicas y se inauguraba y se daba cierre a cada curso.

En el año 1787 aún se contrata la ornamentación de la cúpula –que solo estaba prevista en el proyecto de Soriano- y sus acabados, para lo cual se aprovecha el andamio utilizado para el montaje del retablo. La falsa cúpula –puesto que su volumen no se traduce en el exterior del edificio- presenta una combinación de ventanas elípticas y vanos geométricos con celosías que filtran la luz a través de dos únicas claraboyas vagamente visibles desde el exterior. El diseño y coordinación de la obra es del propio Padró, pero el artífice de la decoración y estucos es el italiano Pietro Agustoni, quien trabaja en la capilla junto al orfebre Agustín Platersens –autor de la corona que ostentaba la imagen de la Purísima en el de Padró- y el escultor Juan Adán.

Una última obra de Jaume Padró que aparece documentada pero que no ha sido hallada de momento es el diseño de un túmulo funerario de Carlos III¹³.

4. Legado e influencia artística de la Universidad

El impacto de la Universidad en el panorama artístico y constructivo cervariense y en la comarca se hizo notar en muchos aspectos: desde la arquitectura civil a la religiosa, pasando por la influencia de Jaume Padró en la escultura. De esta forma, si examinamos la lista de maestros de obras que trabajan en la Universidad entre los años 1753 y 1754, vemos como por ejemplo, Domingo Tomás y Francisco Camps ya habían contratado la iglesia parroquial de Sarra en el año 1750, o que Juan Cots haría lo mismo con las reformas del hospital de Tárrega. Por otra parte, los Vilar, Romeu o Borbonet acaparan la mayor parte de obras civiles en Cervera, mientras los Gaudier son los máximos

¹³ Si se conserva, en cambio, el diseño de un túmulo dedicado a Felipe V realizado para la Universidad por el escultor Pere Costa en el año 1746.

artífices de arquitectura religiosa en la ciudad y uno de sus miembros, Marcos Gaudier, será el responsable de llevar a cabo la ampliación del edificio del Ayuntamiento, según el diseño del escultor Jaume Padró. Precisamente, este notable artista contrata diversas obras en Cervera y su comarca a raíz de su participación en la Universidad. En la misma ciudad, donde se establece definitivamente, va a realizar la ampliación del edificio del Ayuntamiento, la fachada del Real Colegio de Educandas y el retablo del Santíssimi Misteri en la iglesia parroquial -cuyos ángeles heredan el movimiento y la teatralidad barrocos del retablo de la Universidad, así como su innegable influencia berniniana- y en la comarca va a contratar los retablos de Sant Martí de Maldá (1786), Guimerá (1788) y Granyena (1792). Por su parte, el hijo de Jaume Padró, Tomás, también realizará varias obras en diferentes iglesias de la comarca, como la del convento de Sant Antoni de Pádua en Torá (1807).

Por otra parte, la influencia arquitectónica inmediata de la Universidad se deja notar, en primer lugar, en los edificios contemporáneos a su construcción en la misma ciudad, como el hospital de Castelltort, diseñado por el mismo Francisco Soriano. El nuevo hospital se organiza en torno a un patio rectangular que recuerda al de la Universidad a menor escala y así mismo presenta otros detalles parecidos, como la cisterna central, la composición de las fachadas interiores y el módulo de bóveda de arista. La arquitectura civil también reproduce el juego de proporciones que se encuentra en el módulo de la fachada interior de la Universidad, tal y como lo demuestran las múltiples viviendas que se construyen en Cervera –sobre todo en la señorial calle Mayor- durante el siglo XVIII. De esta forma, el modelo compositivo de puerta con arco rebajado, ventana con balcón y una ventana menor en la parte superior, añadiéndose ventanitas a nivel del desván, se repite desde las casas señoriales hasta algunas masías que se reforman durante este período. También se utiliza el mismo modelo, incorporando el porche en los claustros de los conventos que se construyen o reforman durante el setecientos, como es el caso del convento de mercedarios de Sant Ramon de Portell o el convento de agustinos calzados en la población de Sanaüja. Estos últimos ejemplos introducen la influencia de la Universidad de Cervera en la arquitectura religiosa: Si bien la estructura de un convento u hospital permite adaptar el esquema compositivo de la Universidad con mucha facilidad, su influencia en la construcción de iglesias o capillas se presenta quizás un poco más difusa.

La arquitectura religiosa se halla dominada en la comarca por los maestros de obras que trabajan en la Universidad y que sin duda beben de los recursos que les proporciona el magno edificio. De esta forma, en las fachadas de las iglesias de la comarca se reproducen las distintas fachadas de la Universidad: el frontón triangular, el frontón semicircular de la contrafachada, deudor de modelos como la iglesia de la Ciudadela y el frontón de la fachada principal, cuyo barroquismo tardío se reproduce en iglesias finiseculares como la de Guissona o



Sanauja. El frontón semicircular constituye uno de los motivos más recurrentes en las iglesias de la comarca de la Segarra y en cambio prácticamente desaparece en las comarcas colindantes. El ejemplo más tardío de esta influencia en la zona es la fachada de la iglesia de Maldá. Por su parte, el frontón triangular se reproduce en numerosas iglesias, entre las que destacan las de las localidades de Ivorra y Granyena. También podemos considerar una influencia de la universidad cervariense la prolija utilización del arco rebajado simple en construcciones más modestas, como las ermitas o capillas.

Finalmente, la cúpula de la capilla de la Universidad, con los cuatro evangelistas de cuerpo entero y los óvalos y celosías que filtran la luz a través de dos únicas claraboyas se reproduce con exactitud en algunas iglesias de la zona hasta bien entrado el siglo XIX, como la iglesia de Tarroja (a finales del siglo XVIII) y la iglesia del pequeño pueblo de Vilalta, concluida en el año 1812.

Conclusiones

La Universidad de Cervera constituye un compendio de la arquitectura y del arte catalán del siglo XVIII: desde la organización y los modelos utilizados por los ingenieros militares hasta el gremialismo persistente de los albañiles y demás artistas que intervienen en la construcción; de la contención geométrica y la simetría a la explosión de formas ondulantes; del clasicismo que destila el relieve del frontón dedicado a la sabiduría, al exuberante barroco del retablo de la capilla; de la influencia berniniana a los toques propios de la tradición local, visibles sobre todo en la figura de una Virgen que se asemeja a una dama de su tiempo más que a la imagen etérea de un espíritu celeste.

La Universidad de Cervera, en definitiva, es un edificio más conocido a nivel popular por el hecho histórico que no por su arquitectura, a la que dieron comienzo ingenieros procedentes de Bruselas y fue continuada por los primeros ingenieros ya formados en la Academia de Matemáticas de Barcelona. También constituye una obra pionera en las nuevas estructuras del trabajo y las relaciones laborales entre ingenieros, arquitectos, contratistas y maestros de obras. Se trata de un gran edificio en el que confluyen diferentes tipologías –vastamente estudiadas por Mora¹⁴, quien propone la *Maison du Roi* de Rochefort (1667), obra del francés Blondel como el precedente más directo de la arquitectura de la Universidad- y que se construye en función a la adaptación a distintas utilidades –la plurifuncionalidad del edificio es uno de sus objetivos, como se aprecia en la capilla y paraninfo-. De la misma manera que la Universidad presenta un cúmulo de influencias, una vez construida se convertirá en un referente importante a la hora de realizar nuevas obras, tanto de carácter público como privado.

14 MORA: 1997. págs. 133-180.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1780, enero, 26.

Capitulación entre la Real Junta de la Obra de la Universidad de Cervera y Jaume Padró, escultor de Manresa, para la construcción del retablo de la Inmaculada Concepción en la capilla de la Universidad de Cervera.

AHCC¹⁵: Fondo *Universitat de Cervera*. Caja 10.

Convenio de la manufactura del cumplimiento del altar o retablo de piedra de la capilla de la Real Universidad Literaria de Cervera firmado por su Real Junta de Obra y del Comisionado del Claustro, y por el escultor Jaime Padró, con las obligaciones siguientes:

- 1. Primeramente: se obliga dicho Padró a trabajar toda la piedra blanca y listones de la negra para el referido diseño que presentó a dicha Junta, y con igual perfección y labor al trabajo hecho por el mismo escultor en la parte primera del propio Altar, qual existe y sirve ya en su lugar, excluido de esta su obligación el trabajo de los pelfones, y de otras piedras de jaspes de diferentes colores, como se demuestran en el mencionado diseño, el qual trabajo de jaspes será de cuenta de la referida Junta, y solo de la obligación de dicho Padró en quanto a dichas piedras de jaspe, no solo el colocarlas y juntarlas en los lugares donde correspondan, sino también en retocarlas en lo necesario a estae mismo efecto.*
- 2. Mas: para el mejor acierto, y proporción de dichas piedras de color jaspe, se obliga el expresado Padró, formar a costa sua planos, perfiles y dibujos, quantos menester sean, para la más segura instrucción de los artífices, que de cuenta de la Junta trabajaran dichas piedras de jaspe; y además deberá dicho Padró pasar a la ciudad de Tarragona, y a la de Tortosa, donde quieraque se trabajan aquellas, siempre que convenga instruir personalmente a dichos artífices, pagándole para esto la Junta, además del precio total de su asiento, lo que gaste en el viage y detención, y las plantillas.*
- 3. Más: será del cargo de dicho Padró hacer viage y la detención precisa en Sagueró, pagado este gasto asimismo, y además la gratificación que sea del agrado de la Junta, afin de dirigir el destueso, calidad y cantidad de aquella*

15 Archivo Histórico Comarcal de Cervera.



piedra blanca que se necesite, qual deberá dicho Padró descargarla o desbastarla allí, para poderse carrear con menor incomodidad, hasta esta Universidad, donde debe el mismo Padró trabajarla después, y perfeccionarla conforme muestra el diseño.

4. *Mas: se obliga el nominado a tener concluido todo su trabajo, y dexar sentado en forma y con toda seguridad dicho altar, en el termino de cinco años, que empezaran a correr el día primero del mes de Maio del presente año de mil setecientos ochenta, y concluhiran en el treinta de Abril de mil setecientos ochenta y cinco; mediante que en quanto á subir las piezas o piedras trabajadas a la capilla, y sentarlas en el altar, le ministrará la Junta los operarios, los andamios y demás instrumentos y materiales que se necesiten para la planificación del Altar y su maior firmeza.*
5. *Mas: Y asimismo promete la Junta al nombrado escultor Jaime Padró, que en pago de todos sus trabajos y obligaciones, explicados en los artículos antecedentes, le dará y satisfará cinco mil libras moneda catalana, a saber quinientas libras, despues de fenecido el primer medio año empezado el referido su trabajo; otras quinientas libras despues del segundo medio año , y de este modo sucesivamente hasta el pago de las últimas quinientas libras, el qual será luego de abonados todos sus trabajos y obligaciones de estar planificado el Altar.*
6. *Mas: se ofrece la Junta a pagar a más el precio capitulado en el artículo próximo antecedente, todo el gasto de portes de todas la piedras, el labor de las de jaspe, menos en quanto a retocarse estas, y juntarlas como arriba se ha dicho; y los hierros que acaso se necesiten para la más segura conjunción de piezas grandes y pequeñas.*
7. *Mas: si sucediere, que por causa de larga enfermedad de dicho escultor, o por qualquier otra causa se convenga suspender el trabajo de este, por un tiempo notable, se alarAgaran los expresados cinco años a proporción de semejante vacación de trabajo.*
8. *Mas: Y finalmente, si dicho escultor Jaime Padró muriese antes de cumplidos todos los referidos sus trabajos y obligaciones, se deberá formar un cálculo por dos o más inteligentes de ellos, nombradeos por i gual, o de acuerdo por los interesados de las dos partes contrahentes, quienes determinarán el precio debido a dicho escultor, a proporción de lo trabajado y obrado por él, de lo que hubiere ya recibido, y al respeto del precio total de las expresadas cinco mil libras. Y así lo firmamos los referidos señores de la citada Real Junta, comisionado de Claustro y escultor en Cervera a les veinte y seis de enero de mil setecientos ochenta. = Dr. Dn. Francisco Fuertes Piquer Cancelario. = r. Joseph Cabrer Catedrático de Prima de Theologia. = Dr. Dn. Joseph Grau. = Dr. Raimundo Texidor Comisionado el Claustro. = Dn. Joseph Antonio de Gomar catedrático de Prima de Leies. = Dr. Dn. Felipe*



de Torres catedrático de Theologia. = Jayme Padró escultor. = Por acuerdo de la Real Junta de obra de la Universidad. = Dr. Antonio Roca Secretario Substituto.

APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO:

ARRANZ, M: *Mestres d'obres i fusters. La construcció al Barcelona al segle XVIII*. Barcelona, Col.legi d'Aparelladors, 1991.

CAMPS, E: *Guissona*. Barcelona, Santaaulària, 1982.

DURAN I SANPERE, A: *Llibre de Cervera*. Barcelona, Curial, 1977.

MARTINELL, C: "Arquitectura i escultura barroques a Catalunya" (3.vols), en *Monumenta Cataloniae*. Barcelona, Alpha, 1954.

MONTANER, J.M.: *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1990.

MORA, J: *La construcció a Catalunya en el segle XVIII*. Guissona, Edición del autor, 1997.

RÁFOLS, J: *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*. Barcelona, Milà, 1951

SALAT, M.T: "L'art i els artistes en la Universitat de Cervera", en *Palestra Universitària*, 10 (1998), págs. 217-221.



ARTE, ARQUITECTURA E HISTORIOGRAFÍA EN UN MONUMENTO HUMANÍSTICO DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES: LA BIOGRAFÍA DEL CARDENAL CISNEROS Y LA REJA DE SU SEPULCRO

ROBERTO GONZÁLEZ RAMOS.
Universidad Autónoma de Madrid

A mediados del siglo XVI el destacado y vanguardista centro cultural del mundo hispánico que fue la Universidad de Alcalá de Henares se embarcó en un ambicioso proyecto en el que se integrarían, al servicio de un mismo objetivo, diversas artes visuales y las propias del conocimiento universitario, las Artes Liberales. De esa forma, aproximadamente al mismo tiempo la institución académica encargaba, a su antiguo alumno y catedrático, por entonces ya en la Universidad de Toledo, el maestro Álgvar Gómez de Castro, la redacción de la ambiciosa biografía latina del fundador de la Academia Complutense, el Cardenal Cisneros, titulada *De rebus gestis a Francisco Ximeno, Cisnerio, Archiepiscopo Toletano, libri octo...*¹; y al artífice Nicolás de Vergara «el viejo», una grandiosa reja de bronce para rodear el sepulcro del prelado.[1]

Ambas realizaciones, la historiográfica y la artística, son hitos destacados, cada uno en su especialidad, de la cultura hispana de la época. Han sido consideradas por nuestra historiografía de manera separada, como creaciones aisladas de distinto contenido e intención, cuando, como trataremos de demostrar, forman parte de un mismo proyecto de exaltación de Cisneros emanado de la Universidad que éste había fundado.

1 GÓMEZ DE CASTRO, Á.: *De rebus gestis a Francisco Ximeno, Cisnerio, Archiepiscopo Toletano, libri octo...* Alcalá de Henares, Andrés de Angulo, 1569. (Hay edición en castellano: *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros*. A cargo de J. Oroz Reta, Madrid, F.U.E., 1984).

1. Grabado de portada del *De Rebus Gestis a Francisco Ximénio. Cisnerio...* (1569)



El proceso de realización de las dos vertientes de ese único proyecto se vio separado por el diferente carácter que poseían: la parte literario-histórica se desarrolló relativamente pronto y pudo ver la luz en pocos años; la artístico-visual se dilató en el tiempo, sobre todo por las mayores dificultades técnicas y económicas que presentaba. Esto, unido a las, a veces, demasiado rígidas compartimentaciones del estudio de nuestra cultura quinientista, según especialidades, ha provocado que se haya hecho difícil encontrar un nexo claro entre las dos vertientes del proyecto, lo que no ha posibilitado que se consideren partes de un todo, de un verdadero monumento humanístico que la Universidad de Alcalá erigió a la fama y memoria de su fundador.

Numerosos son los datos y los puntos comunes entre las dos obras que permiten sostener esta hipótesis. En primer lugar la coincidencia cronológica del encargo de su realización, y/o de la decisión de su plasmación física. Y es que la decisión de realizar el libro va indisolublemente unida a la de encargar la reja de bronce del sepulcro cisneriano, que es la parte artística, visual, del monumento humanístico.

Los estudios dedicados a Gómez de Castro y su biografía cisneriana reconocen no saber con certeza la fecha de la decisión original de la redacción del *De rebus gestis*, aunque como a principios de marzo de 1566 se trataba en la capilla plena de rector y colegiales del Colegio Mayor de San Ildefonso —órgano de gobierno colegiado de la “cabeza” de la Universidad—, dos veces, *el asunto* de Álvarez Gómez, se supone que hacía relativamente poco tiempo que se había



tomado la resolución de elaborar la biografía cisneriana². En mayo, según el acta de otra capilla, se nos asegura que la obra ya estaba concluida o a punto de rematarse³. López Rueda y Alvar Ezquerro se asombraban, por ello, de que hubiera concluido la obra en menos de cuatro meses de trabajo, en un latín excelente y ocupando nada menos que 480 páginas *in folio*⁴. Así que Antonio Alvar indica que Gómez de Castro *debía tener ya recopilada buena parte de los materiales, algunos de ellos heredados de Juan de Vergara, quien, al parecer, animado por sus amigos íntimos (entre ellos nuestro Álvaro), había sido el primero en intentar –ya en el ocaso de su vida– escribir la biografía*⁵. [2]

La decisión oficial en el seno de la Universidad de realizar la reja bronceínea data de noviembre de 1565. [3] Esta proximidad cronológica haría, por sí sola, que considerásemos que la biografía y la reja del sepulcro fueron encargadas en las mismas fechas y, por lo tanto, con lazos comunes. Pero hoy sabemos que Gómez de Castro trabajaba en terminar su obra historiográfica ya en 1561, cuando recibía varios pagos del tesorero del Colegio Mayor de san Ildefonso –sin especificar por qué concepto–⁶ y el caballero D. Felipe de Guevara le escribía –4 de marzo de ese año–: *Díchome [h]a don Diego que vuestra merced se va a Alcalá a acavar su Cardenal y que ya allá estaba dada orden para ello*⁷, y que, según confiesa el propio Álvaro en el documento del concierto que firmó en julio de 1566 con el Colegio Mayor y Universidad de Alcalá para recibir como satisfacción a su esfuerzo un beneficio eclesiástico a ella adscrito, llevaba entonces nada menos que ocho años *y más tiempo* dedicado a recopilar información y escribir la obra⁸.

Este desfase parece desligar los encargos, pero hemos de tener en cuenta que según el texto de la decisión de encargar la reja por parte del Colegio y

- 2 ALVAR EZQUERRA, A.: *Acercamiento a la poesía de Álvaro Gómez de Castro. (Ensayo de una biografía y edición de su poesía latina)*, Madrid, Universidad Complutense, Tesis Doctoral, I, pág. 179, citando el acta de la capilla, cuya fuente documental es: Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Universidades, Libro 1111, fol. 28 vº. Se trató en ella sobre la necesidad de aposentar al humanista y de ver el gasto que éste iba a hacer *todo El tiempo q Estubiere En alcalá tratando de hazer la vida del Rº fundador*. Sobre Gómez de Castro y la biografía cisneriana véase, a parte de la obra citada: VAQUERO SERRANO, M. C.: *El Maestro Álvaro Gómez. Biografía y prosa inédita*. Toledo, Caja de Ahorros, 1993.
- 3 ALVAR EZQUERRA, A.: *op. cit.*, I, pág. 180. Se refiere a la capilla del día 26 (A.H.N., Universidades, Libro 1111, fol. 32 rº), en la que se nombraba a varios comisarios para tratar con Gómez de Castro lo que se le había de dar *por premio del trabajo q [h]a puesto En hazer la Ystoria del Rº fundador*.
- 4 LÓPEZ RUEDA, J.: *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid, C.S.I.C., 1973, pág. 34; ALVAR EZQUERRA, A.: *op. cit.*, I, pág. 181.
- 5 ALVAR EZQUERRA, A.: *op. cit.*, I, pág. 179.
- 6 A.H.N., Universidades, Libro 655, fols. 107 rº y 108 rº. Pagos del 13 de mayo, 17 de junio, 5 y 18 de septiembre de 1561.
- 7 VAQUERO SERRANO, M. C.: *En el entorno del Maestro Álvaro Gómez. Pedro del Campo, María de Mendoza y los Guevara*, Toledo, Oretania, 1996, pág. 189. Carta fechada en Madrid el 4 de marzo de 1561. El comunicante al que se refiere es el hijo de D. Felipe, D. Diego de Guevara.
- 8 A.H.N., Universidades, Libro 8, fol. 480 vº.

2. Grabado con el retrato del Cardenal Cisneros del *De Rebus Gestis a Francisco Ximénio, Cisnerio...* (1569)

Universidad Complutense, del 14 de noviembre de 1565, *muchas veces se [h]abía tratado En capilla el mismo negocio*⁹, es decir, que se había pensado y tratado sobre ella anteriormente, seguramente desde cuando se planeó todo, allá por 1558. La desaparición de los libros de actas de capillas de rector y colegiales del Colegio Mayor de san Ildefonso de entre los años 1555 y 1564 nos deja sin confirmación en relación a lo que estamos tratando de demostrar, pero, por otro lado, nos permite suponer que sería en ese periodo cuando se tomó la decisión de contratar ambas partes del proyecto.

El Colegio y Universidad de Alcalá, viendo que la obra literaria estaba a punto de concluirse, se vio, entonces, en la urgente necesidad de contratar la parte visual del proyecto conjunto, misión que se dejó en manos del rector – entonces D. Alonso de Mendoza-, quien personal e inmediatamente se puso a ello y en febrero de 1566 no sólo contrataba la obra, con artífice ya elegido y que pasó seguidamente a dar trazas y tomar medidas, sino que daba a éste un plazo de ocho meses para realizarla¹⁰, el tiempo que se pensaría que se tardaría en obtener la licencia para la impresión de la biografía.

Sin embargo, el humanista Gómez de Castro, cuando ya parecía tener todo preparado para la impresión de la obra literario-historiográfica, como constata Antonio Alvar, pudo ver cómo todo se iba retrasando: *El júbilo de los primeros*



9 A.H.N., Universidades, Libro 1111, fol. 19 vº. Citado (aunque con signatura equivocada) por MARCHAMALO SÁNCHEZ, A. y MARCHAMALO MAIN, M.: *El sepulcro del Cardenal Cisneros*. Alcalá de Henares-Madrid, Fundación Colegio del Rey, 1985, pág. 62.

10 Sobre el contrato y los primeros pagos véase CASTILLO OREJA, M. A.: *El Colegio Mayor de S. Ildefonso de Alcalá de Henares. Génesis y desarrollo de su construcción. Siglos XV-XVIII*, Madrid, Edascal, 1980, pág. 90 y doc. 19.



meses, la generosidad desbordada [...] se van trocando, por arte y magia de la burocracia, en pagos atrasados, reuniones continuas para tratar lo ya tratado, cansancio e impaciencia. Se producen cambios y enmiendas en el texto, y, lo que es más importante, se retrasa, al parecer deliberadamente, el original para la imprenta...¹¹

Y es que Nicolás de Vergara “el viejo” no había cumplido con lo estipulado en el contrato y no había entregado la reja, así que en septiembre de 1568, después de que el Colegio Universidad terminara de pagar de lo que faltaba de los 1.000 ducados en que se había concertado inicialmente la obra, los colegiales decidían obligarle a concluirla, con nueva escritura y dándole un nuevo plazo, el día de san Juan de junio de 1569¹². En febrero se otorgaba en Toledo una nueva escritura¹³, y, confiando en el cumplimiento del nuevo plazo, en el mismo mes se decidía la impresión del libro¹⁴. Pero Vergara volvió a incumplir su compromiso, lo que debió motivar que, según sabemos por documentos de 1571, el rector llegara a excomulgarle¹⁵. El artífice moría en agosto de 1574. Se había hecho, por lo que parece, todo lo posible por hacer coincidir la terminación de la reja del sepulcro y la impresión del libro.

Después de la muerte de Vergara el Colegio Universidad contrató a su hijo, Nicolás de Vergara “el mozo”, para que rematase la obra –por otra parte, su padre en su testamento le había traspasado tal responsabilidad¹⁶–, y tras diversas circunstancias y largo proceso, incluido un cambio de trazas (1583) para cuya aprobación se consultó a los colegiales mayores de Alcalá más antiguos¹⁷, que debían saber del proyecto tal como se había concebido en su origen, la reja se concluyó e instaló en su lugar a mediados de 1591¹⁸. Se había producido un desfase considerable entre el encargo de la obra y su conclusión, y no sólo en lo económico, también en lo que suponía de parte visual del monumento humanístico. Se habían dejado de utilizar, además, 1.000 libras de bronce de las 4.000 previstas. Se terminó de pagar, con el correspondiente finiquito, en diciembre de 1597¹⁹.

11 ALVAR EZQUERRA, A.: *op. cit.*, I, págs.182-183.

12 A.H.N., Universidades, Libro 1111, fols. 99 rº y 100 rº.

13 CASTILLO OREJA, M. A.: *op. cit.*, pág. 90.

14 ALVAR EZQUERRA, A.: *op. cit.*, I, págs. 183-184.

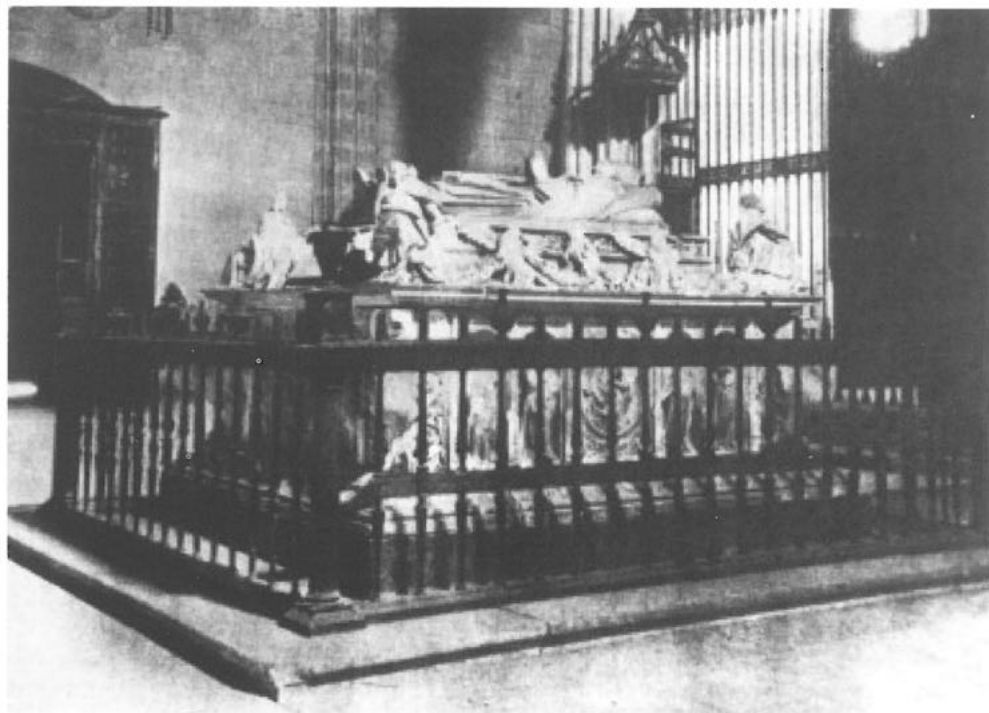
15 Capilla plena del Colegio Mayor de san Ildefonso del 18 de marzo de 1571. Los colegiales ordenaron que al encargado de realizar la reja, que *paresció estar descomulgado porque no cumplió el contrato que tenía hecho con el dho colegio, se le aguardase por el tiempo que al Sº. Rector paresciere alzándole la descomunió a reyniden*ª a condición de que diese las convenientes fianzas de que cumpliría con su obligación. A.H.N., Universidades, Libro 1111, fol. 200 rº.

16 MARIAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos-C.S.I.C., 1983, I, pág. 363.

17 Capillas plenas del Colegio Mayor de san Ildefonso de 17 de febrero y 5 de noviembre: A.H.N., Universidades, Libro 1112, fol. 189 vº y fol. 218 rº, respectivamente.

18 CASTILLO OREJA, M. A.: *op. cit.*, págs. 145-146.

19 A.H.N., Universidades, Libro 859, fol. 175 vº.



3. Visión general de la reja del sepulcro del Cardenal Cisneros

Ambas obras, la biografía obra de Gómez de Castro y la reja de bronce del sepulcro cisneriano, no sólo tienen como nexo de unión que permita creer que se concibieron a la vez como un monumento a la memoria y fama del Cardenal Cisneros elementos como la coincidencia de inicio de su plasmación en las mismas fechas o los aparentes intentos por hacerlas inaugurarse a la vez, sino importantes características comunes.

Ambas realizaciones tienen como objetivo ensalzar la figura del Cardenal, tratándola casi hagiográficamente. Proponen, cada una en su especialidad, un despliegue de “imágenes” históricas, tanto literaria como visualmente, que comunican un sentimiento de veneración hacia el personaje que nos lo proponen más como un héroe de la Antigüedad que como un personaje de su época. Las dos están animadas por un estilo declaradamente anticuario, de resonancias claramente humanísticas: la biografía en su estructura, su elegante latín, su estilo literario, su tratamiento de la Historia...; la reja en su marcada concepción renacentista desde el punto de vista arquitectónico, y en la solución -entre clasicista y manierista- de sus relieves alegórico-emblemáticos, en los que Cisneros aparece en su anatomía más como un musculoso héroe que como un



venerable y anciano príncipe de la Iglesia.

El escribirse la biografía en latín no es algo novedoso en la historiografía hispana hasta entonces, pero indica una clara intencionalidad, que Antonio Alvar ha destacado, de dirigirse al restringido mundo intelectual, culto. Este público no era otro que los mismos componentes de la Universidad²⁰, como consciente tributo al fundador de manera exclusivista. Referente inexcusable fue la obra de Ginés de Sepúlveda sobre la vida de otro cardenal, su *Rerum gestarum Aegidii Albornotii Carrillii libri tres*, que inspirará hasta el título de la obra de Gómez de Castro. El contexto en el que surge es la biografía humanística italiana, sobre todo la de grandes personajes, prelados, papas, príncipes y generales.

Por otra parte, el estilo anticuario de la biografía cisneriana está cercano a la prosa de Cicerón, y su técnica narrativa, además, a la de Tito Livio, y su autor intentará darle siempre un tinte docto con recursos tomados de otros escritores de la Antigüedad, como Herodoto²¹.

Además de la admiración heroica por el personaje biografiado que impregna toda la obra, que recuerda tanto a las narraciones de biografías de santos como a la de grandes personalidades políticas, la vida de Cisneros está construida, en su mayor parte, en conexión con la fundación de su máximo logro, la Universidad de Alcalá, con los acontecimientos vitales del prelado girando en torno a aquélla, como resulta lógico en una obra realizada por encargo de la propia institución, dedicando incluso el cuarto y el último de sus ocho libros a una breve recopilación de hechos de su historia²² e indicando siempre la vinculación entre las virtudes del Cardenal y la propia Universidad.

A decir de Alvar Ezquerro, Gómez de Castro actúa como los historiadores del Renacimiento italiano, que escriben pagados por una ciudad o una familia prestigiosa, *con lo que la biografía de Cisneros se introduce de lleno en la tradición humanística europea, como ejemplo magnífico de homenaje al promotor de una empresa ilustre*²³. No es extraño que la Universidad pensase en él para escribir la biografía de su fundador –y su propia historia–, sabiendo de sus capacidades como humanista filólogo, historiador y excelente latinista, y teniendo en cuenta sus antecedentes como miembro de la Academia Complutense, lo que le hacía conocedor de sus interioridades.

20 ALVAR EZQUERRA, A.: “Álvar Gómez de Castro y la historiografía latina del siglo XVI: la vida de Cisneros”, en REVUELTA, M. y MORÓN (eds.): *El erasmismo en España. Ponencias del II Coloquio Internacional de Literatura y Pensamiento Hispánico*, Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo, 1986, pág. 261. Véase también, centrado en el género biográfico como típicamente humanista, GÓMEZ MORENO, A.: *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, Madrid, Gredos, 1994, págs. 227-245, sobre todo la 238.

21 ALVAR EZQUERRA, A.: *art. cit.*, pág. 262.

22 Ha insistido en ello recientemente ALVAR EZQUERRA, A.: “Álvar Gómez de Castro y la biografía del Cardenal Cisneros”, *Anales Complutenses* vol. XIII, Alcalá de Henares, 2001, págs. 32-34.

23 ALVAR EZQUERRA, A.: *art. cit.*, (1986), pág. 263.

4. *DISCRETIO PROVEKIT*, relieve de la reja del sepulcro del Cardenal Cisneros

El libro presenta dos grabados muy interesantes. Uno de portada, lleno de referencias alegóricas referidas al Cardenal Cisneros y muy en contacto con el programa iconográfico de la reja del sepulcro, y otro con el retrato de perfil del propio biografiado. Las dos ilustraciones fueron obra de un grabador llamado Hoz y producto de dibujos del pintor Bartolomé de Escudera, como refleja un libramiento anotado en los libros de cuentas del Colegio Mayor de san



Ildefonso datado el 15 de octubre de 1569. El citado *cortador* Hoz recibió 22 ducados por *cortar la plancha y el retrato del Ill^{mo} Cardenal para la primera hoja de su Corónica*. Escudera cobró otros 4 ducados *porque la dibujó muchas beçes hasta que contentó la traza*²⁴.

El grabado a toda página de la portada del libro muestra características estilísticas que evidencian un claro contacto con fuentes italianas. Aunque no es de excesiva calidad, la definición de las figuras que presenta, en sus gestos, actitudes y vestimentas, es de tipo manifiestamente manierista²⁵. Su lectura iconográfica general alude directamente al Cardenal Cisneros como persona biografiada en el texto, y sus conexiones con el programa iconográfico de la reja del sepulcro son evidentes. Es una completa alegoría del héroe -simbolizado por sus armas heráldicas- basada en la exaltación de sus virtudes, como veremos que ocurrirá, con más desarrollo y sumando referencias históricas, en los bajorrelieves de la reja.

En el centro encontramos el escudo cisneriano en un óvalo enmarcado por

24 A.H.N., Universidades, Libro 736, fol. 149 rº.

25 Véase CHECA CREMADES, F.: «La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo», en CARRETE PARRONDO, J., CHECA CREMADES, F. y BOZAL, V.: *El grabado en España (Siglos XV al XVIII)*. Colección *Summa Artis: Historia General del Arte* vol. 31, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pág. 76.



una cartela típicamente manierista a la que se encaraman los cisnes heráldicos alusivos al apellido del fundador de la Universidad. Sobre ello se disponen cuatro *putti* en variadas posturas, los centrales, alados, sosteniendo la mitra arzobispal, y los restantes el cordón franciscano. A los lados del escudo se han dispuesto las virtudes del prelado. De pie, abarcando casi todo el largo del grabado, encontramos a dos matronas vestidas a la antigua que portan los atributos de la Prudencia (espejo y serpiente) y la Templanza (recipiente con agua vertida sobre una copa con fuego). Bajo el blasón, sentadas, otras dos matronas definidas también anticuariamente, son la Fortaleza o la Magnanimidad (León) y la Religión (elefante y cruz).

El retrato del Cardenal Cisneros de la primera página, de formato ovalado, cuenta con la inscripción –en la bordura o cenefa-: *F.F.X. CARDINALIS HISP. ARCHIEPIS. TOL. COMPLVT. ACADEMIAE FVNDATOR*, y está basado seguramente en la conocida medalla que conmemora la inauguración del primer curso académico complutense (1508)²⁶. No es de excesiva calidad, pero sin duda habla bien a las claras del espíritu que impulsó a sus comitentes, de forma que la biografía mostrase no sólo la vida y las virtudes del prelado, sino también su imagen. Y para ello, los encargados de la publicación –y Gómez de Castro era el principal– acudieron, con metodología humanista de tipo filológico, a la fuente retratística más antigua y fiel que tenían a mano, pasando por alto las versiones creadas posteriormente, aunque fueran más bellas –como el retrato marmóreo, también de perfil, que hoy conserva la Universidad Complutense de Madrid–.

Junto a la obra literario-historiográfica tenemos a la faceta propiamente monumental, artístico-visual, del monumento humanístico: la reja del sepulcro del Cardenal Cisneros. Esta destacada obra muestra unos caracteres tan en contacto con la obra literaria, que hacen, de por sí, que pueda considerarse una plasmación material de los contenidos, estilos y estructura de la biografía latina. Puede decirse que la reja es el *De rebus gestis* llevado al relieve y al bronce de estructura arquitectónica, es la biografía y plasmación de la virtud del héroe Cisneros en el formato artístico visual. En primer lugar por el material elegido para su plasmación, el bronce de resonancias funerarias, heroicas, de prestigio propio de las obras antiguas. Su estructura de tipo marcadamente arquitectónico está (estaba) integrada por cuatro tramos abalaustrados entre una breve basa corrida y un entablamento con ligera cornisa decorada por lengüetas. En cada una de las esquinas, cuatro columnas de un dórico muy a la romana de fustes acanalados. Sobre el entablamento corrido, y marcando los ejes verticales de los

26 Sobre la medalla véanse especialmente: GÓMEZ MORENO, M.: *La escultura del Renacimiento en España*, Barcelona-Florencia, Gustavo Gili-Pantheon casa editrice, 1931; CASTILLO OREJA, M. A.: “El cardenal Cisneros”, en AA.VV. : *Una Hora de España. VII Centenario de la Universidad Complutense*. (Cat. de la Exp.) Madrid, Universidad Complutense, 1994, págs. 96-98.



5. *FVGA SECVLI*, relieve de la reja del sepulcro del Cardenal Cisneros

estilizados balaustres, referencias funerarias como los pequeños remates con forma de obeliscos-pirámides y copas cinerarias decoradas con delfines, y escudos con tenantes -cisnes heráldicos cisnerianos y desnudos-. Sobre las columnas de los ángulos, pedestales con sus facetas decoradas con relieves, portadores de las principales referencias iconográficas. Sobre ellos, otras copas cinerarias decoradas con guirnaldas, cabezas de carnero, etc.



Las facetas de los cuatro pedestales sobre las columnas portan un epigrama de elegante latín y quince relieves en los que se unen diferentes aspectos de la biografía del Cardenal Cisneros a varias de sus virtudes. Están definidos a la manera de emblemas, con una parte visual sobre un somero mote o “letra”, dentro de la amplia tradición emblemática de la Universidad alcalaína. Un primer pedestal muestra la inscripción, dos relieves referidos a las empresas religiosas de tipo cultural del Cardenal (*GOTHOR SACRA RESTITVTA* –restablecimiento del rito godó-mozárabe-; *BIBLIA REGNATA* –edición de la Biblia Políglota-) y una de sus virtudes (*DISCRETIO PROVEXIT* –introdujo el buen juicio-)[4]. El segundo pedestal cuenta con tres relieves referidos a su vida eclesiástica (*FVGA SECVLI* –huida del siglo, Cisneros se hace franciscano-[5]; *PRIMATVS HISPANIAE* –arzobispo de Toledo- [6]; *CARDO ECCLESIAE* –cardenal de la Iglesia-) junto a otra de sus virtudes (*RELIGIO IMPVLLIT* –vigorizó la religión-). Un tercer elemento porta referencias a su actividad político-mesiánica (*AFRICA TREPIDANS* –conquista de Orán-; *RESPVBLICA RECTA* –referencia a sus períodos de regente-; “*IN HOC VICI*” –seguramente bautismo de los moriscos de Granada-[7]) al lado de otra característica virtuosa (*MAGNANIMITAS CONFIRMAVIT*). Finaliza la serie con tres relieves que aluden a sus fundaciones (*ILLESCENCIS* –Hospital de la Caridad de Illescas-; *TOLETANVS* –San Juan de la Penitencia de Toledo-; *THEOLOGIA AVCTA* –Iglesia de los santos Justo y



Pastor de Alcalá-[8]), con una última virtud (*PERSEVERANTIA CONSUMMAVIT*)²⁷. Todo lo que en la biografía literaria podía leerse por extenso, aparece aquí resumido y ordenado temáticamente. La falta de referencias a la Universidad, su fundación e historia, se debe seguramente a que bastante explícito era que el mensaje emitido pudiera admirarse alrededor de un sepulcro que estaba en la capilla mayor de la iglesia del Colegio Mayor de san Ildefonso por expreso deseo del fundador de sepultarse en la sede de su más preciada empresa.

Álvar Gómez de Castro, como se ha puesto de manifiesto en varias ocasiones, indica en el texto de la biografía cisneriana algo sobre la reja y los relieves que mostraban la vida del Cardenal y que se habían encargado siendo rector D. Alonso de Mendoza. Concretamente dice que éste *mandó rodear* [el sepulcro] *con verjas de hierro, labradas primorosamente por el ilustre cincelador Nicolás de Vergara, que describen en dieciséis placas admirablemente cinceladas la vida de Jiménez*²⁸. El texto de Gómez de Castro, que como sabemos estaba redactado desde algunos años antes de su publicación, parece indicar, como señala Cordero de Ciria²⁹, que las imágenes estaban realizadas por entonces, y que su autor fue Vergara “el viejo”. Dejando de lado el tema de la autoría final de los relieves, bien pudiera ser que el texto del humanista aluda al encargo de la obra por el rector Mendoza y su comisión al artífice, dando por supuesto que la concluiría en los plazos fijados, por lo que en la biografía podría incluirla como ya terminada, utilizando, de paso, los típicos esquemas narrativos de la literatura latina.

Otra cosa es, como indica el citado Cordero de Ciria³⁰, que el autor de la iconografía de los emblemas y alegorías sea el mismo Álvar Gómez de Castro, así como del epitafio. Esto, en nuestra opinión, no es fácilmente demostrable, aunque es muy posible. Lo cierto es que la iconografía de los relieves los pone en directa relación con la biografía -y el grabado de la portada del libro así lo

27 Vid. especialmente PONZ, A.: *Viaje de España*. Madrid, Vda. de Ibarra, 1787, I, págs. 291-293; CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Vda. de Ibarra, 1800, V, pág. 205; AMADOR DE LOS RÍOS, J.: “Sepulcro del cardenal Cisneros. Iglesia Magistral de Alcalá de Henares”, *Museo Español de Antigüedades* vol. V, Madrid, 1875, pág. 358; TORMO, E.: “Cartillas Excursionistas. Alcalá de Henares”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* vol. XXV, Madrid, 1917, pág. 149; TERÁN, M. y CAMPS, E.: “La obra maestra de los bronceístas españoles: la reja del sepulcro de Cisneros”, *Archivo Español de Arte y Arqueología* n.º 13, tomo V, Madrid, 1929, págs. 107-108 y 22 ilustraciones; PORTELA SANDOVAL, F. J.: “Nicolás de Vergara, el mozo”, *Goya* n.º 112, Madrid, 1973, págs. 208-213; CASTILLO OREJA, M. A. *op. cit.* (1980), págs. 89-93; MARCHAMALO SÁNCHEZ, A. y MARCHAMALO MAIN, M.: *op. cit.*; OLAGUER-FELLIÚ ALONSO, F.: “Rejería arquitectónica madrileña del siglo XVI”, en AA. VV.: *Madrid en el Renacimiento*. (Cat. de la Exp.) Madrid, Comunidad Autónoma, 1986, págs. 268-285.

28 GÓMEZ DE CASTRO, Á. (1569): *op. cit.*, (ed. 1984), págs. 527-528.

29 CORDERO DE CIRIA, E.: “Álvar Gómez de Castro y la introducción en España de la cultura emblemática sin Alciato”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”* vol. LXXIII, Zaragoza, 1998, pág. 87.

30 *Art. cit.*, págs. 88-89.

6. *PRIMATVS HISPANIAE*, relieve de la reja del sepulcro del Cardenal Cisneros

manifiesta, además del contenido del texto-. El humanista toledano era, desde luego, el más indicado, tanto por su inmejorable conocimiento del tema como por su práctica como ideador de programas alegóricos y emblemáticos³¹. De hecho, en diciembre de 1566, Gómez de Castro, estando en Alcalá para cierto asunto burocrático relacionado con la biografía, confesaba que *por ocupaciones que [h]abido (sic) de parte de esta*



*Universidad no [h]a podido hazerse*³². Qué ocupaciones por parte de la Universidad tuvo por entonces no nos es posible indicarla, pero puede que se relacionasen con la reja del sepulcro, en concreto para señalar la iconografía de sus relieves. Tampoco debemos olvidar que Nicolás de Vergara “el viejo” fue un artífice muy bien relacionado con el mundo cultural toledano de su época, y concretamente contertulio de Gómez de Castro y de otras personalidades de su entorno, por lo que es muy posible que su contratación venga condicionada por ello.

Aparte de estas consideraciones, parece concretarse que en el seno de una institución cultural tan relevante en la España del Quinientos como fue la Universidad de Alcalá, baluarte del Humanismo hispano, se ideó el proyecto de dedicar un homenaje de primera magnitud a la figura y personalidad de su fundador Cisneros. Para ello, y en tanto que centro del saber, se propuso dedicar un monumento, de tintes específicamente humanistas, que contaría con dos facetas igualmente prestigiosas, una literaria, historiográfica, y otra artístico visual. Los escolares complutenses, sin embargo, no debieron tener en cuenta que la ejecución de la reja no era la misma cosa que la redacción del libro, y es evidente que sólo

31 Un completo análisis de esta cuestión en: *art. cit.*, págs. 59-99.

32 A.H.N., Universidades, Libro 8, fol. 486 rº.

7. *IN HOC VICI*, relieve de la reja del sepulcro del Cardenal Cisneros

se vieron forzados a encargarla una vez se hallaban ante el manuscrito de Gómez de Castro, es decir, que como hombres de letras dieron en principio más importancia al texto que a la obra artística, y desconocían las dificultades que planteaba la ejecución de una obra de la magnitud de la de los Vergara.

Aún así, el proyecto refleja no sólo la profundidad del Humanismo complutense y sus intenciones, sino, sobre todo, un excepcional ejemplo tanto de integración de diversas artes visuales entre sí, como de las artes visuales con disciplinas de las Artes Liberales tradicionales, literarias, universitarias. La arquitectura y la imagen -en relieve o grabada- van en este caso de la mano de la Gramática, la Retórica, la Dialéctica, y son vehículo conjunto de expresión de un completo discurso historiográfico. Esto muestra, hasta cierto punto, que el humanismo complutense era tan maduro como para aceptar y utilizar el lenguaje artístico a un nivel similar al escrito. Es verdad que se integran en la reja estructura arquitectónica, escultura, bajorrelieve, y, con el libro, se les une el grabado, pero es más importante que en un mismo proyecto se usen a la vez para un mismo objetivo las artes visuales y la Retórica... , que las artes literarias y las mecánicas, las artes del intelecto y las operativas, vayan en paralelo y sean ambas vehículo de la expresión de un mensaje institucional. En pocas ocasiones, como en ésta, podemos encontrar unidas ambas facetas, tan aparentemente desligadas según la cultura de la época, de una manera tan coordinada y fructífera. Todo ello lleva implícito un reconocimiento del poder de las imágenes como recurso de expresión culta. Las artes visuales como plasmadoras de historias o, mejor, de "Historia". Algo demuestra con ello el humanismo complutense, capaz de reconocer y poner a un nivel parecido ambos medios expresivos.

Ambas creaciones, biografía y reja, como parte de un proyecto unitario, debieron planificarse en el seno del Colegio Mayor de San Ildefonso con





8. *THEOLOGIA AVCTA*, relieve de la reja del sepulcro del Cardenal Cisneros

motivaciones precisas y, desde luego, con un objetivo común. La necesidad de proteger el sepulcro cisneriano de agresiones, puesta como explicación de la ejecución de la reja por algunos autores³³, queda descartada en su faceta puramente funcional, ya que el sepulcro estaba en 1565, desde fecha indeterminada, rodeado de una reja anterior realizada en madera³⁴. Se trataba, entonces, de un monumento de homenaje y exaltación del personaje heroico, en el que se mezcla la visión de un héroe virtuoso individual con destacados hechos vitales en lo político, religioso, cultural, etc.

El mensaje principal de la biografía escrita por Álvar Gómez de Castro es seguramente la reivindicación de la figura del Cardenal Cisneros como virtuoso hombre que con su acción en el seno de la Iglesia y en el terreno de la acción política, pasa a formar parte de una elite de personajes históricos fundamentales en la Castilla que iniciaba su camino como potencia europea y mundial. Su figura aparece siempre destacando su determinación y capacidad de acción, sus virtudes morales y políticas, sus iniciativas reformadoras y culturales, invicto, perseverante, magnánimo, justo... , como se explicita en las imágenes de la reja. Pero también aparece como fundador de la Universidad de Alcalá, recalcando, como decíamos, siempre que es necesario, el vínculo de la institución académica con su persona, y dotando a la crónica, que en último término emana de ella misma, de un capítulo centrado en su devenir histórico desde su fundación.



33 MARCHAMALO SÁNCHEZ, A. y MARCHAMALO MAIN, M.: *op. cit.*, pág. 62 y ss.

34 En el inventario general de bienes del Colegio Mayor de san Ildefonso y Universidad de Alcalá mandado realizar por el reformador Juan de Ovando en 1565 encontramos, en el apartado *Iglesia y Sacristía*, bajo el epigrafe *madera*: *Verjas de madera para cerrar el bulto del Cardenal con guadameçis para cubrirlo*. Cfr.: A.H.N., Universidades, Libro 920, fol. 250 vº.



El momento en el que parece haberse ideado el proyecto humanístico coincide con el del fallecimiento de Carlos V, la subida al trono de Felipe II y, poco después, su visita a la Universidad³⁵. Es una situación histórica en la que la Universidad se entrega, aparentemente sin condiciones, al control real, perdiendo su autonomía constitucional en favor de su máximo valedor y protector. Es el momento en el que la Universidad más necesita una autoafirmación, en el que ha de mostrarse no sólo como un ente utilísimo y digno de respeto y cuidados por parte del poder de la Monarquía en el sentido en que lo hacía en los aparatos efímeros con mensaje destinado al propio monarca, sino como joya cultural que el Cardenal había legado a la Castilla del siglo XVI, como producto de los planes de un gran hombre, como parte de una actuación histórica individual de primer orden. Si el Cardenal Cisneros es modelo de virtudes como ser humano, como recto gobernante y hombre de estado, como religioso, primado de España y príncipe de la Iglesia, su creación más importante, su principal herencia a la *respublica* hispana es la Universidad de Alcalá, que se muestra así como producto dignísimo del gran hombre y, de paso, depósito viviente de aquellas virtudes y sabia intervención histórica. Es el Cardenal Cisneros el que otorga a la Universidad, por herencia ya que no genética, sí, al menos, fáctica, todos los méritos que se relatan en biografía y reja. El rey y la sociedad entera deben tratar con el máximo cuidado y dignidad a la Universidad, tanto por su propia valía como por respeto y admiración a su «padre».

35 *El recebimiento, que la Vniuersidad de Alcala de Henares hizo a los Reyes nuestros señores, quando vinieron de Guadalupe tres dias despues de su felicissimo casamiento*. Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1560. Ver especialmente: ALASTRUÉ CAMPO, I.: *Alcalá de Henares y sus fiestas públicas (1503-1675)*, Alcalá de Henares, Universidad, 1990, págs. 95-102 –con bibliografía anterior–.



EL ARTISTA ESCENÓGRAFO: UNA ESPECIALIDAD NO RECONOCIDA EN LA EDAD MODERNA¹

CARMEN GONZÁLEZ ROMÁN
Universidad de Málaga

La literatura artística de la Edad Moderna nos aporta un amplio elenco de especialidades u oficios: rejeros, plateros, doradores, grabadores, bordadores, adornistas de grutescos, pintores en vidrio, vidrieros de imaginería, etc. Sin embargo, ningún término define la actividad desarrollada por los artistas en el terreno de la escenografía, una labor que no se limitaba al ámbito específicamente teatral, sino que abarcaba otros espacios como eran la ciudad o el interior de iglesias y catedrales. Posiblemente, la falta de un término que defina la actividad del artista escenógrafo responda a que los que realizaban este tipo de aparatos o tramoyas se habían formado en alguna de las denominadas «artes nobles», sobre todo en la pintura, aunque también encontramos arquitectos y escultores escenógrafos. Un papel destacado fue el desempeñado por los ingenieros en los escenarios cortesanos.

En función de la técnica pictórica empleada en la ejecución de las decoraciones, aspecto que analizaremos más adelante, esta actividad podría encuadrarse en una de las categorías establecidas para los pintores por las Ordenanzas Municipales de algunas ciudades españolas. Dicha legislación indica, en lo referido a la obtención del grado de maestría, una diferenciación clara

¹ Este trabajo de investigación se integra en el proyecto de investigación BHA 2000-1033 I+D+I: "Pintura mural y patrimonio histórico en Málaga y Melilla: Configuración urbana e imagen simbólica", cuya investigadora principal es la Dra. Rosario Camacho Martínez.

1. Herrera el Mozo. Proyecto de Casco para fiesta del Corpus o Procesión de la Inmaculada

entre los distintos tipos de pintores, especialmente entre pintores de sargas y pintores de morisco². Ceán Bermúdez indicaba que estas sargas eran unos lienzos crudos en los que, sin aparejo alguno, se aplicaban colores bien molidos, mezclados con agua cola o con agua engrudo. De esta manera se pintaban los velos para cubrir los altares en Semana Santa, las banderas y gallardetes de naves y galeones, y los lienzos con los que los grandes señores de Andalucía adornaban los principales salones de sus casas y palacios³. Ceán se está refiriendo a la pintura al temple, técnica empleada por los artistas escenógrafos.

Son numerosos los casos de artistas más o menos consagrados que en algún momento de su trayectoria, y desde posiciones diversas, proyectaron o ejecutaron algún decorado teatral o arquitectura efímera. En la elaboración de proyectos efímeros vemos implicados, desde fechas tempranas, a artistas de renombre como el pintor Pedro Campaña quien antes de llegar a Roma se detuvo en Bolonia en el año de 1530 a pintar un arco triunfal para la coronación del emperador Carlos



- 2 Esta doble diferenciación inicial se amplía hasta cuatro en ciudades como Málaga, Córdoba o Sevilla y cuando se determinan las condiciones materiales, técnicas o iconográficas, pasa a hablarse de pintores de retablos, de sargas, de morisco y de fresco. GONZÁLEZ SEGARRA, S.: "Ordenanzas de pintores en Málaga. Pervivencia en el siglo XVIII", *Isla de Arriarán*, XV, 2000, págs. 23-39.
- 3 CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Carta de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana*, Cádiz, 1806, pág. 19-21, cfr. GONZÁLEZ SEGARRA, S. art. cit., pág. 36.
- 4 Cfr. CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, Madrid, 1965. vol I., pág. 201. PALOMINO, A.: *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988, vol. III, añade que este célebre arco triunfal le dio gran crédito y utilidad, siendo entonces apenas de veintisiete años de edad.

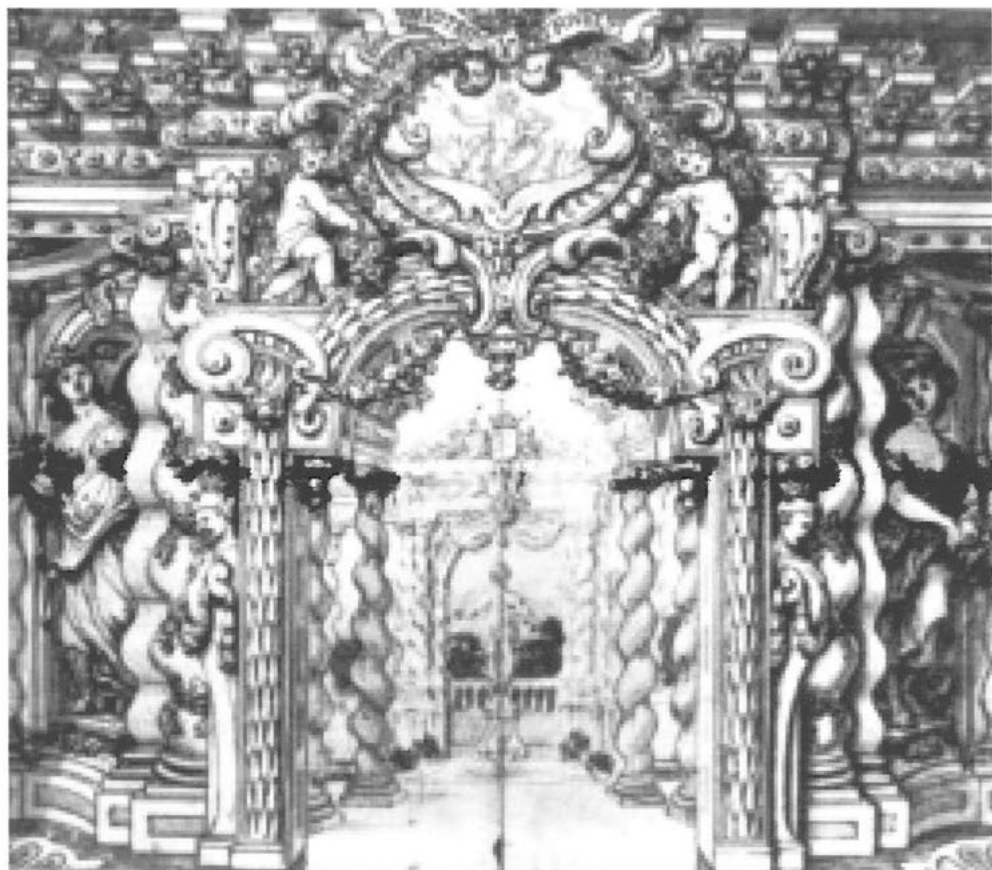


2. Herrera el Mozo. Diseño para la escenografía de *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara

V⁴. Pompeyo Leoni en 1570, *ejecutó las estatuas colosales, imitando al bronce para un arco triunfal de orden corintio, que se colocó junto al Prado, y las de otro de orden dórico que se levantó en medio de la calle mayor con motivo de la entrada en Madrid de D^a Ana de Austria, mujer de Felipe II*⁵. El Greco en 1590, realizó el túmulo con que celebró el cabildo de Toledo las honras de la reina D^a Margarita, esposa de Felipe III, de cuyo esplendor dan crédito los versos del soneto compuesto por Fray Félix Hortensio Paravicino, en alabanza de dicho aparato⁶:

5 CEÁN BERNÚDEZ, J. A.: *op. cit.*, vol III, pág. 25.

6 PALOMINO, A.: *op. cit.*, vol III, pág.135.



3. Francisco Rizi. Proyecto para una entrada triunfal

*¡Huesped curioso, aquí la pompa admira
de este aparato real, milagro griego!,
no lúgubres exequias juzgues ciego,
ni mármol fiel en venerable pira...*

7 Lazaro del Valle elogió esta obra y posteriormente Palomino repitió la famosa afirmación: *fue obra de tan nuevo usar de los miembros y proporciones de la arquitectura que admiró a todos los demás artífices porque se apartó de la manera que hasta estos tiempos habían seguido los de la antigüedad*, cfr. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, Madrid, 1933, Tomo II, pág. 387.

8 De Herrera el Mozo se conserva, entre otros, el diseño de un carro para el Corpus o para una procesión de la Inmaculada en el que no sólo se aprecia el alzado con la Inmaculada y San Juan Evangelista sino también la planta de la plataforma que debía soportar todo el aparato.



A mediados de la centuria siguiente, en 1649, con motivo de la entrada de la reina D^a Mariana de Austria, esposa de Felipe IV, Alonso Cano levantó el arco de la puerta de Guadalajara, muy celebrado en su tiempo según hacen constar con insistencia sus biógrafos⁷. Sirvan, por último, como ejemplo de participación de artistas célebres en el ámbito escenográfico, algunos dibujos realizados por Herrera el Mozo [1] con ocasión de determinadas fiestas⁸, así como para la comedia de Juan Vélez de Guevara *Los celos hacen estrellas*, representada en el Salón Dorado de Palacio⁹. [2]

Pero, en general, la actividad como escenógrafo era escasamente reconocida en la época, cuando no denostada por los propios artistas; pese a ello, desde fechas tempranas la teoría arquitectónica española presta suficiente atención a las complejas construcciones efímeras levantadas en determinadas ocasiones. Así nos lo hace saber Lázaro de Velasco en su traducción de los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio (1550-1565?), cuando en el Libro X, que trata sobre las máquinas, comienza diciendo: *Ahora en nuestros tiempos los maravillosos cadahalsos y sumptuosos tablados como los que se hacen en los rescabimientos de reyes príncipes, grandes señores como en los que se hizieron a la coronación del invictissimo Emperador Don Karlos rey de las Españas en Bolonia e los castillos, torres e arcos triumphales, pasadizos, tablados que se hizieron al rey don Philippe...*¹⁰.

No cabe duda de que en la valoración que se hacía en la época de la actividad de los artistas, la categoría y distinción social de estos dependía en gran medida de su relación con alguna de las tres artes nobles, de la clientela que les encargaba las obras o, especialmente cuando se trataba de un artista de segunda fila, de su vínculo con la institución monárquica a través del desempeño de algún cargo. Difícilmente será reconocida la actividad como escenógrafo de un artista de escaso renombre, aunque con dicha actividad llegara a vivir de forma incluso desahogada. Tal fue el caso de Matías de Torres, que llegó a ser rico y fue tratado *con un tono y decencia superior a su clase*, pese a que dicha fortuna, según Ceán, la consiguió pintando al temple *arcos y adornos para las entradas de las reinas, túmulos para sus funerales* y altares para las festividades; obras siempre apresuradas –sentenciará Ceán– *que dejan más utilidad pecuniaria*

9 Los dibujos los dieron a conocer VAREY, J. E. y SHERGOLD, N.D.: en su edición de la comedia de Juan Vélez de Guevara, publicada en Londres, Tamesis Books, 1970.

10 VELASCO, L. de: Traducción de los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio, en SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *op. cit.*, I, Madrid, 1923, págs. 142 y ss.

11 CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *op. cit.*, vol. V, pág. 60. Palomino destaca el dominio del temple de Matías de Torres en ocasión de entradas de reinas, funerales, monumentos y altares de perspectiva, y cita en concreto los aparatos realizados por este artista para la canonización de Santa Rosa de Lima y para la fiesta de los mercaderes en el convento de Nuestro Padre San Francisco, del cual asegura haber visto el mismo algunos fragmentos, a los que califica de *cosa excelente*, cfr. PALOMINO, A., *op. cit.*, vol III, pág. 553.



4. Francisco Rizi. *Himeneo*, posible diseño para una tramoya

*que buen nombre*¹¹. Otro ejemplo de cómo un pintor de segunda fila aspira a tener una mayor consideración social que la aportada por la realización de aparatos efímeros la encontramos en el pintor Francisco Pérez Sierra, colaborador de Francisco Rizi y Juan Carreño, que trazó y pintó varios *monumentos y altares en perspectiva* para iglesias de Madrid, así como un carro triunfal con motivo de la canonización de Santa Rosa de Lima¹². Dicho Pérez Sierra, *habiendo conseguido la agencia general de los presidios de España con un sueldo decente para vivir, se dejó de pintar estas máquinas, ocupándose en los ratos que le permitían sus negocios en los bodegoncillos, frutas y flores por el natural...*¹³.

El debate iniciado en el siglo XV en Italia en torno a la defensa de la nobleza de la pintura, así como sobre la superioridad entre la pintura y la escultura, comenzó entre los tratadistas españoles una centuria más tarde y se acentuó en el siglo XVII. La

12 PALOMINO, A.: *op. cit.*, pág. 544-545, dice de Pérez Sierra: *pintó al fresco y al temple, y ayudó en algunas obras a Carreño, y Rizi... también pintó un monumento, que permaneció hasta estos años, aunque muy deteriorado; y en el se ayudó de Matías de Torres y Mantuano. También hizo un célebre altar de perspectiva para la canonización de Santa Rosa de Lima, en el Real Convento de Santo Domingo de esta Corte... También pintó otro altar de perspectiva para la fiesta que hacen los mercaderes.... La negrita es mía.*

13 CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *op. cit.*, vol IV, págs. 81 y ss. Ceán al hablar de estas máquinas se está refiriendo, en este caso, a lo que el mismo define como las *tramoyas teatrales* que en los templos, -desde su óptica neoclásica- *tantos perjuicios causaron a los buenos retablos, al gusto y adelantamiento de la arquitectura y al decoro de los mismos templos.*



arquitectura permaneció al margen de este debate pues, por su carácter abstracto, se consideraba que no podía imitar la naturaleza tal como se entendía hacían el poeta o el pintor. Por otro lado, la arquitectura estaba “adornada” de otras ciencias como el dibujo, la geometría, la aritmética, la óptica, etc., que según los preceptos vitruvianos la hacían superior a las demás artes. Pero lo que otorgaba relevancia al arquitecto era el acto intelectual, la capacidad de proyectar, es decir, de elaborar trazas, frente a la labor de aparejadores u oficiales de cantería, albañilería o carpintería.

Una actitud semejante encontramos en la actividad relacionada con la escenografía. De algún modo se pretende marcar la diferencia entre el ejercicio manual y el acto intelectual de “inventar” y así, en los documentos, se distingue con claridad entre el *ingeniero director* o inventor de los aparatos o artificios, y los *ejecutores* de las mismas: pintores con frecuencia secundarios que realizaban los paramentos al temple para monumentos de Semana Santa, arcos de triunfo, altares, túmulos, etc., así como telones y otros elementos corpóreos (máscaras, accesorios, trajes pintados, etc.) necesarios para la escena.

La diferencia entre el tracista-inventor y el ejecutor, así como el desdén con que se trataba a los pintores escenógrafos entre los que aspiraban a ser considerados artistas, queda reflejada en la anécdota recogida por Palomino a propósito del pintor madrileño, discípulo de Rizi, José Antolínez, que en los años de 1660 se hallaba en el momento preciso de independizarse e iniciar su carrera de joven pintor prestigioso:

Pintábase en aquel tiempo mucho al temple, para las mutaciones de las comedias célebres, que se hacían a Sus Magestades en el Buen Retiro, y como Antolínez no concurría a estas funciones, despreciábalas; llamando pintores de paramentos, a los que las ejecutaban. Súpolo Rizi, que las gobernaba entonces por orden del Rey, y en una prisa, que se ofreció, dispuso, que un Alcalde de Corte le notificase, so pena de cien ducados, fuese a pintar al Retiro. Fue el dicho Antolínez, y habiéndole dado Rizi a pintar un lienzo al temple, mandando, que nadie le advirtiese nada; estuvo todo el día Antolínez haciendo y deshaciendo, sin entrar, ni salir; al cabo de lo cual le dijo Rizi: ¿ve aquí vuesa merced lo que es pintar paramentos? Anda muchacho (le dijo a un mancebo) y lava ese lienzo en aquel pilón; y así se ejecutó, quedando corrido nuestro Antolínez, corregida, y castigada su vanidad. Porque verdaderamente el pintar bien al temple con yeso, en lugar de blanco, tiene suma dificultad, y más en quien nunca lo ha practicado¹⁴.

Francisco Rizi pintó telones para el teatro del Buen Retiro pero, a partir del ejercicio de su cargo como director de dicho escenario, debió compaginar esa

14 PALOMINO, A.: *op. cit.*, vol III, pág. 339.

5. José Caudí. *Carro para las fiestas de la Inmaculada*. Valencia, 1663

actividad con otras de las que también obtuvo éxito y prestigio [3,4]: los monumentos de Semana Santa y las decoraciones de arquitectura efímera para entradas reales y todo tipo de fiestas oficiales. Rizi debió delegar en un gran número de artistas la ejecución de las escenas por él diseñadas para el teatro o la calle, y como él, otros artistas destacados a los que les llovían los encargos, limitaban su intervención en los proyectos efímeros a la mera invención o



diseño de los mismos. Este sería el caso, por ejemplo, de Valdés Leal quien trazó y dirigió el aparato que se puso en la Catedral de Sevilla para las fiestas de la canonización de San Fernando, acompañado del escultor Bernardo Simón de Pineda¹⁵. Curiosamente, Ceán comparó el estilo de Francisco Rizi y Valdés Leal afirmando lo siguiente: *pocos pintores españoles ha habido tan parecidos como D. Francisco Rizi y D. Juan de Valdés Leal, ambos cuidaban más de pintar mucho que de pintar bien, siendo capaces de pintar mejor*¹⁶.

El profesor Alfonso E. Pérez Sánchez realizó una importante aportación al dar a conocer la actividad como escenógrafos de pintores de mayor o menor significación en el Madrid del siglo XVII. Su estudio se centra en la actividad desarrollada por los pintores para los escenarios de la Corte, si bien la documentación por él manejada, le permitió establecer una clara división entre la primera y segunda mitad del siglo. De este modo establece que en la primera mitad no aparecen relacionados con el teatro ninguna de las grandes

15 CEÁN BERNÚDEZ, J. A.: *op. cit.*, vol V, págs. 107 y ss.

16 *Ibidem*, vol V, págs. 197 y ss.

17 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII" en EGIDO A. (ed.): *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca, UIMP, 1989, págs. 61-90. Bajo el mismo título el autor publicó, algo revisado, el mismo trabajo en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, Consorcio Madrid capital europea de la cultura, 1992, págs. 33-52.



personalidades creadoras y de “vanguardia” vivas y actuantes en la corte como Velázquez, Cano, Carducho o Maíno, hecho que explica por la presencia de los ingenieros florentinos en la Corte. En cambio, será en la segunda mitad del siglo cuando artistas de mayor significación en la vida artística madrileña se vinculen a la escenografía teatral¹⁷.

Esta división cronológica es factible en tanto nos limitamos al ámbito teatral cortesano, pero si concebimos el concepto de lo escenográfico en un sentido más amplio e incluimos las manifestaciones artísticas efímeras, no es posible restringirnos a dicha clasificación. En efecto, los textos de la época relacionan con frecuencia la escenografía teatral y la arquitectura efímera como parte de la actividad de un mismo artista. Veamos algunos ejemplos. El pintor de origen boloñés Dionisio Mantuano llegó a España en 1656 para ser director de las escenas del teatro del Buen Retiro y además se le relaciona con Rizzi y Carreño en la ejecución del monumento de la catedral de Toledo¹⁸. En los documentos aportados por los profesores Shergold y Varey sobre las representaciones palaciegas en el siglo XVII, fuente indispensable para la historia del teatro en España¹⁹, Dionisio Mantuano figura como uno de los artistas escenógrafos que diseñaron para el teatro del Buen Retiro la puesta en escena de algunas de las grandes comedias de Calderón, en colaboración con otros pintores como Juan Fernández Laredo. Así figura en la relación de gastos que ocasionó la representación de la comedia de Calderón *Hado y Divisa de Leónido y Marfisa*, que tuvo lugar en 1680, y en donde también se constata la colaboración de otro interesante artista, el arquitecto e ingeniero de origen valenciano José Caudí.^[5] Unos años antes, en 1675, Mantuano y Caudí ya habían colaborado en el diseño de la escenografía para la representación de la comedia *Faetón*, de cuya relación de gastos se desprende que el primero se encargó de la decoración pintada mientras que el segundo se ocupó del diseño de la maquinaria²⁰. José Caudí, antes de su actividad como escenógrafo en el teatro del Buen Retiro, trabajó en Valencia *con créditos de buen ingeniero*. Los grabados de sus altares valencianos en las fiestas de la Inmaculada de 1662, o de la Canonización de San Luis Beltrán de 1674, así lo acreditan; asimismo, la maestría técnica que demuestran los complejos artificios para la tramoya de la Canonización de San Juan de Dios en 1690 garantizaron el éxito de su trabajo escénico²¹.

18 CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *op. cit.*, vol. III, pág. 62.

19 SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E.: *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books Limited, 1982.

20 *Ibidem*, pág. 34.

21 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *op. cit.* pág. 87. Véase, del mismo autor: “José Caudí, arquitecto y decorador” en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, 1981, págs. 1651-1671. “José Caudí un olvidado artista, decorador de Calderón”, *Goya* n° 161-162, 1981, págs. 266-273.

22 CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *op. cit.*, vol. I, págs. 74-76.

6. José Gomar y J. Baptista Bayuco.
Embocadura para *La fiera, el rayo y la
piedra*, de P. Calderón de la Barca.
Valencia 1690



Uno de los discípulos de Rizi, el pintor Isidoro Arredondo, cuya habilidad en el arte de la pintura le llevó a poseer el título de pintor del rey en 1685: *manejaba el temple con ligereza en los teatros de comedias y en los aparatos que se disponían para las entradas de las reynas, y para las exequias reales...*²². El pintor granadino José de Cieza, hijo de Miguel Jerónimo, pintor

formado con Alonso Cano, y nacido en 1652, adquirió mucha práctica y facilidad en pintar al temple con motivo de los aparatos y adornos de las calles de Granada en las festividades del Corpus y cuando en 1686 llegó a Madrid fue destinado a pintar escenas en el teatro del Buen Retiro²³. El también discípulo de Rizi, Juan Fernández Laredo, escenógrafo colaborador de Mantuano y Caudí en el teatro del Buen Retiro, fue considerado por Ceán uno de los mejores templistas de su tiempo por cuya habilidad *logró los honores de pintor de cámara de Carlos II en 24 de enero de 1687*; tras la muerte de Rizi, le sustituyó en la dirección de aquel teatro *con gran inteligencia en la perspectiva*²⁴. Palomino dice de él: *...aplicose a la asistencia de los teatros de perspectiva, que se hacían en el Retiro, y sobresalió en el manejo del temple, en todo lo que allí se ofrecía, y en especial para bosques, jardines y cabañas...*²⁵. Su intervención en obras de carácter efímero está documentada en ocasiones de funerales, bodas reales, etc., así, en 1675, realizó *geroglíficos, escudos, calaveras y otras cosas*, en el catafalco

23 *Ibidem*, vol. I., pág. 330. PALOMINO, A.: *op. cit.*, págs. 467-68, dice de Cíezar a propósito de su actividad en Granada que *se hizo muy gran templista* y más adelante añade: *vinose a esta Corte siendo de edad de unos treinta años y mostró muy bien su excelente habilidad en las mutaciones del Coliseo del Buen Retiro, mediante el cual y muy buenos padrinos que tuvo* (especialmente el señor Condestable Don Íñigo de Velasco, entonces Mayordomo mayor) *le hizo merced de su pintor 'ad honorem' el señor Carlos Segundo*.

24 CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *op. cit.*, vol. II, pág. 12.

25 PALOMINO, A.: *op. cit.* pág. 447. Con el término "asistir" Palomino se refiere, en varias ocasiones, a la colaboración prestada por los artistas a las puestas en escena en el teatro del Buen Retiro, como en este caso el mencionado Juan Fernández de Laredo.

26 TOVAR, V.: *Arquitectura madrileña del siglo XVII*. Madrid, 1983, pág. 363.



de las exequias de la emperatriz Claudia Margarita, en la capilla de Palacio, trazado por José del Olmo²⁶.

De los últimos años del siglo, cabría destacar la actividad de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia.[7] Palomino lo exalta al declarar que *se honraría mucho en parecer discípulo suyo* y recuerda su maestría al pintar al temple, en fiestas y monumentos de Semana Santa y también en diferentes teatros y cortinas del coliseo del Buen Retiro. De esta actividad se conserva un dibujo para el telón de boca de la comedia de Sebastián Rejón *Ipodamia y Pélope*, representada en el Retiro el 30 de julio de 1698. El mencionado dibujo realizado a tinta china y acuarela, tiene como motivo central el carro de Apolo, si bien las inscripciones que figuran en los ángulos dan a entender que se pintaron otras figuras relacionadas con el tema de la representación, al cual alude también la inscripción de la cartela inferior²⁷.

Dos parecen ser las habilidades que debían poseer los artistas escenógrafos: el dominio del temple y de la perspectiva.[6] El temple era una técnica que, tras la difusión del óleo, pasó a ser menos apreciada y se empleó fundamentalmente para pintar los “adornos” de superficies arquitectónicas y los decorados o aparatos efímeros. Con frecuencia, los pintores que se mostraban diestros en el manejo del temple lo eran también en el fresco, como le sucedía al ya mencionado Dionisio Mantuano que aprendió en Bolonia, su ciudad natal, a pintar al fresco y al temple, *distinguéndose en Génova en los adornos y perspectivas*²⁸. También algunos pintores de renombre como Claudio Coello y Jose Donoso, que destacaron por las numerosas obras que pintaron juntos al fresco para distintos ámbitos palaciegos, se hicieron cargo en alguna ocasión de las *trazas y pintura para los arcos triunfales y demás ornatos* como sucedió con ocasión de la entrada en Madrid de la reina M^a Luisa de Orleans²⁹.

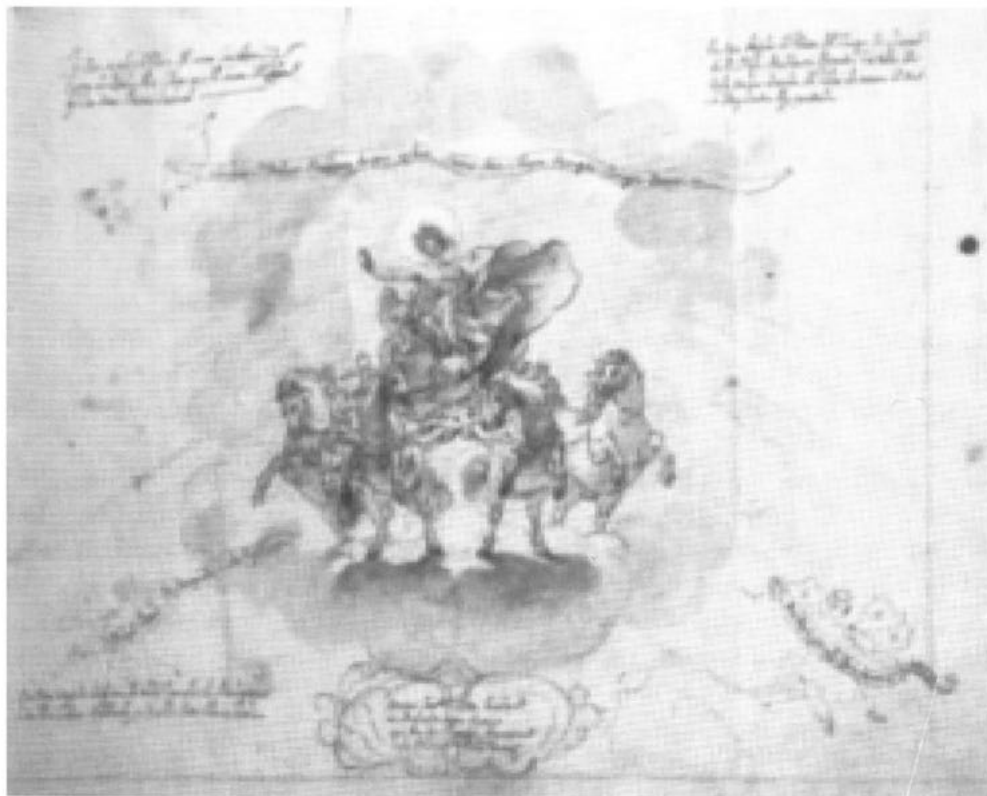
Francisco Pacheco, en su *Arte de la pintura*, se refiere precisamente a cómo son numerosas en su tiempo las opiniones que equiparan el fresco y el temple *...porque todo lo que no es olio ha de ser temple, forzosamente, y, en rigor, es el*

27 Véase el análisis del dibujo realizado por PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “Los pintores escenógrafos...” en *Cuatro siglos de teatro en Madrid. op. cit.*, págs. 50-51. VAREY, J. E.: “Dos telones para el coliseo del Buen Retiro”, Villa de Madrid, págs. 15-18.

28 CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *op. cit.*, vol. III, pág. 62. Cabría citar la influencia ejercida por los dos maestros italianos Agostino Mitelli y Michael Angelo Colonna, pues aunque sobre ellos no haya noticias de actividad propiamente teatral, la presencia de ambos en la Corte desarrollando su especialidad decorativa en perspectivas fingidas y audaces rompimientos celestiales, hubo de tener —como indicó el profesor Pérez Sánchez— su influencia en el desarrollo de la escenografía teatral., cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *op. cit.*, págs. 77-78.

29 CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *op. cit.*, vol. I, pág. 338: Claudio *trazó entonces el célebre arco del Prado y el adorno de la calle del Retiro, en que se representaban los reinos de España, ofreciendo a la novia coronas, frutos y otras cosas, que todo se grabó: también el ornato de la plazuela de la villa con las fuerzas de Hércules que pintó Francisco de Solís con diligencia.*

30 PACHECO, F.: *Arte de la pintura*, 1638, Madrid, Sánchez Cantón F. J. (ed), 1956, pág. 49.



7. Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia. Telón para la comedia Ypodamia y Pelope, de Sebastián Rejón. Coliseo del Buen Retiro, 1698

*fresco una especie de temple particular*³⁰. Pacheco, que considera necesaria para la formación del pintor el aprendizaje de esta técnica, reconoce que él mismo empleó el temple en algunas ocasiones en paredes y lienzos, y alude especialmente a las pinturas que realizó en el túmulo Felipe II, en 1598: *...siendo yo uno de los cuatro elegidos para gobernar esta obra. Y aunque en el tiempo de cincuenta días que duró pude experimentar dos o tres modos de pintar al temple, buscando la suavidad y unido de los colores (que es lo principal que a este género pertenece) con todo eso, como todas las historias, geroglíficos, y figuras fueron de un color imitando a bronce...*³¹.

Pese a la dificultad de este técnica pictórica, cuyo método exigía no sólo el

31 *Ibidem*, pág. 26

conocimiento de los materiales sino que, además, los propios colores no eran fáciles de manejar, eran pocos y difíciles de mezclar, tal y como Pacheco demuestra a lo largo de varias páginas de su tratado, lo más frecuente era que los pintores especializados en el temple fueran considerados de segunda fila, por dedicarse la mayoría a la ejecución de aparatos efímeros.

La otra habilidad que se les atribuye a estos artistas es la perspectiva. Merece la pena detenerse a analizar cómo es empleado dicho término, sobre todo en el siglo XVII, para definir las características de algunos aparatos efímeros. Con frecuencia se habla en los textos de monumentos en perspectiva para referirse a los monumentos de Semana Santa que se levantaban en iglesias y catedrales.^[8] Tales monumentos podían ser estructuras arquitectónicas desmontables realizadas con un armazón de madera cubierto de pasta y lienzo sobre el que generalmente se pintaba al temple. El monumento se adornaba además con columnas y esculturas que respondían a un programa iconográfico concreto. El empleo del término perspectiva para calificar estos monumentos designa, con claro propósito diferenciador, la estructura corpórea de un aparato que ocupaba un espacio considerable y destacado en el interior del santuario. La diferencia respecto a otros elementos de carácter bidimensional, como telones (*velum templi*³²), cortinas o colgaduras³³, queda subrayado por el empleo del término perspectiva.

Una completísima y minuciosa descripción de cómo sería un “monumento en perspectiva” nos la ofrece Ceán al tratar del que fue encargado por el cabildo de Sevilla en 1545 a Micer Antonio Florentín. Dicho monumento, que sufrió varias reformas posteriores, llegó a tener cuatro cuerpos adornados con numerosas columnas y esculturas:

Figura su planta una cruz de cuatro brazos iguales, que son otras tantas fachadas: sobre sus pedestales se levantan diez y seis grandes columnas dóricas, que sostienen su cornisamento; y por diez gradas en cada fachada se sube a la altura de los pedestales, en cuyo rellano o pavimento está colocada la célebre custodia de plata de Juan de Arfe (y en ella el arca del Sacramento)... El segundo es jónico con ocho columnas, y en el medio hay una estatua grande del Salvador... Todo está pintado de blanco con perfiles negros y dorados, y bien pulimentado...³⁴.

32 Con motivo de la Semana Santa, en algunas iglesias se colgaban telones como el que pintó un tal Morey, vecino de la ciudad de Palma para la parroquia de Sta. Eulalia de aquella ciudad y al que llamaban *velum templi*, en el que se representaba el sepulcro de Cristo con mucho acompañamiento de ángeles, con insignias de la pasión y el *Agnus Dei*, cfr. CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *op. cit.*, vol. III, pág. 198.

33 A Alonso Sánchez Coello se le encargó pintar una cortina de claroscuro que cubriese el retablo en las dos últimas semanas de cuaresma por el precio de 3.300 ducados, en el preciso tiempo de tres años, en dicha cortina figuraba otro retablo de tres cuerpos con columnas dóricas, jónicas y corintias, un ático en lo alto, etc., cf. CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *op. cit.*, vol. IV, pág. 329.

34 CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *op. cit.*, vol II, págs.121 y ss.

8. Monumento de Semana Santa. Catedral de Barcelona, hacia 1715-1720

Como en otros proyectos de carácter escenográfico, también en los monumentos de Semana Santa intervenían numerosos pintores y escultores ejecutando las trazas de algún artista de mayor prestigio. Así debió suceder con el monumento de Semana Santa para los franciscanos descalzos del madrileño convento de San Gil que diseñó Alonso Cano. Dicho monumento, una de las escasas y extraordinarias aportaciones del genial artista granadino al campo de lo efímero, lo conocemos sólo a través de los ecos de la literatura artística, pero debió ser verdaderamente innovador, según nos cuentan los biógrafos del genial artista granadino, en particular Lázaro del Valle, quien dice que fue *muy visitado por los artífices para su aprovechamiento*³⁵. Pese a que la realización de las esculturas, columnas, etc. que adornaban tales monumentos recaían en artistas de menor relieve, los resultados en muchas ocasiones debieron ser bastante aceptables, como se desprende del comentario sobre la estatua de Abraham que el escultor Marcos Cabrera ejecutó el año de 1594 para el monumento de Semana Santa de la catedral de Sevilla, *colosal como las demás del primer cuerpo: la cabeza y las manos son de madera, y lo demás de lienzo y pasta: todas tienen nobleza en los semblantes, buenos partidos de paños y elegantes actitudes*³⁶.



35 SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Fuentes literarias...*: op. cit., tomo II, pág. 288. El famoso dibujo de la Biblioteca Nacional fue relacionado por Sánchez Cantón con una pieza de orfebrería, un relicario. Martínez Chumillas supuso que se trataba del proyecto para el tabernáculo del altar mayor de la Catedral de Málaga. En esta línea se han pronunciado, recientemente, los profesores Rosario Camacho Martínez y Juan Antonio Sánchez López; sin embargo dicho dibujo podría ser, como afirma el profesor Gutierrez G. de Ceballos, el citado diseño para el Monumento de Semana Santa.

36 CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: op. cit., vol I, pág. 186.



Otro aparato efímero que se levantaba en iglesias y calles con motivo de determinadas fiestas religiosas, como el Corpus y las canonizaciones, eran los altares. También hallamos la denominación de *altar de perspectiva*, para designar este tipo de estructura de carácter tridimensional. Ceán nos dice que el pintor Francisco Pérez Sierra, que había recibido encargos de consideración de Francisco Rizi y Juan Carreño, pintó *un monumento de perspectiva* para la iglesia de los Ángeles de Madrid y *trazó y pintó otro altar de perspectiva* para la función que celebraron los mercaderes de Madrid a San Francisco en la iglesia de su convento.

Palomino, que también emplea con frecuencia la misma terminología, expone en su obra teórica de lo que debió ser, por tanto, una práctica bastante frecuente entre artistas del siglo XVII, práctica en la cual él mismo participó en varias ocasiones: además de disponer la traza del ornato de la plazuela y fuente de la villa en la solemne entrada en Madrid de D^a María Ana de Neoburg en 1690, cuando vino a casarse con Carlos II, también pintó los jeroglíficos y adorno del túmulo que se levantó para las honras de la reina D^a María Luisa de Saboya³⁷. Pero Palomino debió igualmente colaborar en empresas específicamente teatrales, aunque no aluda a ello en su propia obra, hecho que se desprende del dibujo, dado a conocer por Varey, de un telón para la obra de Antonio de Zamora, *Todo lo vence el amor*³⁸. El dibujo mantiene la técnica tradicional madrileña con pluma y aguada, que enlaza con Rizi y Claudio Coello, y aunque es obra de los primeros años del XVIII, el dinamismo de las figuras y su colocación radial son típicamente barrocos. Más curiosos resultan los tronos que reflejan el nuevo repertorio decorativo de gusto francés³⁹.

No debe sorprendernos por tanto que, familiarizado como estaba Palomino con las técnicas utilizadas en la elaboración de aparatos efímeros y decoraciones teatrales, incluya en su tratado [9] y dentro de un mismo capítulo la delineación de *Teatros, altares y monumentos de perspectiva*, que acompaña con una lámina donde muestra la planta y sección de los bastidores en un escenario:

La disposición, y delineación de los teatros, es un empeño de suma dificultad; porque haber de hacer una perspectiva, que parezca pintada en un lienzo solo, estando disipado en muchos, colocados a diferentes distancias; es verdaderamente arduísimo empeño... y más cuando en los teatros, por la variedad de las mutaciones, suelen estar las bambalinas... muy considerablemente apartadas de los mismos lienzos...

37 *Ibidem*, vol IV, pág. 32.

38 VAREY, J. E.: *Art. cit.*, págs. 17-18.

39 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *op. cit.* pág. 89, como indica este profesor, la fecha del dibujo (1707) nos introduce ya en el siglo XVIII, si bien en los primeros años del reinado de Felipe V pervivieron los hábitos y formas del Madrid austriaco.

40 PALOMINO, A.: *op. cit.*, vol II, págs. 337 y ss. El subrayado es mío.

Pues en los altares, y monumentos de perspectiva, como no tienen mutación, desde luego se ajustan las piezas de un término, quedando unidas unas con otras... Y así tratando de la perspectiva de los teatros (que es donde hay mayor dificultad) daremos por supuesto lo que pertenece a los altares y monumentos, en los cuales (además de lo inmutable) aún hay la comodidad de mayor altura, que en los teatros nos falta, en grave perjuicio de la esbeltez de la arquitectura, que en ellos se finge...⁴⁰.

La habilidad lograda en el uso de la perspectiva por determinados artistas, bien aplicada a la pintura en general como a la escenografía en particular, condujo al empleo del término en el sentido de un arte independiente y no una técnica o ciencia auxiliar de las artes nobles. De este modo lo hallamos empleado por Palomino al referirse a la actividad de Rizi como diseñador de escenografías: Hizo grandes trazas de mutaciones, porque era grandísimo arquitecto y perspectivo⁴¹. No es casual que la destreza en el uso de la perspectiva sea relacionada con su actividad de escenógrafo, aunque también, sin duda, la perspectiva resultaba imprescindible en las composiciones murales pintadas por Rizi al fresco. Semejante consideración encontramos en artistas de segunda fila como el toledano Tomás Pelegret, al que Ceán califica de gran perspectivo, muy dibujante y fecundo en la invención, por ser pintor de numerosas fachadas de palacios y templos así como de un monumento de Semana Santa; o del también escasamente conocido, pese a que consta su dedicación a actividades decorativas, Juan de Gandía, cuyo prestigio como “grande perspectivo y arquitecto” estaba aún vivo en Madrid en 1719, cuando Teodoro Ardemans así lo califica⁴². Como indicábamos anteriormente, los pintores fresquistas solían dominar el temple y la perspectiva, a la vez que se mostraban los más aptos para la ejecución de escenografías.

En definitiva, debemos señalar que en raras ocasiones encontramos un artista originalmente y exclusivamente dedicado al diseño de escenografías, dada la escasa consideración social que, por lo general, reportaba esta actividad. La desigual categoría entre los artistas se constata en los documentos donde se detallan los gastos ocasionados por las comedias representadas en palacio, en los que se especifican los sueldos pagados a los artistas escenógrafos. De entrada, el salario recibido por el escenógrafo es sensiblemente inferior al del poeta o autor del texto. Por otro lado, entre los escenógrafos también existen categorías: el sueldo del pintor que diseña las “mutaciones” es superior al del ingeniero que

41 *Ibidem*, vol III, pág. 391.

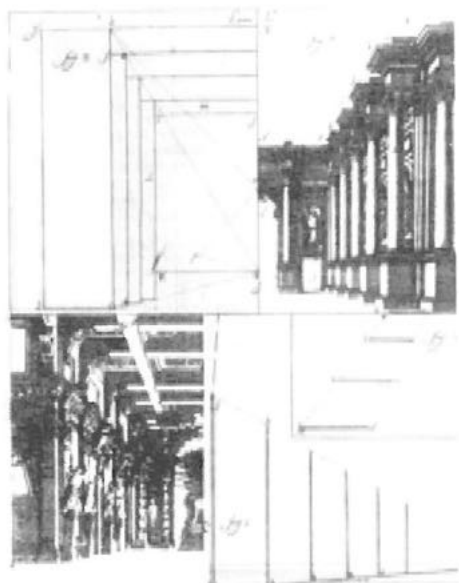
42 Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “Los pintores escenógrafos...” en *Cuatro siglos de teatro...*, op. cit., pág. 44.

43 Véase al respecto la abundante información aportada por SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E.: *Representaciones palaciegas...* op. cit., en especial los documentos 39, 40, 43 y 79.

9. Antonio Palomino. Delineación de los teatros, en *El museo pictórico y la escala óptica*, cap. VI

traza las tramoyas y, por debajo de ambos, con diferencia, está el salario recibido por los oficiales y peones, pintores o ejecutores de las tramoyas que trabajan a jornal⁴³.

Dada la variedad de artistas y las distintas posibilidades de participación en un proyecto escenográfico en la España de los siglos XVI al XVIII, podemos concluir con esta posible clasificación:



- a. Artistas de renombre que, ocasionalmente, intervienen en el diseño o elaboración de obras de carácter efímero: el Greco, Pompeyo Leoni, Coello, Cano, etc.
- b. Artistas, por lo general pintores de menor prestigio, vinculados en mayor o menor grado a la actividad desarrollada en el teatro cortesano trazando o pintando ellos mismos parte de sus proyectos. Muchos de ellos son discípulos de Francisco Rizi y también, como su maestro, diseñan ocasionalmente otros monumentos efímeros: Alonso del Arco, Isidoro Arredondo, José de Cieza, Juan Fernández de Laredo, Alejandro González Velázquez, etc.
- c. Ingenieros italianos que vinieron a la corte y alcanzaron un gran prestigio gracias a las escenografías diseñadas para el teatro del Buen Retiro: Cosme Lotti, Baccio del Bianco.
- d. Artistas periféricos, no muy conocidos, que trabajan en provincias e intervienen esporádicamente en la elaboración de aparatos para fiestas, canonizaciones, etc.: J. Bautista Bayuco, Francisco Bustamante, José Inglés, Morey, Sebastián de Ruesta, Tomás Gracián, etc.
- e. Oficiales, peones y mozos que trabajan a las órdenes del pintor o ingeniero y ejecutan las trazas por ellos diseñadas.



ICONOGRAFÍA Y MENSAJE EN LOS PROGRAMAS EUCARÍSTICOS DE LA ARQUITECTURA DEL BARROCO EN MÁLAGA

JAVIER GONZÁLEZ TORRES
Universidad de Málaga

La renovación espiritual pretendida por los Padres conciliares de Trento tras las continuas denuncias mantenidas por la Reforma protestante, fundamentadas en la transgresión del culto y en los cada vez más graves abusos de poder ejercidos por diferentes instancias eclesiásticas, conllevaba una reorientación y revisión de todos los postulados de la religión cristiana, especialmente de aquellos puntos revestidos de una mayor conflictividad. El desarrollo postrero de los presupuestos conciliares derivó hacia una replanteamiento consciente del arte, que, a partir de este momento, quedaba supeditado, en su expresividad religiosa, al credo censurador de la nueva Iglesia combatiente, de modo que toda elaboración debía someterse a la aprobación y consentimiento de la jerarquía eclesiástica competente¹.

Uno de los puntos centrales del referido Concilio fue el tema de la Eucaristía. La Reforma protestante no sólo venía atacando las «impías» prácticas cotidianas, sino que dudaba del contenido mismo del Sacramento, desdeñando la virtud expiatoria que se le suponía, además de el carácter sacrificial preconizado por Cristo en el momento de su institución. Sin embargo, la problemática derivó

1 El presente trabajo de aproximación al fenómeno de la devoción eucarística y su trasposición artística se enmarca dentro de las investigaciones y presupuestos planteados en la tesis doctoral que desarrollamos actualmente en la Universidad de Málaga, bajo la dirección del Prof. Dr. Juan Antonio Sánchez López, y cuya nominación es *La Capilla Sacramental en el Barroco andaluz (siglos XVI-XVIII). Espacio, simbolismo e iconografía*.



igualmente en una división de opiniones entre los mismos reformadores. En este sentido, la cuestión se dilucidaba entre quienes optaban por considerar la celebración como un recuerdo subjetivo y simbólico marcado por una profunda profesión de fe ante unas ofrendas, o bien por defender la presencia real del cuerpo y la sangre de Cristo a través de la doctrina de la ubicuidad, mediante la cual Cristo omnipresente se une por medio de la Palabra en las especies, de forma similar a como lo hiciese el Verbo encarnado en el seno de María, pero únicamente durante el preciso instante de la consagración².

El cerco dogmático impuesto por Trento no sólo acotaba teológicamente el Sacramento eucarístico sino que, igualmente, instaba a su trasposición artística con fidelidad a la verdad histórica y a las narraciones evangélicas. Con ello, se ponía fin a toda una serie de representaciones de diversa índole, que desde la Antigüedad cristiana se asociaban tradicionalmente a la Eucaristía, sacramento considerado desde entonces como la fuente, el centro y el culmen de toda la vida de la Iglesia.

1. Renovación cristiana. El culto eucarístico tras el Concilio de Trento

Frente a las complejas divergencias doctrinales de los reformistas, la Contrarreforma volvió sus pasos al Medievo, rescatando la antigua teoría de la transubstanciación, formulada ya en el IV Concilio de Letrán (1215), así como la de la concomitancia, patrocinada firmemente por la escolástica medieval. Apoyándose en ellas definió el Sacramento de la Eucaristía en su totalidad, defendiendo la presencia de Cristo en las especies consagradas más allá del propio momento de su consagración, propiciando con ello una nueva forma de piedad popular fundamentada en la veneración diaria del Sagrario, trasunto del Arca de la Alianza en cuanto receptáculo sagrado en el que mora permanentemente la divinidad. Estas disquisiciones ocuparon el debate suscitado en las sesiones del Concilio, celebradas en 1551. Once años después, en julio de 1562, se regularizó la Comunión de los fieles adecuándola a principios de filiación entre la comunidad –cuerpo de la Iglesia– y la propia acción cristológica redentora, cuya conmemoración se regenera en el culto eucarístico diario en pro de la salvación eterna.

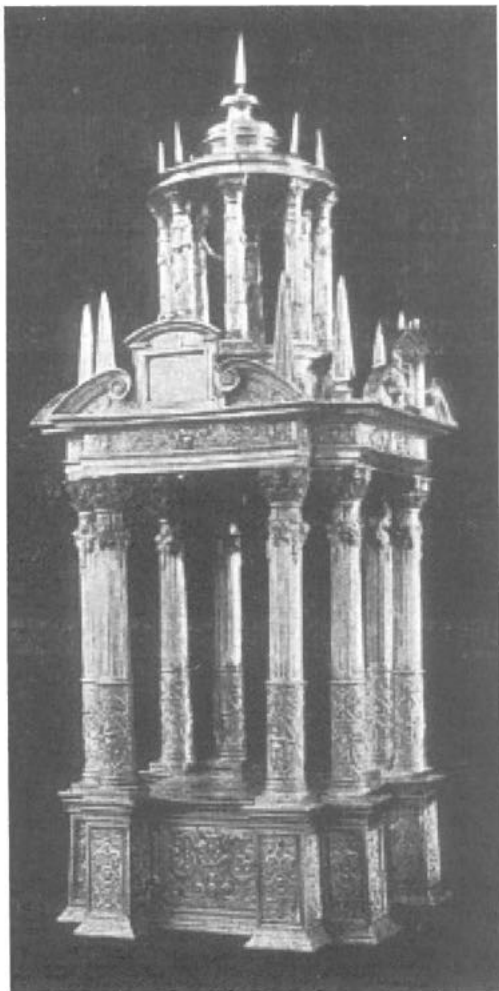
Entre los múltiples aspectos tratados descuella, sin duda, la dogmatización del Sacramento, denostado por aquellos que, cada vez con mayor frecuencia, dudaban de la presencia real de Cristo Sacramentado. La sesión XIII del Concilio, celebrada el 11 de octubre de 1551 bajo la presidencia del pontífice Julio III, decreta, dogmatiza, argumenta y penaliza todo aquello que, a partir de la entrada

2 FRIES, H. (dir.): *Conceptos fundamentales de la Teología*, t. I, Madrid, Cristiandad, 1979. 2ª edición. págs. 518-519.



1. Templete para las andas del Corpus Chisti. Juan Rodríguez de Babia. Catedral de Málaga (Desaparecida)

en vigor de esta normativa, fuese contraproducente para los propios principios básicos de la Iglesia Católica. Las referidas actas explicitan, de forma clara y contundente, que el Concilio se propone *arrancar de raíz la cizaña de los execrables errores y cismas que el demonio ha sembrado en estos nuestros calamitosos tiempos sobre la doctrina de fe, uso y culto de la sacrosanta Eucaristía, la misma que por otra parte dejó nuestro Salvador en su Iglesia, como símbolo de su unidad y caridad, queriendo que con ella estuviesen todos los cristianos juntos y reunidos entre sí*³, prohibiendo y anatemizando cualquier otra enseñanza contraria al espíritu de los cánones aprobados, sopena de caer en excomunión. En este sentido, los



ocho capítulos que preceden a tales aseveraciones tratan, principalmente, diversos puntos: la dogmatización del Sacramento a través de la doctrina de la Transubstanciación, aplicable a través de la consagración del pan y el vino convertidos mediante el sacrificio eucarístico en el Cuerpo y la Sangre de Cristo; la normalización del culto Sacramental, incentivando el asociacionismo en torno al mismo como prueba irremisible de veneración ante la presencia permanente de la divinidad en el Sagrario, así como la regulación de los ejercicios públicos

3 *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Tr. de I. López de Ayala y sumario introductorio de M. Latre, Barcelona, Imprenta de B. Espona, 1845. pág. 112.



de piedad popular; y, por último, la ordenación ritual y litúrgica necesaria para el uso correcto del Sacramento.

Por consiguiente, estas propuestas teológicas y litúrgicas debían plantearse no solamente en lo espiritual sino, lógicamente, dentro de un sistema representativo capaz de reproducir fielmente tales pretensiones, eliminando escarceos y contaminaciones que tan ambiguo resultado habían deportado años antes. Pero si importante, por lo trascendental del hecho en sí, resultaron las Actas del Concilio, aún más es el movimiento teórico que le sucede, denominado por la historiografía como “literatura del decreto”, a través del cual la jerarquía eclesiástica desarrolla los cánones y propuestas trentinas, adecuando su dogmatismo renovado a cada situación concreta.

Así queda reflejado en las famosas *Instrucciones* que, en 1577, sancionaba el por entonces arzobispo de Milán, Carlos Borromeo. Entre los aspectos más destacados⁴, descuella la importancia concedida al tabernáculo eucarístico, cuya colocación en el altar mayor de las iglesias es prácticamente obligatorio. Su construcción ha de hacerse conforme a unos determinados materiales que configurarán el modelo definitivo a seguir. De esta manera, las prescripciones carolinias aconsejan que se cubrirá con láminas argénteas o bronceas, igualmente doradas, así como de los mármoles más preciosos, a fin de concretizar una imagen que sorprenda por su brillantez y solemnidad. Igualmente, el aparato iconográfico del que se rodee estará compuesto por piadosas imágenes de la Pasión de Cristo. El interior, construido en madera de álamo, será el edículo donde repose la Eucaristía, para lo cual se debe aislar de la humedad que proporcionan los materiales constructivos del exterior. La forma que proyecta puede ser redonda u octogonal, según los criterios que se adopten, concretizando un modelo caracterizado por su adhesión simbólica a la tienda que, otrora tiempo, albergó las tablas de la Ley de Dios [1].

Con anterioridad a Trento, en las primeras décadas del Quinientos, comienzan a propagarse a lo largo de la geografía hispana, las primeras asociaciones en torno al culto y la veneración eucarística, constituyendo esta peculiaridad junto con las procesiones de enfermos e impedidos, los objetivos fundamentales de su instituto. En Andalucía, las primeras corporaciones eucarísticas nacen precisamente al amparo de un viaje que Teresa Enríquez realiza a Sevilla en el séquito del rey Fernando, dando a conocer la bula *Pastor Aeternis*, expedida en 1508 por Julio II, mediante la que se instaba a los obispos responsables de las diócesis a acelerar la edificación de Capillas y Sagrarios, así como se otorgaba el beneplácito necesario para que cada dos años una pareja de sacerdotes recorriese las

4 BORRAMEO, C.: *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae Caroli S.R.E. Cardinalis tituli S. Praxedis (Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos)*, Milán, 1577, Introducción y notas de B. Reyes Coria, nota preliminar de E. I. Estrada de Gerlero. México, Universidad, 1985, págs. 18-20.



2. Capilla Sacramental del convento de San Zoilo (Antequera). El tabernáculo que ocupaba el nicho central se encuentra en restauración

parroquias españolas para fundar en ellas corporaciones sacramentales⁵. Ello propiciará que estas primitivas hermandades eucarísticas sevillanas, constaten en sus propias constituciones, que se fundaron por iniciativa de la dama castellana⁶; su constancia, celo y fe en el Sacramento de la Eucaristía le llevó a desarrollar esta ingente actividad de fundaciones y promociones, consecuencia directa de su atormentada vida, la cual constituye un precedente parangonable con la actividad caritativa que, bastantes décadas después, desarrollará en Andalucía Miguel de Mañara.



No obstante, este proceso de gestación de las primitivas Hermandades Sacramentales va a concluir con la constitución de la que, a la postre, se va a convertir en la corporación matriz de todas las asociaciones eucarísticas que se crearán en el orbe católico. Así, en noviembre de 1539, el papa Paulo III aprueba, mediante la bula *Dominus Noster Iesus Christus*, la fundación de la Archicofradía del Santísimo Sacramento establecida en la iglesia romana de Santa María Sopra Minerva. Esta asociación, impulsada por el dominico Tomás Stella, solía realizar los terceros domingos de cada mes, desde fechas anteriores a su establecimiento *de iure*, solemnes procesiones eucarísticas en las que llevaban el Cuerpo de

5 ARANDA, G. de: *Vida del siervo de Dios exemplar de sacerdotes el venerable Padre Fernando de Contreras, natural de esta ciudad de Sevilla, del ábito clerical de N.P.S. Pedro. Escrita de orden del Deán y Cabildo de esta Santa Metropolitana, y Patriarchal Iglesia; que la dedica y ofrece a la protección del gran Monarca de las Españas el Invicto Carlos II N.S. por el padre Gabriel de Aranda de la Compañía de Jesús*, Sevilla, 1692, pág. 105.

6 Referencias a esta cita la encontramos en las Reglas de las Hermandades Sacramentales de las parroquias de San Vicente, El Salvador y San Lorenzo, entre otras. Véase ARCHIVO GENERAL DEL ARZOBISPADO DE SEVILLA. Sección Hermandades, Legajo 30; también en ARANDA, G. de: *op.cit.*, pág. 105.



Cristo a enfermos y necesitados⁷. Ahora, gracias a la concesión pontificia, la Archicofradía gozará de singulares indulgencias y beneficios espirituales, extensibles no sólo a sus propios hermanos sino a todos los inscritos en Cofradías de idéntica finalidad y nomenclatura. Esta peculiaridad convierte a la corporación de La Minerva en núcleo central del culto eucarístico y en nexo de unión para todas las demás asociaciones de este carácter. Su enorme influencia trascenderá incluso de lo meramente espiritual para convertirse en referente social y estético de todas las posteriores fundaciones eucarísticas⁸.

El trasfondo conceptual en torno al triunfo de la Eucaristía argüido en el Concilio planeaba sobre los temas a tratar en los diferentes Sínodos provinciales convocados obligatoriamente tras la Real Cédula sancionada por Felipe II, en julio de 1564, en la que se instaba al cumplimiento íntegro de los cánones, tanto por el estamento eclesiástico como por los civiles y militares⁹. De hecho, las constituciones y decretos sinodales emanados de dichos capítulos, contienen numerosas referencias al tema de la Eucaristía, especialmente referidos a la construcción del tabernáculo en la capilla mayor, así como de otro espacio, reservado únicamente para la comunión de los fieles que debía situarse cercano, preferentemente en el ábside de los grandes templos, con la intención de no entorpecer el diario discurrir de la liturgia que acontece en el recinto principal¹⁰. Es así como surgen las denominadas *Capillas Sacramentales* o *de Comunión* que, por lo general, son recintos insertos en la propia fábrica del edificio presididos siempre por un Sagrario. Precisamente, prueba de ese interés “eucarístico” lo tenemos en el Sínodo convocado por el arzobispo granadino Pedro Guerrero en septiembre de 1565, en cumplimiento del mandato del papa Pío IV de celebrar concilios provinciales cada trienio. A esta primera reunión acuden los titulares mitrados de las diócesis sufragáneas¹¹, entre ellas el malacitano Francisco Blanco Salcedo, quien a su vez reunirá con posterioridad y, en dos ocasiones, a los célibes malagueños para dotar a la diócesis de unas constituciones acordes con lo dispuesto en Trento. Estas reglas, cuya vigencia se mantiene hasta la promulgación de las sinodales dieciochescas de fray Alonso de Santo Tomás, recogen en espíritu las recomendaciones trentinas, haciendo hincapié, en el campo del culto eucarístico, en la obligación de la veneración sacramental como modo

7 ALEJOS MORÁN, A.: *La Eucaristía en el arte valenciano*, t. I, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo-Diputación Provincial-CSIC, 1977, pág. 52.

8 El crecimiento de las Hermandades Eucarísticas no sólo es patente en Europa sino que también podemos encontrar fundaciones tempranas en algunas regiones de Méjico y Perú.

9 *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, op. cit., págs. 435-437.

10 Cfr. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. III, Madrid, Universidad Autónoma, 1991, págs. 43-45.

11 BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F.: *Historia eclesiástica de la gran ciudad de Granada*. Granada, 1638, Edición facsímil con prólogo de I. Henares Cuéllar, Granada, Universidad, 1989. pág. 236.



3. Capilla Sacramental del Buen Pastor. Real convento de Santiago, Vulgo San Francisco (Vélez – Málaga). Detalle de la cúpula con lienzos modernos



a partir del cual puedan canalizarse las verdades de la fe. El estudio detenido de estas reglas nos remite al espíritu eucarístico reinante en la Andalucía post-trentina, puesto que sus normas coinciden, en esencia, con las dispuestas por otros obispados andaluces, que a su vez insisten en la importancia y obligación de dichos cultos, normalizando tanto su veneración como la presencia y apariencia de Cristo inserto en los recintos parroquiales¹².

2. Materializaciones tangibles del dogma. Las Capillas Sacramentales

En el terreno del arte, la Contrarreforma trentina eucarística derivará, en líneas generales, en dos modos de representación tremendamente importantes. En primer lugar, al conceder una importancia decisiva al tabernáculo como altar exento o bien, como elemento protagonista de la morfología del retablo, sobre todo a raíz de la ejecución del gran hito marcado por el edículo herreriano de la Capilla Mayor del Monasterio de El Escorial, ejemplo continuado y popularizado en aras de convertir la adoración sacramental en el punto álgido de la liturgia diaria; y en segundo lugar, por la creación de un espacio único de veneración de la Eucaristía, la denominada Capilla Sacramental. No obstante existen otras combinaciones que aúnan las anteriores tendencias, como ocurre con las

12 Sin duda alguna, el estudio comparado de estas normas andaluzas, especialmente las de los arzobispos sevillano y granadino y las de los obispos de Córdoba y Málaga, así como las particulares interpretaciones mantenidas por las diferentes órdenes religiosas operantes en aquellos momentos, nos conducen a un clima unitario en torno a la Eucaristía, que se traduce en un sinfín de prácticas devocionales que, en definitiva, tratan de validar los presupuestos eclesiásticos dogmatizados por Trento a partir de la popularización del Sacramento eucarístico.

propuestas que plantean la mayoría de las órdenes religiosas cuando apuestan por magnificar sus devociones más insignes a través de la adoración sacramental, surgiendo de este modo una capilla eucarística presidida por un tabernáculo al que acompañan los santos fundadores y las advocaciones territoriales más populares y cercanas a la singularidad concreta del cenobio en cuestión¹³.

Con tales propósitos y atendiendo a ese criterio instrumentalizador de conciencias ya comentado, la Iglesia, amparada en presupuestos estéticos, ideológicos, metafísicos e incluso políticos, requiere de los artistas su talento para crear en el interior de los recintos parroquiales y catedralicios todo un aparato escénico. En todos ellos, las decoraciones de yeserías, pinturas y esculturas y la inserción de la palabra a través de filacterias e inscripciones configuran un conjunto iconográfico que alude directamente a un nuevo espacio sacramental que simula la *Domus Dei* o residencia de Dios, revelado a través de una estética emanantista, teológica y mística que basa sus fundamentos en las corrientes filosóficas del mundo antiguo, los postulados patrísticos y el revisionismo escolástico medieval. Con tales pautas se crea el prototipo espacial sacro en el que, mediante una estudiada escenografía, el *locus* terrenal se transforma en otro suprasensible en el que mora y permanece la Divinidad. Para ello, se adopta generalmente una disposición de planta centralizada, recreándose en ella un auténtico *Sancta Sanctorum* al modo del bíblico templo de Salomón en el que ocupa un lugar principal el Sagrario eucarístico, ara simbólica de la Resurrección de Cristo, que suele venerarse inserto en un *ciborium* o tabernáculo. Ese espacio constructivo se convierte en un edificio conmemorativo, a modo de cubículo o relicario, en el que se inserta toda una cosmología iconográfica que exalta lo allí custodiado.

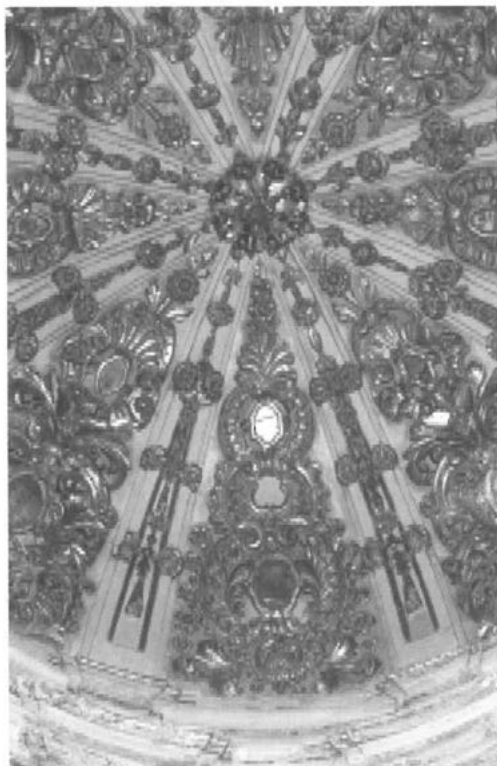
3. Iconografía y mensaje de los programas eucarísticos malacitanos

La arquitectura malagueña del Barroco de los siglos XVII y XVIII contiene prototipos de espacios que, por su función específica, materializan y traducen al lenguaje artístico esos planteamientos, usos, modos y mensajes anteriormente comentados. Las Capillas Sacramentales, amparadas en las definiciones dogmáticas y en toda una ingente y polisémica serie de simbolismos, es el lugar de veneración en el que Cristo, prefigurado bajo las especies consagradas, toma

13 GONZÁLEZ TORRES, J.: "Mística eucarística franciscana y su proyección en el arte", en PELÁEZ DEL ROSAL (dir.): *Actas del VIII Curso El Franciscanismo en Andalucía*. Priego de Córdoba, 2002, (En prensa). En este sentido, y dentro del ámbito malacitano, destacan sin duda las capillas sacramentales de los conventos dominico y carmelita descalzo, en donde la veneración eucarística coexistía en paralelo con la devoción a la Virgen del Rosario y a Jesús Caído. Las nefastas e iconoclastas actuaciones populares de 1931 nos privan hoy de conocer *in situ* tan característicos espacios, cuya perpetuación memorística pervive únicamente en las difusas imágenes de una colección fotográfica.

4. Capilla Sacramental de la parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación (Comares). Detalle de la ornamentación floral de la cúpula

carta de presentación ante los fieles, rodeado de un aparato escénico compuesto por una variable serie iconográfica vinculada a los grandes presupuestos de la vida de la Iglesia, releídos bajo el parangón fiel al misterio mesiánico. Tales argumentaciones, establecidas por el estamento eclesiástico, son readaptadas por la religiosidad popular, que comienza a organizarse en Cofradías Sacramentales a partir de las primeras décadas del siglo XVI, y que van a constituirse en las patrocinadoras de las capillas de adoración. Su labor pastoral e



instrumentalizadora vertebrará, en el caso de Málaga, el entramado social de la ciudad, convirtiendo su instituto en la causa última de tales espacios, puesto que la veneración eucarística supondrá el impulso propicio para la construcción de una serie de ejemplos significativos que, a la postre, se convertirán en variaciones importantes sobre un mismo tema. Las capillas de las parroquiales de los Mártires, San Pedro [8] y Santiago, en la capital, las de Comares [4] y Casarabonela, o las conventuales de Santiago (vulgo San Francisco) en Vélez [2] y San Zoilo [2] en Antequera son los paradigmas que, a nuestro juicio, incorporan novedosas connotaciones al panorama de la arquitectura sacramental andaluza, por cuanto en sus espacios incluyen una amplia catalogación iconográfica y emblemática.

La presencia en estos recintos de una serie renovada de personajes, símbolos y alegorías concretos de diversa genealogía y con diferente intención, envueltos en un *climax* de extremada filiación cristológica y eucarística, refrendarán y señalarán, de forma contundente, no sólo la presencia misma de Cristo en el lugar, sino su particular naturaleza de Hombre-Dios alzado a la máxima potencia real. El mensaje final de dicho aparato escenográfico, amén de la particular disposición dentro del espacio simbolista destinado en la fábrica parroquial, no es otro que el de materializar un ambiente suprasensible al que sólo puede

accederse mediante la adopción de una actitud sumisa y obediente, propia de la dignidad allí custodiada, de modo que la captación completa de lo representado conlleve igualmente, la interacción sensitiva. La disposición del programa iconográfico circundante no sólo lleva implícita la trasposición divina y celeste del espacio, sino toda una carga pedagógica y retórica dispuesta para el adoctrinamiento del fiel en las verdades de la fe cristiana. La contemplación de tales presupuestos corre paralela a las propias representaciones, que cobran vida propia dentro de la liturgia, con especial incidencia en la homilética de las grandes festividades. Es así como la parenética barroca se convierte en una importante fuente a partir de la cual estudiar, tanto las particularidades de la liturgia eucarística como su interacción memorística con ese aparataje escénico que conforma el programa iconográfico representado en la capilla, animando e incitando al fiel a través de la palabra, de los gestos y de otras particularidades más propias de una función teatral, a la participación en el banquete eucarístico, como celebración y memoria redentora¹⁴.

Precisamente, el espacio propio de la capilla sacramental es el primer elemento a tener en cuenta en cuanto a su función simbólica. Por lo general, los ejemplos más significativos dispuestos en la dificultosa orografía de la provincia malagueña, nos remiten a un espacio poligonal, de cuatro u ocho lados, precedido en ocasiones por una antecámara o pequeña nave dispuesta a modo de espacio introductorio y preparatorio. Y ello porque la esencia misma de la capilla comparte con otra de las grandes aportaciones de la arquitectura hispana barroca al contexto universal del arte, como es el camarín, la particularidad de ser el habitáculo de la divinidad, el *locus* en el que Cristo aguarda en la reserva el instante litúrgico de la consagración, propia del ritual eucarístico. No obstante, el espacio sacramental es un ente autónomo, una capilla abierta inserta o anexa a la fábrica parroquial, al mismo nivel del piso aunque, en la mayoría de las ocasiones y como ocurre en la Parroquial de la Encarnación de Comares o en el Convento de San Francisco, rivalizando en altura con el buque central de la iglesia. Su imagen poligonal nos remite nuevamente al imperecedero tópico del Templo que Salomón construyese para albergar el Arca de la Alianza con las Tablas de la Ley, según el mandato y la inspiración de Dios. Las claves de releer ese mítico espacio como lugar perfecto diseñado por la propia divinidad, lo convierten en la imagen y el modelo adecuado en el que materializar plástica-

14 La proliferación de las prácticas eucarísticas en el Barroco conllevaba, entre múltiples aspectos, la edición del sermón que pronunciaría el célibe correspondiente en las festividades litúrgicas más señaladas o en momentos concretos del calendario cultural. Prueba de ello, y a modo de simple ejemplo nominativo entre múltiples ejemplares, citamos el conocido *Sermón de los desagrazos del Ssmo. Sacramento, que en el día 12 de diciembre de 1779, en la Parroquial de San Mateo de la Ciudad de Lucena a su M. N. y M. L. Ayuntamiento, con la asistencia del Clero, y del más autorizado concurso: dixo D. Juan Francisco de Rojas Hidalgo, Colegial Teólogo...* Córdoba, Oficina de Juan Rodríguez, 1779.

5. Capilla Sacramental de la parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación (Comares). Vista exterior

mente el renovado credo eclesiástico. El Barroco, en su poli-morfismo, buscará en el entronque con la tradición veterotestamentaria el adecuado impulso para presentar sus propuestas a partir del mantenimiento de un modelo histórico asentado en las Escrituras y en la Patrística antigua, adecuándolo a sus propios procedimientos retóricos y ornamentales. Los estudios y reconstrucciones del mítico Templo hierosolimitano confluyen en dos vías paralelas que defienden una doble imagen: de un lado una estructura longitudinal, fiel al texto



bíblico; y, por otro, una forma octogonal [5] que responde a la tradición iconográfica renovada que desde el Medievo se le venía asignando¹⁵ por la poderosa influencia islámica. No obstante, en las Capillas Sacramentales malagueñas no creemos que exista un estudio concienzudo sobre la procedencia espacial salomonista, sino, por el contrario, la perpetuación de una tradición iconográfica que comienza con las relecturas realizada por los teólogos y humanistas andaluces encargados de elaborar los programas iconográficos para las primeras capillas eucarísticas¹⁶.

15 Al respecto, los innumerables ejemplos aportados durante la recuperación memorística del citado Templo, proponen modelos similares con connotaciones particulares, apoyados en conocimientos teológicos y fundamentos bíblicos. Véase, como muestra RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A.: *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas* (1983), Madrid, Alianza Forma, 1988, 1ª reimpresión.

16 Una aproximación concreta a esta intervención teológica y culta se fragua en la Capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba y su posterior reinterpretación en otros ejemplos dispersos por la provincia. Cfr. BLÁZQUEZ MATEOS, E. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Cesare Arbassia y la literatura artística del Renacimiento*, Acta Salmaticensis-Biblioteca de Arte, nº 23, Salamanca, Universidad, 2002; y GALISTEO MARTÍNEZ, J.: "Mysterium Fidei. El Sagrario de la Parroquia del Soterraño de Aguilar de la Frontera: Arca de la Alianza y Templo de Cristo", *Boletín de Arte* nº 23, Málaga, Universidad, 2002. págs. 191-228.



En este sentido, la adopción de una planimetría poligonal conlleva otras connotaciones simbólicas relacionadas con el propio continente espacial, de honda raíz cristológica. La cuadratura de las capillas de Santiago y de San Zoilo, en Antequera, pueden relacionarse a la vez tanto con la idea tradicional del mundo creado por Dios, sustentado por cuatro pilares orientados hacia los puntos cardinales, como con su imagen cósmica codificada por la tradición cristiana¹⁷. En otras, como las de San Pedro, Comares o San Francisco, el alzado se eleva sobre una planta octogonal que nos remite a la acción salvífica-redentora que propicia la Resurrección de Cristo¹⁸, el cual custodiado en el Sagrario, triunfa sobre la muerte para redimir a la humanidad del pecado original. El acto cultural de la oblación mantiene su contenido intrínseco, su entelequia, en la acción salvífica prefigurada en la palabra profética, pero también en la propia Resurrección mesiánica, ya que el cuerpo sacrificado y la sangre derramada deben, en adelante, según el mandato de la institución, ser ofrecidos para la salvación del mundo¹⁹, cuya esencia se haya presente en el espíritu de participación y concienciación ofertado al fiel.

El complemento en alzado a estas variantes en planta es la cúpula, el elemento de cierre del espacio que concretiza aún más su simbología como imagen del universo, en comunión con el plano inferior, en aras de una regeneración espiritual²⁰ derivada de la presencia real, casi tangible, de Cristo en el recinto. Es así como el espacio sacramental reproduce la estructura armónica del universo, cuya orientación teleológica es la concreción de la forma del cosmos a partir de la construcción sobre las formas simbólicas más comunes. Lo eterno y lo temporal, lo ficticio y lo verdadero, o lo divino y lo humano, son cualidades ontológicas y antitéticas que se hacen presentes y se concretizan en la imagen simbólica de la capilla, como consecuencia de la dificultosa representación de un misterio abstracto cuya única vía de representación es la humanización de lo divino, a través de su cercanía y su proyección sensitiva.

Pero si importante es la imagen-símbolo del recinto sacramental, no menos es la reordenación del espacio como lugar en el que se desarrolla un programa iconográfico de marcada significación eucarística, que redunda y refuerza, aún más, su propia significación como *Domus Dei* o residencia de Dios en la tierra. La apropiación, reordenación y renovación de la emblemática antigua, adaptada a los principios exaltativos propios del contexto religioso del Barroco y aceptada comúnmente por el estamento eclesiástico como medio adecuado de acer-

17 CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (1969): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1999. 6ª edición. págs. 370-374.

18 PÉREZ RIOJA, J. A.: *Diccionario de símbolos y mitos. Las Ciencias y las Artes en su expresión figurada*, Madrid, Tecnos, 1988. pág. 321.

19 FRIES, H. (dir.): *op. cit.*, págs. 508-529.

20 CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988. pág. 338.



6. Parroquia de los Santos Mártires. Interior de la cúpula

camiento que procura la identificación filial al misterio, compondrán el “acompañamiento” propicio para la teofanía sacramental conformando una verdadera *Emblemata Eucharistica*²¹. Prueba de ello la tenemos en el ejemplo pionero de veneración sacramental en Málaga: la Capilla Mayor de la Catedral. Desde que en 1588 se dedicasen el templo, los diferentes titulares de la mitra, especialmente fray Bernardo Manrique y García de Haro, habían tratado de solventar el delicado trance de la decoración de este espacio, adecuándolo a los renovados



principios tridentinos. Ello conllevó su orientación hacia la consideración sacramental del Santuario, a partir de una estructura en planta semi-decagonal y un doble nivel en alzado que dejaba el centro de la capilla reservado para un tabernáculo, visible desde todas las partes. El tratamiento iconográfico deriva en las representaciones de la Iglesia Militante y Triunfante, en la que tienen cabida tanto los Padres de la Iglesia, como los ancestros de Cristo, los Mártires y los Santos, dispuestos según su jerarquía, en aras de constreñir, en un espacio único, un verdadero “retrato de la Gloria” en el que Cristo Resucitado, presente en el tabernáculo y asistido por los ángeles, derramara sobre los fieles su gracia, invitándolos a la participación en el banquete eucarístico, mediante el que se perpetúa constantemente la memoria del *Rex gloriose martyrum*²².

Esa idea de invitación se hace patente, de forma similar, en la Capilla Sacramental de la Parroquia de Santiago. En su testero mayor, un relieve en

21 En este sentido, presentaremos a lo largo del curso vigente un proyecto de investigación, correspondiente a nuestra Memoria de Licenciatura en Historia del Arte y centrada en el estudio de la simbología alegórica en torno a la Eucaristía, en el que precisan con mayor detalle la incursión de los ejemplos más paradigmáticos dentro del discurso iconográfico sacramental.



estuco representa el instante en que Cristo, la noche del Jueves Santo, instituye la Eucaristía en presencia de sus discípulos. La idea del banquete no es otra que la unión de los hombres con Dios, la reconciliación necesaria entre el cielo y la tierra a partir de la Comunión de las especies consagradas²³, del pan y el vino custodiados en el tabernáculo que antecede al relieve. Cristo es el intercesor entre el Padre-Dios y los hombres, el anfitrión que invita a la participación en la celebración eucarística, que es memoria y celebración de su entrega por amor a la humanidad, perpetuada constantemente en su alianza con los hombres: *Sabed que yo estoy con vosotros todos los días hasta el fin del mundo*²⁴. La comunidad de fieles, reunida en torno a la mesa eucarística, acepta sin remisión el sacramento de la vida como camino que desembocará en el Reino prometido por Dios y fundamentado en los Evangelios y en la Patrística. Esta imagen del convite eucarístico de este espacio trascendente, reinterpretado en esencia en Casarabonela, se refuerza con los símbolos eucarísticos dispuestos sobre la cúpula de la anexa Capilla Mayor²⁵, orbe celeste en el que mora en espíritu *el Cordero de Dios, que quita los pecados del mundo*²⁶.

En la Capilla Sacramental del Convento de San Francisco, la presencia de Cristo y su promesa de permanencia por siempre se refleja en la advocación que preside el citado espacio. Construida en sentido perpendicular a la nave central, reproduce *per se* una estructura de templo independiente dentro de la propia fábrica conventual. Un arco de medio punto da acceso a un espacio cuadrangular a modo de vestíbulo, con pequeña tribuna elevada, y seguidamente a la capilla propiamente dicha, de iguales proporciones, pero cubierta con una cúpula semiesférica elevada sobre un tambor dividido en ocho paños y apoyado en pechinas. La yeserías decoran con profusión los paños, a base de movidos roleos que se entrelazan sinuosamente con cuernos de la abundancia, cestos de frutas, guirnalda de flores, molduras mixtilíneas, veneras, hojas de acanto, rosetas, medallones y querubes, siguiendo un estructurado programa plástico que se

22 Especialmente relevantes nos parecen los estudios iconológicos realizados de este espacio por SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Historia de una utopía estética. El proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*, Universidad, 1995; "Non Vos Delerinquam. La Catedral de Málaga y un sueño del Renacimiento", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII-Historia del Arte, tº 6, Madrid, UNED, págs. 221-240; "Rex Martyrum, Sol Salutis. El Palacio Cristológico", en *Retrato de la Gloria. Restauración del Altar Mayor de la Catedral de Málaga*, Barcelona, Winterthur, 1999, págs. 35-54; y junto a ARCOS VON HAARTMAN, E.: "La Capilla Mayor de la Catedral de Málaga: Palimpsesto y Escenografía Pintada", *Boletín de Arte*, nº 20, Málaga, Universidad, 1999, págs. 423-469.

23 GERKEN, A. (1973): *Teología de la Eucaristía*, Col. Biblioteca de Teología, nº 10, Madrid, Paulinas, 1991, págs. 18-19.

24 Mateo 28, 20.

25 Resulta significativo que la Capilla Sacramental de esta parroquia no contenga los símbolos tradicionales eucarísticos que, por el contrario, se sitúan en la cúpula de la Capilla Mayor. La escasez documental y la destrucción del primitivo retablo, que en origen pudo albergar un tabernáculo-manifestador, nos impiden conocer con rigor la justificación de tal emplazamiento.

26 Juan 1, 29.



7. Parroquia de los Santos Mártires. Detalle del cordero místico sobre el libro de los siete sellos

adapta perfectamente a la estructura constructiva de la cúpula. El juego de luces naturales acentúan aún más si cabe el variado repertorio ornamental, enfatizando los contrastes y propiciando la creación de una atmósfera sobrenatural acorde con el planteamiento y la importancia taumatúrgica del espacio, contagiado sin duda por aquella estética de la luz y de la fotodoxia que defendieron los filósofos cristianos del medievo. El programa iconográfico circundante, elaborado a partir de las santidades franciscanas más relevantes, circundados por querubines, completaban el ciclo celeste que cubría el retablo principal presidido por un monumental tabernáculo, rematado por la figura del Niño Jesús Buen Pastor Eucarístico. El mensaje parece claro: *Bone Pastor, panis vere, tu nos pasce nos tuere*²⁷, es decir, que a través de la Eucaristía se realiza la promesa de la presencia continua del Buen Pastor en medio de su pueblo, como señal inequívoca de amor fraterno²⁸.



De un modo similar ocurre en la Capilla Sacramental de Comares, que conserva únicamente la decoración de su cúpula octogonal, en la que se entremezclan los roleos y las rocallas con elegantes ramilletes de flores dispuestos bajo criterios rectilíneos, iluminados por vanos circulares hoy cegados, cuya luminosidad reflejarían los espejos situados estratégicamente entre la flora. Pero quizás su particularidad estriba en su exterior, en la imagen turriforme que proyecta sobre la fábrica de la propia iglesia, convirtiéndose la Capilla en faro de la fe, en hito alejandrino que marca, entre la estrechez y tortuosidad del

27 *Salmo* 21.

28 Recientes investigaciones comandadas por la Dra. Pilar Pezzi Cristóbal, conducirán en un futuro inmediato al estudio detallado del programa iconográfico aquí planteado.



entramado urbano, el camino del fiel hasta el altar eucarístico.

Por el contrario, en la Capilla Sacramental de San Pedro encontramos otra variante a ese mensaje. Construida a partir de una planta hexagonal, en este espacio se combinan la exaltación eucarística con la veneración mariana a la Inmaculada Concepción, dos de las grandes novedades culturales de la Iglesia Contrarreformista. La significación espacial de dicha figura poligonal, que rememora la simbología de la Majestad, la Sabiduría, el Amor, la Piedad y la Justicia²⁹, se refuerza con la disposición, en la cúpula facetada, de unos lienzos pintados al temple que representan las escenas de los Misterios Gozosos³⁰, en los que María se convierte, por su fidelidad ante Dios, en corredentora de la Humanidad y Mediadora universal de todas las gracias. Su concepción sin mancha, representada en el testero principal elevada por encima del tabernáculo, nos remite a la imagen de María como primer Sagrario de Cristo, pues en sus extrañas engendró al Mesías, según el anuncio del arcángel Gabriel³¹. Es pues, este espacio eucarístico remitente de la numerología de la creación, el habitáculo de Galilea donde el verbo se hizo carne, *Mysterium gaudentis*, y en donde, por la acción misericordiosa de Dios, se valida la profecía *ad Jesus per Mariam*; trasposición que igualmente se hace patente en la Capilla del Sagrario de la Catedral en donde, y pese a la torpeza plástica de alguno de sus componentes labrados por el escultor dieciochesco granadino Juan de Salazar Palomino, encontramos la misma concepción iconológica del Misterio Eucarístico, en la que participan el grupo escultórico de la Encarnación. La venida del Espíritu Santo encarnado, irradia sobre María la luz divina que la convierte en la Madre de Cristo, a la vez que le confiere el apelativo de nueva Eva, personificando la imagen de la Iglesia Contrarreformista.

No obstante, el gran hito eucarístico de la provincia lo encontramos en la capital, en la parroquial de los Santos Mártires, fundación que responde al programa estatal de implantación de la religión cristiana que los Reyes Católicos inculcan como una de las características fundamentales del nuevo Reino; e igualmente consuma el anhelo de los monarcas por restituir el culto a los jóvenes Mártires, Ciriaco y Paula, lapidados según la tradición tras la persecución de Diocleciano en el siglo IV y reconvertidos ahora en espejo y estandarte de adhesión inquebrantable al cristianismo, ideal por el que dieron su propia vida. Fijada la erección canónica de la iglesia en 1490, el comienzo de las obras no pudieron ser anteriores a 1503, pues la diócesis no pudo hacer un uso restrictivo de los diezmos concedidos por la Corona hasta esa fecha para dedicarlos específicamente a las fábricas parroquiales³². Una vez dotada la iglesia de todos

29 PÉREZ RIOJA, J. A.: *op. cit.* pág. 384.

30 Estos son: la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento, la Adoración de los Magos y la Presentación en el Templo.

31 Lucas 1, 26-38.



los elementos constructivos básicos, el culto debió desarrollarse con habitual normalidad, aunque se siguiesen realizando obras de acrecentamiento y ornato³³. Las referencias documentales nos advierten del mantenimiento de prácticas eucarísticas desde fechas tempranas, no sólo en esta parroquia sino en las de las otras tres collaciones de la ciudad y, por supuesto en la Iglesia Mayor³⁴, ya que la liturgia sacramental se popularizó como medio eficaz de superposición religiosa sobre la antigua sociedad islámica. La interesante y activa vida en el Barroco de la Hermandad Sacramental de los Mártires, fundada *ex profeso* en las primeras décadas del siglo XVI, se caracteriza especialmente por el anhelo de construir una capilla propia, iniciativa comenzada en los albores de la centuria dieciochesca³⁵ y que va a culminar, en la mitad de ese siglo, con la reordenación espacial e integral de la fábrica parroquial para convertirla en la más monumental Capilla Sacramental de la provincia, atendiendo a un doble criterio de exaltación: por un lado de la Eucaristía como Sacramento primordial de la Iglesia; y, por otro, como lugar de veneración de los Santos Mártires, Ciriaco y Paula [6].

Para la disposición espacial del renovado recinto se siguieron unas trazas dadas por el Maestro Mayor de la Catedral, Antonio Ramos, prosiguiendo las obras hasta 1777, año en el que se celebró una Solemne Función conmemorativa de la bendición del renovado templo³⁶. No obstante, a medida que se realizaban las obras, se fueron introduciendo importantes modificaciones al primitivo trazado, destacando sobre todo la inserción en el testero de la Capilla Mayor de un gran retablo con camarín en el que se dispondrían las imágenes de los Santos Patronos que, en un principio, se situarían junto al tabernáculo ubicado bajo la cúpula. Tal circunstancia nos obliga a pensar en la actuación de algún personaje de amplia formación teológica y poseedor, sobre todo, de un refinado gusto educado en el arte europeo, pues los sustanciales cambios introducidos conllevan un conocimiento expreso de la arquitectura y de la iconografía eucarística, muy superior al que pudiesen poseer los célibes parroquiales³⁷.

32 Véanse GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V.: *Málaga. Perfiles de su Historia en documentos del Archivo Catedral (1487-1516)*, Málaga, 1994, págs. 169-173; y SUBERBIOLA MARTÍNEZ, J.: "Fundación y dotación de iglesias en la diócesis de Málaga tras la conquista (1487-1540)", en *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, Málaga, Junta de Andalucía-Obispado, 1998, págs. 24-27.

33 CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Málaga, Universidad-Colegio de Arquitectos-Diputación Provincial, 1981, pág. 206

34 BOLEA Y SINTAS, M.: *Descripción histórica que de la Catedral de Málaga hace su Canónigo Doctoral Miguel Bolea y Sintas, abogado de los Ilustres Colegios de Málaga y Almería e individuo correspondiente de la Real Academia de la Historia*. Málaga, Imprenta de A. Gilabert, 1894. Edición facsimil con estudio preliminar de R. Camacho Martínez. Málaga, Universidad, 1998, pág. 29.

35 Pese a que la escasez documental nos impide nuevamente conocer con exhaustividad la vida diaria de la corporación, posteriores referencias documentales nos indican que se labró una capilla sacramental, presidida por una imagen de la Inmaculada Concepción. Cfr. Archivo Díaz de Escovar. Carpeta 135, nº 11.

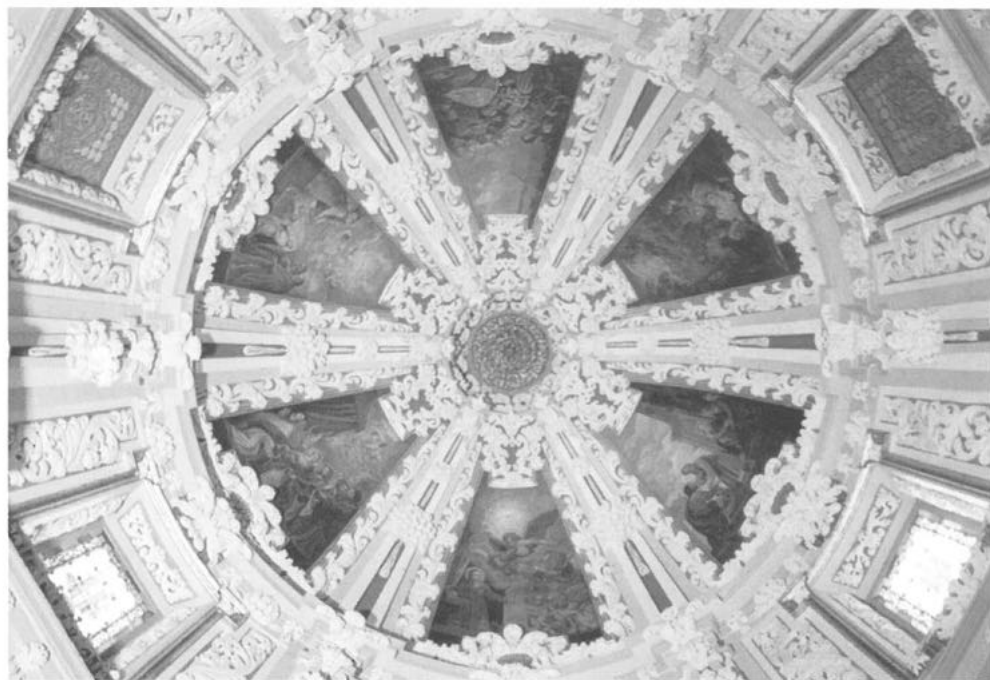
36 CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "La Parroquia de los Mártires de Málaga, nueva Capilla Sacramental del siglo XVIII", *Laboratorio de Arte* nº 5, Sevilla, Universidad, 1992, págs. 39-40.

No obstante del resultado final de las actuaciones llevadas a cabo, se coligen dos importantes consecuencias. Por un lado, la unión en planta de un esquema basilical de tres naves, con otro circular conformado por la cabecera trilobulada en la que se integran el crucero, presbiterio y Capilla Mayor, rememorando así los modelos de edificios –como el Santo Sepulcro de Jerusalén– que desde la era paleocristiana se dedicaban al culto de los mártires. En segundo lugar, esta simbología espacial evocativa se completaba con la disposición bajo la cúpula de un Tabernáculo que albergaría el Sagrario, evocando a Cristo como *Rex Martyrum*, ya que a través de su Pasión y Muerte redime a la Humanidad de todos sus pecados, convirtiéndose toda la magnitud del recinto en un espacio único de veneración eucarística [7]. Tal planteamiento espacial, perfectamente estudiado por la Dra. Rosario Camacho, se completa con un repertorio iconográfico que ahondaba aún más en tal sentido, ya que al asignarse a las naves una determinada Virtud Teologal (la central es la Fe, la de la Epístola es la Esperanza y la del Evangelio la Caridad), se interacciona a los fieles a través de la persuasión barroca para que siguiendo el virtuoso y triunfal camino de los Santos aniquilados por su inquebrantable filiación cristiana, pudiesen convertirse y alcanzar la contemplación del Cuerpo y la Sangre de Cristo celosamente custodiados en el *ciborium*, cuyo espacio señalan los símbolos eucarísticos dispuestos en las medias cúpulas del crucero.

A modo de epílogo

Como hemos podido comprobar, la riqueza iconográfica de las representaciones alegóricas y simbólicas en torno a la Eucaristía, y su inclusión dentro de un espacio y un programa que redundan en la exaltación sacramental de Cristo posibilita múltiples interpretaciones y derivaciones, imposibles de abarcar en una aproximación de este tipo. No obstante, las vías de estudio quedan abiertas para continuar profundizando en el mensaje mesiánico-sacramental de las Capillas Sacramentales, espacio celeste terrenal donde Cristo-Sacerdote,

37 Las soluciones estéticas dadas a la cabecera, con la sucesión en altura aunque en distinto plano del tabernáculo central y el camarín, es comparable con otras actuaciones de similares características llevadas a cabo en el XVII en San Pedro del Vaticano o, la más remota geográficamente pero de idéntica magnitud, realizada en la iglesia austriaca de los Catorce Santos (*Vierzehnheiligen*). Esa solución técnica, denominada “de doble punto focal”, no es ni mucho menos fortuita, sino que hubo de tener un mentor que, desde luego, poseía un dilatado conocimiento de la arquitectura europea. Esa preparación artística se hace igualmente patente en la delicadísima decoración de rocalla y revestimientos de jaspes que cubrían los elementos configuradores de la iglesia, y que se prolongaron de forma magistral hasta la portada principal, pintada a modo de arquitectura ilusoria con elementos vegetales, y en la que destacaban las alegóricas figuras de las virtudes teologales. Desgraciadamente, el elaborado planteamiento iconográfico-iconológico sufrió con los avatares de la Historia importantes mutilaciones y alteraciones, por lo que hoy sólo conocemos parte de tan significativa intervención.



8. Capilla Sacramental de la Parroquia de San Pedro

mediador de la nueva alianza, personifica al *novus Moses* que sella su compromiso redentor con su propia sangre³⁸. La Iglesia post-tridentina, amparada en tales principios, incentivó tales premisas legando, quizás inconscientemente, a la Historia del Arte, uno de sus capítulos más apasionantes³⁹.

38 FRIES, H. (dir.): *op. cit.*, pág. 511.

39 Es de justicia agradecer a los respectivos párrocos su colaboración y disposición para el estudio de las Capillas referidas, especialmente al Rvdo. P. Fray Julián Marco Díez, (O.F.M.), fallecido recientemente.



INTEGRACIÓN DE LAS ARTES Y DESARTICULACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA EN UN LUGAR SAGRADO: LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE UTRERA (SEVILLA) Y SU PROGRAMA ICONOGRÁFICO JESUÍTICO – FRANCISCANO

*SALVADOR HERNÁNDEZ GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla*

Cuando nos referimos a la correspondencia e integración de las artes en la Edad del Humanismo (siglos XVI–XVIII) se nos vienen automáticamente a la memoria no pocos templos, especialmente los conventuales, en los que, bajo el signo formal del Barroco, se plantea al espectador que penetra en su interior la lectura de programas iconográficos que en algunos casos puede alcanzar un nivel de cierta complejidad, cuando a los habituales temas cristológicos y marianos se le une los hagiográficos destinados a ensalzar las figuras más preclaras de la orden religiosa mentora del lugar sagrado en cuestión, todo ello bajo una perfecta articulación entre el espacio arquitectónico, retablos, esculturas, pinturas, que crean un sugerente efecto envolvente en torno al visitante. Esta lectura se hace más compleja cuando las vicisitudes históricas rompen la unidad de esos programas iconográficos introduciendo nuevos componentes que, aun pertenecientes a la misma estética que el conjunto inicial y sin destruir por tanto la armonía estilística entre los diversos elementos, perturban el discurso iconológico planteado a través de los diversos soportes formales.

Este es el caso de la iglesia de San Francisco de la localidad sevillana de Utrera. El templo, inicialmente bajo la advocación de San José, formó parte del colegio que la Compañía de Jesús establece en la localidad en la primera mitad del siglo XVII y que perdurará hasta la expulsión de los jesuitas por Carlos III en 1767. La salida de los hijos de San Ignacio será aprovechada por los franciscanos -ya establecidos en la localidad desde época medieval-, quienes abandonarán su primitivo convento de San Francisco el Real o el Viejo, en las afueras del casco urbano, para trasladarse al colegio jesuítico, en lugar céntrico y acomodado, adaptándolo a sus necesidades, hasta el punto de sustituir el primitivo título del

templo jesuita por el del fundador de la orden seráfica, siendo conocido desde entonces como San Francisco el Nuevo, por contraste con el cenobio franciscano originario.

Componente importante de este proceso de adaptación a su nuevos moradores fue la modificación del programa iconográfico del templo conventual. Si hasta ese momento la iconografía jesuítica era el hilo conductor en la lectura iconológica, la nueva comunidad van a promover un auténtico trasiego de piezas artísticas, sustituyendo retablos, esculturas, pinturas, etc. del inicial patrimonio jesuítico por otras –bien de nueva factura, bien procedentes de la primitiva fundación seráfica– de iconografía franciscana, que al pertenecer a la misma estética que el recinto en el que se albergan, no consiguen romper la unidad estilística. Es decir, las obras traídas por los franciscanos se han insertado sin ninguna estridencia en el templo jesuita, determinando un conjunto unitario en lo estilístico, pero no en lo iconográfico. De esta forma, si los retablos y su imagería se integran perfectamente en la única nave del templo, el análisis iconográfico nos descubre, bajo la armonía estilística que rige el conjunto, la convivencia de elementos de dos programas: el jesuítico, reducido a las pinturas murales que recubren el intradós de la media naranja del presbiterio y donde aparecen reunidos, en el marco de una típica apoteosis barroca, las principales figuras de la Compañía de Jesús; y el franciscano, manifestado en otras piezas dispersas por la nave de la iglesia.

1. La etapa jesuítica: el Colegio de San José (1624-1767)

Durante los siglos XVI y XVII la localidad sevillana de Utrera se va a convertir en una típica villa conventual del Antiguo Régimen al ser escenario de varias fundaciones conventuales que, en unión de sus dos parroquias y los diversos hospitales existentes, van a dar a la localidad una impronta fuertemente levítica. El incremento demográfico de Utrera, responsable del desbordamiento del primitivo recinto amurallado bajomedieval, atraerá hacia el lugar a diferentes órdenes religiosos, como franciscanos, dominicos y mínimos, siendo la última en llegar la Compañía de Jesús, ya en el primer cuarto del siglo XVII.

La fundación del Colegio jesuita de Utrera, recogida con todos sus pormenores por la historiografía local¹ y que aquí trataremos muy sintéticamente

1 ROMÁN MELÉNDEZ, P. (1730) : *Epílogo de Utrera, sus grandezas y hazañas gloriosas de sus hijos*. Utrera, 1880, págs. 121-124; BOZA Y RIVERA, J. (1752): *Corografía de Utrera, sus hazañas y proezas grandiosas de sus hijos*. Utrera, 1999, págs. 54-56; RÍO SOTOMAYOR, J. del: *Descripción de Utrera: fundación y adorno de sus templos y hazañas gloriosas de sus hijos*. Sevilla, 1887, págs. 172-174; CABRERA RODRÍGUEZ, A.: "Síntesis histórica de la Iglesia de Utrera (hasta finales del siglo XIX)", en AA. VV.: *Gran Jubileo del Año 2000*. Utrera, Consejo Local de Hermandades y Cofradías de Utrera, 2000, págs. 38-39; ASTRAIN, A.: *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España*. Madrid, 1916, tomo V, pag. 18, fecha la fundación que nos ocupa en 1625.



1. Retablo mayor de la iglesia de
San Francisco, (Utrera)

dado los límites de espacio de que disponemos, tiene como precedente las misiones que en la localidad llevó a cabo en 1623 el padre Alonso de Castro, quien con su elocuencia atrajo a tres clérigos de la parroquia de Santa María: Bartolomé Portillo, Luis Jacinto de Alaraz y Cantillana y Francisco Parra Cabeza de Vaca, comisario del Santo Oficio, quienes le prestaron la ayuda necesaria para iniciar el establecimiento de los hijos de San Ignacio. La fundación se formalizó finalmente por escritura de 14 de



agosto de 1624, bajo una serie de condiciones, entre ellas que el futuro colegio debía ponerse bajo la advocación de San José, con un número de religiosos no inferior a doce, y favoreciéndose la actividad docente con la dotación de dos cátedras de gramática y estudios de Teología Moral y Artes. El 27 de enero de 1626 llegaron los primeros jesuitas a Utrera, quienes tras pasar por una serie de ubicaciones provisionales, comenzaron el 27 de mayo de 1630 las obras del Colegio de San José, en el Altozano, aunque la erección del templo no se acometería hasta una década más tarde, iniciándose su construcción el 4 de septiembre de 1645 y bendiciéndose el 16 de marzo de 1652.

Debido a los avatares sufridos posteriormente por este establecimiento religioso, dicho templo es el único elemento que nos ha llegado del conjunto². Edificio de ladrillo y mampostería, consta de nave única dividida en cinco tramos y crucero, cubriéndose aquella con bóveda de cañón con arcos fajones y lunetos

2 AA.VV.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Diputación Provincial, 1981, pág. 510; AA.VV.: *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982-1985, vol. II, págs. 481-482; AA. VV.: *Guía turística de Utrera*. Utrera, 1987, págs. 111-117; QUILES GARCÍA, F.: *Utrera, un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750*. Sevilla, Padilla Libros-Diputación Provincial, 1999, págs. 114-115.



y éste con bóveda vaída. Los paramentos interiores se articulan a base de pilastras que, en los brazos del crucero, se combinan con diferentes motivos geométricos de raigambre bajorrenacentista para esbozar unos diseños a manera de arquitecturas o retablos que cobijan hornacinas aveneradas. A los pies se sitúa el coro, y detrás de la cabecera la sacristía, de planta cuadrada y cubierta con cuatro bóvedas de arista que apoyan en una columna central de orden toscano. Adosada al muro del Evangelio de la nave se encuentra otra lateral, de cronología dieciochesca, hoy incomunicada al haber sido cegados sus arcos y dedicada a almacén de enseres de la cofradía que reside en el templo, siendo sus cubiertas bóvedas de aristas separadas por arcos fajones que apean en mensulones. En el exterior hay que destacar la portada principal, situada a los pies de la nave, obra seiscentista que muestra un diseño próximo al que Alonso de Vandelvira proporcionó a la iglesia sevillana del Santo Ángel en 1603. Su primer cuerpo muestra un vano adintelado flanqueado por pilastras dóricas de fuste liso coronadas por capiteles rematados por modillones que sostienen una cornisa decorada con canes, cobijándose la hornacina del segundo cuerpo por las vertientes de un frontón curvo roto, quedando cobijados ambos cuerpos bajo un arco de medio punto apoyado en pilastras fajadas y coronado por frontón triangular. La portada lateral, abierta en el muro de la Epístola y de gran sencillez, consiste en otro dintel flanqueado por pilastras y rematado por frontón partido. Sobre el ángulo que forman ambas fachadas se levanta la espadaña, de triple vano, con arcos de medio punto encuadrados por pilastras coronadas por entablamento que da paso al basamento sobre el que se eleva el chapitel piramidal, rematado por veleta de hierro forjado del siglo XVIII. En definitiva, un templo que más que ajustarse al modelo del Gesú de Vignola, considerado como punto de arranque de la que se ha venido a llamar arquitectura jesuítica, entronca con el viejo esquema bajo renacentista impuesto por Hernán Ruiz en la arquitectura sevillana³.

El templo que dejamos descrito se convirtió en receptáculo de un programa iconográfico que, integrado por retablos, esculturas y pinturas, estaba dedicado a la exaltación de la orden moradora en el inmueble, la Compañía de Jesús. Parcialmente llegado a nosotros a causa de las vicisitudes que como veremos sufrió el edificio, podemos esbozar su reconstrucción partiendo tanto de los pocos elementos originales in situ -como las pinturas murales de la cabecera y el retablo mayor, este último algo alterado en su imaginería- como de las referencias que sobre algunas de las piezas artísticas integrantes del patrimonio jesuítico nos suministran tanto la bibliografía local como el inventario del templo realizado a raíz de la extinción de la Compañía de Jesús.

Aunque no conocemos la existencia de ningún texto concreto que haya

3 AA. VV.: *Guía turística ...*, pág. 112; QUILES GARCIA, F.: *Utrera, un enclave artístico ...*, pág. 114.



servido de fuente de inspiración del programa, sí está claro que el conjunto constituía una exaltación de la Compañía de Jesús a través de la representación de sus miembros más destacados, tanto por medio de las esculturas dispuestas en los retablos de la nave como de la espectacular apoteosis de la Orden plasmada en la decoración pictórica de la bóveda del crucero, que se complementa con la que recubre los muros del presbiterio y el arco toral, dedicada a San José, como sabemos titular del colegio jesuita, completándose este ciclo de pinturas con la representación de las *Virtudes Teologales* de la bóveda del presbiterio y los arcángeles *San Miguel*, *San Rafael*, *San Gabriel* y el *Angel de la Guarda* de las pechinas⁴.

El ciclo josefino comienza en el muro izquierdo del presbiterio con la representación del taller de Nazaret y continúan en la rosca del arco con diversos episodios de la vida del Patriarca y de Cristo (*Adoración de los Pastores*, *Taller de Nazaret*, *Huida a Egipto*, *Desposorios de la Virgen con San José*, *Oración en el Huerto*, *Circuncisión de Jesús*, *Presentación en el Templo*), para concluir, en el muro contrario, con la *Muerte de San José*. Ya en el crucero se desarrolla el programa jesuítico, que se inicia en los cuartos de círculo del luneto izquierdo -el único decorado-, en el que se representan dos episodios de la vida de San Ignacio: la visión que tuvo de Cristo por la calle de la Amargura, y la aprobación de la Regla fundacional por el Papa, escenas que hablan del compromiso del fundador de la Compañía de Jesús con la Iglesia en su más excelsa realidad, la del sacrificio de Cristo, y el respaldo del pontificado además del sometimiento a su autoridad. En el intradós de la bóveda se alcanza la máxima expresión de la iconografía jesuítica, con el *Triunfo de la Compañía de Jesús*. En el centro de la composición figura la ascensión de San Ignacio con los ejercicios espirituales. En torno suyo y en círculo aparecen algunos de las figuras más preclaras de la Compañía: a su derecha *San Francisco Javier* y *San Francisco Regis*, a continuación los *Mártires del Japón*, seguidamente *San Estanislao de Kostka* con *San Luis Gonzaga*, y ya cerrando el círculo *San Francisco de Borja*. Todos ellos descansan sobre un fingido antepecho, posible alusión al mundo material, sobre el que se apoya la figura de la Muerte. Ésta, que gobierna realmente sobre todos los mortales y libera al espíritu del sufrimiento corpóreo, se ve ayudada en su quehacer por los ángeles, portadores de las almas hacia las alturas. Mediante la práctica de las tres virtudes teologales -Fe, Esperanza y Caridad- los espíritus podrán alcanzar la bóveda celestial, donde triunfa la santidad representada por los preclaros miembros de la Compañía de Jesús.

El conjunto, que constituye una de las muestras más interesantes y espectaculares de la pintura mural sevillana del siglo XVIII, se halla hasta el presente sin documentar, habiendo sido objeto de diferentes atribuciones, para

4 A.A.VV.: *Guía turística ...*, págs. 113-114.

2. Retablo de San Diego de Alcalá. Iglesia de San Francisco (Utrera)

las que se han barajado diversos nombres, desde Lucas Valdés hasta Juan de Espinal, pasando por Domingo Martínez⁵. Los recientes estudios de Quiles García⁶, al tiempo que adscriben esta apoteosis jesuítica al círculo del pintor citado en último lugar, señalan dos posibles fases de ejecución para el resto de los murales. Así, las pinturas de pechinas y arcos serían contemporáneas al dorado del retablo y anteriores a las de la cúpula.



La exaltación de la Orden jesuita continuaba en los retablos repartidos a lo largo de la nave. El inventario de la iglesia del Colegio de San José, redactado en septiembre de 1769, tras la expulsión de sus moradores y en medio de las polémicas sobre el futuro uso y destino del inmueble⁷, señala la existencia de altares consagrados a *San Ignacio de Loyola* y *San Francisco Javier*, preclaras figuras de la Orden. Otros dos altares estaban dedicados respectivamente a *San Francisco de Sales* (dorado en 1710 por José de Heredia⁸) y al *Cristo de la Buena Muerte* -titular de la Congregación del mismo título- acompañado por la *Dolorosa*, con cuchillo de plata en el pecho, figurando en el banco de este último retablo otra escultura de *San Francisco Javier*, representado

5 TORMO, E.: "Excursiones sevillanas: la de Utrera", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXIII, Madrid, 1925, págs. 21-22; GUERRERO LOVILLO, J.: "La pintura sevillana en el siglo XVIII", *Archivo Hispalense*, nº 69, Sevilla, 1955, pág. 30; VALDIVIESO, E.: *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1986, pág. 335.

6 QUILES GARCÍA, F.: *Utrera, un enclave artístico ...*, págs. 115-117.

7 ARCHIVO GENERAL DEL ARZOBISPADO DE SEVILLA (en adelante, A.G.A.S.), sección III (Justicia), serie Colegios, Conventos y Hospitales, legajo 3367-B: *Expediente de extinción del Colegio Jesuita de Utrera*.

8 QUILES GARCÍA, F.: *Utrera, un enclave artístico ...*, pág. 204.



en el momento de su muerte. Otro santo de la Compañía, *San Estanislao*, contaba con escultura en la sacristía, dependencia en la que se guardaban otras esculturas -como un *Crucifijo* y un *Niño Jesús*- , pinturas (una *Virgen de la Buena Muerte* y diez láminas de varios tamaños con marcos dorados) y diversos vasos y ornamentos sagrados y otros enseres de culto, entre los que destacaba una cruz de carey con peana del mismo material, ébano y marfil, y un cofre pequeño de carey con aplicaciones de plata.

Ninguna relación guardaba con la temática jesuítica el primitivo retablo mayor seiscentista, que presidido por la imagen de la *Virgen del Buen Suceso*, contenía imágenes de los santos mártires locales *Estratón*, *Rufino* y *Rufiniano*⁹. En el siglo XVIII será sustituido por el actual [1], obra del segundo cuarto de la centuria y próximo a las producciones de los sevillanos García de Santiago¹⁰, que consta de banco, un cuerpo compartimentado en tres calles mediante cuatro estípites y ático, quedando toda la estructura rematada por un baldaquino conformado por una corona de la que pende un manto, cuyos pliegues son recogidos por ángeles alados. En las entrecalles se disponen esculturas sobre repisas de base prismática y en lo alto medallones con relieves. En la calle central destaca la hornacina-baldaquino, sostenida por angelillos atlantes y rematada por una pareja de volutas contracurvadas. El remate, de forma semicircular para adaptarse al medio punto de la bóveda, muestra un nicho central coronado por volutas y a los lados medallones en relieve, combinados con ramos de flores. El programa iconográfico primitivo del retablo nos ha llegado parcialmente alterado a causa de las sustituciones de imágenes motivadas por los usos posteriores del edificio a partir de la expulsión de los jesuitas, dando como resultado la convivencia de diferentes representaciones hagiográficas y marianas, ajenas en algunos casos a la primitiva y desconocida temática jesuítica, y que obedecen, como después veremos, a las reformas introducidas tanto por los franciscanos como por la cofradía que hoy día reside en el templo¹¹. En el primer cuerpo figuran, de izquierda a derecha, las imágenes de San Francisco, *Nuestra Señora de los Dolores* y *San Antonio de Padua*. Los medallones de las entrecalles representan a *San Joaquín* y *Santa Ana*, mientras que los del ático, con *San Juan Bautista* y *Santa Isabel*, flanquean la hornacina central con la imagen de *San José*.

9 ROMÁN MELÉNDEZ, P. (1730): *Epílogo de Utrera* ..., pág. 124.

10 HALCÓN, F., HERRERA, F. J. y RECIO, A.: *El retablo barroco sevillano*. Sevilla, Universidad-Fundación El Monte, 2000, pág. 498.

11 QUILES GARCÍA, F.: *Utrera, un enclave artístico* ..., págs. 117-118.



2. La etapa franciscana: de la expulsión de los jesuitas a la Desamortización (1767 – 1835)

Poco más de siglo y medio pudieron disfrutar los jesuitas de su Colegio de Utrera, del que fueron desposeídos, al igual que en el resto del país, a causa de la extinción de la Compañía de Jesús. Este controvertido episodio del reinado de Carlos III ha sido objeto de abundantes trabajos¹², por lo que nos limitaremos aquí a exponer las líneas maestras del mismo para disponer del marco adecuado en el que encuadrar las incidencias sufridas por la fundación jesuita de Utrera en aquella crítica coyuntura para los hijos de San Ignacio.

En efecto, a mediados del siglo XVIII se desencadenó una hostil campaña contra los jesuitas, ataque que se inserta dentro de la pugna Iglesia-Estado en la época del Despotismo Ilustrado. Los jesuitas, principal bastión de la Iglesia católica durante la Contrarreforma, se encontraban en una posición débil frente al regalismo estatal propio del siglo de la Ilustración. A la vez que se les consideraba como representantes de la política papal dentro de los Estados, eran objeto de animadversión por parte de algunos sectores de la propia Iglesia y por los políticos regalistas, que no dudaron en promover una enconada campaña encaminada a la disolución de la Orden, meta que finalmente conseguirían. Así, fueron expulsados de Portugal en 1759 y de Francia en 1764. En España, Carlos III ya desde su llegada al trono en 1759 se mostró hostil hacia ellos. Tras el motín de Esquilache en 1766, los políticos reformistas, encabezados por Aranda y Campomanes, iniciaron una serie de investigaciones secretas encaminadas a aclarar la implicación de los jesuitas en dicho motín e investigar sus anteriores actividades, atribuyéndoles una actuación antiestatal que fue utilizada como pretexto para decretar su expulsión de los reinos españoles el 27 de febrero de 1767, con la anuencia de la jerarquía y de las otras órdenes religiosas, que fue llevada a la práctica entre el 31 de marzo y el 2 de abril, y en las Indias entre los siguientes meses de junio y julio, obligando a los hijos de San Ignacio a un largo y prolongado exilio, que tendría como colofón la disolución de la orden por Clemente XIV el 21 de julio de 1773, no siendo restablecida hasta 1814 por el Papa Pío VII.

Poniendo en práctica la pragmática de expulsión de los jesuitas de los Reinos de España, el 2 de abril de 1767 los del Colegio de Utrera fueron arrestados en

12 GARCÍA VILLOSLADA, R.: "Jesuitas", en AA. VV.: *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Madrid, C.S.I.C., 1972, vol. II, págs. 1235-1236; EGIDO, T.: "La expulsión de los jesuitas de España", en AA. VV.: *Historia de la Iglesia en España*. Madrid, B.A.C., 1979, vol. IV (La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII), págs. 745-792, y *Las causas gravísimas y secretas de la expulsión de los Jesuitas por Carlos III*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1994; MARTÍN RIEGO, M.: "Sevilla de las Luces", en AA.VV.: *Historia de la Iglesia de Sevilla*. Sevilla, Editorial Castillejo, 1992, págs. 557-560; VEGA VIGUERA, E. de la: *Carlos III y los Jesuitas*, Sevilla, 1996.



su templo, pasando el día 4 a Jerez de la Frontera y de allí a Cádiz, donde se embarcaron con destino a los Estados Pontificios¹³.

La expulsión vino acompañada de la incautación de los bienes y propiedades de los jesuitas expulsados: documentos, libros, títulos de renta o propiedad, caudales, alhajas y ornamentos de sus iglesias, etc. Este expolio, que podemos considerar como un ensayo de las posteriores desamortizaciones decimonónicas, a las que anuncian y preceden, benefició en esta ocasión, a diferencia de lo que ocurrió en el siglo XIX, no sólo al Estado, sino también y paradójicamente al resto de la Iglesia. Si los colegios y casas de residencia que quedaron vacías a la salida de sus moradores se dedicaron a diferentes usos, especialmente educativos y asistenciales, los templos jesuitas se transformaron en ayudas de parroquia, bajo la jurisdicción eclesiástica ordinaria, o bien pasaron a ser regidos por otras comunidades, quienes acabaron beneficiándose de la transferencia patrimonial que suponía convertirse en dueños de estas iglesias y de su contenido en piezas artísticas, como retablos, esculturas, pinturas, ornamentos y vasos sagrados, que en no pocas ocasiones fueron redistribuidos entre otros templos. En el caso del templo jesuita de Utrera, se procedió a este reparto de piezas artísticas en 1772 entre diversos templos de la localidad y la parroquia de la vecina localidad de Los Molares. De este modo, la parroquia de Santa María recibió esculturas de *San Ignacio*, un *Niño Jesús* y el retablo de *San Francisco Javier*; la hoy desaparecida ermita del Santo Cristo de los Milagros, el de San Francisco de Sales; y la parroquia de Los Molares, el de San Ignacio, permaneciendo en el antiguo colegio las de la Inmaculada, un *Niño Jesús*, un *Crucifijo* y un *San Estanislao*, de talla, pequeño¹⁴. También se considera procedente del templo jesuita, aunque no se menciona en el inventario de la época de la expulsión, el retablo de Nuestra Señora de las Angustias (con pinturas de los santos *Crispín* y *Crispiniano*, que fueron titulares de una hermandad fundada en este Colegio) conservado hoy en la capilla de San Bartolomé, sede canónica de la Hermandad de Jesús Nazareno¹⁵.

El Consejo de Castilla será el organismo encargado de atender al destino que se le daría a los bienes de los regulares expulsados, nombrando a los comisionados encargados de elaborar los inventarios de cada una de las casas de la Compañía, quienes además se encargarían de la administración de dichos bienes, procediendo a la venta de los productos perecederos, granos, ganado y aperos, realizando los arrendamientos de las fincas ocupadas y cobrando las deudas debidas a los colegios de la orden¹⁶.

13 MORALES ÁLVAREZ, M.: *Utrera legendaria*. Utrera, 1988, págs. 64-65.

14 A.G.A.S., sección III, legajo 3367-B: *Expediente de extinción del Colegio Jesuita de Utrera*.

15 CABRERA RODRIGUEZ, A.: "Síntesis histórica ...", págs. 38 y 73.

16 LÓPEZ MARTÍNEZ, A. L.: "El patrimonio económico de los jesuitas en el Reino de Sevilla y su liquidación en tiempos de Carlos III", *Archivo Hispalense* n.º 217, Sevilla, 1988, pág. 41.



3. Virtudes Teologales

En el caso de Utrera, a pesar de que una Real Cédula del 25 de agosto de 1769 destinaba el Colegio de San José para escuela de primeras letras, uso al que parcialmente se dedicó durante algunas décadas, desde 1784 se desarrollaron diversas gestiones encaminadas a la instalación en el inmueble de la comunidad franciscana. Ante la lejanía y estado ruinoso del convento franciscano de Nuestra Señora de las Veredas, de fundación bajomedieval y hoy desaparecido¹⁷, los religiosos proyectaron su traslado a la antigua casa jesuita, mudanza autorizada por Real Orden de 18 de octubre de 1795 y que finalmente se verificó en 1797, celebrándose el 26 de febrero de dicho año solemne procesión y función religiosa¹⁸, de la que se imprimió sermón gratulatorio en el que se destacan las reformas introducidas por los nuevos ocupantes en la iglesia, que quedó *con el mejor adorno y colocación de altares, y con toda la hermosura y decoración exterior del edificio, puesta también en buen orden la sacristía, coro, púlpito y demás cosas pertenecientes al culto*¹⁹. Tales reformas consistieron no sólo en las pertinentes obras de restauración del edificio, incluyendo el añadido de la nave

17 RÍO SOTOMAYOR, J. del: *Descripción de Utrera ...*, págs. 148-152; CABRERA RODRÍGUEZ, A.: "Síntesis histórica ...", págs. 27-28.

18 RÍO SOTOMAYOR, J. del: *Descripción de Utrera ...*, págs. 174-177; MORALES ÁLVAREZ, M.: *Seis estudios sobre historia de Utrera*. Utrera, 1994, págs. 113-120.

19 ESPINOSA, A. de: *Oración gratulatoria en la solemne traslación que hizo la comunidad de Nuestro Padre San Francisco de la villa de Utrera*, Cádiz, 1797. pág. 142. Citado por DÁVILA FERNÁNDEZ, M. del P.: *Los sermones y el arte*, Valladolid, Universidad, 1980, págs. 284-285.



lateral de la iglesia que en su lugar describimos, sino también en la modificación del programa iconográfico del templo para dar entrada a santos de la Orden seráfica, que vinieron a ocupar los huecos dejados por la dispersión del patrimonio jesuita. Ello se consiguió mediante un trasiego general de retablos y piezas artísticas, entre ellos los altares de San Diego y San Antonio, procedentes del antiguo convento de San Francisco, denominado ahora “el Viejo” para distinguirlo de “el Nuevo” instalado en el edificio de la Compañía, donde sólo se libró del cambio la decoración pictórica del crucero.

La nueva definición iconográfica franciscana dada al templo, hoy parcialmente perdida por los avatares sufridos por el edificio en el siglo XX, se refleja en un inventario del mismo fechado en 1884, a través del cual se advierte la presencia de algunas advocaciones propias de la orden seráfica junto con otras estrechamente vinculadas con la religiosidad popular²⁰. El retablo mayor estaba presidido por la imagen de *Nuestra Señora de las Veredas*, titular del primitivo cenobio seráfico, repartiéndose por la nave los retablos de *San Antonio*, *San José*, *Nuestra Señora de la Soledad*, *Santísimo Cristo* con la *Dolorosa* al pie, *San Francisco de Asís*, *San Juan de Dios* (tal vez procedente del desaparecido hospital del mismo título, acompañado por otras efigies de *San Rafael* y *San José*), *San Diego* y *Nuestra Señora de los Dolores*.

3. La etapa contemporánea: de la Desamortización a la instalación de la cofradía del Santo Entierro y Vera-Cruz (1835-1913)

Las turbulencias políticas del siglo XIX, con acontecimientos como la invasión napoleónica y la Desamortización, acabaron afectando a la comunidad franciscana ocupante de la antigua casa jesuita, ahora conocida como San Francisco el Nuevo, según antes apuntamos, viéndose obligados sus escasos moradores -tres religiosos en 1835- a abandonarlo, para dejar paso nuevamente al colegio público que vimos había estado allí anteriormente desde la expulsión de los jesuitas²¹. A lo largo de la centuria se irá acentuando el abandono del templo y la restricción del culto, reducido a las pocas funciones religiosas que celebraba la Hermandad de Nuestra Señora de las Veredas²², imagen que como hemos visto era la titular del antiguo cenobio franciscano.

Esta situación de desidia patrimonial intentó mitigarse a inicios del siglo XX, con la llegada de la cofradía de la Santa Vera-Cruz y Santo Entierro, que

20 A.G.A.S., sección III, legajo 2920-A: *Inventario de la Iglesia de San Francisco de Asís de la ciudad de Utrera y de la demarcación parroquial de la Iglesia Mayor de Santa María, hecho en el año de 1884 por Don Manuel Martín Fernández, capellán de dicha iglesia*.

21 CABRERA RODRÍGUEZ, A.: “Síntesis histórica ...”, pág. 45.

22 A.G.A.S., sección III, serie Hermandades, legajo 94, expediente n.º 66: *Nota de las Hermandades y cofradías que existen en la villa de Utrera* (1843).



tras haber residido en distintas iglesias de la localidad se instaló con sus imágenes y enseres en la que nos ocupa en 1913²³. Sin embargo, la evolución de los acontecimientos trajo de la mano nuevas pérdidas patrimoniales para el templo de San Francisco. En julio de 1936 es saqueado, sufriendo destrozos las imágenes de la *Virgen de las Veredas*, *Nuestra Señora de los Dolores* y *Cristo atado a la Columna* -pertenecientes a la hermandad de penitencia-, y algunos desperfectos la de *San Diego de Alcalá*²⁴. Y como colofón, al parecer en los años de la posguerra, a tenor de informes verbales de miembros de la Hermandad, algunos retablos son trasladados a otros templos de la ciudad, como es el caso de los de San José -con abundante iconografía jesuítica, instalado hoy en la nave del Evangelio en la parroquia de Santa María- y *San Antonio*, identificado este último con el que preside la capilla del Sagrario del citado templo, en el que también se conserva, en la cabecera de la nave del Evangelio, el retablo de *San Francisco Javier*, cuya imagen yacente se alberga en la hornacina del banco, presidiendo la hornacina principal una imagen de la Divina Pastora²⁵. Al mismo tiempo se cegaban los arcos que comunicaban con la nave lateral añadida por los franciscanos, espacio convertido hoy en almacén de los enseres de la cofradía.

Esta última diáspora vino, en definitiva, a disgregar gran parte el repertorio iconográfico franciscano plasmado en los retablos de la nave, que convivía con la iconografía jesuítica (plasmada como vimos en el crucero) y la imagería pasionista introducida con la llegada de la cofradía del Santo Entierro.

De resultados de todo este proceso histórico que hemos esbozado, perduran en el templo, como restos del naufragio de su accidentada historia, además del ya comentado retablo mayor, dos retablos laterales y varias imágenes y pinturas dispersas por los muros, componentes fragmentarios de los programas iconográficos expuestos. Los dos retablos colaterales, de escasa entidad arquitectónica y sencillo juegos de planos, obra de la primera mitad del siglo XVIII, están articulados por estípites y se decoran con abundantes hojas de acanto²⁶ [2]. El del lado de la Epístola está dedicado a *San Diego*, cuya imagen es obra de la primera mitad del siglo XVIII²⁷. El del lado contrario alberga la escultura del *Cristo atado a la Columna*, obra del último tercio del siglo XVII

23 MAYO RODRÍGUEZ, J.: "Antigua Hermandad y Archicofradía de la Santa Vera Cruz, Santo Entierro de Cristo, Nuestro Padre Jesús Atado a la Columna y Nuestra Señora de los Dolores. Iglesia de San Francisco. Utrera", en AA.VV.: *Misterios de Sevilla*. Sevilla, Ediciones Tartessos, 1999, vol. V, pág. 476.

24 A.G.A.S., sección II (Gobierno), serie Asuntos Despachados, legajo 591 (1936): *Informes sobre incendios y expolios de iglesias*; HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A.: *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1937, pág. 207.

25 HALCÓN, F.; HERRERA, F. J. y RECIO, A.: *El retablo ...*, pág. 494; QUILES GARCÍA, F.: *Utrera, un enclave artístico ...*, pág. 118.

26 QUILES GARCÍA, F.: *Utrera, un enclave artístico ...*, pág. 118.

27 V.V.A.A.: *Memorial de Utrera: catálogo de la exposición*, Utrera, 1993, págs. 39-40.



4. Virtudes Cardinales

vinculada al taller de Pedro Roldán y titular de la cofradía que reside en el templo, al igual que la imagen de la *Virgen de los Dolores*, obra de Antonio Castillo Lastrucci, donada en 1923 y venerada en la hornacina principal del retablo mayor²⁸.

Por los muros de la nave cuelgan algunas pinturas barrocas, como una *Adoración de los Magos*, una *Huida a Egipto*, una *Virgen de los Remedios* (copia de un original del siglo XV existente en el trascoro de la Catedral de Sevilla) y dos interesantes representaciones de las Virtudes Teologales [3] y Cardinales [4], respectivamente, piezas de las que desconocemos su procedencia y su engarce con los diferentes programas iconográficos que se aglutinaron en el templo, de los que sí debieron formar parte, por el contrario, las imágenes de *San Francisco*, *San Diego*, *San Estanislao de Kotska* y *San Luis de Tolosa* repartidas en las hornacinas abiertas en los brazos del crucero, imágenes que vienen a evocar, en definitiva, las dos comunidades que residieron en el inmueble y que quisieron dejar su impronta iconográfica en este templo.

28 MAYO GARCÍA, J.: "Antigua Hermandad y Archicofradía de la Santa Vera Cruz ...", págs. 479-480.



LA RENOVACIÓN DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS Y LA CONTRIBUCIÓN DE ALGUNOS ARTISTAS ITALIANOS EN LA MANCHA ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XVII: LOS PEROLLI

ENRIQUE HERRERA MALDONADO
Universidad de Castilla-La Mancha

Ciertamente La Mancha no puede ser considerada como un centro creador y difusor de lenguajes artísticos debido a su dependencia de instituciones tan poderosas como las Órdenes Militares y la mitra toledana. Éstas jugaron un papel decisivo puesto que generalmente impondrán los modelos artísticos a seguir, así como los artistas que deben intervenir en sus obras. De ahí que siempre la hayamos considerado como un mero núcleo receptor de los centros verdaderamente generadores de las nuevas tipologías artísticas como es el caso de Toledo. Por esta razón, el arte que se desarrolla durante la primera mitad del siglo XVI se caracterizará por la utilización de unos lenguajes retardatarios de fuerte sustrato goticista que, no obstante, se vieron recubiertas por las innovadoras formas renacentistas italianas de una manera puramente epidérmica o decorativa.

Son los arquitectos Alonso de Covarrubias, Francisco de Luna y fundamentalmente Enrique Egas «el Mozo» los que de forma clara desarrollan una arquitectura renacentista en nuestra geografía. Este último marcará las pautas del nuevo lenguaje gracias a sus dos grandes intervenciones como son el monasterio de la Asunción de monjas calatravas y la iglesia de la Madre de Dios, en Almagro¹, villa en la que reside entre las décadas de 1531 y 1570.

1 MARÍAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*, vol. II, Madrid, 1985, págs. 235-236. HERRERA MALDONADO, E.: «Estilos, corrientes y características del arte almagreño: aproximación a su arquitectura (siglos XIII al XIX)», en *I Semana de Historia de Almagro*, Ciudad Real, 1986, págs. 129-154. DÍEZ DE BALDEÓN GARCÍA, C.: «Arquitectura del Renacimiento», en *La Provincia de Ciudad Real-III. Arte y Cultura*, Villarrobledo, 1992; *Almagro. Arquitectura y sociedad*, Toledo, 1993, págs. 133-176.

Sin embargo, la verdadera renovación de los lenguajes artísticos en la segunda mitad del siglo XVI se debe principalmente a la construcción del palacio de D. Álvaro de Bazán, I Marqués de Santa Cruz, en su villa de El Viso. Un palacio apenas estudiado a pesar de la importancia que va a tener en la arquitectura española del siglo XVI². Sobre él existen estudios parciales, muchos de los cuales contienen errores y contradicciones.

Si tradicionalmente se ha aceptado el año 1564 como fecha de inicio de su construcción, estudios posteriores de los profesores Bustamante y Marías han documentado que en el año 1562 el palacio ya estaba trazado y muy avanzada su construcción, por lo que cabe pensar que estructuralmente no es un palacio tan italiano, y que la labor de los artistas genoveses (Juan Bautista Castello “el Bergamasco” y sus hijos Fabricio Castello y Nicolás Granello, la familia Perolli, Cesar Arbasia y Juan Bautista Passano entre otros) se redujo a lo puramente ornamental, labor de pintura y escultura que cubría la estructura arquitectónica³. Su tipología de palacio rectangular flanqueado por torreones, nos acerca a la tradición española, fundamentalmente a los alcázares y más concretamente al alcázar de Toledo. Por este motivo, Fernando Marías lanza la hipótesis de la posible autoría de las trazas a Enrique Egas “el Mozo”⁴, colaborador y discípulo de su tío Alonso de Covarrubias en las obras del alcázar toledano. Esta hipótesis puede ser razonable si tenemos en cuenta que Enrique Egas “el Mozo” está activo en Almagro durante esta época, y va a ser considerado como uno de los arquitectos de la zona mejor preparados y más influyentes.

La fugaz intervención de Juan Bautista Castello, el Bergamasco, desembocará en la puesta en escena de alguno de sus colaboradores que, con un protagonismo cada vez mayor, serán los encargados de divulgar las novedosas formas del manierismo. De entre todos ellos destaca la familia Perolli, natural de Crema, formada por Battista, Juan Bautista y Esteban, que se trasladan a España para trabajar en el palacio de D. Álvaro.

La historiografía italiana tradicionalmente ha mencionado la figura de Battista como el primero en llegar a España en 1569, y permanece aquí hasta 1571, año en el que regresa a Italia⁵, presencia no contrastada en las fuentes españolas. No obstante, los miembros mejor documentados en España son Juan Bautista⁶ y su sobrino Esteban, cuya presencia es presumible en el año 1574

2 En el reciente estudio de LÓPEZ TORRIJOS, R.: “Juan Bautista Perolli. Obras genovesas. I” en *Archivo Español de Arte*, n° 289, Madrid, 2000, págs. 1-22, podemos encontrar sintetizados numerosos trabajos en relación con el tema.

3 BUSTAMANTE, A. y MARÍAS, F.: “La estela de El Viso del Marqués: Esteban Perolli”, en *Archivo Español de Arte*, n° 218, Madrid, 1982, págs. 173-185.

4 MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 381.

5 BUSTAMANTE, A. y MARÍAS, F.: *op. cit.*, págs. 174, supra 5-7.

6 La etapa italiana de Juan Bautista y su producción en Génova, ya ha sido analizada en el documentado estudio de LÓPEZ TORRIJOS, R.: *op. cit.*, págs. 1-22.



1. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Manzanares (Ciudad Real). Desaparecido durante la Guerra Civil

haciéndose cargo el primero de la maestría mayor del palacio.

Con todo, nuestra intención es dar a conocer el trabajo desarrollado por estos artistas fuera del palacio, con el fin de incorporar nuevos datos sobre la evolución artística y sus repercusiones en La Mancha⁷. La información que nos reporta la diversa documentación consultada, nos demuestra que Juan Bautista, al igual que otros maestros y arquitectos coetáneos, mantiene una concepción de artista heredada de Italia frente a la tradicional consideración de artesano en el ámbito hispano. Su amplia formación le permitió dominar las distintas disciplinas artísticas, destacando como pintor, arquitecto, escultor e ingeniero.

No cabe duda, de que sus compañeros de profesión lo vieron como un personaje distinguido en el campo de las Bellas Artes, y uno de los arquitectos más sobresalientes. Afamados maestros como el propio Francisco Cano⁸ no dudan en calificarle como ... *hartifize tan famoso e de tanto nombre e primor como lo hera el dicho Juan Baptista de Perolis el qual save este testigo que hera de los mas famosos pintores e arquitectos que avia en España y en Italia e por ser tal*



7 Desde comienzos de la década de 1990 venimos trabajando en el estudio de la producción artística de la Familia Perolli en el seno de un proyecto más ambicioso en el que se contempla la evolución de estos artistas en el marco hispano. Para ello, se revisó el Archivo Parroquial de El Viso y se extrajo la información más sobresaliente, cuyas conclusiones preferimos en su momento reservarlas para la publicación de un trabajo que pronto verá la luz. No obstante, publicaciones más recientes, pendientes de revisión, han sacado a la luz el contenido de los documentos de este archivo. Tal es el caso, por ejemplo de CAMPO MUÑOZ, J. del: "La familia Peroli y otros italianos en Viso del Marqués (1575-1613), en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, n° LXXI, Zaragoza, 1998, págs. 53-64.

8 HERRERA MALDONADO, E.: "El influjo de las arquitectura escorialense en La Mancha: La portada de la iglesia parroquial de San Andrés de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), en *Actas del Simposium El monasterio del Escorial y la Arquitectura* (en prensa).



le truxo el marques de Santa Cruz para haçer sus casas y el dio muestra dello en las obras que hiço...?

Todo ello nos demuestra que la fama de Juan Bautista rebasaba los límites locales y se extendía por un amplio espacio geográfico. Sus conocimientos y buen hacer le llevó a ser uno de los artistas más solicitados, lo que le obligó a simultanear numerosas obras y proyectos mientras disfrutaba de la maestría mayor del palacio de D. Álvaro. Su producción artística como pintor se centra básicamente en su trabajo en El Viso y, junto a Mohedano, en los frescos de la nave del Sagrario de la catedral de Córdoba. Con todo, el grueso de su obra se centra en el campo de la arquitectura, la escultura y, en menor medida, la ingeniería.

De este modo, en el año 1579 es solicitado por el Concejo de Alcaraz junto con el maestro Domingo para dar las trazas y condiciones del tercer acueducto para subir las aguas a la Plaza de Arriba, y percibe el 19 de noviembre de este año 40 ducados de salario, proyecto que más tarde será encargado a Francisco de Montalbán, ingeniero real. Se acepta el proyecto de este bajo la supervisión y maestría de Juan Bautista Perolli. No obstante, las dificultades económicas impidieron que este proyecto se llevase a cabo. Algún tiempo después, el 12 de mayo de 1583 el Concejo lo llama para ver y tasar las obras que el Concejo está haciendo en la capilla de San Sebastián⁹.

En el año 1580 es requerido por el concejo de Manzanares (Ciudad Real) para trazar, tasar y ejecutar el retablo mayor de su iglesia parroquial¹⁰. Convocados para el remate en el ayuntamiento los escultores Juan Bautista Perolli, Juan Ruiz de Elvira, Luis de Vellorino, Sebastián de Solís, Pedro Martínez de Castañeda y Juan Bautista Monegro (que no compareció), todos coinciden en que la obra debe adjudicarse a Juan Bautista Perolli, siendo contratada el 18 de mayo de este mismo año por valor de 4700 ducados. Un largo pleito interpuesto al Concejo por Pedro Martínez de Castañeda obligó a un segundo remate de obras a favor de Pedro, y en un tercero y definitivo se adjudicó a Juan Bautista Perolli, Juan Ruiz de Elvira y Sebastián de Solís en la cantidad de 3500 ducados. A pesar de ello, el litigio continuó en el Consejo de Órdenes hasta el año 1586 en el que, por la muerte de Perolli y la renuncia de Solís, al final fue ejecutada, siguiendo las trazas originales, por Ruiz de Elvira “el Viejo” y su hijo Juan Ruiz de Elvira “el Mozo”.

También en el año 1580, el propio Concejo de Manzanares al comprobar la

9 Archivo Histórico Nacional, Sec. Órdenes Militares, Calatrava, Archivo Judicial de Toledo, pleito nº 39137, sin foliar.

10 PRERTEL MARÍN, A.: *Alcaraz en el siglo de Andrés de Vandelvira, el bachiller Sabuco y el preceptor Abril. (Cultura, sociedad arquitectura y otras Bellas Artes en el Renacimiento)*, Albacete, 1999, págs. 353-372.

11 HERRERA MALDONADO, E.: *El retablo en Ciudad Real. Campos de Calatrava y Montiel (1550-1650)* (en prensa).



2. Detalle del cascarón

calidad de las trazas anteriores, le encargó la capilla y oratorio sobre la que debía asentarse el retablo con el fin de configurar un conjunto homogéneo que lamentablemente fue destruido en la Guerra Civil de 1936 [1]. La obra fue realizada entre los meses de julio y noviembre bajo la supervisión del propio Juan Bautista y ejecutada por los estuquistas italianos Juan María y Marco Antonio.

Esta capilla se conformaba mediante una serie de bóvedas de arista que descansaban sobre pilastras toscanas, todo ello con una rica decoración de estuco a base de rosetas y puntas de diamante similares a las del palacio de El Viso, y a las que anteriormente había proyectado el Bergamasco y dirigió el propio Juan Bautista en la logia de la Villa Grimaldi de Génova¹².

El retablo, de factura muy italiana, se adapta a la disposición poligonal de la cabecera y está formado por un banco con relieves, un cuerpo de cinco calles en el que domina la arquitectura sobre la escultura, sirviendo de marco arquitectónico a los cuatro lienzos que fueron pintados por Bartolomé Carducho¹³.

12 LÓPEZ TORRIJOS, R.: *op. cit.*, págs. 17-20.

13 ANGULO, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, págs. 28.



De este modo se reduce el número de escenas dando lugar a una tipología que también emplea el Greco. Al estar dedicado a la Virgen recurre a la columna corintia de inspiración serliana como también ocurre en la decoración del entablamento. En los netos que sostienen las columnas y en los intercolumnios introduce imágenes de Apóstoles de tamaño natural, muy en consonancia con las novedades difundidas en esta época. La calle central está formada por una arquitectura a modo de frontispicio que contiene el tabernáculo y un magnífico relieve con la *Asunción de la Virgen*; el frontón triangular que lo remata se parte para albergar la escena de la *Crucifixión* con la figura de la Virgen, San Juan y la Magdalena. Todo el conjunto se corona mediante un impresionante cascarón de bellísimos estucos que albergan lienzos con escenas del Antiguo Testamento y Profetas, rematado con la *Coronación de la Virgen* [2].

Entre 1580 y 1584 también realiza en la iglesia parroquial de Manzanares la desaparecida capilla y retablo de la Transfiguración a instancias de Miguel Merino [3]. Ubicada en el lado del Evangelio y comunicada con la de San Ildefonso, esta capilla estaba formada por sendos arcos de entrada de medio punto con pilastras toscanas pareadas sobre las que descansaban los arcos fajones decorados también con estucos y relieves de rosetas y puntas de diamantes similares a los de la sacristía¹⁴.

En 1584 Juan Bautista va a dar las trazas para la construcción de la iglesia de los Jesuitas en Segura de la Sierra (Jaén), iglesia muy deteriorada de la que solo se conservan los muros perimetrales y la cubierta¹⁵. En el año 1586 es requerido a Úbeda para dar las condiciones del dorado del retablo del Hospital de Santiago que realizó Blas Bliñón. Una vez aceptadas las condiciones propuestas por Perolli las obras se le adjudican, pero que no realizará ya que le sobreviene la muerte. Fueron ejecutadas finalmente siguiendo sus condiciones entre 1586 y 1587 por el pintor granadino Pedro Raxis y el abulense Gabriel Rosales¹⁶.

Tradicionalmente se ha dicho que los Perolli trabajaron activamente en Villanueva de los Infantes, por lo que muchos investigadores le han atribuido la construcción del magnífico púlpito de su iglesia parroquial. Por nuestra parte, pensamos que se trata de una idea errónea puesto que las características morfológicas del púlpito pertenecen a una etapa anterior. Nuestras investigaciones nos llevan a pensar que el trabajo realizado por Juan Bautista Perolli en Villanueva de los Infantes es la ejecución de su impresionante retablo desaparecido en la pasada Guerra Civil.

14 ESPINO NUÑO, J.: "La iglesia parroquial de Manzanares. Nuevos datos sobre la arquitectura en el Campo de Calatrava en el siglo XVI", en *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, Cáceres, 1990, págs. 207-211.

15 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Roma, 1967, pág. 301.

16 GILA MEDINA L. y RUIZ FUENTES, V.: "Andrés de Vandelvira: aproximación a su vida y obra", en *Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*, Sevilla, 1992, pág. 115.



3. Interior de la iglesia después de la Guerra Civil. Capilla de Miguel Merino

1586 año de la muerte de Juan Bautista Perolli coincide con la fecha de terminación de las pinturas del palacio como consta en una cartela pintada en la bóveda del segundo piso de la panda oeste del patio que dice así: *ACABOSE EL AÑO MCDXXXVI* ¿coincidencia u homenaje?

La muerte de Juan Bautista elevó a su sobrino Esteban a la maestría del palacio que aún estaba sin concluir, y fue considerado años más tarde por el II Marqués de Santa Cruz como su arquitecto privado. Pese a su juventud, en estos momentos cuenta aproximadamente con 23 años¹⁷, se muestra como un joven maduro y buen conocedor de las artes de la pintura y arquitectura aprendidas directamente de la estrecha colaboración con su tío.

En este sentido, debemos plantear una cuestión: si realmente llegó a España con once años de edad, no se corresponde entonces con el Stefanus de Crema

17 En un testimonio realizado en 1601 declara tener treinta y ocho años poco más o menos, por lo que a su llegada de Italia tendría aproximadamente once, edad temprana para entrar como aprendiz. Sin embargo, la cercanía con su tío le permitiría adquirir rápidamente unos profundos conocimientos.



4. Retablo de la iglesia parroquial de Migelturra (Ciudad Real)

que aparece inscrito en el *Arte Dipintori et Indoratori* de Génova que cita López Torrijos¹⁸. D. Álvaro de Bazán y Benavides, II Marqués de Santa Cruz, no mostró excesivo interés en la conclusión del palacio¹⁹, pasando largas estancias en la villa de Almagro, de la que era natural su esposa, D^a. Guiomar Manrique de Lara. La ralentización de las obras en El Viso y el auge constructivo de Almagro, sean quizás las razones por las que Esteban decidió avecindarse con su esposa, Hipólita Passano, en esta villa desde la década de 1600.

En Almagro nace su hija Francisca, bautizada el 6 de mayo de 1602 y su hijo Esteban, bautizado el 23 de julio de 1605 en la parroquia de San Bartolomé “el Viejo”²⁰. A lo largo de su dilatada permanencia en esta villa lo veremos citado como padrino en numerosas ocasiones. Aquí casan y también entierran a sus hijos y sobrinos, por lo que Almagro se puede considerar como su segunda patria chica en España. No sabemos, sin embargo, la fecha exacta en la que muere él y su mujer ya que los libros de defunciones conservados comienzan en época muy tardía, 1655.

Desde el punto de vista profesional Esteban seguirá la estela de Juan Bautista, cuya fama avalará las intervenciones de su sobrino; también se verá respaldado por el círculo de artistas que colaboraron con su tío pero que ahora controlan buena parte de la edificación, la escultura y la pintura de esta zona. Valga como ejemplo el caso de Francisco Cano o de la familia Ruiz de Elvira entre otros.

¹⁸ LÓPEZ TORRIJOS, R.: *op. cit.*, pág. 6, supra 29.

¹⁹ Es posible que sea esta la razón por la que las fachadas quedaron inconclusas.

²⁰ Archivo Parroquial de San Bartolomé de Almagro, Libro de Bautismos, n^o 4 (1599-1620), fols. 83 y 180.



5. Retablo de la iglesia parroquial de
Miguelturna (Ciudad Real). *La
Adoración de los Reyes*



Gracias al reciente hallazgo de una pintura mural conservada en la Calle Gran Maestre nº 1, y fechada en el año 1601, por sus características formales puede atribuirse con toda probabilidad a él[6]. Por su temática y su situación en una estancia principal, ocupando el centro de la bóveda que la cubre, es posible que fuera el gabinete o estudio de nuestro pintor. Si así fuera, su céntrica ubicación, cercana a la plaza y a la iglesia de San Bartolomé

“el Viejo”, podrían indicar su privilegiado estatus social. La pintura ha perdido parte de su cromatismo primitivo y, al igual que en el palacio de El Viso, es una clara alegoría de la sabiduría representada por una matrona sedente que porta sobre su mano derecha una flor apenas reconocible y junto a ella el cuerno de la abundancia. A sus pies se encuentra el escudo y el casco de Atenea y un libro abierto, elementos iconográficos que refuerzan la simbología de la pintura. En ella también encontramos la dualidad de dos conceptos antagónicos: el de la *BESTIALITAS*, representado por el castillo medieval en el paisaje de fondo y el de la *HUMANITAS*, plasmado por la imagen del palacio suburbano manierista como representación de la racionalidad. Por morfología de palacio rectangular con torreones en las esquinas, bien pudiera ser una recreación del palacio de D. Álvaro.

Una de sus primeras referencias conocidas sobre el trabajo de Esteban Perolli en el Campo de Calatrava será su intervención en la realización de la tasación y condiciones del futuro retablo mayor de la iglesia parroquial de Calzada de Calatrava²¹. En estos momentos, dada la necesidad de ampliar la iglesia por falta de espacio y la intención de sustituir el primitivo retablo, llevaron al Concejo a

21 Mi más sincero agradecimiento a D. Juan Zapata Alarcón por haberme permitido consultar parte de su Tesis Doctoral en curso.



solicitar del Consejo de Órdenes las cantidades necesarias para financiar la remodelación del edificio y la construcción de un nuevo retablo. Las condiciones para su factura fueron realizadas el 21 de febrero de 1603 por Esteban Perolli como maestro de pintura y dorado y por Juan Martín Llorente, maestro de escultura y arquitectura.

Según las condiciones, el retablo proyectado se componía de un banco decorado con relieves, dos cuerpos y ático y tres calles en las que se disponían esculturas de los Apóstoles y Evangelistas, junto con cinco marcos para pintura y un ático rematado con la imagen de Dios Padre en actitud de bendecir, por lo que debemos deducir que se trataba de un retablo de medianas proporciones, valorado todo él en 3.566 ducados. No obstante este precio se rebajó debido a una retasación efectuada 11 de junio de 1605 por Juan Ruiz de Elvira “el Mozo” que valoró su factura en 3064 ducados. Una vez que Esteban Perolli acepta la retasación, se le adjudica la hechura de esta obra²².

Al igual que ocurriera con su tío, la fama de Esteban era grande y estaba avalado por su intervención en el palacio del Marqués de Santa Cruz: *...tambien zertifico a Su Magestad que el dho Stefano de Perola, pintor que se a ofreçido de hazer el dho retablo es uno de los mejores ofiçiales del arte de la pintura que ay en esta provincia y de quien se podra fiar muy bien la dha obra que la hara bien y perfetamente acavada...*²³. Por este motivo, todos los concejos trataban de hacerse con sus servicios.

Su obra pictórica más importante en este momento es el dorado y policromado del retablo mayor de la iglesia parroquial de Miguelturna. [4] Contratado el 5 de julio de 1579 por los escultores y entalladores Juan Ruiz de Elvira, Luis de Vellorino y Sebastián de Solis, fue terminado años más tarde por Juan Ruiz de Elvira “el Mozo” y su hermano Cristóbal. Una vez asentado y a falta del dorado, el cabildo y concejo de la villa solicitan al Consejo las cantidades necesarias para su conclusión definitiva, por lo que se hace la tasación el 27 de septiembre de 1599 por valor de 2000 ducados. La carencia de recursos económicos obligó a retrasar la finalización del retablo, hasta que el 5 de febrero de 1604 Esteban Perolli redacta unas condiciones de entre las que merece la pena resaltar dos de ellas: que debe hacerse con toda perfección, y que se han de pintar seis historias al óleo para colocarlas en los respectivos marcos²⁴. Ese mismo día Esteban Perolli hizo postura por el valor antes mencionado, y se le fue adjudicado. Días más tarde, el 7 de febrero Agustín de Castro y Juan Martín Llorente, maestros dorador y entallador vecinos de Almagro, hicieron una baja de 100 ducados que motivó que el 5 de marzo Esteban bajara 30 ducados más y

22 A.H.N., Sec. O.O.M.M., Calatrava A.J.T., pleito nº 36086, fols. 54r-55v

23 A.H.N., Sec. O.O.M.M., Calatrava, Consejo, leg. 6087. s/f.

24 A.H.N., Sec. O.O.M.M., Calatrava, A.J.T., pleito nº 38253, sin foliar. Sobre este tema trataremos en próximas publicaciones.



6. Pintura mural de la calle Gran Maestre, nº1 de Almagro

se rematará en él por el precio de 1870 ducados.

La obra se efectuó con toda perfección tal y como se ha demostrado recientemente a través de la limpieza y restauración del mismo, mostrando gran calidad tanto en el dorado como en la policromía. La obra más importante de todo el conjunto van a ser los seis lienzos que configuran las calles laterales del retablo, con una programa iconográfico en torno a la vida de Cristo. En el primer cuerpo se representan, de derecha a izquierda, la *Anunciación* y *Adoración de los Reyes* [5]; en el segundo, cuya lectura se hace a la inversa, *Huida a Egipto* la *Resurrección* y, por último, la *Ascensión* y *Pentecostés*.

Los cuadros son de diferente calidad, por lo que es bastante probable que intervenga algún oficial. Los situados en la parte inferior del retablo son los de mayor calidad por estar más cercanos al espectador. En ellos, con toda seguridad Esteban se basó en grabados para su realización, tanto por su composición como por su colorido nos muestran a un hombre hábil, que todavía rezuma los ecos manieristas de la pintura genovesa y la fuerte relación con los pintores de El Escorial. En la misma iglesia se encuentra un magnífico lienzo del mismo autor cuyo tema iconográfico es la *Circuncisión* de Jesús en el que se aprecia una mejor composición de los personajes, un correcto dibujo y un buen tratamiento



de las veladuras y del cromatismo [7]. En él las figuras aparecen más contundentes y más cúbicas aunque sin desprenderse de las reminiscencias manieristas²⁵.

A pesar de su vecindad en Almagro, éste no dejó de trabajar en la villa del Viso debido a los encargos que había hecho con anterioridad el primer marqués de Santa Cruz, tales como el convento de San Francisco, donde debían enterrarse él y su mujer; el monasterio de Capuchinas de la Concepción de Nuestra Señora, iglesia en la que descansarían los restos de su hermano Alonso y su mujer María de Figueroa. El primero, trazado por Esteban, empezó a construirse en el año 1623, obra que se dilató en el tiempo a favor del monasterio de la Concepción, posiblemente trazada por Esteban Perolli. De él se conservan unos planos que modifican parte de la estructura y las trazas del retablo mayor²⁶.

El diseño de estos edificios refrenda la españolización de la tradición genovesa influida por la reciente construcción del monasterio de El Escorial. En ellos se va a dar una depuración ornamental y una mayor valoración del espacio, del orden, del geometrismo y, en definitiva, de las proporciones.

Estas características repercuten en otros edificios, posiblemente trazados por el italiano en la villa de Almagro, tales como el santuario de Nuestra Señora de las Nieves, mandado construir por el I Marqués de Santa Cruz, y realizado por su hijo D. Álvaro de Bazán y Benavides. En él encontramos dos fachadas con una decoración muy simple, consistente en una puerta adintelada formada por pilastras toscanas almohadilladas, al igual que las dovelas del dintel. Esteban le da una solución muy serliana a un edificio dominado por la simplicidad decorativa.

Este mismo modelo de portada la encontramos en el remodelado almacén de los Fúcares, en donde zaguán y escalera participan del mismo léxico utilizado en el palacio de El Viso. El zaguán se cubre con una bóveda esquifada cuyos nervios se resaltan mediante una rica decoración de estuco, tomada del libro IV de Serlo, decoración que también podemos contemplar en la magnífica escalera²⁷.

Por último, debemos retomar las pinturas murales existentes en una de las capillas del monasterio de la Encarnación de monjas dominicas de Almagro, ya detectadas por Pérez Sánchez²⁸, pinturas con grutescos similares a los existentes en El Viso y a los realizados por Fabricio Castello y Nicolás Granello en El Escorial; pinturas que en palabras del profesor Pérez Sánchez *...en las que se advierte un eco directísimo de la decoración de El Escorial con su severa ordenación espacial, su fría monumentalidad, y el exquisito y juguetón*

25 La limitación de espacio de esta comunicación no nos permite realizar un análisis pormenorizado de cada uno de estos lienzos que por su calidad merecen un estudio monográfico.

26 BUSTAMANTE, A. y MARÍAS, F.: *op. cit.*, págs. 175-181. Cfr. BLÁZQUEZ MATEOS, E.: *El arte del Renacimiento en Ciudad Real*, Madrid, 1999, págs. 101-111

27 BLÁZQUEZ MATEOS, E.: *op. cit.*, págs. 37-38; Díez de Baldeón, C.: *op. cit.*, págs. 299-304.

28 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "El tránsito a la "Modernidad" de llamado naturalismo barroco español", en *Fragmentos*, nº 4-5, Madrid, 1985, págs. 125.



7. Esteban Perolli. *La Circuncisión*

*tratamiento de grutescos y roleos, reclusos en campos perfectamente definidos*²⁹. Se trata, en definitiva, de arquitecturas fantásticas que sirven de marco a las Virtudes con un claro sentido simbólico de intentar cristianizar la Antigüedad pagana. En el centro de la bóveda aparece representada la Gloria muy al estilo de las pinturas del coro de El Escorial y en el semicírculo frontal la Resurrección, de clara tradición manierista, flanqueada por San Pedro y San Pablo. Tanto por su técnica como por su calidad podemos afirmar taxativamente que fueron realizadas por Esteban Perolli.



En suma, la presencia en La Mancha de estos italianos aglutinó y consolidó a un grupo de artistas que plasmaron y difundieron los nuevos lenguajes artísticos, y consiguieron hacer de La Mancha un núcleo artístico con personalidad propia capaz de influir y participar en el arte desarrollado en las comarcas circundantes.

29 *Ibidem*.



EL ARTE DE LA CARPINTERÍA EN EL DISCURSO ARQUITECTÓNICO DE LAS IGLESIAS PARROQUIALES DE LA CIUDAD DE JAÉN EN EL SIGLO XVI¹

MANUEL JÓDAR MENA²
Universidad de Jaén

Materia deleznable y sujeta a múltiples accidentes la madera con dificultad resiste, sino en excepcionales circunstancias, grandes lapsos de tiempo. Así no es de extrañar que las obras de carpintería no alcancen a muy lejanas fechas, y que para su estudio debamos valernos de referencias escritas o de copias y reproducciones impresas en otras materias más perdurables². El caso de la carpintería en los templos parroquiales de la ciudad de Jaén no es una excepción. Son escasos los restos materiales del siglo XVI conservados, esencialmente reducidos a retablos, techumbres, puertas y cajoneras.

Gracias a la documentación escrita, en concreto a los libros de las cuentas de fábrica de las parroquias jiennenses³, es posible analizar de qué manera la carpintería se involucró con distintos artes: arquitectura, escultura, pintura. Una evidencia clara de esta interrelación artística es la distinción que hay entre los propios maestros que trabajaban la madera, puesto que existían entalladores, escultores, doradores, estofadores y carpinteros.

-
- 1 Buena parte de las aportaciones documentales de este trabajo aparecen recogidas en: JÓDAR MENA, M.: *Arquitectura de las iglesias parroquiales: una clave para el urbanismo en Jaén, (Estudio Documental. Siglos XVI-XIX)*, Memoria de Iniciación a la investigación, Universidad de Jaén, 2002. (Inédita).
 - 2 Becario de Investigación del área de Historia del Arte del Departamento de Territorio y Patrimonio Histórico de la Universidad de Jaén.
 - 3 GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M.: *La carpintería en Granada*, Granada, Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, 2001.
 - 3 Sólo se conserva documentación de las cuentas de fábrica del siglo XVI de las parroquias de San Ildefonso, la Magdalena, San Bartolomé, San Miguel, Santa Cruz, estas dos últimas ya desaparecidas.



Además los inventarios de los bienes de los templos, recogidos en los mencionados libros de cuentas, nos permiten conocer un interesante capítulo dedicado al arte mueble.

1. Tipos de madera

Básicamente son dos los tipos de madera cuyo empleo se encuentra documentado en las obras de carpintería: la madera de pino, generalmente utilizada en la elaboración de puertas y una madera de mayor calidad, el nogal, con la cual se hicieron la mayor parte de las cajoneras, cofres y cajas.

Desconocemos, en la casi totalidad de los casos, la procedencia de la madera empleada. Sólo en un par de ocasiones los documentos recogen la traída de madera de distintos lugares de la provincia de Jaén: Baeza⁴ y Mengíbar⁵. Además hemos encontrado los encargos de materiales realizados a un vecino de Cambil⁶ y lo que aún es más curioso, las peticiones de madera a vecinos de La Puebla de Don Fadrique⁷, municipio de la provincia de Granada, conocido por su tradición maderera. Aunque no se especifique en la documentación escrita, hemos de pensar que la madera encargada a vecinos de estos municipios, sería adquirida en ellos y trasladada a Jaén con el pago de los consiguientes portes.

Las ordenanzas de la ciudad de Jaén de finales del siglo XV y principios del XVI⁸ reflejan la extrema preocupación que existía por la más que posible destrucción de los bosques ante el empleo abusivo de su madera para hacer vigas, leña, carbón y su uso en la carpintería⁹. Al mismo tiempo, con el fin de evitar que se acumule la madera talada, y que ésta se estropee, al no emplearse, se estipula cuándo debe realizarse la tala; en concreto en los meses de septiembre y diciembre entre las once de la mañana y las dos del mediodía¹⁰.

4 De donde se adquieren unas tablas de madera para las puertas principales del templo. Archivo Histórico Diocesano de Jaén (A.H.D.J.) Parroquia de San Ildefonso. *Cuentas de Fábrica* 1540-1599, fol. 101r.

5 De donde se compraron cuatro quartones de madera para la capilla del bautismo de la iglesia. A.H.D.J. Parroquia de San Ildefonso. *Cuentas de Fábrica* 1540-1599, fol. 380r.

6 De donde procede Blas Gutiérrez, a quien se le encargan ocho costaneras para el tejado de la capilla del bautismo. A.H.D.J. Parroquia de San Ildefonso. *Cuentas de Fábrica* 1540-1599, fol. 378v.

7 Francisco Lahute el mozo, Juan de Albarracín y Antón Jiménez son los madereros procedentes de la Puebla de Don Fadrique a los que se le encargaron alfargias cortas y largas para la reja de la capilla del bautismo. A.H.D.J. Parroquia de San Ildefonso. *Cuentas de Fábrica* 1540-1599, fol. 380r. ; 388r.

8 PORRAS ARBOLEDAS, P.A.: *Ordenanzas de la muy noble, famosa y muy leal ciudad de Jaén, guarda y defendimiento de los reinos de Castilla*. Universidad de Granada y Ayuntamiento de Jaén, 1993.

9 PORRAS ARBOLEDAS, P.A. (1993): *op. cit.*, págs. 126-127. Título VI Sierras y Montes. Ordenanza III. Por esta causa se obliga a los vecinos y moradores de la ciudad a que adquieran la licencia pertinente para el talado de árboles en la sierra. Aún así se especifica la imposibilidad de cortar por el pie del árbol salvo que se pueda cortar de las ramas dejando horca y pendón. En el caso de cortar un pie del árbol habría que pagar la cantidad de 600 maravedíes.

10 PORRAS ARBOLEDAS, P.A. (1993): *op. cit.*, págs. 128-129. Título VI Sierras y Montes. Ordenanza VIII.



2. Maestros carpinteros que intervinieron en el siglo XVI en los templos parroquiales

Gracias a una carta de examen para el oficio de maestro carpintero conservada en el Archivo Municipal de Jaén¹¹ conocemos algunos de los requisitos que debían reunir los aspirantes a esta maestría. En este documento aparte de los testigos y los examinadores, aparecen las preguntas formuladas al candidato a maestro, en el caso que nos ocupa, Diego de Torres¹².

MAESTROS CARPINTEROS QUE TRABAJARON EN LAS PARROQUIAS DE JAÉN EN EL SIGLO XVI¹³

MAESTROS CARPINTEROS	PARROQUIA EN LA QUE INTERVIENEN
Salvador de Madrigal	San Bartolomé, San Ildefonso, San Miguel
Francisco de Madrigal	San Bartolomé
Ambrosio Jiménez	San Bartolomé
Marcos Sánchez	San Bartolomé
José de la Muela	San Bartolomé
Maestro Delgadillo	Santa Cruz
Francisco Cortés	San Ildefonso
Francisco de Barrionuevo	San Ildefonso
Francisco de Quesada	San Ildefonso
Francisco González	San Ildefonso, San Miguel
Alonso de Pocasangre	San Ildefonso
Cristóbal Pizarro	San Ildefonso
Cristóbal de la Cueva	San Ildefonso
Francisco Rodríguez	San Miguel
Villar Seca	San Miguel
Juan Pérez de la Puerta	San Miguel
Lucas Gutiérrez	San Miguel
Pedro de Ortega Benzalá	San Miguel

11 Archivo Histórico Municipal de Jaén (A.H.M.J.), Legajo 6, Cartas de examen a distintos oficios artesanales.

12 Las preguntas realizadas al aspirante a maestro carpintero versan sobre el modo en que deben elaborarse unas puertas cruzadas con tableros, y el proceso de composición de ventanas, sillas y camas.

13 Todos los nombres de los maestros aquí citados están recogidos de los libros de cuentas de fábrica de la parroquias de Jaén del siglo XVI, ubicados todos ellos en el A.H.D.J.



3. Principales intervenciones de carpintería documentadas en los templos parroquiales en el siglo XVI. Análisis de los restos conservados.

3.1 Tribunas

La mayoría de los templos parroquiales de Jaén contaron con tribunas de madera. El paso del tiempo y la escasa perdurabilidad de los materiales empleados han impedido su conservación. Gracias a las cuentas de fábrica conocemos su existencia. Éstas se disponían a los pies del templo, a una determinada altura, a modo de corredores.

El origen de este elemento en los templos arranca del Concilio de Trento. Nuevas disposiciones litúrgicas reorganizan el espacio en los templos. De esta manera la *schola cantorum*, en pos de evitar la distracción de los asistentes a las celebraciones, se distancia del pueblo y se sitúa en una tribuna elevada en la que el órgano adquiere un papel esencial¹⁴. El emplazamiento en altura y su disposición sobre las puertas del templo permitía aprovechar al máximo la resonancia y la sonoridad potenciada, en ocasiones, por los sistemas de abovedamiento. Así la música del órgano y el canto cobraron una importancia extrema en la nueva liturgia trentina dando lugar a un nuevo espacio articulado a través de la tribuna de madera. En el siglo XVI están documentadas las construcciones de las tribunas de las parroquias de Santa Cruz, San Ildefonso, La Magdalena y San Bartolomé.

En los templos de San Bartolomé¹⁵ y La Magdalena¹⁶ su traza correrá a cargo del célebre Andrés de Vandelvira¹⁷. En ambos casos el levantamiento de las tribunas y la intervención del conocido maestro cantero se recogen en los mandatos generales.

La clara relación entre las tribunas y la música de las celebraciones litúrgicas se evidencian en el caso de la parroquia de San Bartolomé, en cuya tribuna se emplazó un órgano encargado por la fábrica del templo¹⁸. Su importancia las convierte en espacios funcionalmente complementarios a los coros. Finalizada la tribuna, se solicitó al entallador Salvador de Cuéllar el labrado de unos escudos en madera con las armas de su señoría¹⁹.

14 JOUNEL, F.: "Lugares de celebración" en VV.AA.: *Nuevo Diccionario de Liturgia*. Madrid, Ed. Paulinas, 1987, pág. 1221. CATTANEO, E.: *Il culto cristiano in Occidente*, Roma, Ed. Liturgiche-Roma, 1987, págs. 342-345.

15 A.H.D.J. Parroquia de San Bartolomé. *Cuentas de fábrica* 1556-1590, fol. 20r.

16 A.H.D.J. Parroquia de la Magdalena. *Cuentas de fábrica* 1556-1590, fol. 33v.

17 Sobre la intervención de Vandelvira en los templos parroquiales giennenses ver: GALERA ANDREU, P.A.: *Andrés de Vandelvira*. Barcelona, Ed. Akal, 2001. JÓDAR MENA, M. (2002): *op. cit.*

18 A.H.D.J. Parroquia de San Bartolomé. *Cuentas de fábrica* 1556-1590, fols. 73v. ; 74r.

19 A.H.D.J. Parroquia de San Bartolomé. *Cuentas de fábrica* 1556-1590, fol. 73v.



Tras confiar a Vandelvira la factura de la tribuna de la Magdalena, sabemos que ésta se erigió sobre las puertas principales del templo²⁰. Este espacio será rematado con la ejecución de unas puertas en madera de nogal a manos del carpintero Diego Sánchez. No obstante, no estará exenta de nuevas reparaciones en años posteriores²¹. Las cuentas de fábrica de la parroquia de Santa Cruz no nos ofrecen más datos sobre la tribuna del templo que el de su propio costo: 952 maravedíes²².

Finalmente en la parroquia de San Ildefonso se encuentra documentado el encargo de una tribuna, referida como *tribuna de los órganos*. De ella tenemos constancia de los materiales necesitados para su composición²³. En las cuentas del año 1580 se menciona una nueva composición de otra tribuna en la parroquia, no sabemos si por causa de la destrucción de la tribuna de los órganos. Su traza será llevada a cabo por el entallador Francisco de Quesada, siendo él mismo quien se haga cargo de la petición de la madera necesaria para su elaboración²⁴. Un par de años más tarde los maestros Pedro de León y Fernando de Barrionuevo se verán involucrados en su enladrillado²⁵. Concluidas las pertinentes obras, el maestro carpintero Fernando de Barrionuevo será el artista que haga unas puertas para la tribuna²⁶.

3.2 Puertas

En los mandatos generales de la parroquia de la Magdalena del año 1556 se especifica la importancia de que se manden efectuar unas puertas²⁷ de madera de pino para la portada principal del templo²⁸. Estas puertas principales serán renovadas durante esta centuria, para ello se requirieron cuatro cuarterones de nogal²⁹. Una vez concluidas las puertas se produjo su clavazón, junto con la incorporación de una serie de piezas: abrazaderas y quiciaderas³⁰. Hoy se conservan estas célebres puertas de doble hoja mandadas construir por el obispo Diego Tavera. Poseen unos valiosos herrajes y unos aldabones en bronce, de los

20 A.H.D.J. Parroquia de la Magdalena. *Cuentas de fábrica* 1556-1590, fol. 50v.

21 A.H.D.J. Parroquia de la Magdalena. *Cuentas de fábrica* 1556-1590, fol. 72v.

22 A.H.D.J. Parroquia de Santa Cruz. *Cuentas de fábrica* 1556-1601, fol. 25r.

23 A.H.D.J. Parroquia de San Ildefonso. *Cuentas de fábrica* 1540-1600, fol. 20v.

24 A.H.D.J. Parroquia de San Ildefonso. *Cuentas de fábrica* 1540-1600, fols. 240r. ; 251r. Su tasación la realizaron los maestros Salvador de Cuéllar y Maese Blas.

25 A.H.D.J. Parroquia de San Ildefonso. *Cuentas de fábrica* 1540-1600, fols. 266r. ; 266v.

26 A.H.D.J. Parroquia de San Ildefonso. *Cuentas de fábrica* 1540-1600, fols. 359v. ; 360r. El aderezo de sus cerrajas lo acometió el maestro cerrajero Juan del Moral.

27 Sobre las puertas del templo se ha escrito un artículo a propósito de las desaparecidas aldabas. UREÑA CASTRO, J.: "Las desaparecidas aldabas de la puerta principal de la iglesia de Santa María Magdalena" en *Senda de los Huertos*, núm. 5, Enero-Marzo, 1987, págs. 47-48.

28 A.H.D.J. Parroquia de la Magdalena. *Cuentas de fábrica* 1556-1590, fol. 33r.

29 A.H.D.J. Parroquia de la Magdalena. *Cuentas de fábrica* 1556-1590, fol. 97r.

30 A.H.D.J. Parroquia de la Magdalena. *Cuentas de fábrica* 1556-1590, fol. 97v.



que sólo quedan dos planchas rectangulares de fina labor plateresca³¹, habiendo desaparecido las aldabas³². Las antiguas puertas se reaprovecharon, puesto que se emplazaron en la entrada del pilar del templo³³. En años posteriores también se encargaron unas puertas para el patio de la parroquia³⁴, resto de la antigua mezquita sobre la que tras la conquista se ubicó la iglesia.

También de la puerta principal de la parroquia de San Bartolomé poseemos algunas aportaciones documentales. En concreto del encargo de los pinos para su elaboración cuyo artífice fue el maestro carpintero Medina³⁵. Las antiguas puertas se vendieron por valor de 3 reales³⁶.

En la parroquia de San Andrés, en la Santa Capilla dispuesta a los pies del templo existe una puerta con inscripción eucarística³⁷, allí emplazada en las restauraciones de los años veinte. Es una puerta de dos hojas decorada a través de lacería geométrica por medio de estrellas de diez puntas. La puerta está rodeada por una cenefa con una inscripción correspondiente a la antifona y versículo de las Segundas Vísperas del día del Corpus. Esta puerta bien pudiera haberse proyectado en los últimos compases del siglo XV, siendo considerada por Camps Cazorla³⁸ como una puerta para acceder al Sagrario cuando éste se encontraba emplazado separado del altar mayor.

3.3 Retablos³⁹

Sin lugar a dudas este ha sido el ámbito hasta la fecha más estudiado del arte de la madera en los templos giennenses. La mayoría de los trabajos sobre la escultura en Jaén en el siglo XVI dedican amplios capítulos al análisis de la retablística⁴⁰. Pasemos a comentar los retablos conservados de la centuria que estamos analizando y los restos documentales al respecto. De la desaparecida parroquia de Santa Cruz tenemos noticias documentales del retablo que hizo el

31 VV.AA.: *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término*, I.E.G. 1985, pág. 173.

32 UREÑA CASTRO, J. (1987): *op. cit.*, págs. 47-48.

33 A.H.D.J. Parroquia de la Magdalena. *Cuentas de fábrica* 1556-1590, fol. 120v.

34 ORTEGA SAGRISTA, R.: "La inscripción del Patio de la Magdalena en Jaén" en *Paisaje*, Noviembre-Diciembre 1957, págs. 1737-1738.

35 A.H.D.J. Parroquia de San Bartolomé. *Cuentas de fábrica* 1556-1590, fol. 18r.

36 A.H.D.J. Parroquia de San Bartolomé. *Cuentas de fábrica* 1556-1590, fol. 70v.

37 VV.AA. *op. cit.*, págs. 253-254.

38 CAMPS CAZORLA, E. "Puertas mudéjares con inscripción eucarística" en *Archivo Español de Arte*, 1927, págs. 197-220.

39 ULIERTE VÁZQUEZ, M^a. L.: *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén, Ayuntamiento, 1986.

40 DOMÍNGUEZ CUBERO, J. *De la tradición al clasicismo pretridentino en la escultura giennense*. Instituto de Estudios Giennenses, 1995. DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: "Aspectos del Plateresco Giennense. El entallador Gutierre Gyerero" en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses (B.I.E.G.)*. Núm. 115, págs. 65-99. ULIERTE VÁZQUEZ, M^a. L.: "Del Manierismo al Barroco en la escultura giennense" en *B.I.E.G.*, núm. 123. Año XXXI, Julio-Septiembre 1985.



maestro Martín Navarro a Fernán Gómez de Molina y que más tarde policromó Pedro de Gálvez⁴¹.

Conocemos además la intervención del maestro de origen flamenco Gutierre Gierero en el retablo del corregidor don Rodrigo de Córdoba en su capilla de la parroquia de Santa Cruz, con una pintura contratada por Lucas Sánchez con fianza del maestro Bartolomé, pero que al final acabo realizando Hernández del Huerto. En otro retablo del templo, en concreto en las capillas laterales, intervino Juan López de Velasco⁴². Con la destrucción de la iglesia se produjo la desaparición de estos retablos.

Asimismo de este período es el retablo principal de la iglesia de la Magdalena, conservado actualmente en su altar mayor. Es descrito por Manuel María Bachiller⁴³ como *de mal gusto, de estilo plateresco, anterior a la decadencia del arte en su centro hay un nicho con una Magdalena, de mérito extraordinario, obra del escultor de esta ciudad Mateo de Medina*.

Documentalmente sabemos que el retablo fue limpiado en el siglo XVI por Bautista Veneciano⁴⁴. Se le añadió un banco, obra del entallador Salvador de Cuellar, pintado por Juan Martínez y se le incorporó un guardapolvos⁴⁵. De esta época es también el retablo de la desaparecida capilla de los Moya⁴⁶, emplazada bajo el coro⁴⁷ en el espacio ocupado tras su remodelación por la antigua sacristía de la Magdalena. Gracias a un pleito por el retablo de esta capilla conocemos la intervención del mayor número de maestros de la época: Sebastián de Solís, Salvador de Cuéllar, Cristóbal Téllez, Blas E. de Figueredo y Salvador de Madrigal⁴⁸.

Igualmente el retablo principal de la parroquia de San Bartolomé fue encargado durante esta centuria. Se pagó a Martín de Salinas, entallador la cantidad de 3 ducados por la tasación que hizo del mismo⁴⁹. Además se recogen en las cuentas de fábrica los gastos de la compra de la madera para el retablo y la intervención de Sebastián de Solís, artífice principal del mismo⁵⁰.

41 LÁZARO DAMAS, M^a.S.: "El sepulcro de doña Marina de Torres de Lopera (Jaén). Estudio iconográfico y vinculaciones artísticas" en *B.I.E.G.*, núm. 154, pág. 91.

42 DOMINGUEZ CUBERO, J.: *op. cit.*, pág. 52.

43 BACHILLER, M.M^a.: *Guía de Jaén para 1886*.

44 A.H.D.J., Parroquia de la Magdalena. *Cuentas de fábrica 1556-1590*, fol. 72v.

45 A.H.D.J., Parroquia de la Magdalena. *Cuentas de fábrica 1556-1590*, fols. 139v.; 141r.; 154v.; 155r.

46 ORTEGA SAGRISTA, R.: "La capilla de los Moyas en la iglesia de Santa María Magdalena de Jaén" en *B.I.E.G.*, núm. 2. 1956, págs. 109-116.

47 A.H.D.J., Parroquia de la Magdalena. *Cuentas de fábrica 1556-1590*, fol. 214r.

48 ULIERTE VÁZQUEZ, M^a.L.: *op. cit.* págs. 60-61.

49 A.H.D.J. Parroquia de San Bartolomé, *Cuentas de fábrica 1556-1590*, fol. 126r.

50 A.H.D.J. Parroquia de San Bartolomé, *Cuentas de fábrica 1556-1590*, fol. 108r.; 108v. Sobre la figura de Sebastián de Solís como retablista ver ULIERTE VÁZQUEZ, M^a.L.: *op. cit.*, págs. 65-96.



Finalmente en la parroquia de San Ildefonso⁵¹ se encuentran documentados en el siglo XVI los encargos del retablo de la capilla de Nuestra Señora⁵², sin embargo, la documentación nos ofrece información sólo sobre los pintores que decoraron el retablo: Lucas Quiterio, Lorenzo Gómez, Antonio Herrera, Lucas Sánchez, estos dos últimos tasadores, pero fundamentalmente Machuca. El dorador del retablo fue Pedro Herreros. Sólo hemos encontrado referencias a un escultor: Juan de Reolid. En los inventarios realizados por los visitantes de los templos durante este siglo en San Ildefonso se menciona la existencia en la parroquia de dos retablos, ambos en la mencionada capilla de Nuestra Señora y los dos recubiertos con fundas de lienzo azul⁵³.

3.4 Techumbres de madera

Destacable resulta el hecho de que estas techumbres de madera se encuentren en templos cuya estructura original es de época bajomedieval. Pues bien, dichas cubiertas no van a estar exentas de elementos decorativos típicamente renacentistas que evidencian la floreciente suntuosidad y riqueza de la cultura humanista del Renacimiento.

Actualmente se conservan las techumbres de las parroquias de San Andrés y San Bartolomé. Además sabemos, gracias a las descripciones de Madoz⁵⁴, que la desaparecida parroquia de San Pedro poseía también una cubierta de madera. En San Bartolomé, en sus naves laterales se conservan sencillos colgadizos, mientras que en la nave central se observa una espléndida armadura de par y nudillo que aún mantiene parte de su decoración pictórica con restos de policromía en tonos rojo, azul y dorado, con incipientes rasgos renacentistas. Por su parte la decoración de la armadura, a base de lacería, se compone de unas figuras poligonales estrelladas de ocho puntas⁵⁵.

En la antigua parroquia de San Andrés también se pueden observar sus techumbres de madera, repitiéndose nuevamente el modelo de la iglesia de San Bartolomé, con una distinción clara entre las naves laterales, donde persisten

51 ORTEGA Y SAGRISTA, R.: "La Iglesia de San Ildefonso" en *B.I.E.G.*, núm. 22. año VI. Octubre-Diciembre 1959, págs. 44-46.

52 A.H.D.J. Parroquia de San Ildefonso. *Cuentas de fábrica 1540-1600*. fols. 18v.; 19r.; 19v.; 56r.; 82r.; 204r.

53 A.H.D.J., Parroquia de San Ildefonso, *Cuentas de fábrica 1540-1600*, fol. 235r.

54 MADOZ, P.: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, 1848, pág. 159.

55 CAZABÁN LAGUNA, A. "Joyas desconocidas. El rico artesanado de San Bartolomé" en *Don Lope de Sosa*, núm. 60, año V, diciembre, 1917, págs. 375- 378. GILA MEDINA, L.: *op. cit.* pág. 134. CAPEL MARGARITO, M.: "Breve reseña del mudejarismo en Jaén" en *Actas del II Simposio de Mudejarismo*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 73-74. PÉREZ GONZÁLEZ, M.^a.D. y MAÑAS BALLESTÍN, F.: "Armaduras de madera en la provincia de Jaén" en *Actas del II Simposio de Mudejarismo*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 286-287. VV.AA.: *op. cit.* pág. 180.



unos simples colgadizos y la nave central, con la existencia de armaduras de par y nudillo. No obstante, esta cubierta no conserva los rasgos propios de la decoración pictórica de la techumbre anterior. Sabemos que la armadura y el colgadizo fueron cubiertas por unas bóvedas de cañón en piedra, y que éstas se encontraban aún en el templo en el siglo XIX, puesto que Madoz⁵⁶, al realizar su descripción del templo del año 1848 nos dice de ella: *es de planta rectangular, dividida en tres naves cubiertas por bóveda de cañón seguido, siendo las laterales de muy poca latitud*. De hecho, en los años cincuenta, tras una intervención en las bóvedas, quedaron al descubierto las techumbres de madera.

3.5 Arte mueble⁵⁷

En el capítulo del arte mobiliario de los templos parroquiales existen una serie de elementos que, por su funcionalidad, suelen aparecer frecuentemente en las cuentas de fábrica. De esta manera es frecuente observar el encargo o reparación de los confesionarios⁵⁸, los bancos⁵⁹ y las sillas o sillones presidenciales⁶⁰ del altar mayor, elementos muebles que con el uso y el paso del tiempo se van envejeciendo y necesitan de las pertinentes reparaciones.

En el caso de la parroquia de San Bartolomé, en los inventarios realizados en las visitas al templo se recoge la existencia de tres sillas francesas ubicadas en el altar mayor⁶¹. Este tipo de sillas lo encontramos también en las parroquias de la Magdalena y en San Ildefonso.

En la Magdalena⁶², junto a las sillas francesas, había otras tres sillas de nogal entalladas. En la parroquia de Santa Cruz sus sillas eran de terciopelo carmesí, con clavazón dorada y con un lienzo que las cubría. Asimismo en el altar había tres sillas bajas de cuero⁶³. Muy especialmente las parroquias también debían poseer unos muebles adecuados para la salvaguarda de los objetos

56 MADOZ, P.: *op. cit.*, pág. 159.

57 FEDUCHI, L.: *El mueble español*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1969. Incluye un interesante capítulo sobre el mueble en el renacimiento. págs. 92-153. FEDUCHI, L.: *Historia del mueble*. Barcelona, Ed. Blume, 1984. JUNQUERA Y MATO, J.J.: "Mobiliario" en ARRAIZA, A.B. (coord.): *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XLV. Las artes decorativas, tomo II, Madrid, Espasa Calpe, 1999, págs. 389-461. AGUILÓ, M^a.P.: "Palacio y hogar. El mueble" en MENÉNDEZ PIDAL: *La Historia de España*. Madrid, 1999.

58 A.H.D.J., Parroquia de Santa Cruz, *Cuentas de fábrica* 1556-1601, fol. 91r. A.H.D.J. Parroquia de San Miguel. *Cuentas de fábrica* 1558-1599, fol. 175r. A.H.D.J. Parroquia de San Ildefonso. *Cuentas de fábrica* 1540-1600, fol. 57r. En concreto se encargan cuatro confesionario por valor de 2.584 maravedies.

59 A.H.D.J., Parroquia de San Bartolomé, *Cuentas de fábrica* 1595-1622, fol. 8r. El maestro carpintero Cristóbal Pizarro se encarga del aderezo de doce bancos del templo.

60 A.H.D.J., Parroquia de San Miguel. *Cuentas de fábrica* 1558-1599, fol. 156r. Se recoge el gasto en tres sillas, para el presidente, diácono y el subdiácono. A.H.D.J., Parroquia de San Bartolomé. *Cuentas de fábrica* 1595-1622, fol. 18v. Se cita el encargo de una silla para confesar.

61 A.H.D.J., Parroquia de San Bartolomé. *Cuentas de fábrica* 1595-1622, fols. 90r.; 90v.

62 A.H.D.J., Parroquia de la Magdalena. *Cuentas de fábrica* 1556-1590, sin foliar.

63 A.H.D.J., Parroquia de Santa Cruz. *Cuentas de fábrica* 1556-1601, fol. 142v.

litúrgicos: vasos sagrados y ropajes de las celebraciones fundamentalmente. Para esta finalidad se encargaban cajoneras, generalmente en nogal y cuyo emplazamiento más habitual era la sacristía del templo.

La parroquia de la Magdalena adquirió durante esta centuria un cofre de nogal para guardar en él las escrituras, siendo su costo de 986 maravedíes⁶⁴. En San Miguel se compraron unos cajones, realizados por el maestro carpintero Francisco Rodríguez, para guardar en ellos los ornamentos⁶⁵. En San Ildefonso conocemos la petición de unas cajoneras de nogal sobre las que se emplazó un guadamecí⁶⁶. La clara finalidad de este tipo de elementos muebles se evidencia a través de unas cajoneras encargadas al maestro Francisco de Quesada para guardar en ellas *el terno rico*. El gasto por este encargo ascendió a 24.000 maravedíes⁶⁷. Su costo en ocasiones corría a cargo de algún particular, tal es el caso del pago de Maese Blas, entallador, de 37 ducados para la hechura de dos cajones de nogal para San Ildefonso⁶⁸.

A través de los inventarios sabemos que la parroquia de San Bartolomé contaba con un aparador de madera ubicado en la sacristía y que realizaba las funciones de altar. Además existían unos cajones con tres gavetas⁶⁹. Frecuente es que en los inventarios de los objetos de madera de los templos aparezcan otros elementos clasificables dentro de este capítulo del arte mueble, tales como: altares, atriles, púlpitos, facistoles, andas, escaños, escaleras. Además no es de extrañar que en estos inventarios se citen candeleros y ciriales que se emplearían en las celebraciones litúrgicas.

Concluido el análisis de la documentación relativa a la carpintería en Jaén en el siglo XVI y el estudio de los escasos restos materiales conservados, debemos resaltar la contrastada incidencia del arte de la madera en la arquitectura de las iglesias parroquiales de Jaén, prueba de ello es el número de intervenciones citadas en la documentación; a ello hay que unir la pervivencia de la impronta mudéjar, fruto de la asimilación de la cultura islámica con el fronterizo reino de Granada. Finalmente, y aún más destacable resulta corroborar la introducción de la experimentación renacentista en el arte de la carpintería, con la aplicación de una serie de soluciones decorativas en techumbres y elementos muebles que acabarán por afianzar el mencionado lenguaje renacentista en la arquitectura religiosa jienense.

64 A.H.D.J., Parroquia de la Magdalena, *Cuentas de fábrica* 1556-1590, fol. 107r.

65 A.H.D.J., Parroquia de San Miguel, *Cuentas de fábrica* 1558-1599, fol. 78r.

66 A.H.D.J., Parroquia de San Ildefonso, *Cuentas de fábrica* 1540-1600, fol. 322r.

67 A.H.D.J., Parroquia de San Ildefonso, *Cuentas de fábrica* 1540-1600, fol. 222r.

68 A.H.D.J., Parroquia de San Ildefonso, *Cuentas de fábrica* 1540-1600, fol. 318v.

69 Cajones corredizos.



EMBLEMÁTICA MÍSTICA EN EL CAMARÍN DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS DE GRANADA

JUAN MIGUEL LARIOS LARIOS

Nuestro propósito, en la presente comunicación, consiste en el estudio de un interesante programa iconográfico mariano existente en el camarín de la basílica granadina de Ntra. Sra. de las Angustias, patrona de la ciudad. Como corresponde al lugar donde se encuentra ubicado y a la advocación mariana a quien se dedica, su temática primordial no es otra que la exposición de los dolores que experimentó la Santísima Virgen durante su vida terrenal.

El interés que pueda despertar este conjunto iconográfico no reside tanto en su contenido, ni en los elementos formales que lo adornan, sino en el modo como están presentados, por lo demás muy acorde con los presupuestos que imperaban durante el Barroco, época a la que corresponde cronológicamente. Pero la razón fundamental, que nos ha movido a centrar nuestra atención en él y, en consecuencia, a darlo a conocer oportunamente, reside en el hecho de que ha permanecido casi en el olvido, sin que nadie reparara en su contenido, escudriñarse en sus detalles y dejase constancia escrita del mismo.

Según Kubler, el camarín de las Angustias correspondería al tipo de camarín torre, ya que su estructura arquitectónica resulta visible al exterior, tanto en volumen como en elevación, a causa de la cúpula que lo corona, fijando su precedente inmediato en el camarín de Guadalupe y lo considera el tercero en antigüedad¹.

1 KUBLER, G.: «Arquitectura de los siglos XVII y XVIII», *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1957, vol. 14, pág. 289.



1. Portada de la obra de Antonio Ginther:
Mater Amoris et Doloris... Augsburg, 1741

En cuanto a la construcción del camarín de las Angustias, todos los autores concuerdan al decir que tuvo lugar al mismo tiempo que el templo. Sin embargo, inmediatamente después declaran que las obras comenzaron en 1703, quedando concluidas en 1742. Pero para estas fechas el templo estaba terminado, lo que ocurrió en 1668. La cosa se complica si atendemos a lo que dice Bonet Correa, quien señala que su construcción tuvo lugar entre 1664 y 1671, por obra de Juan Luis Ortega². Esta observación sería admisible si atendemos a lo que aporta Marino Antequera, según el cual existió un camarín anterior, que debió ser pobre y mucho más pequeño que el actual³.

Para la construcción del nuevo camarín se aceptaron las trazas presentadas por Fray Baltasar de la Pasión, religioso mercedario del convento granadino de Ntra. Sra. de Belén, encargándose de su ejecución el maestro mayor Juan de Mena, auxiliado por el cantero Francisco Rodríguez Navajas y por el albañil Salvador Rodríguez. El 18 de Junio de 1712, los comisarios de la obra despidieron a Juan de Mena⁴. Poco después, el 23 de Agosto de 1712, se le dio orden a Fray Baltasar de la Pasión para que hiciera la planta de la obra del camarín, continuando las obras bajo su dirección, lo cual se hizo por consejo de Francisco Hurtado Izquierdo⁵. Por las trazas cobró trescientos reales y doce, diarios, por el trabajo al frente de las obras. En 1721 trabajaba al frente del camarín Agustín Medina y al año siguiente volvió Fray Baltasar, auxiliado por el cantero Gabriel de Arévalo⁶.

MATER
AMORIS ET DOLORIS,
QUAM
CHRISTUS
IN CRUCE MORIENS OMNIBUS AC SIN-
GULIS SUI FIDELIBUS IN MATREM
LEGAVIT:
ECCE MATER TUA

Explicata per Sacra Emblemata, Figuras Scripturae quam plurimas, Conceptus varios Prædicabiles, SS. Patrum Sententias, raras Historias, & Pios AD JESUM PATIENTEM, AC SANCTISSIMAM MATREM EJUS COMPATIENTEM AFFECTUS.

OPUS
OMNIBUS JESUM ET MARIAM AMANTIBUS, PRÆDICANTIBUS, AUT MEDITANTIBUS PERUTILE
Cum triplici Indice Considerationum, Recum memorabilium, & Concionatorio, formans per annum Concionibus opportunum.

AUCTORE
A. R. D. ANTONIO GINTHER,
SS. Theol. Lic. Camer. ac Parochus ad SS. Crucem in Biberbach.
EDITIO TERTIA.
CUM FACULTATE SUPERIORUM.



ARGUTE VINIFICUM,
Sumptibus MARTINI VEITH, Bibliopole. 1741.

2 BONET CORREA, A.: *Andalucía barroca*, Barcelona, Polígrafa, 1978, pág. 208

3 ANTEQUERA, M.: "La Virgen de las Angustias", en *Temas de nuestra Andalucía*, fascículo nº 24, Granada, Caja de Ahorros, 1973, pág. 14.

4 El dato figura en un legajo, conservado en el Archivo de la Cofradía de las Angustias, titulado: *Gasto de la obra del camarín de Ntra. Señora y data de las limosnas aplicadas para este fin. Año de 1711*.

5 Esta información la hemos tomado del legajo citado anteriormente. ANTEQUERA, M.: *op. cit.*, pág. 14.

6 *Ibidem*, pág. 15.



El pavimento, de mármol polícromo y taraceado, lo ejecutó Isidro Fernández Navarro, quien ya había realizado igualmente el del presbiterio, lo cual se hizo por consejo del escultor y pintor granadino José Risueño⁷.

Por falta de recursos, tanto de dinero como de mármol, las obras se relentizaron, y en 1734 las tomó a su cargo Marcos Fernandez Raya, a quien, después de algunas dudas, se le encomendó la traza del pedestal marmóreo de la sagrada imagen titular⁸. La obra se dio por finalizada el 8 de septiembre de 1742, fecha en la que se bendijo solemnemente.

El camarín consta de tres estancias, de planta rectangular cada una de ellas y dispuestas en el mismo sentido de las naves de la iglesia. El espacio central o camarín propiamente dicho se encuentra más elevado que los dos antecamarines, desde los que se accede por sendas escalinatas. Los laterales se cubren con bóvedas de medio cañón y una cúpula semiesférica, apeada sobre pechinas, lo hace con el central. Todo ello está sustentado por columnas dobles en cada ángulo, de mármol negro y estilo salomónico. Su decoración está realizada a base de mármoles polícromos: gris de Sierra Elvira, rojo del valle de Bernabé de Luque, blanco de Macael, negro de la sierra malagueña de Campanillas, etc. Y el dorado luce en capiteles, cornisas y otros elementos de hojarasca decorativa.

Los antecamarines sustituyen la riqueza marmórea por pinturas al óleo, que cubren totalmente las paredes y techumbres. Esta labor se comenzó en 1739, interviniendo en ella el pintor José Hidalgo, del que no se conocen más datos, quien fue sustituido, en 1741, por el notable fresquista Juan Medina, el cual ya había realizado los murales de la iglesia de San Jerónimo y los de la escalera del Hospital de San Juan de Dios. Todo el conjunto pictórico se terminó en 1742⁹.

Estas pinturas, desarrolladas en todo el muro a partir de un zócalo que imita el mármol, son las que contienen el programa iconográfico, de cuyo análisis nos ocuparemos a continuación. Los asuntos representados corresponden a los dolores de la Santísima Virgen que, aunque tradicionalmente se han contabilizado como siete, aquí el número se ha ampliado considerablemente hasta alcanzar el número doce. La determinación de los siete dolores fue ocasionada por la de los

7 *Ibidem*, pág. 15.

8 Dicha traza fue reconocida por maestros de reputación, entre ellos el religioso dominico Fray Francisco Carmona, arquitecto, y declararon que tanto esta traza como la del retablo, obra de mismo artífice, eran del mayor primor y hermosura. GOMEZ MORENO, M., en HITOS, P. F. A.: *Páginas históricas de Nuestra Señora de las Angustias, Patrona de Granada*, Burgos, 1929, 2ª edición, pág. 547. En el libro de Gastos ... del Archivo de la Cofradía consta que, en mayo de 1737, se pararon las obras por acabarse la piedra del valle de Luque y de Illora.

9 En el libro de Gastos ... tenemos documentado a D. José Hidalgo, como pintor, desde el 29 de mayo de 1739. Ya el 6 de mayo de 1741 aparece igualmente como pintor, con su oficial, junto con D. Juan de Medina. Y el 3 de febrero de 1742 es la última fecha en la que figura Juan de Medina y su oficial, él sólo como pintor. También encontramos la referencia a Juan Salazar como maestro de escultura, en esta última fecha.

2. Grabado alemán anónimo, S.XVIII, Frontero a la portada de la obra de Antonio Ginther: *Mater Amoris et Doloris...* Augsburgo, 1741

siete gozos de María, y se remonta a los siglos XIII y XIV, o sea al tiempo de los Siete Fundadores de la Orden de los Siervos de María. En cuanto a la determinación de los siete dolores, durante mucho tiempo faltó la uniformidad, la cual se obtuvo a finales del siglo XV, por obra de Juan Coudenberg, decano de San Eligio de Abbenbrock, fundador de la cofradía de los Siete Dolores¹⁰. Los episodios evangélicos que corresponden a las siete angustias son: la Circuncisión de Jesús, la Huída a Egipto, la Pérdida de Jesús en el Templo, el Prendimiento de Jesús, el Encuentro en la calle de la Amargura, María al pie de la Cruz y el Descendimiento, Sepultura de Cristo y Soledad de María.

Aparte de la razón antes apuntada, el haber fijado en siete las circunstancias dolorosas de la vida de María, también tiene que ver con la significación de dicha cifra. Número sagrado en numerosas culturas, caracteriza siempre la perfección. Es la plenitud de un periodo de tiempos cumplidos. Simboliza la terminación del mundo y la plenitud de los tiempos. Símbolo de un ciclo completo, indica el sentido de un cambio después de un ciclo acabado. Son numerosísimos los septenarios y en la Biblia es empleado frecuentemente el número siete¹¹.

Respecto a los doce pasajes representados en el camarín granadino, seis son los que coinciden con los siete que hemos enumerado, faltando el del Prendimiento de Jesús. Los que aquí se han añadido, también encuentran su justificación como circunstancia dolorosa, tal como se verá al tratar de ellos en detalle. Esta voluntad de ampliación, creemos que se pudo deber a los



10 ROSCHINI, G. Mª: "La Madre de Dios", tomo II, Madrid, 1955, pág. 629.

11 A propósito de los valores simbólicos del número siete, véase CHEVALIER, J.: *Dictionnaire des symboles*, tomo IV, París, págs. 170 - 179.



presupuestos que regían durante la etapa barroca, en los que imperaba la desmesura, la exuberancia, la extremosidad y la exageración, a fin de conmover y despertar admiración¹².

En el primer antecamarín se pintaron los correspondientes a la Infancia y Vida Pública de Jesús, reservando los pertenecientes a su Dolorosa Pasión para los muros del segundo antecamarín. Atendiendo a su ordenación cronológica, los del primer ámbito inician su ubicación, partiendo de la puerta de ingreso, por el muro de la izquierda, hasta llegar a la puerta que da paso al camarín, para luego seguir dando la vuelta desde el muro de la derecha, a fin de terminar en dicha puerta. Los de la segunda estancia se distribuyen, a partir de su comunicación con el camarín, por el lateral izquierdo, continuando así hasta concluir en la misma puerta. Considerando la disposición de los distintos episodios en los correspondientes espacios murales, no se observa una distribución homogénea, ya que ésta se adecúa a la disponibilidad superficial de los mismos, sin atender a la importancia del asunto representado, en el caso del primer antecamarín, al tiempo que en el segundo no se duda en disponer la escena en dos muros contiguos que confluyen angularmente. Continuando con las características generales, diremos que la representación de cada dolor está integrada por la correspondiente imagen pictórica, acompañada por una octava castellana, un epigrama latino y un emblema, enmarcándose todos estos elementos en artísticas cartelas barrocas.

Para elaborar este singular programa iconográfico, se debió de contar con la figura de un mentor o director ideológico, que dictara todo lo que allí se debía de pintar y escribir. Lamentablemente, desconocemos su identidad de forma documental, ya que en los archivos de la Hermandad no hemos encontrado la relación escrita de lo que en sus muros aún es posible contemplar. Podemos presumir que la persona que actuó de forma directa, en todo lo que allí se debía de ejecutar, no fue otra que la que en esos momentos ejercía la función de comisario, por designación directa del Arzobispo. Dicho cargo, en el tiempo de la construcción del camarín, fue ocupado por diversas personalidades. Desde el 6 de junio de 1720 tenemos documentado a un tal Juan de Lizana, como comisario de las obras, figurando así hasta el año 1742, en que todo quedó concluido. Y fue, precisamente, durante la última etapa de este periodo de tiempo cuando se llevó a cabo la decoración de los antecamarines. Además, por si quedaba alguna duda, en los muros del camarín quedó plasmado el retrato de don Juan de Lizana,

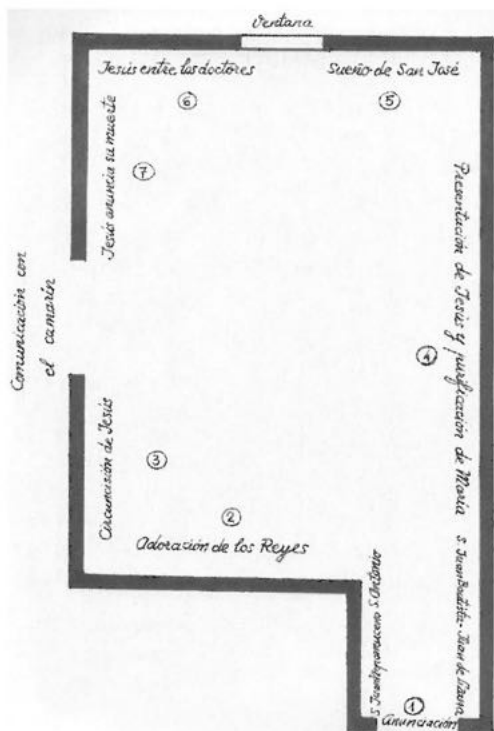
12 Nos remitimos a la obra de MARAVALL, J.A.: *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975, quien dedica la cuarta parte a analizar *los recursos de acción psicológica sobre la sociedad barroca*, y en especial el capítulo octavo, titulado: *Extremosidad, suspensión, dificultad (La técnica de lo inacabado)*, págs. 417-448.

3. Plano iconográfico del antecamarín

acompañado de un soneto acróstico, en el que se le rinde homenaje como mecenas y mentor de lo que allí se realizó¹³.

Al igual que los asuntos que debían de pintarse le fueron dictados a los artistas que los ejecutaron y estos, a su vez, se inspiraron en estampas o composiciones de pintores afamados, los textos versificados debieron ser realizados, mediante encargo, por un vate local. Del mismo modo, el conjunto de emblemas hubo de idearlo algún experto en dicho arte, quien, a su vez, pudo recurrir a tratados o repertorios de literatura emblemática.

En el Barroco encontramos una común inclinación a lo difícil y oscuro. Por eso, la literatura de emblemas y todos los demás géneros emparentados con la misma y utilizados para objetivos religiosos, políticos, educativos, etc. responden a ese carácter de la cultura barroca. Tanto el arte como la política del Barroco consisten en un desciframiento, lo cual, evidentemente, supone un juego con la dificultad y la oscuridad. Ya los autores de la época lo pusieron así de manifiesto. Saavedra Fajardo, el más ilustre escritor de empresas en lengua castellana, dice que esa manera de escribir conlleva, necesariamente, un elevado nivel de



13 El citado libro de *Gastos ...* ofrece numerosas referencias a D. Juan de Lizana, como comisario de las obras del camarín. De este singular personaje solamente conocemos las referencias que a él se hacen en el citado libro de *Gastos ...*. En él se dice que incluso organizó fiestas de toros a fin de recaudar fondos. Él mismo contribuyó con su propia hacienda a la construcción de dicha obra. En el soneto acróstico, de forma poética, se alude a la trompeta de la Fama que publica la belleza y riqueza del templo granadino dedicado a María, que supera al templo de Diana en Éfeso y al de Salomón en Jerusalén. En otras octavas, por las que Lizana ofrece el mejor trono que ha podido construir para María, declara que gastó todo su caudal y se lamenta de no disponer de más. En el retrato, a causa de su condición de clérigo, viste ropa talar y figura arrodillado ante una mesa, sobre la que hay un Crucifijo y un escritorio. En el ángulo superior hay un cortinaje y una representación de la Virgen de las Angustias.



dificultad. Lope de Vega, como enunciando un precepto de rigurosa aplicación dice: *Es enigma oscura alegoría que se entiende difícilmente*. Carballo pedía que sea muy dificultosa de entenderse¹⁴.

Considerando la diversidad de asuntos contemplados por la emblemática, sospechamos que pudiera existir algún compendio mariano ilustrado con emblemas alegóricos alusivos a las virtudes de María, a su vida y, más en concreto, destinado a comentar sus dolores. Sobre este último asunto, no habíamos encontrado nada publicado en España. Pero fruto del azar, curioseando un día en un anticuario de Granada, entre unos libros viejos, cayó en nuestras manos un interesante tratado ilustrado con bellos grabados, que en un primer momento creíamos que podía responder a lo que andábamos buscando. Además, encontrándose en Granada, pudo, muy bien, haber servido para diseñar los emblemas alegóricos del camarín de las Angustias.

El título del susodicho libro ya nos daba esperanzas de encontrar lo que buscábamos: *Mater amoris et doloris, quam Christus in cruce moriens omnibus ac singulis suis fidelibus in matrem legabit (...) nunc explicata per sacra emblemata ...*¹⁵. Frontero al título figura un hermoso grabado que representa a la Virgen dolorosa con una gran espada clavada en su pecho, tras la cual se eleva la imagen de Cristo clavado en la cruz, rodeada de un numeroso coro de ángeles. Abajo y como fondo, se divisa la perspectiva de una ciudad, en la que destacan varias iglesias [1]. Al pie del grabado un texto la identifica como la *Verdadera efigie milagrosa de la Madre dolorosa del Monasterio en la metrópolis de Baviera* [2]. El libro se estructura en setenta y dos consideraciones o capítulos, más un prólogo y un epílogo, todos ellos encabezados por un bello grabado, que corresponde a otros tantos emblemas. En las consideraciones y pertinentes emblemas se hace un recorrido por toda la trayectoria de la vida de la Santísima Virgen, haciendo hincapié en los aspectos dolorosos de la misma, consecuencia directa de su función como Madre del Redentor.

El autor de la obra fue un tal Antonio Ginther, licenciado en Teología y párroco de la iglesia de la Santa Cruz en Biberbach. Por declaración del propio autor, sabemos que ofrece su obra a la Madre Dolorosa que se veneraba en un monasterio de Baviera, en concreto en la iglesia del hospital ducal de Sta. Isabel viuda, y que se trataba de una imagen milagrosa. El libro fue publicado en Augsburgo, la antigua *Augustae Vindelicorum*. El ejemplar del que disponemos corresponde a la tercera edición, fechada en 1741. En cuanto a la primera, debió

14 Cfr. MARAVALL, J. A.: *op. cit.*, págs. 445 y 446.

15 GINTHER, A.: *Mater Amoris et Doloris, quam Christus in cruce moriens omnibus ac singulis suis fidelibus in Matrem legavit: Ecce Mater tua. Nunc explicata per Sacra Emblemata, Figuras Scripturae quam plurimas, Conceptus varios Predicabiles, SS. Patrum Sententias, raras Historias ... Augustae Vindelicorum, sumptibus Martini Veith, bibliopolae. 1741.*

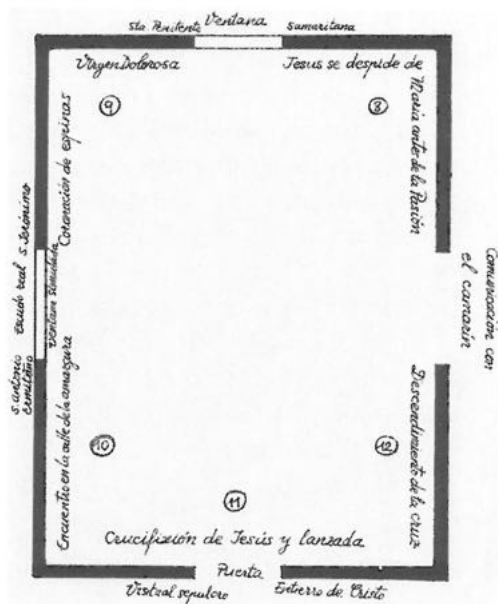
4. Plano iconográfico del postcamarín

de hacerse con bastante antelación, pues la dedicatoria del autor está fechada el 21 de Enero de 1690 y la censura del ordinario, el 21 de Mayo de 1710.

Con todo, no podemos afirmar que el libro en cuestión hubiera sido utilizado o consultado para la elaboración de los emblemas del camarín granadino [3-4]. Es cierto que hemos encontrado algunas correspondencias, tanto en el dibujo como en el contenido de ciertos emblemas, pero no las suficientes para poder concluir a propósito de un empleo generalizado. Lo que sí es una realidad es que el libro pudo ser conocido en Granada en dicha época, al menos allí lo encontramos y uno de sus antiguos propietarios fue un sacerdote de Alhama de Granada, ciudad que también tiene por patrona a la Virgen de las Angustias.

Investigando sobre las posibles fuentes utilizadas para la elaboración de los emblemas granadinos, hemos encontrado ciertas conexiones significativas, relativas al dibujo, al mote o a su simbolismo, tanto en la citada obra de Ginther como en otros conocidos repertorios de emblemas, a los que nos remitiremos, con las observaciones pertinentes, al tratar sobre cada uno de ellos. Siendo nuestro objetivo primordial describir y descifrar los emblemas del camarín de la basílica de Ntra. Sra. de las Angustias, no nos detendremos en la descripción de las pinturas, ni en la transcripción de los textos allí plasmados, aunque si haremos una referencia a ellos, ya que dichos emblemas no se pueden entender sino integrados en el conjunto, al que ilustran y en el que encuentran su explicación así mismo.

Siguiendo el orden cronológico de los episodios de la Vida de María relacionados con los de su Hijo, en los que encontró algún motivo de dolor para su corazón maternal, el primero de ellos coincide con el misterio de la Encarnación. Para ello se pintó la clásica escena de la Anunciación, en la que el Arcángel San Gabriel comunica a María su maternidad divina, en el cuarto de esfera que cubre las escaleras de ingreso al camarín. En las dos pechinas que lo sustentan se





escribieron sendos tercetos, cuyo texto nos da la clave para la interpretación del primer emblema y su aplicación al presente programa iconográfico.

El elemento figurado del emblema consiste en la representación de la esfera terrestre, acompañada del lema: *Operatus est salutem in meliorem*. El planeta Tierra, entre otros significados, simboliza la función maternal y por este motivo se ha asimilado aquí a la Santísima Virgen, verdadera tierra santa en la que germinó la divina semilla, clara alusión a la maternidad divina de María. Dicha maternidad la convierte en Corredentora, de ahí que el texto del primer terceto declare que María es la tierra santa que encierra nuestra deseada salvación. En el segundo terceto se manifiesta la relación de este episodio con los dolores de María al declarar que el mensajero celestial la previene del sentimiento doloroso que experimentará como consecuencia de su participación en la Redención. El mote latino ratifica esta idea, al decir de María que *se ocupó de una mayor salud*, es decir de Salvadora, junto a su Hijo, de la Humanidad, aludida también por la esfera terrestre. De este modo, lema y figura se complementan, en orden a expresar la idea que acabamos de exponer. Finalmente, si la esfera es imagen del macrocosmos, es decir el universo, la forma cúbica lo es del microcosmos, la Tierra, el paso de la esfera a las formas rectangulares simboliza también la Encarnación, al poseer la misma Persona las dos naturalezas, la divina y la humana¹⁶.

El segundo episodio corresponde al pasaje evangélico de la Epifanía. La escena de la adoración de los Magos de Oriente viene acompañada por un emblema de significado muy directo, que complementa perfectamente la imagen que ilustra. Se trata de una estrella que, evidentemente, es la que guió el camino a los tres Santos Reyes hasta la cueva de Belén, cuyo lema está tomado del Evangelio de San Mateo, haciendo alusión a la misma: *Vidimus stelam ejus in Oriente et venimus adorare eum*¹⁷. De la estrella lo que se considera, sobre todo, es su cualidad de luminaria y de fuente de luz [5]. Su carácter celeste la ha hecho también símbolo del espíritu y, en particular, del conflicto entre las fuerzas espirituales, o de luz, y las fuerzas materiales, o de tinieblas. Para el Antiguo Testamento y el Judaísmo, las estrellas obedecen a la voluntad de Dios y la anuncian eventualmente. La profecía del libro de los Números ha influenciado en el simbolismo mesiánico y la estrella fue, a menudo, considerada como una imagen o un nombre del Mesías esperado. En el caso concreto de la estrella de Belén, esta ha sido considerada por la mayoría de los historiadores como una concesión de la Iglesia naciente al pensamiento astrológico entonces omnipotente, a partir de fenómenos cósmicos extraordinarios, semejantes a los que han

16 CHEVALIER, J.: *op. cit.*, tomo IV, págs. 235-237.

17 *Hemos visto su estrella al oriente y venimos a adorarlo. Mateo, 2, 2.*

5. Emblema correspondiente a la Epifanía



precedido el nacimiento de casi todos los Hijos de Dios¹⁸. Sin embargo, tratar de determinar la fecha del nacimiento de Cristo por la Astronomía o por la Astrología sería un error, ya que todas las búsquedas astrológicas de la estrella de Belén fueron inútiles. El fenómeno es probablemente simbólico, sicológico y no físico¹⁹.

La interpretación de este episodio, a la vez que la de su correspondiente emblema, como causa de dolor para María, viene dada por los textos versificados que le acompañan. En la octava se dice que los Reyes, habiendo sido guiados por la estrella, quedaron absortos al contemplar el rostro de Jesús, brillante como un Sol resplandeciente, que dejó eclipsada a dicha estrella. Por su parte el epigrama alude a los presentes que le ofrecieron, señalando a la mirra como signo de dolor para el recién nacido, a la vez que simboliza las lágrimas derramadas por María.

En tercer lugar encontramos el pasaje de la Circuncisión de Jesús, correspondiendo este al primero de los dolores establecidos en la relación tradicional. Figura a continuación del anterior, en el muro con el que forma ángulo, y la escena reproduce el momento central del rito, realizado por dos ministros de la Ley mosaica, en presencia de María, José y otros tres testigos. Dicho rito corresponde al pacto establecido por Dios con Abraham, consistente en la abscisión del prepucio de todo varón, ocho días después de su nacimiento²⁰. El emblema que le acompaña tiene como elemento figurado un sol radiante, incluyendo en su interior las tres letras del anagrama de Jesús, y como lema el siguiente texto evangélico [6]. *Vocatum est nomen eius Iesus*, se le puso por nombre Jesús²¹.

A pesar de que la interpretación de este emblema no presenta ninguna dificultad, trataremos de analizar los elementos que lo constituyen. En primer

18 CHEVALIER, J.: *op. cit.*, tomo II, pág. 283-390.

19 *Ibidem*, tomo II, pág. 289.

20 Véase: *Génesis*, 17, 10-14.

21 *Lucas*, 2, 21.



lugar nos ocuparemos del Sol, tan multivalente en simbolismos como rico en contradicciones. Para muchas culturas es una manifestación de la divinidad, si no es ella misma. También es considerado como hijo del Dios supremo y hermano del arco iris. El Sol es la fuente de la luz, del calor y de la vida. Sus rayos figuran las influencias celestes o espirituales, recibidas por la Tierra²². Por lo que afecta al presente emblema, el Sol es el símbolo de Cristo, en el cual los doce rayos son los doce apóstoles. Cristo es llamado Sol de Justicia y también Sol invencible, al tiempo que se nos presenta como un Sol que irradia justicia, es decir como el Sol espiritual o el corazón del mundo. Es el Sol de la Verdad, evocado por la transfiguración solar del Tabor. Así mismo, el crismón, monograma de Cristo, recuerda una rueda solar²³.

En confirmación de lo que venimos señalando, contamos con las tres letras del trigrama de Jesús que figura en el interior del sol. Se trata de la abreviatura de las voces latinas: *Iesus, Hominum Salvator*, que significan : Jesús, salvador de los hombres. El uso del monograma se remonta a la antigüedad, pero su difusión tuvo lugar durante la Edad Media, llegando a sustituir, en la escritura, a la firma autógrafa. En la iconografía cristiana, el monograma de Cristo adoptó la forma griega o crismón a partir de S. III, no conociéndose el trigrama latino, formado por las letras I. H. S., hasta el siglo XIV. Los jesuitas lo adoptaron como divisa en el siglo XVI²⁴. El nombre de Jesús, en hebreo *Yehosua*, significa Yahvé salva, y con el citado trigrama lo que hacemos es redundar en la misma idea. El simbolismo y el uso del Nombre Divino son una constante en todas las religiones teístas. Se conoce el importante uso del Nombre entre los hebreos. Tres Nombres se dice que expresan la Esencia misma de la Divinidad, siendo el principal el Tetragrama, nombre secreto que sólo podía ser pronunciado por el Sumo Sacerdote²⁵. Que la circuncisión de Jesús, en la que se le impuso el nombre designado por el ángel, sea causa de dolor para María está claro, ya que en ella el Hijo derramó su primera sangre, premonición de la que derramaría más tarde en su Pasión. El texto de la octava establece un bello paralelismo entre la salida del Sol y los primeros días de la vida de Jesús. El Sol es Jesús y María es la aurora, luz que precede al astro rey. Así mismo declara que la luz solar dora el cielo con mucho arrebol, como clara alusión a la sangre con la que colorea su propio nombre²⁶.

El cuarto episodio representado corresponde a la presentación de Jesús en el Templo y la subsiguiente purificación de María, hechos que, en la relación de

22 CHEVALIER, J.: *op. cit.*, tomo IV, págs. 214 - 223.

23 *Ibidem*, tomo IV, pág. 217.

24 Cfr. *Diccionario enciclopédico Larousse*, tomo VII, pág. 423.

25 CHEVALIER, J.: *op. cit.*, tomo III, pág. 278.

26 El arrebol es el color rojo de las nubes iluminadas por los rayos del sol. Cfr. *Gran Enciclopedia Larousse*, tomo I, pág. 707.

6. Emblema correspondiente a la Circuncisión de Jesús



los dolores de María, se asimilan con el anterior de la Circuncisión, a pesar de la diferencia temporal. Gracias al evangelista San Lucas se engloban dos hechos en una misma circunstancia: la Presentación y la Purificación, teniendo esta lugar treinta y tres días después de la Circuncisión²⁷. La pintura, la más amplia de todas al ocupar todo un paramento, reproduce con lujo de detalles la escena, la cual corresponde al momento del encuentro con el anciano Simeón y la profetisa Ana. De la boca del anciano y dirigidas hacia el rostro de María brotan unas palabras que corresponden al texto evangélico: *Et tuam ipsius animam doloris gladius pertransibit*²⁸. De este modo, Simeón descubre a María un misterio: la mala acogida que su Hijo tendrá en Israel y el dolor que por esto ella habrá de sentir [7].

El correspondiente emblema ilustra claramente la citada profecía, tanto por el elemento figurado como por el lema latino, que reproduce el susodicho texto de San Lucas: *Y una espada atravesará tu alma*²⁹. Precisamente eso es lo que vemos pintado, dentro de su adecuada cartela, dos corazones atravesados por un mismo puñal. Ambos corazones, imagen material del alma, corresponden a los de Jesús y de María, los cuales participan del mismo dolor. El corazón es el centro vital del ser humano, en cuanto que asegura la circulación de la sangre, y por eso se le ha tomado como símbolo de las funciones intelectuales. En la tradición bíblica simboliza el hombre interior, su vida afectiva, la sede de la inteligencia y de la sabiduría. En la Biblia la palabra corazón se emplea una decena de veces para designar el órgano corporal, mientras que se encuentran más de mil ejemplos en los cuales su interpretación es metafórica. El corazón está asociado al espíritu y a veces los términos se mezclan en razón de significaciones idénticas³⁰.

27 La presentación de Jesús en el templo correspondía al cumplimiento de la Ley de consagrar a Yavé todo hijo primogénito y su posterior redención, mediante el sacrificio de un animal, según se establece en *Éxodo*, 13, 2-ss. Y en cuanto a la purificación de María, es consecuencia igualmente al cumplimiento de otro precepto fijado en *Levítico*, 12, 1-ss.

28 *Y una espada atravesará tu alma*. Lucas, 2, 35.

29 En el lema latino se introduce la palabra *doloris*, la cual no figura en el texto de la Vulgata.

30 CHEVALIER, J.: *op. cit.*, tomo II, págs. 55 - 60.



En cuanto al cuchillo, este corresponde al simbolismo general de los instrumentos cortantes, siendo el principio activo que modifica la materia pasiva. Instrumento esencial de los sacrificios, su simbolismo es frecuentemente asociado a la idea de ejecución judicial, de muerte, de venganza y de sacrificio³¹. Los textos de la octava y del epigrama coinciden a la hora de describir el emblema y de explicar su significado. Así, los corazones representan el amor y la espada el dolor, correspondientes a la Madre y al Hijo, los cuales les son comunes. La espada sale de la boca del anciano Simeón, mediante las palabras por él pronunciadas. En la consideración XVIII de la obra de Ginther encontramos un emblema semejante, a propósito del mismo asunto, aunque en él figura un solo corazón. Su lema es diferente, pero la frase evangélica que encabeza el texto coincide con la del presente emblema³².

En quinto lugar se encuentra la escena del sueño de San José, correspondiente al episodio de la Huída a Egipto, el cual nos remite a la segunda angustia de María en el elenco tradicional. San José duerme sentado, al tiempo que un ángel le comunica: *Surge, et accipe puerum et matrem ejus, et fuge in Aegyptum*³³. Para ilustrar este asunto se ha utilizado el emblema que representa a un ave, posiblemente una paloma, que huye de la flecha lanzada por una ballesta, como lo comentan los textos de la octava y el epigrama. Carente de lema, posiblemente perdido en una pasada restauración, podríamos aplicarle las palabras iniciales del epigrama latino: *Ut fugit et refugit velox*, como huye y se retira veloz. La fuente literaria de este hecho de la infancia de Jesús la encontramos únicamente en el evangelio de San Mateo, según el cual, a los pocos días del nacimiento de Jesús, José, su padre putativo, fue advertido por un ángel de que Herodes buscaba al Niño para matarle, por lo que debían de marcharse a Egipto.

Analizando el simbolismo de los elementos del emblema, vemos que la ballesta es un instrumento clásico del cazador, por lo que interesa tener en cuenta el simbolismo de la caza que, según la interpretación de Paul Diel, es un vicio del dios Dionisio Zagreo, el gran cazador, y revela su deseo insaciable de gozos sensibles, es decir la persecución de satisfacciones pasajeras³⁴. Instrumento similar es el arco y significa la tensión de donde brotan nuestros deseos, ligados a nuestro inconsciente. También es el símbolo del destino. Imagen del arco iris, en el esoterismo religioso, manifiesta la voluntad divina misma³⁵. Por su parte, la flecha es igualmente símbolo del destino. Vuela para sorprender y matar a distancia a

31 *Ibidem*, tomo II, págs. 122 y 123.

32 Cfr. GINTHER, A.: *op. cit.*, pág. 125.

33 *Levántate, toma al niño y a su madre y huye a Egipto. Mateo*, 2,13.

34 CHEVALIER, J.: *op. cit.*, tomo I, pág. 337.

35 *Ibidem*, tomo I, págs. 114 - 117.



7. Emblema correspondiente al encuentro de María con el anciano Simeón y la profetisa Ana



su víctima, por lo que simboliza la muerte súbita y fulgurante. La flecha se identifica con el que la lanza, como si el arquero fuera el que se proyecta y se arroja sobre su presa³⁶.

En cuanto al otro elemento del emblema, la ave, ésta es un símbolo del alma, poseyendo un papel intermediario entre la tierra y el cielo, en cuanto a su capacidad de vuelo. Si nos centramos en la blanca paloma, ésta es símbolo de la pureza y, según el mismo Evangelio, de la sencillez. También simboliza la sublimación de los instintos y el predominio del espíritu, representando el alma del justo. Según el Talmud, enseña la castidad. En Grecia era el ave consagrada a Afrodita³⁷. En nuestro emblema, la huida de la paloma nos remite a la que emprendió la Sagrada Familia, con destino a Egipto, perseguida por Herodes, que pretendía matar a Jesús. El vuelo veloz del ave de alas ágiles nos sugiere la prontitud de San José, obedeciendo la orden celestial, al tiempo que la amenazadora saeta corresponde al furor de Herodes, que pretende su fatídico fin. La flecha no alcanza su objetivo, pero hiere a la Madre de Jesús y permanece clavada en su corazón, en el conjunto de los siete cuchillos que hirieron su alma. La paloma representa aquí a María, herida por el dolor de ver a su Hijo perseguido. En un emblema de Covarrubias encontramos una imagen similar, un cazador disparando una flecha a una paloma, aunque el significado es diferente³⁸.

La sexta pintura reproduce la escena evangélica de la Pérdida de Jesús en el Templo de Jerusalén, siendo hallado por sus padres, al tercer día, sentado entre los doctores, oyéndolos y preguntándoles. Una inscripción latina, tomada del Evangelio de San Lucas, reproduce el reproche que le hizo María a su Hijo: *Fili, pater tuus et ego dolentes querebamus te*³⁹. La búsqueda angustiada de su Hijo, emprendida por María y José, encontró su más adecuado parangón en el emblema

36 *Ibidem*, tomo II, págs. 324 - 328.

37 *Ibidem*, tomo III, págs 307 - 313 (a propósito del ave); tomo II, págs 64 y 65 (a propósito de la paloma).

38 Cfr. COVARRUBIAS OROZCO, S. de: *Emblemas morales* ..., Madrid, 1610, primera parte, emblema 10, pág. 10r.

39 *Hijo, tu padre y yo, apenados, andábamos buscándote. Lucas, 2, 48.*



que acompaña esta escena, en el que los protagonistas, son una brújula y una constelación de estrellas [8]. Carece de lema, posiblemente perdido con motivo del incendio, pudiendo ser el citado texto evangélico, aunque también se le podía aplicar el primer verso del epigrama latino⁴⁰. La aguja imantada de la brújula señala inexcusablemente al norte. Hacia el año 587 a. C., Thales descubrió el magnetismo con una piedra de imán, combinación de hierro y de oxígeno, de un negro brillante. El imán simboliza toda atracción magnética, casi irresistible y misteriosa. Estaría en relación con la cal formada de polvo magnético. El hombre está cargado de este polvo, como el imán. Todo el universo está saturado de ello y le da su cohesión, así como el movimiento. El imán se convierte en símbolo de la atracción cósmica, afectiva y mística. La piedra del imán utilizada en la magia servía de talismán para provocar el amor, atracción-seducción⁴¹.

En cuanto al conjunto de estrellas, pintado en forma de corona, este nos remite a la constelación de Boyero, cuya estrella principal es Arturo. Precisamente, Boyero es una constelación boreal situada en la prolongación de la cola de la Osa Mayor, por lo que nos remite al Norte, como punto cardinal. Para poder descifrar este pormenor viene en nuestro auxilio la referencia que encontramos en el epigrama, donde se dice: *Incesante largo tiempo la aguja magnética busca a Arturo*. La estrella Polar juega, en el simbolismo universal, un papel privilegiado, el de centro absoluto alrededor del cual, eternamente, pivota el firmamento. Todo el cielo gira alrededor de este punto fijo, que evoca a la vez el Primer motor inmóvil y el centro del universo. En relación a la Polar se definen la posición de las estrellas, la de los navegantes, la de los nómadas, de los caravaneros, de todos los errantes en los desiertos de la tierra, de los mares y del cielo. En ciertas religiones primitivas, la Polar es por excelencia el trono de Dios. Desde lo alto, Él ve todo, vigila todo, ordena todo, interviene, recompensa o castiga, dando ley y destino al mundo celeste, del cual el terrestre no es sino una réplica⁴². Aplicando estos elementos al programa de los dolores de María, la aguja imantada, que busca presurosa y sin que nadie la aquiete su norte, evidentemente es Ella, y su norte no es otro que su hijo Jesús. La búsqueda incesante del Hijo perdido es la causa de su dolor.

El séptimo y último asunto pictórico, que figura en el primer antecamarín, nos remite al anuncio que hizo Jesús de su propia muerte durante su vida pública. La presencia de María en dicho momento no está documentada por los textos evangélicos, correspondiendo más a lo apócrifo y a la piadosa imaginación que a la realidad histórica. Dicho anuncio, realizado de forma alegórica, alude a la

40 *Irrequieta din cuspis magnetica querit arcterum*, incesante largo tiempo la aguja magnética busca a Arturo.

41 CHEVALIER, J.: *op. cit.*, tomo I, pág. 31.

42 *Ibidem*, tomo II, págs. 287 y 288.

8. Emblema correspondiente a la pérdida de Jesús en el Templo de Jerusalén



destrucción y posterior reedificación del templo de Jerusalén, como si se tratara de su propio cuerpo, el cual resucitaría al tercer día. Sendas inscripciones latinas ilustran el contenido de la representación. Una, puesta en boca de Jesús, corresponde a su anuncio premonitorio: *Possum destruere templum Dei, et post triduum reedificare ilud*⁴³. La otra, dictada por un ángel, esclarece el significado de la primera: *Loquebatur de templo corpori sui non avien de templo materiali*⁴⁴. En el emblema figura un edificio en ruinas, acompañado del lema premonitor: *Destruam templum hoc*, destruiré este templo. Su significado es evidente, atendiendo al contexto de la escena que ilustra, sin que exija más interpretación, encontrándose su fuente simbólica en el citado texto evangélico de San Mateo [9].

Atendiendo al sentido simbólico del templo, ante todo es un reflejo del mundo divino. Su arquitectura es la representación que los hombres hacen de lo divino. El templo es la habitación de Dios sobre la tierra, el lugar de la Presencia Real. El templo está hecho según el modelo divino y, así, el plano del templo de Jerusalén fue revelado a David. Según San Pablo, el cuerpo es el templo del Espíritu Santo⁴⁵ e inversamente, el templo es el cuerpo de la Persona divina⁴⁶. Un templo en ruinas, al igual que una columna quebrada, un resto de navío o un árbol herido por un rayo, no pueden ser interpretados únicamente sino en función de su estado perfecto. Toda ruptura o ruina simboliza manifiestamente la dualidad de todo ser. Todo lo que está vivo o construido puede ser matado o destruido, sobre todo porque lleva el germen de su propia destrucción. Vishnun y Siva, dioses de la destrucción y de la reconstrucción, en las tradiciones hindúes, no

43 La referencia a la destrucción del Templo de Jerusalén, en dicho sentido metafórico, figura en los textos de los cuatro evangelistas. Sin embargo, los textos latinos que aquí figuran no corresponden literalmente con ninguno de ellos. Cfr. *Mateo*, 24, 1-3 y 26, 61; *Marcos* 13, 1-4; *Lucas* 21, 5-7; *Juan* 2, 21.

44 *Juan* 2, 21.

45 *I Corintios* 6, 19.

46 El templo es el cuerpo de Cristo extendido sobre el plano cruciforme de la iglesia, en la que el altar representa el corazón. Cristo habla del templo de su cuerpo (*Juan* 2, 21).



son sino dos nombres de una sola y misma realidad⁴⁷. Los textos de la octava y del epigrama abundan en la idea contenida en el citado emblema. Aludiendo al dolor de María, la causa se encuentra en el hecho de su colaboración en la edificación del templo del cuerpo de Jesús, al proporcionarle carne mortal. Por eso, al desplomarse el templo, ocasiona gran quebranto a María.

Pasando al segundo postcamarín, el primer asunto representado reproduce un episodio que no corresponde a las narraciones evangélicas, siendo fruto de una piadosa tradición cristiana, que por otro lado resulta bastante lógica. Se trata de la supuesta despedida de Jesús de su Madre antes de la Pasión, que algunos suponen en la soledad de la casa de Nazaret y otros, al final de la celebración de la Cena Pascual. La pintura representa, tanto a Jesús como a su Madre, sentados frente a frente, al tiempo que un ángel muestra los clásicos atributos de la dolorosa Pasión del Hijo. Para ilustrar este místico episodio, octavo en la serie de los Dolores de María, se elaboró un emblema en el que el elemento figurado es una mano empuñando una hachuela en acto de cortar la rama de una cepa de vid. El mote latino que le acompaña dice así: *Sic lácrimis avulsa dolet*, así se duele arrebatada en lágrimas. Tanto la octava como el epigrama descifran suficientemente su significado, indicando que el dolor que experimentó María al despedirse de Jesús es comparado al de la vid, a la que se le poda *un vástago frondoso*.

Tratando de analizar el simbolismo de los elementos que componen el citado emblema, vemos que la mano expresa las ideas de actividad, al mismo tiempo que de poder y de dominación, en la tradición bíblica y cristiana. Es como una síntesis, exclusivamente humana, de lo masculino y de lo femenino. Pasiva en lo que ella contiene y activa en cuanto que ella tiene. Sirve de arma y de útil, y se prolonga por sus instrumentos. La mano diferencia al hombre de todo animal y sirve para distinguir también los objetos que toca y modela⁴⁸. La hachuela es una variante del hacha que, como todos los útiles cortantes, representa el principio activo, penetrante y modificador del principio pasivo. Instrumento de sacrificio en las civilizaciones mesopotámicas y egeas, figura grabado en los lugares santos y sirve de emblema a los dioses. Pero sobre todo es un análogo del rayo y, así, entre los mayas simboliza la tormenta y el rayo⁴⁹.

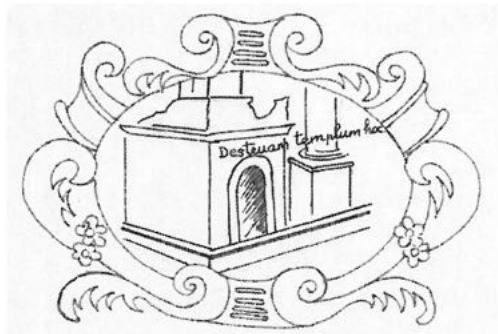
En cuanto a la vid, en las religiones que rodeaban al antiguo Israel, era como un árbol sagrado o divino y su producto, el vino, era la bebida de los dioses. Israel considera la vid como uno de los árboles mesiánicos. Para la Biblia, la vid es como una buena esposa, es Israel y el propio Mesías, así como el alma humana. La viña es un importante símbolo cristiano: símbolo del Reino de los

47 CHEVALIER, J.: *op. cit.*, tomo IV, págs. 131 y 132.

48 *Ibidem*, tomo III, págs. 166 - 172.

49 *Ibidem*, tomo III, págs. 9 - 11.

9. Emblema correspondiente a la
Premonición de la muerte de Cristo



Cielos, cuyo fruto es la Eucaristía. Jesús es la verdadera cepa, su savia es la luz del Espíritu y el Padre es el viñador. Jesús proclama que él es la verdadera cepa y que los hombres no pueden pretender ser la viña de Dios si no permanecen en él⁵⁰. Buscando connotaciones con este emblema, en la consideración XXIV del libro de Ginther, encontramos a la hiedra abrazada a un árbol seco para expresar la unión de los corazones de Jesús y de María, ante la Pasión del primero. Su lema así lo declara: *Nec mors separabit*⁵¹. En la consideración XVI, la poda de la vid ilustra el episodio de la Circuncisión de Jesús⁵². Del mismo modo, Juan de Borja en su empresa 64 utiliza el símil de la poda de la vid, aunque en su caso es para remitirnos a la muerte que se ha de aplicar a lo que hay de malo y nocivo en el hombre⁵³.

El noveno episodio y, por lo tanto, dolor de María aquí representado corresponde iconográficamente a la Coronación de Espinas de Jesús y consiguiente compasión de su Madre, si bien el emblema y los textos versificados nos remiten a la Flagelación. De este modo se ha eludido el cuarto dolor, del septenario canónico, correspondiente al Prendimiento de Jesús. Junto a la imagen de Jesús coronado de espinas, es decir con los atributos de escarnio que le colocó la soldadesca de Pilatos, está representada María, como *Mater Dolorosa*, en el muro que forma ángulo con el contiguo. Si los hechos de la flagelación y coronación están refrendados por las narraciones evangélicas⁵⁴, la compasión de María, asistiendo como testigo de los sufrimientos de su Hijo, es fruto de la literatura mística que testimonia las visiones y la piedad filial cristiana⁵⁵.

Ilustrando la consonancia de sufrimientos de Jesús y de María, encontramos un emblema que representa el eco, cuyo lema declara: *Et sonat et resonat*, y

50 *Ibidem*, tomo IV, págs. 384-388.

51 Cfr. GINTHER, A.: *op. cit.*, pág. 165.

52 *Ibidem*, pág. 112.

53 Cfr. BORJA, J. de: *Empresas morales*, Bruselas, 1680, pág. 129.

54 Mateo, cap. XXVII, vers. 26-31. Marcos, cap. XV, vers. 15 - 20. Juan, cap. XIX, vers 1-3.

55 En este caso resultan fundamentales, tanto el libro de las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia (1303-1373), como la *Mística ciudad de Dios*, escrita por Sor María de Jesús de Agreda (1602-1665).



suenan y resuenan. Para materializar el eco se pintó una cabeza humana, en actitud de emitir sonido, frente a la puerta de una torre o de una oquedad. Para que no quepa la menor duda acerca de esta representación y de su significación, los textos de la octava y del epigrama así mismo lo manifiestan. Los azotes que resonaban en las carnes de Cristo, hacían eco en su Madre. Las heridas de Jesús hirieron el corazón de María. De este modo, el sufrimiento se alternaba entre los dos, como la voz humana resurge en el eco y, así, el eco significa el sufrimiento que padecieron al unísono. Según una leyenda griega, Eco es una ninfa decepcionada por su loco amor hacia Narciso, quien desdeñada y languideciendo se refugió en los bosques y en las grutas, terminando identificada con las rocas que rechazan toda clase de ruidos. Otra leyenda la presenta castigada por Zeus a no poder hablar la primera y a no poder cayarse cuando se la habla repitiendo solamente los últimos sonidos de la voz que la hiere. El eco es símbolo de la regresión y de la pasividad, siendo un estado pasajero que precede a una transformación. Evoca también las nociones de doble y de sombra⁵⁶. La consideración XXIX de Ginther, para ilustrar el sufrimiento de María ante la flagelación de su Hijo, representa dos cítaras, en sendas mesas, y, según el mote, es suficiente con que suene una⁵⁷. La imagen del eco fue utilizada por Jacob Cats en el tercer emblema de su obra titulada *Proteus*, aunque con otra significación.

En décimo lugar se representó el encuentro de María con su Hijo, cargado con la cruz, camino del Calvario, siendo conocido este episodio como la *Quinta Angustia* en la relación de los siete dolores. No figurando en las narraciones evangélicas, de nuevo estamos ante un supuesto de la piedad y de la tradición cristiana, que tiene su fuente en la literatura mística y fue recogido en la práctica devocional del Vía-Crucis. El emblema que encontramos al pie de la pintura es muy interesante, aunque es preciso escrutar en su significado para comprender plenamente su contenido. En él vemos pintada una flor, posiblemente una rosa, que dobla su tallo al borde de las aguas de un lago o de un embalse. El lema latino que lo ilustra declara: *Vetut mare contritio tua*, como el mar es tu dolor, encontrándose su fuente en las lamentaciones de Jeremías⁵⁸. El lema da a entender que el dolor que experimentó María en la Pasión de su Hijo fue tan grande como el mar, que se considera inmenso. Pero precisamos del texto de la octava para conocer el significado que se le quiso dar, centrado fundamentalmente en la figura de la flor. Se trata de una flor agostada por los calores del estío, la cual se

56 CHEVALIER, J.: *op. cit.*, tomo II, pág. 242. OVIDIO NASON, P.: *Metamorfosis* libro III, cap. VI, vers 356-510. HUMBERT, J.: *Mitología griega y romana*, págs. 243 y 244.

57 Cfr. GINTHER, A.: *op. cit.*, pág. 200.

58 *Lamentaciones de Jeremías*, 2, 13.

10. Emblema correspondiente al undécimo dolor, María al pie de la cruz



inclina ante el agua que debería devolverle la lozanía. De este modo, se destaca aún más la idea de sufrimiento, a causa de la proximidad de lo inalcanzable.

Con todo, escudriñaremos en el significado de los elementos del emblema en cuestión. Siendo el agua un elemento fundamental de la creación e integrante del mundo material, posee un contenido simbólico muy rico y variado, incluso ambivalente. Este se puede reducir a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración. En las tradiciones judías y cristianas simboliza, en primer lugar, el origen de la Creación. En la Biblia, cerca de las fuentes y de los pozos se operan los encuentros esenciales. Los ríos son fuentes de fertilización de origen divino, las lluvias y el rocío aportan su fecundidad y manifiestan la benevolencia de Dios. El justo es semejante al árbol plantado junto a la corriente de las aguas⁵⁹. El alma busca a su Dios como el ciervo la presencia del agua viva. Considerando su ambivalencia, el agua es fuente de vida y de muerte, creadora y destructora⁶⁰.

En cuanto a la flor, de modo general, es un símbolo del principio pasivo, aunque cada una, al menos secundariamente, posea un símbolo propio. San Juan de la Cruz la considera imagen de las virtudes del alma. La flor se presenta, en efecto, a menudo como una figura-arquetipo del alma, como un centro espiritual⁶¹. Refiriéndonos concretamente a la rosa, por su belleza, su forma y su perfume es la flor simbólica más empleada en Occidente. Su aspecto más general es el de la manifestación, salida de las aguas primordiales, por encima de las cuales se eleva y se abre. En la iconografía cristiana es la copa que recoge la sangre de Cristo, la transfiguración de las gotas de esta sangre o el símbolo de

59 *Números* 24, 6.

60 CHEVALIER, J.: *op. cit.*, tomo II, págs. 221-232.

61 *Ibidem*, tomo II, págs. 328-331.



las llagas de Cristo. En las letanías lauretanas, la rosa mística es símbolo de la Virgen⁶². El texto de la octava, glosando el contenido simbólico del emblema, declara que María, muriendo a causa de los males que le ocasiona el pueblo gentil, busca con afán el modo de mitigarlos y encuentra un nuevo dolor al cruzarse con su Hijo en la calle de la Amargura. Jesús, que debería ser el alivio de sus males, es al mismo tiempo la causa de que estos se acrecienten, como la flor que se marchita junto al agua.

El episodio de María al pie de la Cruz, donde pende Jesús, al tiempo que recibe una lanzada en el costado, no contiene ningún emblema que haga alusión al mismo. Sobre el dintel de la puerta, que se abre en este lugar, figura un emblema, formado por una estrella, acompañada del lema: *Lumen in coelum*. Obviamente, no corresponde a este asunto, por lo que debe ilustrar las escenas pintadas en las jambas de dicha puerta, como veremos más adelante. Sin embargo, por las claras referencias de la octava y del epigrama, nos atrevemos a imaginar el emblema que debería o debió acompañar la representación de este undécimo dolor mariano. De este modo, el elemento figurado pudo ser un arpa, una cítara o una lira, y el mote, tomado de la misma fuente y en consonancia con la figura, sería: *Musicus est amor*, músico es el amor, o *Crux cithara est*, la cruz es una cítara [10]. Efectivamente, tanto la octava como el epigrama elaboran una bella imagen literaria, a partir de la cítara, declarando que la cruz es dicho instrumento musical, cuyas cuerdas son los miembros de Jesús tensos y pendientes de la misma. Así mismo, se dice que el amor es un músico que pulsa dulcemente las cuerdas de los corazones fieles.

Esta imagen no es original, ya que el mismo asunto lo encontramos en el capítulo XIV del libro del P. Benedicto Hesteno: *Camino real de la santa cruz*⁶³, donde la cruz se convierte en instrumento musical, concretamente en cítara o salterio, siendo Cristo modelo de citarista, que supo arrancar de los dolores de su Pasión la melodía más agradable de los diseños del Padre⁶⁴. Otra fuente la encontramos en el emblema 48 del libro, del mismo autor; *Escuela del corazón...*⁶⁵, donde un corazón es extendido, sobre una cruz, mediante cuerdas tensas. Dichas imágenes grabadas también encuentran parangón en obras

62 *Ibidem*, tomo IV, págs. 112 - 116.

63 HAEFTEN, B. van: *Regia via sanctae crucis*. Amberes, 1635. Existe edición en castellano: *Camino real de la cruz, que compuso en latín el P.D. Benedicto Hesteno, Monge de la Religión de S. Benito, y traducido en castellano por Fray Martín de Herze, monge benito de la congregación de Valladolid. Ilustrado con treinta y siete hermosas láminas. En Valladolid, por Juan Godínez, Impresor. 1721.*

64 *Ibidem*, capítulo XIV, págs. 294 - 306.

65 HAEFTEN, B. van: *Schola cordis sive aversi a Deo cordis ad eundem reductio et instructio*. Amberes, 1623. Existe edición castellana: *Escuela del corazón, para que el corazón averso se convierta a Dios. Traducido por Fray Diego Mecolaeta, benedictino. Madrid, 1720. Imprenta Real por José Rodríguez de Escobar*. Hay una segunda edición castellana, siguiendo la primera, con grabados de Andrade, impresa en Madrid en 1748.



pictóricas, donde el Niño Jesús pulsa la cruz como si fuera una guitarra o sobre una cruz corren varios hilos de sangre, semejando las cuerdas de un instrumento musical⁶⁶. La cítara, la lira o el arpa son instrumentos musicales de cuerda que se asemejan por su estructura y modo de hacerlos sonar. Son atributos de virtudes, dioses y musas, así como símbolos del universo y de la armonía cósmica. En la iconografía cristiana evocan la participación activa en la unión beatífica. Pero también representan las relaciones entre el cielo y la tierra. Durante la vida terrenal simbolizan las tensiones entre los instintos materiales, representados por su marco de madera y por las cuerdas, y las aspiraciones espirituales, figuradas por las vibraciones de sus acordes. Estas aspiraciones no son armoniosas, si no proceden de una tensión bien reglamentada entre todas las energías del ser. También son un símbolo de la tensión de sobrenaturalidad y de amor que crucifica al hombre dolorosamente durante todos los instantes de su vida terrena⁶⁷. En el contexto de los Dolores de María, la tensión de su sufrimiento al pie de la cruz, la convierte también en una cítara, que suena al unísono con las mismas pulsaciones.

La séptima y última espada, clavada en el corazón de María, corresponde con el duodécimo asunto aquí representado, en el que figura el Descendimiento de la cruz del cuerpo inerte de Jesús, para ser colocado sobre el regazo de su Madre. Iconográficamente, dicha participación de María, se conoce bajo la denominación de Ntra. Sra. de la Piedad o Ntra. Sra. de las Angustias, advocación a quien se dedica todo el programa que venimos comentando. Al pie de la representación pictórica de este episodio figura, igualmente, un emblema, cuyo elemento figurado lo constituye un paisaje, en cuyos extremos de su horizonte se encuentran el Sol y la Luna, y su lema reza así: *Morientis solis ut heres*, como heredera del sol poniente. Tanto la octava como el epigrama glosan la idea que sintetiza el citado emblema y, así, en textos y en imagen se contraponen el Sol y la Luna, como prefiguraciones de Jesús y de María respectivamente. El ocaso del Sol es imagen de la muerte de Jesús, momento en el que la Luna recibe sus resplandores, quien simboliza a María, heredera de su propio Hijo, la cual brilla entre sufrimientos. En el mundo de los símbolos, el Sol ocupa un papel preponderante, gozando de autonomía propia, al tiempo que la Luna se manifiesta, a menudo, en correlación con el del Sol. Ya vimos, en otro emblema, al Sol asimilado a la figura de Cristo. Allí anotamos que simboliza a Cristo, a quien se le llama Sol de Justicia y Sol Invencible. Es el Sol de la Verdad, evocado por la transformación solar del Tabor. El crismón, monograma de Cristo, recuerda una rueda solar. La puesta del Sol no se considera como una muerte sino como un

66 Véase, SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza forma, 1981, págs 327 329.

67 Para el simbolismo de la cítara cfr., CHEVALIER, J.: *op. cit.*, tomo II, págs 49 y 50. Y para el de la lira cfr., *Ibidem*, tomo III, págs 163 y 164.



descenso del astro a las regiones inferiores, al reino de los muertos. Al contrario de la Luna, el Sol posee el privilegio de atravesar el infierno sin sufrir la modalidad de la muerte⁶⁸.

La Luna, fuente de innumerables mitos, leyendas y cultos, es un símbolo cósmico que se manifiesta en correlación con el del Sol. Fundamentalmente, es un elemento pasivo y, por lo tanto, símbolo de lo femenino frente al Sol, elemento activo y fecundante y, por lo tanto, símbolo de masculinidad. El disco aparente de la Luna tiene la misma dimensión que el del Sol, de ahí que en Astrología goce de un papel peculiarmente importante. Aparece como atributo de Diana, Lucina, la castidad, la inconstancia, el aire, la promesa de futuro y como divisa de Diana de Poitiers⁶⁹. La iconografía cristiana la ha hecho atributo de María, apareciendo así en las imágenes de la Inmaculada, acorde con el elogio del *Cantar de los Cantares: Hermosa como la Luna*⁷⁰. En el Apocalipsis, la imagen de la mujer, prefiguración de María, aparece con la Luna bajo sus pies⁷¹.

Buscando correspondencias con este emblema, encontramos que son numerosos los casos en los que figuran el Sol y la Luna puestos en relación, resaltando la dependencia de la segunda respecto del primero. Basten como ejemplo la empresa 16 de Juan de Borja y la número 41 del segundo libro de Sebastián de Covarrubias Orozco⁷². En el caso del libro de Ginther, la consideración XLIII, referente a María al pie de la cruz, representa solamente al Sol eclipsado, acompañado del lema: *Morientis sideris umbra*, la sombra del astro que muere⁷³. En los muros del camarín existen, además, otras pinturas y textos relacionados con el programa iconográfico de forma más o menos directa. A la entrada, junto al citado retrato de Juan de Lizana y el soneto acróstico al que ya aludimos, están pintadas las imágenes de otros santos acompañados de versificaciones que tratan de justificar su presencia en el conjunto.

En primer lugar, nos encontramos con la imagen de San Juan Nepomuceno, santo que, además de mártir por defender el secreto de la confesión, es abogado de la buena reputación, razón por la que fue aquí colocado, para evitar la maledicencia y la crítica a la obra realizada en el camarín. En el de San Juan de Dios de Granada también encontramos su imagen, con la misma finalidad. A confirmar dicha aseveración, viene el texto de la octava colocada bajo su imagen. En lugar de aludir a dicho santo, nos remite al conjunto de la obra aquí realizada, tanto al soporte material, su singular arquitectura, ennoblecida con el mármol, como a su rico programa iconográfico, desarrollado en pinturas murales, ilustradas

68 CHEVALIER, J.: *op. cit.*, tomo IV, págs. 214-223.

69 *Ibidem*, tomo III, págs. 154-159.

70 *Cantar de los Cantares* 6, 10.

71 *Apocalipsis* 12, 1.

72 BORJA, J. de: *op. cit.*, pág. 32. COVARRUBIAS OROZCO, S. de: *op. cit.*, pág. 141r.

73 GINTHER, A.: *op. cit.*, pág. 298.



con textos versificados. Asimismo, declara que en los antecamarines se expresa el conjunto de *lo triste y angustiado* de María Santísima, profetizándose en el primer antecamarín los misterios que en el segundo llegan a realizarse. Los sufrimientos de la infancia de Jesús son un preludio y presagio de los que le sobrevendrían durante su Pasión y Muerte. Concluye diciendo que tanto los ante-camarines como el propio camarín donde está el trono, son un tributo que se ofrece, en justicia, a María, con lo que no cabe duda la función desarrollada por San Juan Nepomuceno. A su derecha está la imagen de otro santo Juan, en este caso es el Bautista que, según declara el cuarteto correspondiente, está aquí por razones de patronazgo sobre el mecenas de la obra, Juan de Lizana. En la pared frontera se encuentra la imagen de San Antonio de Padua, que puede figurar aquí por razones de patronazgo también, sin que podamos precisar de quien. Ya en el propio camarín, bajo la ventana central, figuran grabadas con cuidada caligrafía sobre una placa de mármol dos octavas por las que Juan de Lizana hace ofrecimiento del trono más digno que su caudal le ha permitido erigir a la Virgen de las Angustias. Dicho trono es de una calidad superior al que se podría haber construido con las piedras más nobles y preciosas, ya que está elaborado con el corazón y el amor que le mueve.

Conclusión

La brevedad sistemática impuesta por la comunicación no nos permite extendernos más. Una exposición más detallada, con todo el material de que disponemos, en la que tendría cabida la transcripción de las octavas y de los epigramas latinos, con su correspondiente traducción, así como el estudio pormenorizado de las pinturas, considerando su descripción y posibles fuentes iconográficas, podría tener cabida en una publicación monográfica que salvaría del olvido al magnífico conjunto del camarín de las Angustias. Al mismo tiempo contribuiría a mantener la memoria del rico legado llegado hasta nosotros.



ARTE Y MEMORIA EN LOS INICIOS DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

JUAN MANUEL MARTÍN GARCÍA
Universidad de Granada

Nuestro Renacimiento, tan negado, tan discutido y tan relativizado sobre todo cuando se ha puesto en relación con los fenómenos, desarrollos y experiencias de la cultura artística italiana, se ofrece como un conjunto de notables ensayos, al principio, y extraordinarias empresas, después, desplegadas en el contexto de una realidad geohistórica, social y política sin paralelo o, al menos, con una alta dosis de originalidad, especificidad y exclusividad que difícilmente es apreciable en otros Renacimientos europeos.

Ese particular paisaje que, en sus líneas generales, acabamos de describir estuvo caracterizado por la adopción de unos lenguajes artísticos muy precisos y reconocibles, sobre todo, en un segundo momento superada ya la indefinición o multiplicidad de los principios; en ellos, unas veces el peso tomará mayor acento sobre los elementos y tradiciones que podríamos caracterizar de nacionales, teniendo en cuenta siempre el sentido y significado que adquiere este vocablo en el marco no sólo geográfico sino también histórico y político en el que nos estamos situando, pues España era entonces más que un estado nacional una realidad multinacional en la que todavía, cuando se producen las primeras incursiones y representaciones del Renacimiento, se está llevando a cabo la liquidación de un extenso pasado islámico o musulmán reducido en esas últimas décadas del siglo XV al Reino de Granada, bastión de los reyes nazaritas y símbolo después de las políticas de unificación territorial y religiosa emprendidas por Isabel de Castilla y Fernando de Aragón e incluso, durante algún tiempo, durante buena parte del reinado de Carlos V, capital del Imperio y hasta casi de



la propia Cristiandad.

Como decíamos, una de las imágenes del arte hispánico en los albores del Renacimiento era la de una artisticidad de tendencias mudéjares, que serán las que antes considerábamos como la opción más nacional pues se había convertido en los últimos tiempos del medievo en la forma tradicional y más expresiva de la simbiosis artística y cultural que representa la convivencia de cristianos y musulmanes. El arte mudéjar, destinado a seguir ocupando un lugar destacado en la historia del arte español dentro y fuera de la propia península, pues fue también exportado, aunque con matices, durante la aventura americana iniciada por Cristóbal Colón en 1492¹, había contado con un fuerte apoyo real y nobiliario, de ahí su afianzamiento en el panorama general del arte hispánico y su validez como alternativa cultural en muchas de las empresas artísticas puestas en marcha como consecuencia de los fenómenos de promoción y mecenazgo, o simplemente como el estilo que con más frecuencia respondía a las necesidades estéticas de las ciudades castellanas y aragonesas, que es donde actúa con mayor fuerza e impulsos más activos.

Otras veces, y paralelamente, serán las importaciones flamencas o del norte de Europa las que también se perfilan como una opción plenamente aceptada entre los lenguajes artísticos que se ofrecen en esta época. También aquí el arte flamenco procedente de los Países Bajos encontró el apoyo y respaldo de los poderosos laicos y religiosos que fueron, no obstante, los principales impulsores de la renovación artística y cultural en los reinos hispánicos. La propia reina Isabel y algo menos el rey Fernando se distinguieron por su apoyo a los valores y significados relacionados con él en tanto que se presentaba como el estilo más apropiado por su tono burgués y cortesano y por lo que representaba, a la vez, de modernidad y de potenciación de ciertos elementos de carácter más o menos tradicional, de donde resulta lo que la historiografía viene definiendo como el arte hispano-flamenco, aquél que sobre el esquema general de los desarrollos estéticos nórdicos introduce algunas matizaciones propias del arte y la cultura hispánicas, sobre todo en lo que se refiere a sus aportaciones más originales o de sentido más exclusivo y particular.

El modelo flamenco aparece perfectamente insertado e incorporado en la mentalidad de buena parte de quienes estaban en condiciones de promover y titular programas y empresas de mecenazgo y patrocinio, empezando, como hemos advertido, por los propios monarcas, especialmente la reina, en cuyas actuaciones se distinguió por su afinidad con los esquemas generales de aquel estilo por completo identificado con el sentir popular y tradicional de la sociedad

1 Para este asunto resulta extraordinario el trabajo de HENARES CUELLAR, I. y LÓPEZ GUZMÁN, R.: *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad de Granada, 1993.



española; pues como afirma Joaquín Yarza, *lo cierto es que, en un clima de receptividad general ante el deslumbrante mundo nórdico, la Corona de Castilla, singularmente ambas Castillas, fueron reconvirtiendo todo su arte hasta el punto de que los historiadores han acuñado el término hispano-flamenco para definir el periodo que va desde 1435-1450 hasta inicios del siglo XVI*². Tanto es así, en relación con el apoyo real a esta afirmación de los valores y caracteres estéticos procedentes del Norte, que durante algunas décadas del pasado siglo se empleaba, en términos de estilos artísticos, la denominación de estilo *isabelino* o *Reyes Católicos*, al ser durante su reinado cuando se producen algunas de las obras más emblemáticas y representativas. Su legitimidad y validez para convertirse en el referente principal de las empresas y experiencias artísticas de aquel tiempo se halla en su capacidad de poder expresar una serie de desarrollos que tenían más de contenido histórico y político que de concepción estética. Como se ha dicho para el caso particular de la arquitectura hispano-flamenca, tan importante en las últimas décadas del siglo XV y comienzos del XVI, aunque no obstante con el mismo sentido en la escultura y la pintura, *si aquella es fundamentalmente significativa como representativa de la culminación del proceso integrador de las corrientes culturales que han informado la vida medieval española, su valor excede, realmente, al de ser únicamente indicativa esta arquitectura de la estética y factores culturales que configuran la sociedad en que se desarrolla. El arte hispano-flamenco no es el canto de cisne de nuestra cultura medieval, sino su síntesis*³. Se entiende de este modo que fuera, por lo menos durante una parte importante del reinado de los Reyes Católicos, una opción fuerte y decisiva para quienes en algún momento se pusieron al frente de tareas de promoción y mecenazgo, en las que, a veces, la recreación memorística de lo vivido en las cortes del norte de Europa, donde tenía origen su floración, será el más potente canal de impulso para el arte flamenco y, especialmente, su expresión netamente hispanizada como consecuencia del contacto con otras formulaciones artísticas tradicionales.

Por último, en el paisaje del arte español en los inicios del Renacimiento, las novedades italianas constituyen el tercer y posiblemente más importante capítulo de su propia definición y complejidad. Desde las últimas décadas del siglo XV y sobre todo a partir del siglo XVI no faltaron en los reinos hispánicos evidencias de una cada vez mayor y más decisiva aceptación de los modelos y desarrollos inspirados en el arte quattrocentista italiano, que para esas fechas

2 YARZA LUACES, J.: "El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos", *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Madrid, Electa Ediciones, 1992, pág. 138.

3 AZCÁRATE, J. M.: "Sentido y significado de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXXVII, 1971, pág. 208.



comienza a exportar más allá de las fronteras de la propia península adriática las conquistas artísticas y culturales que suponen la relectura renacentista de los antiguos y, sobre todo, la reelaboración de un nuevo discurso en relación con el hombre, el mundo y la conciencia, discurso que se presenta como altamente revolucionario y contestatario si se compara con el que había servido de base al mundo medieval.

Esta actitud vino de la mano de quienes apostaron por una opción que en principio resultaba antagónica en relación con los usos, modos y procedimientos expresados por la artisticidad hispano-flamenca. Su triunfo final fue el resultado de una asimilación consciente en el seno de la sociedad hispánica y del apoyo decidido que obtuvo por parte de un importante sector de aquella que encontró en sus desarrollos la materialización de una serie de principios y valores que habían adquirido un fuerte peso en la época, tales como la magnificencia, la liberalidad y el afán de representación y distinción que parece presidir buena parte de los comportamientos humanos de las sociedades modernas. *Las circunstancias políticas y culturales de nuestro país* -escribía José Camón Aznar en relación con este asunto- *eran también las más propicias para que se produjera esta adaptación de las novedades italianas a las tradiciones medievales. La conquista de Granada, el descubrimiento de América, nuestras victorias en Italia, creaban una situación de alegría nacional y una exaltación de la voluntad de poder que necesitaban un mundo de formas nuevo para poder expresarse*⁴.

No cabe duda que la introducción y expansión del Renacimiento por los reinos hispánicos encontró un puntal muy decisivo en el contacto de numerosos eclesiásticos, militares y políticos con los centros por antonomasia y excelencia de la cultura artística de la tradición renacentista, clasicista y anticuaria que se estaba desarrollando en Italia.

La estancia en aquel conglomerado de estados, ciudades y reinos, incluido el que por encima de todos ellos representaba la corte papal, de buena parte de las más importantes personalidades que desarrollan su existencia en aquel marco cronológico, histórico, político y cultural que supone el reinado de los Reyes Católicos y el inicio del Renacimiento en los albores de nuestra Historia Moderna, representa una de las experiencias más interesantes para entender la intensa correspondencia artística de la Edad del Humanismo. Debemos tener en cuenta que la penetración de la cultura italiana en España se materializó a través de cauces muy diversos y heterogéneos, dotados de un papel determinante en el fenómeno de configuración de nuestro arte y cultura renacentistas. Estas aventuras italianas, vividas de primera mano por quienes por unos motivos u otros, tuvieron la oportunidad de viajar hasta aquel país, permitieron despertar en estos viajeros

4 CAMÓN AZNAR, J.: *La Arquitectura Plateresca*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945, págs. 21-22.

de la Edad Moderna un apasionado interés por emular las actitudes, impresiones y comportamientos de los príncipes, pontífices y grandes señores de Italia, en donde lo clásico había adquirido entonces la categoría de un nuevo lenguaje formal, simbólico y expresivo de aquella floreciente cultura renacentista.

Muy larga resultaría traer hasta aquí la nómina de estos aventureros, y más largo aún, enumerar las consecuencias artísticas que de ello se derivaron⁵; simplemente bastaría con mencionar algunos nombres, como los de ciertos embajadores (Íñigo López de Mendoza, Bernardino López de Carvajal, Jerónimo de Vich, etc.), los de algunos miembros de la nobleza como el primer marqués de Tarifa, o cortesanos como Hernando de Colón, que acompañó a Carlos V en su viaje a Italia con motivo de la ceremonia de su coronación imperial, para comprender el verdadero alcance y proyección que se deriva de esta situación en el terreno de las artes, pues todos ellos se distinguieron, a su regreso, por haber emprendido importantes empresas artísticas en las que latían los triunfos del Renacimiento italiano, pues fueron ellos los que hicieron revivir, a través de una más o menos intensa labor de mecenazgo, el gusto por el arte y la cultura quattrocenista. Según afirma Fernando Marías:

La intensificación de los contactos con Italia, primero básicamente eclesiásticos, más tarde políticos al acentuarse la intervención de Fernando el Católico en el sur de la península, por fin militares al enviarse una primera fuerza expedicionaria en 1495 y conquistarse el reino de Nápoles en 1504, produjo una avalancha de españoles hacia Italia, al calor del pontificado de Alejandro VI, a la búsqueda de riquezas, curiosidades, aventuras o bulas, al servicio diplomático o gubernamental de los Reyes Católicos. De este conjunto variopinto de viajeros a Italia saldrían algunos que por su rango y posibilidades económicas, pudieran convertirse en constructores y hacer gala de sus nuevas experiencias y poderes a través del nuevo lenguaje importado. Otros... quizá no fueran nunca a Italia pero a ellos llegó el interés por la Antigüedad a través de su educación humanista. Los contactos con Italia les permitieron un nuevo tipo de aproximación a las fuentes; no sólo importaron cuadernos y repertorios de dibujos y más tarde de estampas, sino incluso se decidieron por traer maestros italianos o encargar directamente

5 Algo de esto es lo que se analiza de forma pormenorizada en nuestra Tesis Doctoral (Arte y poder: la política internacional de los Reyes Católicos y la renovación artística y cultural. Granada, 2000), recientemente revisada y publicada bajo el título *Arte y Diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.



*a talleres extranjeros piezas arquitectónicas con las que acentuar la imagen de originalidad y magnificencia de sus obras*⁶.

Estas consideraciones, que brevemente hemos dejado esbozadas, sirven para poner de manifiesto la validez del paradigma itálico o renacentista, similar, en sus comienzos, al vigor y la fuerza de aquél otro inspirado en los modelos nórdicos y flamencos procedentes de los Países Bajos con los que rivalizó al principio hasta que se produjo un interesante proceso de adaptación y acoplamiento que ofrece para el caso español resultados finales de una extraordinaria originalidad y riqueza sin paralelo en otros escenarios del Renacimiento en Europa.

Estas tres opciones, la más tradicional, la flamenca y la italiana, contaron para su propio desarrollo y fortuna, en particular las dos últimas, con el feliz apoyo de la memoria; de una memoria de signo artístico y cultural en el seno de una civilización reconocedora de la importancia otorgada al tránsito de ideas, obras y artistas, en lo que viene a ser uno de los rasgos esenciales que definen la Edad del Humanismo. En cada caso esa memoria se manifiesta a través de un conjunto de experiencias vitales en las que viaja y brota la semilla de un espíritu de renovación especialmente visible en algunas propuestas y empresas artísticas, pues son ellas las que materializan, en ocasiones incluso de forma descontextualizada y hasta anacrónica y contradictoria, lo que en otros lugares formaba ya parte de una realidad, que como en el caso de la Italia renacentista, significaba una rememoración también de las glorias del clasicismo grecorromano, paradigma de la Antigüedad y *leit motiv* de la Modernidad en el occidente europeo.

La memoria es, pues, aliada de las artes y soporte, a la vez, de una serie de experiencias y desarrollos capaces de inspirar y alentar los primeros episodios del Renacimiento en España; y todo ello gracias, fundamentalmente, a una destacada elite de poder, cuyo prestigio político, social y económico se traduce en su presentación como el instrumento más idóneo en la redefinición de lo público y lo privado a través del arte y la cultura en general, dando cabida en su seno a una compleja correspondencia artística, especialmente rica y prolífica entre Italia y España, aunque igualmente visible en otros escenarios de ese gran teatro que es el Renacimiento y su horizonte de modernidad.

Esta correspondencia forma parte del ambiente general que caracteriza al Renacimiento; sin embargo, no obstante, resulta mucho más diáfana y evidente en ciertos sectores en los que además el factor memoria tiene adquiridas múltiples connotaciones artísticas y culturales; y eso que estamos de acuerdo completamente con Maravall cuando afirma que el Renacimiento es un fenómeno que va más allá del arte o de la cultura literaria, pues

6 MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 259.



en atención a las concepciones historiográficas de nuestro tiempo, esa interpretación del Renacimiento ha de darnos cuenta de muchas cosas: de un cuadro de Piero della Francesca o de Rafael, de una escultura de Donatello o de Verrocchio, de un monumento arquitectónico de Brunelleschi o de Bramante, de un soneto de Ronsard o de Garcilaso, de una página latina de Erasmo o de Nebrija, pero también de la psicología de Vives, de la utopía de Moro, de los dibujos de Durero y de Leonardo, de las funciones bancarias de los Fugger, de la religiosidad de Rabelais y de San Juan de la Cruz, de la invención de la imprenta, de la artillería y otras armas de fuego, de los efectos de la corriente monetaria, de los metales preciosos, de la generalización de la diplomacia, de los sistemas estatales de las grandes monarquías, de la empresa colosal de moldear todo un nuevo continente conformándolo según la cultura europea, de esa Europa, en fin, despegada en franca superioridad⁷.

Entre todas esas caras y facetas capaces de participar en la compleja personalidad de la época que estudiamos es, posiblemente, la diplomacia, en tanto que su causa y fin son las relaciones entre poderes, en donde mayores son las oportunidades de crear vínculos de relación y correspondencia de fuerte contenido cultural, y en la que la memoria, como veremos, juega un papel trascendental.

Resulta, por tanto, evidente que entre la diplomacia y el Renacimiento existió una vinculación directa, en tanto que la tarea de la primera, *que lleva en sí movilidad viajera y curiosidad universal, no puede ser ajena a una de las condiciones inherentes al viajar de las personas cultas: la captación primero y la transmisión después de las formas culturales por doquiera se produzcan y se hallan. Las alas de los pies de Mercurio, el patrón de los Embajadores, son veloces transmisoras de creaciones humanas de uno u otro lugar y ejercen con ello un notorio influjo en la difusión de los estilos y en los hallazgos de la Cultura⁸.*

El maridaje que se produce a raíz de lo que acabamos de afirmar aunque fue con respecto a Italia y la cultura italiana donde alcanza su punto de mayor trascendencia, sin embargo, no fue privativo ni exclusivo de aquella península, ni siquiera de ésta en relación con España, aunque fueron los intercambios entre ambas lo más representativo de nuestro Renacimiento. Semejante panorama encontramos en otros lugares de Europa, entre los que Flandes y lo flamenco

7 MARAVALL, J. A.: *Estudios de Historia del Pensamiento Español: La época del Renacimiento*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984, págs. 38-39.



también constituye otro gran foco de irradiación cultural, pues no se puede poner en duda, como ya hemos advertido, que desde mediados del siglo XV esta región representa uno de los centros artísticos capaces de despertar mayor interés, ofreciendo junto al modelo italiano una doble alternativa, unida en el caso español a las tradiciones mudéjares y dotando de tremenda originalidad y especificidad a los comienzos del Renacimiento en los reinos hispánicos. Un Renacimiento que se presenta enormemente enriquecido por diversas tradiciones culturales y expresado a través de experiencias y desarrollos sumamente extraordinarios que hacen de su estudio, sobre todo en sus comienzos, uno de los capítulos más notables de cuántos tienen que ver con la Historia de la Cultura.

Es precisamente esa mezcla de elementos tradicionales, de experiencias de tono burgués y cortesano derivadas de los Países Bajos, y de novedades italianas, la que confiere a este periodo un carácter particular y no por ello desprovisto ni carente de su propio valor en el contexto general de la cultura europea del mundo moderno.

Y no cabe duda que en todo ello, la diplomacia, por ejemplo, a cuya generalización asistimos a partir de modelos y experiencias antiguos y modernos, tal y como ha sido indicado por muchos investigadores e historiadores, constituye el instrumento catalizador, el cauce de transmisión y el marco desde donde se impulsaron las ansias de renovación que están presentes en el panorama cultural y artístico de la época y, muy especialmente, en los comienzos del Renacimiento en España.

No hace falta especial imaginación —según nos indica Miguel Ángel Ochoa en uno de los volúmenes de su *Historia de la Diplomacia Española*— *para figurarse lo que podía ser por aquellos años para un Embajador sensible y cultivado la asistencia a tales ocasiones, o el viaje a Roma, a Venecia o a Nápoles, el camino a través de las ciudades italianas en las que vibraba el interés intelectual y la creación artística, la visita a las bibliotecas principescas nutridas de ediciones de los clásicos resucitados. O la llegada a las prósperas tierras flamencas en las que el Arte se combinaba con la riqueza. O cruzar las rutas del Loire donde se estaba forjando el nuevo estilo palaciego y cortesano de Francia. La Diplomacia fue afortunada en poder habitar, con espíritu receptivo, con admiración despierta y con afanes de emulación* —a través de un activo ejercicio de memoria y correspondencia, añadiríamos nosotros—, *en una Europa en efervescencia intelectual y estética, los ambientes del Renacimiento*⁹.

Este es solamente el capítulo más representativo de ese panorama general que describe los inicios de nuestro Renacimiento; sin embargo es más que suficiente para confirmar que los fenómenos artísticos y culturales, y en particular

8 OCHOA BRUN, M. Á.: *Historia de la Diplomacia Española*, volumen IV, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1995, pág. 536.



éste que capitaliza la Edad del Humanismo y el origen del mundo moderno, no son desarrollos aislados, independientes y lineales, sino más bien todo lo contrario, pues están basados en la participación de múltiples factores: la memoria de experiencias vividas llevadas de un lugar a otro en el seno de una civilización dinámica y cosmopolita, y el establecimiento de lazos de correspondencia entre unas culturas y otras, que encuentran en las fórmulas artísticas su expresión más completa y acabada.

9 OCHOA BRUN, M. Á.: *Historia de la Diplomacia Española...*, pág. 538.



DE LA GUERRA AL ESPECTÁCULO CORTESANO: EL ARTE EFÍMERO EN EL TORNEO

ESTHER MERINO PERAL
Universidad de Salamanca

Un torneo era un combate simulado. Pero también era un simbólico debate moral para dilucidar al caballero de mejores virtudes y calidades éticas.

Desde el torneo medieval, como «guerra imaginada»¹, en donde los caballeros probaban sus habilidades guerreras, hasta los espectáculos cortesanos plenamente barrocos de las óperas torneos, distaba un buen trecho. Los encuentros medievales pretendían hacer inmortales los sueños de una caballería andante, con románticas connotaciones míticas a propósito de los relatos de las gestas artúricas y de las cruzadas, pues la Cruzada contra el Infiel, una vez perdidos los territorios de Oriente Próximo por los Cristianos, no estaba en Jerusalén sino en el corazón de esa caballería², que revivía, entonces, su nostalgia en esta especie de convenciones que eran los torneos, donde rememorar y revalidar el valor que no se podía probar ya en Tierra Santa, aunque quedaran cruzadas a menor escala, cuyo último exponente fue la conquista de Granada.

Como explicaba Martín de Riquer, una cosa eran las novelas caballerescas, al parecer más próximas a la realidad, y otra bien distinta los libros de caballerías, donde lo exótico y lo maravilloso brotaban en un medio atemporal y legendario, y por esta diferencia de matiz se explicaría su pervivencia durante la época

1 BENITO RUANO, E.: «La guerra imaginaria, las justas e los torneos», *Castillos medievales del reino de León*, 1989, págs. 35-45.

2 PAYNE, R.: *El sueño y la tumba*, Barcelona, Península, 1997.

moderna, así como el hecho de que fueran la fuente de inspiración de los futuros espectáculos de decoración efímera. Unos relatos que configuraban el trasfondo literario de las invenciones ilusionistas de los artistas se recogían en textos como el *Amadís de Gaula*³ o *Le Chevalier déterminé*, de cuya traducción al castellano fue promotor el emperador Carlos V. Simulacros artificiosos que no complacían la mentalidad y el ardor bélico del Medievo de tal forma que el torneo fue convirtiéndose en el reflejo de una sociedad, en el que se van introduciendo connotaciones artísticas o literarias⁴. Dice este mismo autor que la reglamentación más antigua del torneo de una orden de caballería es española, según los estatutos de la Orden de la Banda, fundada en 1332 y 1334 por Alfonso XI. Y afirma que estos encuentros se podían acordar para celebrarse con motivo de eventos como bodas o nacimientos de miembros de la nobleza, aportando un carácter lúdico, que va a permanecer en tiempos sucesivos, precisamente por los cambios de una sociedad feudal a una jerarquizada y regida por el centralismo de los nuevos estados modernos, junto con la generalización de la artillería en los campos de batalla, que dejaron las prácticas de aprendizaje de los torneos en plano secundario, relegado más a lo lúdico que a lo bélico. Con el Humanismo y el Renacimiento artístico se introducen los emblemas y la cultura simbólica en la Fiesta, a través de torneo, como medio de adoctrinamiento propagandístico del absolutismo político en ciernes, en que derivará la nueva sociedad de la época moderna. Interesa en este punto resaltar la “escritura de la fiesta” o lo que es lo mismo la imagen de estos torneos y los aparatos efímeros realizados para decorar estos escenarios. Aumentan los deseos de hacer perdurar los hechos, a través de las descripciones de cronistas, pero también a través de distintas imágenes testimonio de lo acaecido y de las estructuras de carácter provisional que se ejecutaron para celebrar estos encuentros festivos.

La iconografía literaria recurrente del Paso típicamente borgoñón, del árbol o del pino guardado por un gigante, que tiene su ejemplificación en el Paso del árbol de Carlomagno 1443, uno de los más importantes encuentros de armas borgoñón, o el Paso del Árbol de Oro de 1468, junto al barcelonés Paso del Pino de las Manzanas de Oro de 1455, que dan pie a la representación en la plaza frente al palacio de Valladolid, durante la estancia de Carlos V en esa ciudad entre 1517 y 1518, quizás también servirían para explicar la aparición del gigante

3 La composición del *Amadís de Gaula*, que se inspira en los relatos artúricos, al parecer fue muy lenta y compleja, se conocía en el siglo XIV. Garci Rodríguez de Montalvo fue el que realizó la versión definitiva, editándola quizás en 1496, y con certeza en 1508, multiplicándose las reediciones a continuación, hasta 1650. Sobre este particular y sobre las opiniones de Martín de Riquer se recoge la información en la obra de LADERO QUESADA, M.A.: “La España de los Reyes Católicos”, *Medievo y Renacimiento*, cap. 7, Madrid 1999, pág. 367.

4 CÁTEDRA, P.M.: “Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V”, en *La Fiesta en la Europa de Carlos V*, Sevilla, 2000, págs. 92-116.

Giovanni Bona, agitando de forma aterradora un árbol arrancado de cuajo que sujetaba en su mano derecha, en la imagen (*Rodolfo II con el gigante de la corte en el torneo de Viena de 1560*, Acuarela y aguada sobre papel de artista de Alemania meridional desconocido, Viena, Kunsthistorisches Museum, Catálogo nº 74 de *La Fiesta en la Europa de Carlos V*, pág. 379) que recrea el famoso torneo de Viena de 1560, resto de un ciclo perdido de dibujos, dentro de un códice que contiene principalmente representaciones de torneos del archiduque Fernando del Tirol (1529-1559). En la imagen que sigue al gigante se presenta a la liza una montaña mágica, a donde debía ser conducido el caballero fiel, como en los festejos de Valladolid de 1428 el rey de Navarra *montaba a caballo dentro DE UNA ROCA ARTIFICIAL*⁵. En el torneo como encuentro de guerreros se va introduciendo progresivamente el sentido estético de la representación teatral, junto a una marcada utilización política, como recurso apologético de las calidades militares pero también morales del príncipe. De la misma forma que la fiesta *era utilizada por las clases dominantes para lanzar sus propios mensajes propagandísticos del noble como modelo de virtud y de protección paternal*⁶.

Una de las estructuras efímeras que más se repiten en las decoraciones de los torneos y de otras conmemoraciones es el castillo, que aparecía en las fiestas castellanas de 1428. Como aquél, en 1527, con motivo de los festejos de armas fingidos promovidos por el emperador, en Valladolid, para celebrar el nacimiento del heredero don Felipe, mandó Carlos V *cesar las fiestas y DERRIBAR TABLADOS Y CASTILLOS Y ASIMISMO LOS PALENQUES Y OTROS EDIFICIOS GRANDES que para dichas fiestas se avían hecho*, al enterarse de la luctuosa noticia del Saco de Roma⁷. En esta semblanza que hace este autor del devenir del torneo hasta los albores de una nueva época, donde iba a predominar el componente asombroso de los ingenios realizados por ingenieros o arquitectos, o pintores y escultores de la corte, en clara relación con la nueva mentalidad manierista que se asienta en Europa, se recogen igualmente otros ejemplos de “maquinarias” efímeras en el contexto de los torneos. A propósito de esta idea, y sin pretender adelantar algunas otras sorpresas de las que anuncia el mismo autor para futuras publicaciones, sobre relaciones de torneos inéditos, del siglo XVI, abundando en el sentido artificioso de los nuevos espectáculos caballerescos, se pueden encontrar deliciosas narraciones en sendos relatos de torneos, recogidas en las *Relaciones Breves de Actos Públicos celebrados en*

5 RUIZ, T.F.: “Fiestas, torneos y símbolos de realeza en la Castilla del siglo XV. Las fiestas de Valladolid de 1428”, en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de ña Edad Media*, RUCQUOI, A. (coord.), Valladolid, 1988, pág. 256.

6 QUINTANILLA RASO, M^a C.: “La nobleza”, en *Orígenes de la Monarquía hispánica: propaganda y legitimación (1400-1520)*, Madrid, 1999, cap. II, págs. 63-103, 98.

7 CÁTEDRA, P.M. *op. cit.*, pág. 108. En esta cita y las siguientes, el empleo de mayúsculas por nuestra parte intenta destacar, de cara al lector, los aspectos más significativos del aparato del torneo y su configuración teatral.

Madrid de 1541 a 1650, en la edición de José Simón Díaz, del Instituto de Estudios Madrileños, 1982. El caso es que el cronista anónimo se recreaba en los detalles del vestuario, con mayor precisión que en los propios los avatares guerreros de los encuentros, y no tiene desperdicio para el estudio de las piezas de artes aplicadas la descripción de las joyas y aderezos y el vestuario de los asistentes al evento. Concretamente cuando recoge los adornos de una de las damas describía en pormenorizados rasgos de algunas de las joyas⁸, indicando también el interés social que despertaban los objetos, frente al paso de armas que es lo que les ocupaba. Terminaba la descripción aduciendo la prisa de los asistentes por acabar el acto y dice que *hubo sarao en que dançaron las damas y cavalleros según su costumbre. No duró tanto como solía porque era tarde para yrse a cenar su alteza, ni se dieron los premios del torneo por la mesma razón*⁸.

Pero, anteriormente, en el primer viaje de Carlos V a la Península Ibérica en 1517, ya se configuraron numerosas descripciones de torneos *uno de los mejores pasatiempos de la nobleza*. Uno de los primeros parece estar fechado el 25 de septiembre, un viernes, en el que

*llegó a Rivadesella una gran compañía de hombres jóvenes hasta las ventanas del aposento del rey, muy vistosamente para hacer la reverencia y el alarde...Después de hacer sus desfiles, se pusieron en dos bandos; luego a manera de una escaramuza corrían uno contra otro, como se hace en la guerra, dando las gritas y haciendo ataques y presas; y en lugar de batirse, se arrojaban bolas de naranjas secadas en el árbol, de las cuales tenían las manos llenas. Luego, hecho esto, volvieron a pasar delante del rey y de allí se retiraron y pasaron el agua como habían llegado. Luego salieron a la PALESTRA dos con largas casacas y con altos gorros, sin calzas, con la espada al costado, los cuales, sin tenerse por las manos, bailaban a cual mejor y cantaban de vez en cuando; luego, chocando los dedos, y dando con sus zapatos uno contra otro, chasqueaban al compás. Y aunque todo lo que hacían no valiese nada, como les parecía bueno, se esforzaban en hacerlo tan apasionadamente que sudaban la gota gorda y hallaban placer en que los mirasen, por lo que creían que lo hacían muy bien. Y terminadas sus danzas, se fueron por donde habían llegado*⁹.

8 *Un cordón de oro de martillo ceñido en la bola y el cordon pessaba mill ds. Una gorguera de oro de los aspectos más significativos del apartado del torneo y su confi València y un collar a la garganta de esmeraldas y rubis y diamantes y los pinzantes de perlas. Un tocado escofón de oro de València, todo lleno de unos botones de diamantes y perlas y en la coronilla del escofón un balax muy grande con sus perlas y en la crencha una flor de lis con cinco rubís y al lado una cruz con nueve diamantes y tres perlas y por arracadas dos barriles de perlas grandes doze manillas de memoria y sortijas las quales avía dos muy ricas esmeraldas*, en SIMÓN DÍAZ, J. op. cit., pág. 9.

9 VITAL, L.: *Primer viaje de Carlos V a España*, Madrid, 1958, págs. 146-147.



El mismo cronista que iba tomando nota de lo que sucede en el itinerario castellano se asombraba de la riqueza celebrativa hispana, y eso que las fiestas flamencas a las que estaba acostumbrado el que todavía no era emperador, eran de gran opulencia. Así, se maravillaba Vital de que *había visto en muchas entradas en ciudades de por aquí, muy virtuoso y magnífico, como Gante, Bruselas, Lovaina, Malinas, Amberes, Brujas y otras partes; pero la suntuosidad, riqueza y gallardía de que os hablo, sobrepasó a todas las demás que he visto hasta ahora. En cuanto a RÓTULOS, LUMINARIAS, Y OTRAS GALANURAS DE NOVEDADES Y BUENAS INVENCIONES, LAS DE ESPAÑA SOBREPASABAN A CAUSA DE QUE ALLÍ NO SON TAN PARSIMONIOSOS COMO POR AQUÍ*¹⁰, refiriéndose a la Entrada del rey en Valladolid.

Sin entrar en el significado político, con la importación del modelo borgoñón, para generar un nuevo concepto de manifestación propagandístico, en beneficio del ideal absolutista que menciona Cátedra, en su estudio del torneo¹¹ queda patente la idea de que con la propia participación del rey en el torneo se identificaba la misma entrada real en la ciudad, así que en el torneo debía desplegarse la misma profusión que en el desfile del cortejo de la entrada, para la cual se erigieron arcos de triunfo de madera recubiertos de follaje, con paneles historiados, por encima de las calles recorridas por el cortejo: las casas estaban adornadas con tapices, y las damas soberbiamente engalanadas se apiñan en las ventanas¹². Y aquí interesa resaltar la obra efímera del evento, así que retomando las palabras de Vital

os hablaré de la plaza y preparativos que se hicieron en el mercado de Valladolid (la futura plaza mayor), EL CUAL FUE CERCADO CON GRANDES VALLAS EN CUADRO, HABIENDO EN LOS DOS EXTREMOS ENTRADAS QUE SE PODÍAN ABRIR Y CERRAR para dejar fuera o dentro a los que allí tenían que entrar y no a otros, cuyas entradas estaban guardadas por gentes dispuestas para esto. ALREDEDOR DE DICHAS VALLAS, AFUERA, HABÍA GRADERÍOS DE MADERA, BIEN TAPIZADOS CON TAPICERÍA, ADORNADOS Y REVESTIDOS, para las damas y doncellas de la ciudad, a fin de ver la diversión; eso sin contar las piezas y desvanes de las casas de alrededor de dicho mercado, que estaban también llenas de damas, doncellas,

10 VITAL, L.: *op.cit.*, pág. 223.

11 CÁTEDRA, P.M.: *Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V*, Sevilla, 2000, págs. 93-117, págs. 101-102. En este interesante estudio del torneo se describe más pormenorizadamente algunos de los aspectos del torneo de Valladolid, así como el que se celebró en la misma ciudad con motivo del bautizo del heredero, el futuro Felipe II, en la misma ciudad.

12 BENNASSAR, B.: *Valladolid en el Siglo de Oro, Una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*, Valladolid, 1983, capítulo V, "El Espectáculo Permanente", pág.436.



*muchachas y gentes de todas clases, como burgueses, mercaderes y demás*¹³.

Aunque la descripción más amplia de las decoraciones para uno de estos torneos, que ayudan a imaginar el paisaje efímero construido al efecto de crear ese mundo de fábula ilusionista, aparece bajo el epígrafe de *La Gran Justa*. En este contexto mencionaba el cronista nuevamente que

antes de hablaros de la celebración de estas empresas, de las cuales habéis oído, en resumen, el invento y los capítulos, oiréis hablar de los preparativos que se hicieron en el Mercado de Valladolid (antes del jueves 11 de febrero de 1518, en que el rey se presentó en el Mercado) donde se celebraron dichas justas, para lo cual se CERCÓ UN PALENQUE POR GRANDES VALLAS ALREDEDOR, a fin de que nadie entrase en él. Pero en los dos extremos había entradas, que se cerraban y abrían, para ir y venir por ellas. EN UNO DE LOS EXTREMOS DE DICHO PALENQUE ESTABA LEVANTADA UNA TIENDA CUADRADA Y EN LAS CUATRO ESQUINAS DE ESTA TIENDA CUATRO PABELLONES A MANERA DE TORRECILLAS QUE LA DECORABAN MUY BIEN. Dentro de ella se retiraban los mantenedores, esperando la llegada de los de fuera, de modo que, cuando ocurría que uno de dichos mantenedores corría, el otro descansaba en espera de su turno de actuar. En uno de los costados, en el llano de la palestra, por en medio, a sesenta pasos junto a la estacada HABÍAN LEVANTADO UN TABLADO MUY A LA MANERA DE GALERÍA, QUE ESTABA MUY RICAMENTE TAPIZADO Y REVESTIDO, TANTO PARA EL REY COMO PARA LAS DAMAS Y TODA LA NOBLEZA, Y ESTABA DISPUESTO DE TAL MODO QUE CADA UNO TENÍA ALLÍ SU APOSENTO. Y en el otro lado del palenque, en el opuesto, HABÍA OTRO TABLADO PARA LOS JUECES, de los cuales los nombres eran el conde de Fonseca, el señor de Reux, el gobernador de Bresse, el gran comendador de Santiago y el señor de Chaulx, acompañados del Toisóin de Oro para asistirles y marcar los nombres de los corredores, así como también las carreras y botes para poder dar después más justamente el premio al que lo hubiese ganado y merecido. Delante de dichos jueces estaban abiertas las vallas

13 Los relatos de los distintos torneos, celebrados en Valladolid, en este primer viaje de Carlos V, se rastrean en la citada crónica de VITAL, *op. cit.*, págs. 243-312, aunque la descripción particular de estas obras o decoraciones aparece en la 244. Y también queda constancia *De unas justas que se celebraron ante el palacio del rey, al día siguiente de haber llegado doña Catalina a Valladolid, el domingo 15 de marzo, que se empezó la justa que llamaban de la empresa amorosa*, en el capítulo LXXXII, págs. 337-338, si bien no se describe el aparato efímero, si es que lo hubo más allá del típico cercado.



y cercados para entrar tanto los mantenedores como los corredores, A SABER DENTRO DE UN PEQUEÑO REDONDEL y presentarse en este lugar ante los dichos jueces, a fin de examinar si alrededor de ellos había alguna cosa contra el contenido de dichos capítulos, también para decir sus nombres, que se ponían por escrito, y para que entregasen allí los blasones y los escudos blasonados con sus armas, a fin de colgarlos a medida que los presentasen a los jueces. Y EN LO MÁS ALTO DE AQUEL ABETO ESTABAN PUESTAS LAS DOS TARJAS DE LOS ROELES Y DE LOS PENSAMIENTOS NATURALES, Y DICHO ABETO ESTABA TAPIZADO CON DAMASCO AMARILLO Y ROJO, en honor de la noble señora fundadora de esa empresa¹⁴.

Pese a que no se conservan imágenes de estas obras, tenemos otras que recogen los sucesos de torneos acontecidos en otras ocasiones, que pueden servir para ilustrar aquellas transitorias decoraciones de Valladolid, como la miniatura extraída del *Roman de Renaud de Montauban*, titulada *Escena de Torneo*, Brujas 1462-1470, obra del taller de Loyset Liedet, copiada por David Aubert para el duque de Borgoña Felipe El Bueno, que se conserva en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional de París¹⁵ donde se puede ver a los asistentes al torneo, asomados a una especie de galería adintelada presumiblemente de madera, sin más adornos que algunos tapices sobre la baranda. Y otras imágenes de fechas posteriores, como la del *Torneo de caballeros* vestido a la oriental, aguada y plumilla de anónimo autor, del siglo XVI. París, Museo del Louvre, CON TRIBUNA FORMADA DE GALERÍA ADINTELADA, SOSTENIDA POR ESTÍPITES CON CARIÁTIDES, SOBRE ESTAS UN ANTEPECHO DE BALAUSTRAS DEL QUE CUELGAN EN LOS EXTREMOS DOS BANDEROLAS. Sobresalen del cuerpo central compuesto, en la parte baja, por una arco de medio punto enmarcado por dos sirenas y en la superior, un balcón de doble arco con estípites y cariátides, coronado por dos niños con el escudo de armas. Se decora con guirnalda y un tapiz en el frontal de la presidencia¹⁶. O la llamada *Fantasia caballeresca* en Túnez de Jan Cornelisz Vermeyen 1545? Aguada y plumilla, París Museo del Louvre. En el centro de la imagen, un pabellón con arquerías coronado por una escultura, en el que se sitúan Carlos V y su Corte. Este dibujo pertenecía a la colección de Everard Jabach, que pasó a manos de la corona francesa en el siglo XVII¹⁷. Y, de este estilo el denominado *Torneo en Tervueren* el 1 de abril de 1549. Atribuido a Jan Cornelisz Vermeyen, óleo

14 VITAL, L.: *op. cit.*, págs. 273-274.

15 LECAT, J. P.: *Le siècle de la Toison d'or*, París 1986.

16 Catálogo, VV.AA.: *La Fiesta en la Europa de Carlos V*, Sevilla 2000, págs. 373-374, nº 70.

17 *Op. cit.*; págs. 374-376, catálogo, nº 71.

sobre lienzo, Beloeil, Colecc. Del Castillo¹⁸.

Sin embargo, los arriba mencionados parecen ser exponentes avanzados de una práctica con antecedentes previos, cuyos elementos definitorios fueron afianzándose en el hábito cotidiano de las celebraciones de la nobleza europea, reconocibles para una mentalidad colectiva, tanto en lo especulativo como en los detalles puramente visuales. Así, en el Prólogo de la edición de 1588, de Fray Juan de Pineda, se decía que la justa más famosa que hubo en los tiempos de Juan II y de Don Álvaro de Luna fue la del Passo Honroso del Caballero Suero de Quiñones, en 1434. Se dice que dicha ceremonia era costumbre en la España de esos momentos, semejante a otras que había en Europa, y además se menciona que *estas galanterías se conservaron del tiempo de la dominación de los árabes*¹⁹. Se celebró dicho espectáculo cerca del Puente de Orbigo, a las afueras de León. El desarrollo de los distintos episodios se pueden releer en el texto, abreviado, que resumió el mencionado Fray Juan de Pineda, aunque en referencia a las obras de arte efímero que se realizaron para acondicionar el espacio de los enfrentamientos caballerescos, se pueden extrapolar algunos fragmentos indicativos. Así, se relataba que Suero de Quiñones, quien había lanzado el desafío del combate, estando los reyes de Castilla en la villa de Medina del Campo, para redimirse de una deuda de amor porque *como yo vasallo é natural vuestro sea en prisión de una señora de gran tiempo acá, en señal de la qual todos los jueves traygo a mi cuello este fierro, según notorio sea en vuestra magnífica corte, e reynos é fuera dellos por los farautes (heraldos), que la semejante prisión con mis armas han llevado. Agora pues, poderoso señor, en nombre del Apóstol Santiago yo he concertado mi rescate, el qual es trescientas lanzas rompidas por el asta con fierros de Milán, de mí é destos caballeros...*²⁰

Y seguía describiendo que

en quanto él estuvo tratando desto en la villa de Valladolid, ENVIÓ A CORTAR MUCHA MADERA PARA FASCER CADAHALSOS, LIZA E SALA, e los maestros fueron a la cortar a los montes de los Concejos de la Luna, e de Ordas e Valdellamas, lugares del señorío del famoso e generoso Caballero Diego Fernández de Quiñones, padre del dicho Suero de Quiñones, que son a cinco leguas lo más cercano del puente del Orbigo. E anduvieron muchos maestros e trabajadores en la dicha labor con trescientos carros de bueyes, según la cuenta de Pero Vivas

18 *Op. cit.*, págs. 382-383, catálogo, n.º 77. Para conmemorar la entrada de Felipe II en los Países Bajos. Organizado por María de Hungría, quien se había ocupado de la organización general de los festejos.

19 *Libro del Passo Honroso, defendido por el excelente caballero Suero de Quiñones*, compilado de un libro antiguo de mano por Fr. JUAN DE PINEDA religioso de la Orden de San Francisco, 2ª Edición, Índices por Fernando Arroyo Ilera, reimpresión facsímil, Valencia 1970.

20 *Op. cit.*, IV, pag. 3.



de Laguna, Escribano señalado, para lo rescebir en el lugar del Passo. Junto al camino francés estaba una graciosa floresta, por medio de la qual armaron los maestros una GRAN LIZA DE MADERA, que tenía ciento cuarenta y seis pasos en largo, é en altura hasta una lanza de armas, e por medio de la liza ESTABA HECHO UN RINCLE (una fila) DE MADEROS HINCADOS EN TIERRA DE UN ESTADO EN ALTO, E POR ENCIMA DELLOS OTRO RINCLE DE MADERA A MANERA DE VERJAS, COMO SE HACEN LOS CORREDORES, e estaba a lo largo de la tela, por donde iban los caballos. En derredor de la liza hicieron siete cadahalsos, é el uno estaba en el un cabo cerca de la puerta de la liza, por donde entraba Suero de Quiñones é sus compañeros, para que desde él mirasen las justas, quando ellos no justaban. Adelante estaban otros dos cadahalsos uno en frente del otro, é la liza en medio, desde los cuales mirasen los caballeros extranjeros, que viniesen a faser armas, así antes de las faser como después de hechas. Otros dos cadahalsos estaban hechos en medio de la liza uno en frente del otro, el uno era para los jueces é para el Rey de Armas, é farautes, é trompetas, é Escribanos, é el otro para los generosos famosos honrados caballeros, que viniesen a honrar el Passo. Los otros dos estaban más adelante para otras gentes, é para los trompetas e oficiales de los caballeros gentiles-omes que al Passo viniesen. A cada punta de la liza había una puerta, é por la una entraban los defensores del Passo é allí estaban las armas o escudo de los Quiñones puesto en su bandera levantada en alto, e por la otra entraban los aventureros que venían a probar las armas, e también estaba allí enarbolada otra bandera con las armas de Suero de Quiñones. ALLENDE LO DICHO SE HIZO UN FARAUTE (un heraldo) DE MÁRMOL, OBRA DE NICOLÓ FRANCÉS, MAESTRE DE LAS OBRAS DE SANTA MARÍA DE REGLA EN LEÓN, É LE ASENTARON SOBRE UN MÁRMOL, BIEN ADEREZADO DE VESTIDOS E SOMBRERO, PUESTA LA MANO SINIESTRA EN EL COSTADO, É TENDIDA LA MANO DERECHA HACIA DONDE IBA EL CAMINO FRANCÉS, EN LA QUAL ESTABAN UNAS LETRAS QUE DESCÍAN: POR AHÍ VAN AL PASSO. FUE PUESTO UN FARAUTE DE PIEDRA ALLENDE LA PUENTE, QUE DICEN DE SAN MARCOS DE LA CIUDAD DE LEÓN, EN EL CAMINO FRANCÉS, ARREDRADO QUANTO SESENTA PASOS DE LA PUENTE, e fue acabado de poner allí con asáz de costa sábado a diez de julio, que fue el primero de los días de justas. En el mismo sábado fueron armadas veinte é dos tiendas en aquel campo junto al Passo, de las quales las dos eran grandes, é estaban plantadas cabe la puerta de la liza por donde entraban los aventureros, porque se armasen en ellas, é en las demás posasen, así los aventureros como los mantenedores é los demás que a ver las justas

viniesen, con todos los oficiales necesarios, como Reyes de amas, farautes, trompetas é otros menestriles, escribanos, armeros, ferreros, cirujanos, carpinteros é lanceros, que enastasen las lanzas, sastres e bordadores. Otrosí, en medio de las tiendas hicieron UNA SALA DE MADERA BIEN ORDENADA, HECHA DE VERJAS DE TREINTA PASOS EN LARGO É DIEZ EN ANCHO, TODA COLGADA DE RICOS PAÑOS FRANCESES, e en ella pusieron dos mesas, la una para Suero de Quiñones é para los caballeros que venían a justar, é la otra para los demás principales caballeros que concurrieran a honrar en ver las justas, é en la frontera de la sala estaba un grande e rico aparador, é cabe la sala corría uno de los ríos, que la floresta cercaban²¹.

La atención decorativa a todos los detalles que componían la puesta en escena de este espectáculo también la completaban los atuendos de los acompañantes del protagonista del acto, así que se cuenta un poco más adelante que *el primero paje llevaba los paramentos del caballo de damasco colorado con cortapisa de martas cebellinas, é todos los bordados de muy gruesos rollos de argentería, a manera de chapertas de zelada, é llevaba puesto EN LA CABEZA UN ALMETE (yelmo) ENCIMA DEL QUAL IBA FIGURADO UN ÁRBOL GRANDE DORADO CON HOJAS VERDES E MANZANAS DORADAS, É DEL PIE DÉL SALÍA REVUELTA UNA SIERPE VERDE A SEMEJANZA DEL ÁRBOL, en que pintan haber pecado Adán, EN MEDIO DEL ÁRBOL IBA UNA ESPADA DESNUDA CON LETRAS QUE DECÍAN: “LE VRAY AMÍ”, e este paje llevaba su lanza en la mano...²². Fue éste uno de los más famosos torneos de su tiempo²³, y como se dice en el texto original de Fray Juan de Pineda, menciona Benito Ruano a su vez que los torneos se complementaban con la costumbre de “HACER SALA”: suntuosas recepciones en tiendas recubierta de ricos tapices y ornamentos, los que la música y declamaciones poéticas permitían a los caballeros concursos en el dominio de las artes de la danza y el trovar²⁴.*

21 *Op. cit.*, VIII-IX, págs. 7-8.

22 *Op. cit.*, XI.

23 ANDRÉS DÍAZ, R. de: “Las fiestas de caballería en la Castilla de los Trastámara”, *En la España Medieval*, V. Estudios en memoria del Profesor D. Claudio Sánchez-Albornoz, vol. I, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1986, págs.81-107, págs. 94-95. Sobre este particular también se pronuncia BENITO RUANO, cuando dice que este episodio se celebró junto al Hospital de Peregrinos, junto al río Órbigo, donde se levantó el mencionado Passo: una imaginaria fortaleza realizada en madera, asediada y defendida por razón de Amor, de cuya instalación en la floresta junto al puente evidentemente nada queda. Sigue diciendo este autor que ese día una cuadrilla de alarifes concluyó de terminar sobre podio de rico mármol, traído del lejano Peñón de Raíces (Asturias), la figura de bulto redondo de una faraute o heraldo que empuñaba en la diestra el cartel señalando el camino francés o jacobeo, obra del maestro Nicolás Francés, artista que trabajaba por esas fechas en el retablo mayor y en el claustro de la catedral de Compostela, en E. BENITO RUANO, “La guerra imaginaria, las justas e los torneos”, *Castillos medievales del reino de León*, 1989, pág. 35.

24 *Op. cit.*, pág. 37.



Se va configurando el tránsito de un encuentro guerrero a una representación cuasi-teatral, efectista, con las distintas variantes lúdicas que se van determinando, dentro del contexto general de la Fiesta, en que desemboca la sociedad moderna. Así, tanto el marco urbano en que se realizan, por el auge de las ciudades, como los recintos internos de salones de castillos y palacios, son transformados por obra y gracia de la ilusión óptica, de los recursos que permite, precisamente, un arte rápido, de ágil ejecución, y menos costoso que la financiación de una obra permanente, si bien es cierto que el aspecto negativo de estos procesos, que requerían cada vez mayor atención y elaboración teórica y estética, era que se concebían para ser demolidos o destruidos una vez finalizados los actos de celebración. Surge el decorado, el arte fingido. De hecho, esta evolución hacia lo estético estaba implícita, al parecer de algunos estudiosos, en el propio ideal caballeresco, frente a su fracaso como ideal moral²⁵.

Pese a la trascendencia del *Passo Honroso*, no parece menos cierto que los historiadores coinciden en que la figura de Alfonso V El Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458) fue fundamental a la hora de recuperar la idea de Triunfo de la Antigüedad, especialmente a través del estudio arqueologizante de las tradiciones festivas de generales y emperadores romanos. De la misma forma que aquéllos, el rey de Nápoles quiso emular el ritual conmemorativo y las decoraciones latinas, para ensalzar su propia figura y dar a conocer sus victorias militares, dulcificando, al tiempo, su imagen de conquistador, con la de mecenas, coleccionista y erudito. Precisamente, en este sentido habrían de entenderse las numerosas celebraciones triunfales, promovidas por él en el reino de Nápoles, pero también el resto de actos en que se diversificaban esas magnas Fiestas, como los banquetes, bailes y los propios torneos. En 1443, con motivo de su Entrada Triunfal en la ciudad de Nápoles, culminando la conquista del reino, en el marco de las celebraciones

los catalanes habían hecho algunos caballos de madera ideados para que los jóvenes que los cabalgaban los pudieran hacer ir marcha atrás mediante unas palancas. Cada jinete llevaba un escudo con las armas reales y una espada. Frente a ellos apareció un escuadrón de soldados vestidos con trajes sirios y persas y con tocados de apariencia espantosa. Cuando sonó la música, jinetes e infantes iniciaron una danza; el ritmo fue creciendo con regularidad y la danza se convirtió en más agresiva hasta que trabaron un combate que finalizó con la derrota de los infieles. Aparecieron más virtudes, esta vez

25 *Op. cit.*, pág. 86. Se refiere a la afirmación de J. HUIZINGA en su estudio de la decadencia medieval, en *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1973.



*Magnanimidad, Constancia, Clemencia y Generosidad, montadas sobre una alta torre de madera. Un ángel con una espada desenvainada ante la puerta, hacía una declamación ofreciéndole a Alfonso el castillo con las virtudes, dedicándole a cada una de ellas la correspondiente alabanza...*²⁶.

En 1452 unas dos o tres mil personas formaban el cortejo del emperador Federico II, coronado en Roma, donde también se había casado con Leonor de Portugal, sobrina de Alfonso, que se dirigió a Nápoles a continuación.

Un rey imbuido desde la infancia del poder ceremonial y el gusto por el fasto no podía dejar pasar esta ocasión para exhibir el esplendor que había forjado...Dos grupos de jinetes...el segundo tomaba la apariencia de la caballería ligera de los Balcanes, los Estradiotes. Al pasar por delante del estrado real todos jalearon y gritaron: Ragona, Ragona. Cuando el estandarte real llegó a este punto la procesión entera se detuvo y se dio la señal para prender fuego a CUATRO GIGANTESCAS RUEDAS DE SANTA CATALINA que los mercaderes florentinos habían dispuesto sobre CUATRO ARCOS DE MADERA INTERCALADOS ENTRE CASTELNUOVO Y PORTA PETRUCCIA. NUBES PINTADAS, ÁNGELES, FIGURAS ALEGÓRICAS Y LAS ARMAS REALES E IMPERIALES ADORNABAN LAS ESTRUCTURAS. Durante más de una hora el relampagueo y el humo de los fuegos artificiales impregnó toda la escena...Tres días de la visita fueron dedicados a los TORNEOS. En sus preparativos Alfonso había puesto a dos mil hombres a trabajar para montar LAS PALESTRAS en la calle de la Incoronata frente a Castilnuovo. Por encima se colgó un entoldado de tela azul, decorado con estrellas y los planetas para proporcionar sombra. En medio de la calle delimitaron la pista del torneo con una barrera de tela; a cada lado emplazaron DORADAS FUENTES DE MADERA DE LAS QUE BROTABA VINO. Una proporcionaba vino blanco y la otra tinto, y las dos poseían una palangana plateada para beber. En hileras a cada lado de la calle fueron levantados los palcos para los espectadores y en un largo espacio abierto frente a la iglesia de santa María Incoronata se plantaron tiendas rodeadas de zanjas, como si se tratara de una campaña contra el enemigo. Las más grandes tenían cuatro alas, cada una con diversos departamentos "Falsas puertas al estilo italiano" o sea fingidas y mobiliario. Una de las tiendas más

26 RYDER, A.: *Alfonso El Magnánimo*, Valencia, 1992, pág. 311



pequeñas, hecha en Cataluña, estaba engalanada con las armas de Aragón; otra, un presente de Granada, llevaba las armas del emir. Todo este MONTAJE se inauguró al final de la procesión, cuando cada hombre de armas cabalgó con su lanza contra un escudo de hierro atado a un sólido poste de madera. Justo después de que el último jinete hubiese roto su lanza ya estaba sonando el Ave María. Al día siguiente hubo una justa y encuentro con lanza, en las que incluso participó Alfonso "muy expertamente"... El torneo continuó esa noche dentro del castillo gracias a la luz de las antorchas. Y el tercer día, para concluir la exhibición marcial, Alfonso PUSO EN ESCENA un torneo entre bandas de caballeros armados con espadas. Al día siguiente, festividad de Viernes Santo, a la vez que en la catedral y en la iglesia de santa Chiara, Alfonso ordenó la realización de MISTERIOS SOBRE EL TEMA DE LA PASIÓN²⁷.

E incluso un poco antes de esa fecha, en 1428, se celebró en Castilla una de las Fiestas más famosas y de las más ricas, al parecer, en decoraciones, así como en información recogida por distintas fuentes, para la posteridad. Entre otras razones, la multiplicación de noticias indica el deseo de dejar testimonio de tan ricos fastos, para conseguir la inmortalidad de la fama, una idea precursora de los ideales humanísticos del Renacimiento, por la cual las Artes se convierten en el instrumento más propicio de la propaganda política, de manera que se fueron multiplicando en consonancia los "aparatos" y adornos de los episodios de la Fiesta en general, y de los torneos en particular. Dichas Fiestas se organizaron para conmemorar el paso de la Infanta Leonor de Aragón hacia Portugal, quien iba a contraer matrimonio con el rey Don Duarte. Dice T. Ruiz que la tradición de las justas no se encontraba, probablemente, tan desarrollada en Castilla como lo estaba en Francia o Inglaterra, como también afirma que respecto a las elaboradas fiestas, con sus máquinas fantásticas, en la Castilla del siglo XV, éstas podrían haber estado inspiradas en las italianas a través de Aragón²⁸. De hecho parece que fue un artesano italiano -un lombardo para más datos- al servicio del Infante don Enrique de Aragón, el que

construyó UN CASTILLO DE MADERA Y TELA, CON UNA TORRE ALTA, UN CAMPANARIO, OTRAS TORRES MÁS PEQUEÑAS Y UNA FILA DE TORRES BAJAS RODEANDO EL CASTILLO. MUY ALTO ENCIMA DEL CAMPANARIO, UN GRIFO DE ORO SOSTENÍA UNA GRAN BANDEJA ROJA Y BLANCA, y doce banderas más, de menor

27 *Op. cit.*, págs. 428-430.

28 RUIZ, T.F.: "Fiestas, torneos y símbolos de realeza en la Castilla del siglo XV. Las fiestas de Valladolid de 1428", en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, RUCQUOI, A. (coord.): Valladolid 1988, pág. 251.



*tamaño, también rojas y blancas, que ondeaban desde sendas torres. Desde la entrada de la fortaleza imaginaria se extendía por la justa una tela HASTA UN ARCO FLANQUEADO POR DOS TORRES. UNA SEÑAL ANUNCIABA "ESTE ES EL ARCO DEL PASAJE PELIGROSO DE LA FUERTE VENTURA". Cerca de allí, una rueda de oro, LA RUEDA DE LA VENTURA recordaba a los caballeros la impredecible naturaleza de la Fortuna*²⁹.

Pero, la lectura directa de la propia *Refundición de la Crónica del Halconero*, del obispo Lope de Barrientos, en la edición de Juan de Mata Carriazo³⁰, es más amplia en la descripción de los interesantes elementos, incluida la obra efímera, que se realizaron para este torneo. Además se da noticia en el texto del material del que estaba hecha dicha obra, y además aparece la idea del carro o carroza, indispensable en muchos de los eventos la Fiesta renacentista posterior, con mención, incluso, de vestuario, y "aderezo" singular de algunos de los participantes en el torneo, como los caballeros que llevaban *encima de los yelmos molinos de viento*. Ciertamente, la descripción de la fortaleza era la que recoge Ruiz. Después, se deduce que

Estaba en cada una dellas (de las doce torres de la cerca más baja) una dama bien arreada, y BAXO EN EL SUELO DE LA FORTALEZA, FECHAS RECÁMARAS PARA EL YNFANTE Y PARA LOS CABALLEROS. Y ESTABA PUESTA UNA TELA DE CAÑAS, Y LA TELA COMENÇADA DESDE LA FORTALEZA. E AL OTRO CABO DE LA TORRE ESTABAN DOS PUERTAS, DONDE HABÍAN DE VENIR LOS CABALLEROS AVENTUREROS, Y UN VARCO DONDE HABÍA LETRAS QUE DECÍAN: ESTE ES EL VARCO DEL PASAJE PELIGROSO DE LA FUERTE VENTURA. Y ENCIMA DE UNA DESTAS DOS TORRES ESTABA UN HOMBRE CON UNA BOZINA DE CUERNO. Esta fortaleza toda paresçia fecha de cal y canto labrado. Estaba ençima del andamamiento de la çerca, junto con la torre, una rrueda dorada, bien grande, que dezían Rueda de la Ventura. Y al pie de la rrueda estaua un asentamiento bien rico. Y todo fecho en buena ordenaça. E de aquí salió el ynfante, con arnés real, con cinco caualleros que consigo lleuaua; los quales eran Juan Manrique, fijo de Garcí Fernández Manrquie, y fray Gutierre de Cárdenas, y Lope de Rojas, y Álvaro de Sandoual, y Diego de Texeda. E antes que saliese armado, el ynfante

29 *Op. cit.*, pág. 255.

30 BARRIENTOS, L. de.: *Refundición de la crónica del Halconero*, edición y estudios de Juan Mata Carriazo, Madrid, 1946.



vino a su fortaleza, con muchos gentiles hombres de su casa, y danzaron, y fizo sala a todos al pie de su fortaleza. Y después cabalgó, y fuese a su posada, y vino con un entremés, en esta manera. Venían ocho doncellas muy arreadas. Y en pos dellas venía una deesa, encima de un carro, y doce doncellas con ella, cantando en dulce armonía, con muchos menistriles. EL QUAL CARRO tiraban dos coseles, y veinte peones, vestidos de librea, blanco y colorado. E llegaron así a la fortaleza, y asentaron a la desa en aquel asentamiento, al pie de la rueda, y las doncellas al derrededor della, por las torres; y encima de la puerta de la fortaleza muchos gentiles hombres, vestidos de la librea que el ynfante había dado. E luego el ynfante y sus caballeros se armaron. Y como venían algunos caballeros aventureros y llegaban AL VARCO PELIGROSO, luego los que estaban encima de la puerta de la fortaleza tocaban una campana que tenían en la torre de la fortaleza. E salía fuera una dama encima de una hacanea, y un faraute con ella, y preguntaban a aquel aventurero que allí llegaba que qual ventura le había traído a tan peligroso paso, que se decia de la Fuerte Ventura; por eso, que se volviese, y que no podía pasar sin justa. Estando en esto, llegó allí el Rey, y traía veinte y cuatro caballeros, todos con sus paramentos verdes harpados; y el Rey traía unos paramentos llenos de argentería dorada, con una cortapisa de armiños, y encima del yelmo una diadema llena de mariposas. E así entró en la tela, estando la Reyna e infantas, y las otras damas, en un cadahalso, mirando la justa. Y quebró el Rey en dos carreras dos varas muy bien quebradas, y los otros caballeros que con él habían venido asimismo justaron muy bien. E luego salió el rey de Navarra, con doce caballeros, y todos traían encima de los yelmos molinos de viento... E venida la noche, fueron los reyes y reynas y las infantas a cenar con el ynfante don Enrique, a las casas del almirante don Alfonso Enríquez, que son en esta villa de Valladolid. Y dormieron todos allí...³¹.

No menos interesante resulta la lectura del capítulo siguiente de la crónica del Halconero, porque aparece otro de los espectáculos favoritos de las fiestas cortesanas, pero éstas llevadas a cabo en el interior de los recintos palatinos, a lo largo de toda la época moderna. Solo que este caso vuelve a hacer referencia al torneo como protagonista del espectáculo, en fechas posteriores, relegado a un enfrentamiento plenamente ilusorio y deslumbrante, como se puede ver en la

31 *Op. cit.*, capítulo XXVIII. De otra grant fiesta que el ynfante don Enrique fizo allí en Valladolid, págs. 59-62. El texto se ha modernizado en una grafía actual para que puede leerse con mayor facilidad.

imagen de N. SOLÍS³². Así, en otra de las justas promovidas por el rey de Navarra, en la misma fecha que el anterior, y por idéntico motivo, los esponsales de la infanta doña Leonor, el veinticuatro de marzo de 1428³³.

Las descripciones de estas ricas celebraciones, muchas de ellas relacionadas con el ámbito de los torneos, son verdaderamente pormenorizadas, por lo que resulta prácticamente imposible sustraerse a la transcripción de *Otra fiesta que el rey hizo, allí en Valladolid* en 1428 igualmente. En este caso, le tocaba el turno de mostrar la magnificencia regia, al rey de Castilla. Según la crónica del Halconero:

Acabadas las fiestas que el rey de Navarra y el infante don Enrique hicieron, acordó el Rey de hacer otra fiesta por honrar a la ynfante su prima, hermana de la Reyna, la qual se hizo de esta manera. Mandó ARMAR UN ALFANEQUE en la plaza de Valladolid, Y SABÍAN A ÉL POR DIEZ Y OCHO GRADAS, CUBIERTAS DE PAÑOS DE ORO. Y MANDÓ PONER UNA TELA CUBIERTA DE ÇESTRE COLORADO, Y AL CABO DE LA TELA UN CADAHALSO CUBIERTO DE RICOS PAÑOS DE TAPEÇERÍA. E del alfaneque salió el Rey armado, y con él doce caballeros de arnés real. Y venía el Rey como Dios Padre, y luego doce caballeros como los doce apóstoles, con sus diademas en las cabezas, y cada uno dellos un rótulo en la mano del martirio que había recibido por Nuestro Señor. Y los caballos con cubiertas de grana, y unos rótulos por ellas que decían: lardón. E luego salió el ynfante a la tela con otros doce caballeros, los seis dellos con sobrevistas de llamas de fuego, y los otros seis cubiertos de hojas de moral; y allí fue la justa muy reñida. El Rey rompió tres varas muy bien rotas y el infante cinco. Y así se fue el ynfante con los suyos a desarmarse. Y donde a poca de hora el ynfante volvió solo a la tela con otro arnés, por venir desconocido. Y traía tres pajes con falsos visajes, muy ricamente vestidos de brocado, y los caballos con paramentos brocados. El ynfante traía las sobrevistas de carmesí brocado, con una cortapisa de armiños; y fizo tres carreras,

32 La duodécima escena representa un torneo en el salón del palacio: los príncipes y la corte asisten a una lucha de caballeros que montan falsos caballos de combate ensillados con almohadillas rojas. NIKOLAUS SOLÍS. Sala del Palacio ducal de Munich durante los festejos de 1568. Torneo. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale. Lámina que forma parte de una serie de 15 grabados al aguafuerte, ilustraciones de una obra de Hanns Wagner, publicada en Múnich en 1568 por Adam Berg, para describir las fiestas y ceremonias con motivo de la boda del príncipe Guillermo, duque de Baviera con Renata de Lorena, en 1568, pág. 416. El torneo se convierte en el centro de los espectáculos cortesanos, donde se manifiesta lo lúdico, a la vez que se convierte en ceremonias de ratificación del vasallaje, así como expresión propagandística del poder del rey, en CÁTEDRA, P.M.: "Fiestas caballerescas...", *op. cit.*, pág. 99.

33 *Op. cit.*, capítulo XXIX. De otra justa muy rica y muy buena que en aquel tiempo el rey de Navarra fizo en Valladolid, págs. 62-63.



en que rompió una gruesa lanza. Y volvióse, y luego vino el rey de Navarra, armado, METIDO EN UNA ROCA, y con él cuatro caballeros armados de guerra, que iban guardando la roca, e iban a pie algunos LANZANDO TRUENOS. Y fizo tres carreras por la tela, y allí se desarmó y se fue donde estaba el Rey. E después vinieron otros asaz caballeros, y justaron todos muy bien. Duró la justa hasta que salieron estrellas en el cielo, que los reyes e infantes y otros asaz caballeros se fueron a San Pablo, donde el Rey posaba. Y allí cenaron y durmieron esa noche.³⁴ Hubo otros torneos en 1434, uno de ellos celebrado en el marco de la Entrada Triunfal del rey Juan II en la ciudad de Toledo, y otro en la misma ciudad de Valladolid, a donde llegó el Rey desde Medina del Campo, en el mes de abril³⁵.

Si estas descripciones resultan interesantes, en cuanto a la información sobre el desarrollo de estos acontecimientos que eran los torneos, y en cuanto a unas estructuras, de carácter provisional, que desde el punto de vista artístico se crean para dar marco al encuentro entre caballeros, en este sentido se puede encontrar otra descripción en una Crónica Incompleta de los Reyes Católicos, en el apartado que dedica el anónimo escritor al período del reinado de Enrique IV, antecesor en el cargo de aquéllos. Concretamente, en 1462

acaescieron grandes Fiestas...A él (el Rey) fue enviado por embajador el conde de Armiñaque, uno de los mayores señores que fue en su tiempo en Francia, y por mandado del rey don Enrique, EN EL BOSQUE DE MADRID LE FUE HECHA UNA SEÑALADA FIESTA; Y DEXÁNDOME DE LAS GRANDES JUSTAS Y SALAS QUE EN AQUELLA FLORESTA FUERON HECHAS, EL EMPARAMENTO, MUCHA TIERRA EN LAS CALLES POR LAS ALAMEDAS DEL BOSQUE, DE SUS INFINITOS PAÑOS DE RAS, UNOS TEXIDOS DE ORO, Y OTROS CON SEDA Y LANA MUY RIQUÍSIMOS Y DE DIVERSAS HISTORIAS, LOS QUALES ERAN TANTOS, QUE LO ALTO DEL CIELO (cubrían) Y POR LO LARGO DEL BOSQUE DE UNAS PARTES Y OTRAS FUERON ARREADAS, Y TANTOS APARADORES Y TAN ALTOS, DE PLATA, QUE A LOS HOMBRES PARECÍA QUE LA PLATA Y PAÑOS DE RAS ESTABAN EN MARAVILLOSA FLORESTA...³⁶.

34 *Op. cit.*, capítulo XXX, *De otra fiesta que el Rey fizo, allí en Valladolid*, págs. 63-64.

35 *Op. cit.*, capítulo LXXXIX, págs. 150-154.

36 CRÓNICA INCOMPLETA DE LOS REYES CATÓLICOS, Según un manuscrito anónimo de la época. Prólogo y notas de JULIO PUYOL, Madrid, Academia de la Historia, 1934, pág. 50.

Lo cierto es que a don Felipe El Hermoso también parecían gustarle sobremanera los espectáculos de los torneos, por lo que se deduce de las numerosas menciones que aparecen, relacionadas con estos eventos, en las crónicas de quienes viajaron con el propio archiduque. Este es el caso de Antonio de Lalaing, quien cita diversos torneos, con que se honraba la visita del esposo de doña Juana Trastámara. Algunas de dichas referencias son más prolijas que la mera alusión a las *hermosas justas*. Así, en uno de los capítulos del cronista, que titula *De las justas reales y de la moda de los justadores*, recoge noticia del lunes, 13 de junio de 1502, en que *se hicieron las justas reales en el gran mercado de Toledo*, donde relataba que *su costumbre es que un caballero yendo a las justas lleve siempre una docena de lazos, o más, con sus colores, que, al volver de las justas, si su dueño ha quebrado alguna lanza, llevan los trozos, y LOS OTROS LLEVAN BUSTOS. Y los justadores, que corriendo todo el día, van durante toda la noche por la ciudad, y pasan por delante de las damas, que están en las ventanas*³⁷. Los torneos, a estas alturas del siglo XVI, formaban parte de un mundo más diverso, en el que se insertan bajo un epígrafe más amplio, el de la Fiesta cortesana, que incluía distintos espectáculos, y precisamente entre éstos, se mencionan las “escaramuzas”, una variante de simuladas contiendas ecuestres. Precisamente, de esta fecha, 1503, es la descripción de una *divertida escaramuza* hecha anualmente, el día de San Juan, por los de Toledo³⁸.

Ese mismo año, estando en Bourg, un caballero de Saboya, el barón de Chevron, quiso agasajar al archiduque con unas

armas...para ejercitarlas, hizo publicar unas bellisimas (armas), a saber: él y seis de sus familiares, nobles de nombre y de armas, de los cuales el duque de Saboya era uno, proporcionarían a cada uno que se presentase, también noble, cuando tocase un escudo gris colgado en el extremo de las lizas de un pino, cinco carreras con hierro afilado y uno para las damas, armados con arneses de guerra; y a cada noble, cuando tocase un escudo amarillo pendiente allí, seis carreras a la gran justa; y a cada uno que tocase un escudo rojo, también colgado del pino, debería el que tal hiciera llegar a pie a la barrera, con arnés de guerra, con almete o bacinete...En el extremo de las lizas el dicho señor de Chevron había hecho hacer UN CATAFALCO Y PLANTADO UN PINO, DEL QUE COLGABAN DICHOS ESCUDOS Y LAS ARMAS DE LOS DEFENSORES, CON LA IMAGEN DE UNA MUCHACHA MUY BIEN ARREGLADA, SEMEJANTE AL EMPRENDEDOR, Y QUE

37 LALAING, A. de.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, I, Valladolid 1999, págs. 432-433.

38 *Op. cit.* págs. 433-434.



ARROJABA POR SUS PECHOS AGUA A UNA FUENTE, Y CERCA
CUATRO SALVAJES, MUY BIEN HECHO...³⁹.

Es interesante esta última descripción, por varias razones. En primer lugar, porque muestra la pervivencia de motivos ligados a la literatura del torneo, como la iconografía del mencionado pino, del que cuelgan las armaduras, cuya dependencia de las leyendas artúricas o de textos como el Amadís es manifiesta, pero además constituye la prueba de que el llamado Paso borgoñón, precisamente protagonizado por este simbólico elemento simulado seguía vigente en territorio francés, pero lo que es más relevante, formaba parte ya de un lenguaje habitual para los organizadores y los asistentes a estos encuentros lúdicos. Por otro lado, la incorporación de elementos decorativos innovadores, como la doncella de pechos perforados, de los que emana algún tipo de líquido, muestra los nexos entre la decoración del torneo y las realizaciones -ya sea en obra perdurable o temporal- ejecutadas para otras manifestaciones de las Artes del Renacimiento, como por ejemplo en la escultura decorativa de los jardines, proviniendo este lenguaje de textos, que con el tiempo se erigieron en verdaderos manuales recopilatorios, diccionarios enciclopédicos, las fuentes de las que se nutrieron los programas ornamentales de variadas manifestaciones plásticas de la época moderna, como puede ser la obra publicada en Venecia en 1499 -con gran difusión europea- de Francesco Colonna, *El sueño de Poliphilo*, una novela de viajes, arqueologizante, y que tenía la ventaja de contar con ilustraciones en el texto, que fueron la fuente de inspiración de ese vocabulario plástico internacionalmente aceptado por las cortes eruditas del momento. En esta línea también se encuadra la figura de los “salvajes”, de los que habla la crónica de Lalaing, en este caso formando parte del decorado del torneo, pero que llegó a ser prototípico en el contexto del arte efímero de la Fiesta, como en otras representaciones plásticas perdurables, y que, a grandes rasgos, intentaba plasmar el componente dionisiaco de la naturaleza humana, en su dualidad con el carácter apolíneo y racional, siendo constante elemento de atención del Humanismo especulativo.

39 *Op. cit.*, pág. 488.

40 Sobre este tema se pueden consultar interesantes obras de referencia:

ALEDA Y MIRA, J.: *Solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid 1903.

BARBER, R.: *Tournaments: joust, chivalry and pageants in the Middle Ages*, Woodbridge, Boydell, 1989, 2000.

BARBERO, M. Á.: “Castilla en el siglo XV, lujos urbanos”, *Estudios de Historia de España* (1989), 2, págs. 89-100.

BARRIENTOS, L. de.: *Refundición de la crónica del Halconero por el obispo Lope de B.* Edición y estudios de JUAN DE MATA CARRIAZO, Madrid 1946.

BENITO RUANO, E.: “La guerra imaginaria. Las justas e los torneos”, en *Castillos medievales del Reino de León*, León 1989, págs. 35-45.

BOUZA ÁLVAREZ, F.: “Cultura nobiliaria y ejercicios de guerra”, en *Las Fortificaciones de Carlos V*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs.95-116.

Ejemplos suficientes, los anteriormente mencionados, como para darse cuenta de que el Torneo⁴⁰, simulacro de guerra, *tentadero* de caballeros en prueba de su fuerza y marco de celebración cortesana, fue el hilo conductor, a través del cual se mantuvo vigente la fórmula publicitaria del Triunfo y la gloria militar del mundo antiguo, en el marco de la celebración lúdica, y que alcanzó cotas apoteósicas con la megalomanía ornamental del Barroco.

CLEPHAN, R. C.: *The mediaeval tournament*, New York, 1995.

FERRER VALLS, T.: *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, 1991.

FERRER VALLS, T.: *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, UNED, Univ. de Sevilla, Univ. de Valencia, 1993.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: *La Atenas castellana. Ensayos sobre la cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Valladolid, 1989.

GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del s. XX*, Valladolid, 1999.

MASSIP BONET, F.: "Imagen y espectáculo en la entronización de los Trastámara", *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, I, 3º, Zaragoza, 1996, págs. 371-386.

NARBONA VIZCAÍNO, R.: "Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XVI-XVII)", *Revista d'Historia Moderna*, 13, tomo 2 Pedralbes, (1993), págs. 463-472.

NIETO SORIA, J.M.: *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (1400-1520)*, Madrid, 1999.

PALACIOS MARTÍN, B.: "Imágenes y símbolos del poder real en la Corona de Aragón", *XV Congreso de la Corona de Aragón*, I, 1º, Zaragoza, 1997, págs. 198-230.

PALOMO FERNÁNDEZ, G. y SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L.: "La ciudad y la fiesta en la historiografía castellana de la Baja Edad Media: escenografía lúdico-festiva", *Hispania*, 186 (1994), págs. 5-36.

PÉREZ PRIEGO, M. Á.: *Teatro medieval: Castilla*, Madrid, 1997.

RUCQUOI, A. (coord.): *Realidad e imágenes del poder: España a fines de la Edad Media*, Valladolid, 1988.

SÁNCHEZ HERRERO, J. (ed.): *Las fiestas de Sevilla en el siglo XV. Otros estudios*, Madrid, 1991.

SIMÓN DÍAZ, J.: *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia*, Instituto de Estudios Madrileños, 1964.

SIMÓN DÍAZ, J.: *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.

THEWS, F. NELSON, JANET T.: *Rituals of power: from late antiquity to the early middle ages*, Leiden, 2000.

VITAL, L.: *Relación del primer viaje de Carlos V a España*, traducción de Bernabé Herrero, Madrid, 1958.



LA CATEDRAL DE JAÉN EN ÉPOCA DEL CONDESTABLE DON MIGUEL LUCAS DE IRANZO (1460-1473)¹

PAULA MORALES GILA
Universidad de Granada

Con la conquista de Fernando III de la ciudad de Jaén en 1246, la Mezquita Mayor, ubicada en una zona apartada de la ciudad, junto a la muralla musulmana en el sector más oriental, fue bendecida y convertida en Templo Catedralicio bajo la advocación de la Asunción de la Virgen, y desde 1249 sería sede de la diócesis al trasladarse a Jaén la de Baeza que lo fue desde 1227, aunque ésta última mantuvo un tercio de los canónigos.

Todo parece indicar que fue durante el obispado de D. Nicolás de Biedma (1368-1383) cuando dicha mezquita comenzó a transformarse en un nuevo edificio más apto para el rito cristiano. Don Nicolás *emprendió la fabrica de un Edificio regular según la forma de otras Catedrales, con cinco naves, coro, cruzero, Capilla mayor, claustro y otras partes necesarias*². Pocos serían los cambios que este edificio debió sufrir posteriormente durante el intervalo de los obispados de D. Nicolás de Biedma y el de D. Luis Osorio (1482-1496). Apenas existen datos documentales de esta primera Catedral. Tampoco hay noticias arqueológicas que nos informen de cómo sería este edificio. Por tanto, recurriremos a una fuente bibliográfica para el estudio de este templo, como es los *Hechos del*

1 Estos años corresponden con los de la estancia del Condestable en la ciudad de Jaén.

2 MARTÍNEZ DE MAZAS, J. (1794): *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén*, Barcelona, Ed. El Albir, 1978, pág. 170.

*Condestable D. Miguel Lucas de Iranzo (Crónica del siglo XV)*³.

Es una obra de gran interés para conocer el periodo en el que este personaje vivió en Jaén, pues relata la vida del Condestable desde el 25 de marzo de 1458 hasta diciembre de 1471, diecisiete meses antes de su muerte.

Numerosos acontecimientos de su existencia se desarrollan en la Catedral de Jaén⁴ lo que nos aporta pinceladas de cómo sería este edificio anterior a las reformas llevadas a cabo por D. Alonso Suárez de la Fuente del Sauce (1500-1520). La *Crónica* no se puede considerar una obra histórica, pues el autor⁵ se esfuerza en exaltar al Condestable, distorsionando la realidad, pues olvida intencionadamente los momentos desagradables de este personaje.

D. Miguel Lucas de Iranzo fue nombrado Condestable de Castilla en 1458 por Enrique IV a quien había servido cuando éste aún era príncipe. Recibiría a lo largo de su vida numerosos títulos y cargos, que aumentaron al casarse con doña Teresa de Torres, heredera de la Casa de Torres, que disfrutaba de amplios territorios y numerosas concesiones en la ciudad de Jaén. Tras caer en desgracia en la Corte, el Condestable, se retira a Jaén donde vivirá durante casi 12 años, es decir desde la Navidad de 1460 hasta su muerte el 22 de marzo de 1473⁶. Su vida placentera en esta ciudad fronteriza, se relata con todo tipo de detalles en la *Crónica*. Fueron frecuentes los espectáculos de teatro, música, torneos, danza, corridas de toros, etc. Su despotismo con el pueblo llano al que oprimía con sus impuestos, y su simpatía por los judíos, fue la causa de su muerte violenta a manos del pueblo coincidiendo con un periodo de levantamientos contra los judíos y conversos en el Valle del Guadalquivir⁷.

La antigua Catedral, escenario de tantos momentos de la vida del Condestable, tenía cinco naves longitudinales separadas por pilares, número éste que se mantendría en los siglos posteriores hasta que se terminó la Catedral actual. La cabecera y el lado sur se encontraba oprimido por la muralla y las torres defensivas.

La Capilla Mayor se encontraría en la cabecera del templo. En este lugar el pueblo de Jaén dio muerte al Condestable el día de San Benito de 1473 como se narra en el apéndice de uno de los cinco códices que se conocen de la “*Crónica*” *Ese día el condestable salió de su casa con sólo tres criados y aquellos tres lo dejaron sólo en la iglesia mayor de Sta. María, y dixo -que lo oyeron muchos- oy morirán los malos, y fuese derechamente al altar mayor que agora es arco*

3 CARRIAZO, J. de M.: *Hechos del Condestable D. Miguel Lucas de Iranzo (Crónica del siglo XV)*, Madrid, Espasa Calpe, 1940.

4 En ninguna ocasión en la “*Crónica*” se la denomina Catedral, sino Iglesia Mayor de Santa María.

5 Se han barajado diferentes autores desde Pedro de Escavias, Alcaide de Andujar; sus secretarios Luis del Castillo y Juan de Olid; o su hermano el Comendador de Montizón.

6 Coincide con el obispado de D. Alonso Vázquez de Acuña (1457-1474).

7 RODRÍGUEZ MOLINA, J.: *La vida de la ciudad de Jaén en tiempos del Condestable Iranzo*, Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 1996.



*principal por do entran a la capilla mayor y hincóse de rrodillas en las gradas. Y estando allí llegaron dos ballesteros, personas baxas, y el uno le dio en la cabeza con la enpulguera de la ballesta y le echó los sesos de fuera, y el otro le acudió con el mucho de su ballesta y así dieron con él muerto en el suelo. Fuenterrado en la capilla deste linaje de Torres ques en la iglesia Mayor*⁸.

El coro de los canónigos se situaba en la nave central frente al altar mayor como era costumbre en la mayoría de las catedrales españolas. Entre el coro y el altar mayor se situaba el crucero, espacio reservado para las festividades solemnes. La boda del Condestable con doña Teresa de Torres tuvo lugar en este lugar en 1461 *y entre el coro y el altar mayor tenían puestos su estrado, donde ynojaron y humillaron sus devotas personas, y oyeron la misa con grand devoción; la qual celebró el dicho señor obispo de Salamanca, oficiándola muy solepnnes cantores y órganos*⁹.

También en el crucero se celebraron los funerales por el hermano del Condestable, don Alonso de Yranzo, arcediano de la Catedral de Toledo, el 9 de septiembre de 1464 *Primeramente se puso en medio del crucero del altar mayor la tunba que estava sobre la sepultura de Carlos de Torres ... y se adornó... púsose, más un candelero grande de madera que tomava todo el crucero de entre el altar mayor y el coro, para las hachas con doce escudos...*¹⁰. *E así se acabó el oficio. E a este responso todos los clérigos e frayles tomaron candelas en las manos, y estovieron en procesión dentro en el coro*¹¹.

También se realizaron en el crucero los funerales por el padrastro del Condestable, Alonso Álvarez de Yranzo *Desde la puerta del coro fasta la red del altar mayor estavan ciertas ripias de pino, do se pusieron ciento e sesenta antorchas de cera. Y entrel altar mayor y el coro estava una tumba alta, debaxo de unas andas, todo cubierto de paños de seda*¹². Durante el obispado de D. Luis Osorio el crucero se derribó al igual que la capilla mayor al encontrarse en muy mal estado. Será posteriormente durante el obispado de D. Alonso Suárez de la Fuente del Sauce cuando se reconstruyan.

El coro de los canónigos era, sin duda, uno de los espacios más importantes dentro del templo¹³. En este lugar se realizaba el rezo de las Horas Canónicas y

8 EISMAN LASAGA, C.: "Un manuscrito excepcional con los Hechos del Condestable Miguel Lucas en la Biblioteca del Instituto de Estudios Giennenses", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* n° 170, Diputación Provincial de Jaén, 1998, págs. 7-27.

9 CARRIAZO, J. de M. *Hechos...*, pág. 45.

10 *Ibidem.*, pág. 241.

11 *Ibidem.*, pág. 247.

12 *Ibidem.*, pág. 385.

13 Este primer coro albergaría una sillería posiblemente de poca calidad artística y que fue sustituida por la mandada realizar por el obispo Don Alonso Suárez de la Fuente del Sauce. Esta última y sus posteriores ampliaciones son objeto de estudio de la tesis doctoral que estoy realizando sobre este coro catedralicio de Jaén.

se cuidaba con esmero, desde el modo de tomar asiento de los canónigos y beneficiados hasta la manera de vestirse, como se pone de manifiesto en los Estatutos de la Catedral de 1368¹⁴. El coro, que se situaba, como se ha indicado anteriormente en la nave central frente al altar mayor, estaba comunicado con las naves laterales a través de puertas en sus costados.

En el trascoro, frente a la Puerta del Perdón, se abrían dos puertecillas. Así en los funerales que se hicieron por don Alonso de Yranzo, la procesión de personalidades accedió al crucero a través de estas puertas *E así llegados a la iglesia mayor, en la manera e orden suso dicho, entraron todos por la puerta del Perdón y por las puertas del coro, y salieron al crucero, donde estaba puesta la tunba*¹⁵. Cuando se narra el bautizo del hijo del Condestable Luis, el 18 de abril de 1468 se dice *Y para esto, en el egleſia mayor de nuestra ſeñora la Virgen María, antel altar de Sta. María de Consolación que eſtá en la caustra de en medio de la puerta el Perdón, entre las dos puertas del coro estava puesto un pabellón de seda muy rico, debaxo del qual estava fecha una cama en quadra, en que avía dos gradas, y encima della un brocal de pozo, todo cubierto de paños de seda y brocados muy ricos*¹⁶.

La existencia de dos puertas en el trascoro nos la confirma Francisco de Bilches cuando describe la entrada del obispo D. Alonso Vázquez de Acuña en Jaén en el año 1457 *Desde la Capilla de S. Pedro de Osma, el Deán y el Cabildo llevaron a coro a Gonzalo Cano. Era el coro pequeño, obscuro como toda la Iglesia, de techo bajo, y tenía las dos puertecillas de entrada por la espalda, a más de la que, abierta al ancho de la nave, daba frente al Presbiterio. Allí dieron posesión al nuevo Obispo en la persona de su apoderado "posesión real, actual, vel quasi, de la Iglesia y silla pontifical". El posesionado ocupó la silla presidencial del Coro, y entregándole "ciertos maravedís los derramó por el dicho Coro, entre los mozos de dicho Coro*¹⁷.

El trascoro era un espacio reservado al pueblo, en el que también se celebraban festividades relacionadas con el rito de iniciación a la religión cristiana, por lo que en este lugar había un predicatorio usado para las lecturas sagradas. En algunas catedrales se le llamará Leccionario o Leedoiro, como en Santiago de Compostela.

En los funerales a don Alonso de Yranzo, cuando se describe la distribución de los asientos se dice *E en la nave del altar de Sta. María de Consolación, avia*

14 RODRÍGUEZ MOLINA, J.: *Estatutos de la Catedral de Jaén de 1368. Recopilación de 1478*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1980.

15 CARRIAZO, J. de M.: *Hechos...*, pág. 244.

16 *Ibidem.*, pág. 378.

17 BILCHES, F. de. *Santos y santuarios del obispado de Jaén y Baeza*, Madrid, Domingo García y Morras, 1653. CAZABÁN LAGUNA, A.: "De cómo entró en Jaén el Sr. D. Alonso Vázquez de Acuña", *Revista Don Lope de Sosa IX*, Jaén, 1913, págs. 258-261.



*otros vancos, desde el predicatorio, la nave abaxo, fasta el tercero poste, descubiertos*¹⁸. *E Pedro de Yranzo e Fernánd Lucas, que eran primos del dicho señor, asentáronse en las gradas a par del altar de Sta. María de Consolación, a la puerta del coro, a la mano derecha. E los otros del luto que venían en pos dellos, se asentaron en los vancos que estavan puestos desde el predicatorio que estava en la nave de Sta. María de Consolación, la nave abaxo, en la orden que venían*¹⁹.

El acceso de personas laicas al recinto de los coros catedralicios se remonta a la Edad Media y un ejemplo de ello lo tenemos en el coro de la Catedral antigua de Jaén; así tanto el Condestable como su esposa, caballeros y señores notables tenían asiento en el coro en ciertas conmemoraciones, como fue el caso de la Navidad de 1464 o de los funerales por su hermano *E venida la ora de maytines, en començando a tañer en la eglesia mayor, el dicho señor, con las señoras condesa y doña Guiomar y las otras señoras, yvan a maytines a la dicha iglesia mayor, las trompetas y cherimías tocando delante. E ydos a la eglesia, entrávanse en el coro, y allí se asentavan todos, a la parte que su merced tenía el estrado*²⁰. *E así mesmo el señor Condestable entró en el dicho coro, e asestóse en su estrado, que estava puesto e cubierto de luto, en la silla que otros días solía oyr vísperas. E de la otra parte del coro se asestó el comendador de Oreja, su hermano, en la silla que está en la otra parte, en la qual avia dos almohadas cubiertas de luto. Así mesmo entraron en el dicho coro los capellanes del dicho señor Condestable*²¹.

De los numerosos altares que tenía la Catedral, sin duda, uno de los más importantes sería el altar de Santa María de la Consolación. Se situaba en el trascoro, en la claustro frente a la Puerta del Perdón, y en medio de las dos puertas pequeñas del coro²².

Se utilizaba en ciertas festividades, algunas de ellas, como he apuntado anteriormente, relacionadas con la introducción al cristianismo. En él tuvieron lugar los bautizos de la primera hija del Condestable, doña Luisa o el de su primer hijo varón, don Luis en 1465 y 1468 respectivamente *E así fueron fasta la puerta del Perdón de la iglesia mayor. E allí salió, con el ábito acostumbrado, don Juan Alvares de Santacruz, deán de la dicha iglesia, que la bautizó, acompañado de todos los señores de la dicha iglesia. E fechas las cirimonias, metióla por la nave adelanta fasta cerca del altar de señora Sta. María de*

18 CARRIAZO, J, de M.: *Hechos...*, pág.242.

19 *Ibidem.*, pág. 245.

20 *Ibidem.*, pág. 154.

21 *Ibidem.*, pág. 245.

22 En 1539 aún se conservaba este altar a *las espaldas del coro*. LÁZARO LAMAS, M^a S.: "La Catedral de Jaén según el libro de visitas de 1539", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 170, Diputación Provincial de Jaén, 1998, págs. 95-127.



*Consolación, do estava fecha una cama...*²³.

También se celebró en este altar el matrimonio de unos criados del Condestable en febrero de 1466 actuando éste como padrino junto a su mujer, el comendador de Oreja y el de Montizón y sus respectivas esposas, *Y llegados en esta ordenanca, todos juntos, a la puerta del Perdón de la dicha iglesia mayor, y alli rescebidas las bendiciones, entraron dentro y su merced oyó misa con el dicho Juliano y su mujer en el altar de Sta. María de Consolación que está de frente a la puerta del Perdón de dicha iglesia*²⁴.

Las misas de los difuntos tenían lugar en este altar de Santa María de la Consolación, *Otrosi, hordenamos que si otra persona alguna, onbre o muger, falleciere en la dicha cibdad e se quisiere enterrar en la dicha nuestra iglesia, que se doble por ella a los tiempos ya dichos con tres campanas medianas, que si fuere onbre den tres dobles y so muger dos, e la traigan el dicho cabillo. E las missas de los tales oficios se canten después de Prima en el altar de Sancta María de Consolación, que es a las espaldas del coro*²⁵.

Como vemos, este espacio era usado especialmente por los que se iniciaban al cristianismo, así como por el pueblo, donde se solía colocar un altar de especial devoción popular, costumbre esta, que en realidad se mantiene aún hoy día, pues actualmente el trascoro, está presidido por una imagen de la *Sagrada Familia* de Salvador de Maella, conocida popularmente como "*La Virgen de las tijeras*" de gran fervor religioso.

En la claustra, se encontraban además del altar anteriormente citado, otros altares como el de Santa Ana²⁶ y el de Santa Lucía. Este último permanecerá durante bastante tiempo junto a la llamada puerta bermeja, *E otro día siguiente, que era la fiesta de Santa Ana, madre de Nuestra Señora, para esta fiesta se levavan quatro hachas a la iglesia mayor, e ardían antel altar de Sta. Ana, en la claustra desde las bísperas de la vigilia, que el día de Santiago, fasta otro día dichas las bísperas, a todas las oras*²⁷. Luego, a la fiesta de Santa Lucía, *este día ardían delante del altar de Santa Lucía, en la claustra, quatro hachas de cera...*²⁸.

También se situaban altares en las paredes exteriores del coro. Al espacio existente entre el trascoro y la Puerta del Perdón, se le denominaba claustra. Todo parece indicar que se situaría a los pies del templo. Parte de esta claustra debía de estar descubierta y se usaba también como cementerio, *Llegados a la*

23 CARRIAZO, J. de M.: *Hechos...*, pág. 261 y 378.

24 *Ibidem.*, pág. 306.

25 RODRÍGUEZ MOLINA, J.: *Estatutos...*, págs. 49-50.

26 En 1539 la Capilla de Santa Ana, se situaba bajo la torre de las campanas de la catedral, a los pies de la nave del sagrario en el lado norte. LÁZARO DAMAS, M^a S.: "*La Catedral...*", pág. 99.

27 CARRIAZO, J. de M.: *Hechos...*, pág. 177.

28 *Ibidem.*, pág. 182.

plaza de Sta. María... entró el Obispo en la claustra-cementerio que había antes de la Iglesia, y que llegaba hasta el postigo de la casa que, pegada a la muralla, tenían los Condes de Garciez²⁹.

Cuando Martínez de Mazas describe el único plano que se conserva de la catedral gótica, posiblemente realizado por Juan de Aranda antes de comenzar las obras por la cabecera en 1635, identifica la claustra con los tres últimos tramos de las cinco naves del edificio unido al trascoro y denominando este espacio, también, con el término de claustro. Según éste, el lugar ocupado por la Claustra, se encuentra, en el plano, separado del resto de la construcción por una línea de puntos pudiéndose comprobar que se extiende efectivamente en los pies de la Catedral por una amplia zona. Sus medidas eran 78 pies por 116 pies³⁰.

Este espacio va a perdurar con posterioridad, e incluso, actualmente, encontramos su huella en el plano de la Catedral de Jaén aunque las denominaciones a este lugar van a variar a través de los años. Así se le llamará claustro en un documento del año 1582 que clarifica, aún más su ubicación a los pies de la Catedral³¹. También se le va a designar con el nombre de Pórtico, tal es el caso del Padre Bilches cuando describe en 1653 la nueva Catedral que se estaba construyendo³².

Presencia evidente de este Pórtico la encontramos plasmada en el plano que de la Catedral de Jaén se conserva en el archivo catedralicio y cuyo autor parece ser Juan de Aranda y Salazar. En éste comprobamos que a los pies del edificio se encuentra un espacio fácilmente identificable con el pórtico antes descrito³³. Hoy día este pórtico separado del resto del edificio ha desaparecido aunque queda su reminiscencia en el porche de la entrada. Las referencias en la *Crónica* a las Capillas existentes en este primer edificio catedralicio son abundantes, pero su localización es complicada.

La Capilla del cabildo se podría identificar con la llamada Capilla de San Pedro de Osma y se situaría en la nave de la Epístola cumpliendo la función de Sala Capitular, *En la fiesta de Reyes tras sentir misa su señoría con todos los señores de la iglesia mayor e todos los demás clérigos... yvan a facer colación a la capilla del cabildo de la dicha iglesia*³⁴. El lugar que ocuparía esta capilla en 1478 parece ser que era la claustra como se pone de manifiesto en los Estatutos de la Catedral de 1368 pero ordenados en esa fecha, *Fueron fenecidos los dichos*

29 BILCHES, F. de. *Santos y santuarios...* CAZABÁN LAGUNA, A.: "De cómo entró...", págs. 258-261.

30 MARTINEZ DE MAZAS, J.: *Retrato...*, págs. 185-190.

31 SANCHO RODRÍGUEZ, M^a I.: "Dos documentos importantes para la historia de la Catedral de Jaén", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* n° 117, Diputación Provincial de Jaén, 1983, págs. 9-27.

32 BILCHES, F. de. *Santos y santuarios...*, pág. 134.

33 GALERA ANDREU, P.: *La Catedral de Jaén*, León, Everest, 1983, pág. 64.

34 CARRIAZO, J. de M.: *Hechos...*, pág. 159.



*estatutos, miércoles diez días del mes de Junio, año del nacimiento de Nuestro Señor Jhesuchristo, de mill e quatrocientos e setenta e ocho años ...estando en la capilla de Sant Pedro de Osma, que es en la claustra de dicha iglesia, ayuntados a cabildo*³⁵.

En esta nave de la Epístola también se situaría la capilla de San Lucas; todas eran muy oscuras, pues la muralla corría pegada a ella. En la nave del Evangelio se encontraba la capilla del Sagrario que daba nombre a ésta³⁶ y que contaba con una puerta de salida a la actual calle Campanas, la Puerta del Álamo³⁷. Otras capillas serían las de San Antón³⁸, la de Carlos de Torres y la de Santiago.

La Catedral antigua, como ya se ha dicho, al encontrarse encorsetada por el lado sur y por la cabecera por la muralla de la ciudad y sus torres defensivas, parece ser que sólo tenía puertas abiertas a la calle por el lado norte y a los pies del edificio. Como se ha dicho anteriormente, en el lado norte, había una pequeña puerta llamada Puerta del Álamo y que se situaría en la esquina de la actual calle Campanas, *La misa acabada, el dicho señor Condestable salió de la Iglesia por la puerta del Álamo*³⁹. En la descripción, que del plano de la Catedral gótica se hace en la obra de Martínez de Mazas, ya se habla de la existencia de dos puertas en el lado norte. A los pies del templo se encontraba la puerta principal del edificio, la llamada Puerta del Perdón⁴⁰.

La Catedral, según los Estatutos de 1368, contaba con una sola torre que muy probablemente se situaría a los pies de la iglesia, haciendo esquina con la actual calle Campanas y de cuya función tomaría el nombre ésta, *Además, la campana, la campana del Cabildo, dio, desde la torre única del templo, los toques de aviso y citación, mandados por los Estatutos*⁴¹. Seguramente, esta torre era conocida también con el nombre de Torre del Reloj *Si fuere procesión que sean obligados de venir a ella a lo menos ante que la procesión entre en la segunda estación, que se faze desde la puerta de la Torre del Reloj, que es cerca del Consistorio en la claustra fasta la Capilla de San Juan*⁴².

Esta torre perduraría hasta la segunda mitad del siglo XVIII (1764), se usó como habitación para los campaneros y *era fuertísima*⁴³.

35 RODRÍGUEZ MOLINA, J.: *Estatutos...*, pág. 142.

36 Las capillas de la nave del Sagrario se conocerán como Capillas de los Capellanes. En 1794 éstas servían como taller de la obra nueva de la catedral y tras ser derribadas el espacio se ocupó por la lonja norte. MARTÍNEZ DE MAZAS, J.: *Retrato...*, págs. 179 y 182.

37 CARRIAZO, J. de M.: *Hechos...*, pág. 127.

38 En 1539 esta Capilla de San Antón se encontraba pegada a las casas Consistoriales, al mediodía, formando parte de las llamadas Capillas de los Prebendados, posiblemente junto a la Sacristía. LÁZARO DAMAS, M^a S.: "La catedral...", pág. 177.

39 CARRIAZO, J. de M.: *Hechos...*, pág. 127.

40 *Ibidem*, págs. 244, 261, 306, 378.

41 CAZABÁN LAGUNA, A.: "De cómo entró...", pág. 258. RODRÍGUEZ MOLINA, J. *Estatutos...*, Título cuarto. *De la manera que se debe tener en el tañer de las campanas e rescibimiento de los defunctos e de lo que se ha de llevar de los oficios*, págs. 45-52.

42 RODRÍGUEZ MOLINA, J.: *Estatutos...*, págs. 83-84.

43 MARTÍNEZ DE MAZAS, J.: *Retrato...*, pág. 182.



LOS RELIEVES TOLEDANOS DE LA GUERRA DE GRANADA: REFLEXIONES SOBRE EL PROCEDIMIENTO NARRATIVO Y SUS FUENTES CLÁSICAS

FELIPE PEREDA ESPEJO
Universidad Autónoma de Madrid

La excepcionalidad de la sillería baja de la catedral de Toledo es un lugar común de la historiografía artística del reinado de los Reyes Católicos¹. Dos circunstancias concurren en estos relieves que parecen ser originales en un contexto hispánico, y la segunda de ellas es, mientras no se demuestre lo contrario, un caso realmente único en el panorama artístico europeo contemporáneo: por una parte suponen una completa y minuciosa representación continua en relieve de la épica militar contemporánea. La segunda, y como digo más sorprendente característica, es que estos acontecimientos todavía no se habían concluido en el momento en el que se programaron los relieves, de tal modo que su comienzo adquiere un valor casi profético, fundado sin duda en la profunda convicción de su promotor, el arzobispo de Toledo Pedro González de Mendoza, en el final feliz que se prometía a su guerra santa.

El verdadero significado del segundo aspecto, su dimensión política, sin embargo, no puede comprenderse si no se analiza con anterioridad el funcionamiento narrativo de los relieves, su dimensión formal [1]. Aunque,

¹ Los datos documentales sobre la sillería toledana en, ZARCO DEL VALLE, M.: *Datos documentales para la historia del arte español. II. Documentos de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1916. Para la figura de Rodrigo Alemán, véase sobre todo, HEIM, D.: «El entallador Rodrigo Alemán, su origen y su taller», *A.E.A.*, 270, 1995, págs. 131-143. Además, CAAMAÑO, J. M^a: «Unas consideraciones a propósito de Rodrigo Alemán», en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001, págs. 285-288. KRAUS, D. y H.: *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, Alianza, 1984, págs. 171-186.

conforme fue avanzando el trabajo fue alterándose el orden de la secuencia, la disposición resulta cronológicamente coherente en la primera de las series esculpidas por Rodrigo Alemán, la que ocupa el lado de la epístola, recuperada en el lateral oeste, donde se encuentran localizadas las dos últimas escenas, las de Padul (1490) y Granada (1492) [2]. Cabe pensar por lo tanto que en un primer momento se pensó en reproducir los relieves en una secuencia perfecta que envolviera el coro desde la entrada girando en el sentido de las agujas del reloj –un sistema de representación en forma de ábside bien conocido en la pintura mural a lo largo de la Edad Media-² al cual se renunció en un momento y por unas razones que desconocemos. Hecha esta salvedad, lo cierto es que la sillería baja compone un friso continuo en el que el espectador puede ir “leyendo” los avances progresivos de las sucesivas campañas.

Lo que tiene el espectador delante de los ojos es, por lo tanto, una especie de friso, largo y apaisado, lo que imprime una determinada dirección dinámica a la lectura³. Este sistema narrativo no es una invención moderna, ni tampoco medieval⁴, sino uno de los más importantes procedimientos narrativos heredados del mundo clásico. Se trata de lo que Franz Wickhoff llamara una *representación continua*, esto es, una narración en la que los acontecimientos se despliegan a lo largo de una banda, compartiendo un mismo marco, pero duplicándose los personajes, los cuales se agrupan formando escenas independientes las unas de las otras, aunque participen de un mismo paisaje que les sirve de vínculo⁵. Los términos de Kurt Weitzmann en su revisión crítica del libro del anterior⁶ nos permiten concretar algo más, ya que distingue entre los distintos sistemas de individualizar y al mismo tiempo interrelacionar las escenas, abarcando las narraciones “cíclicas” no solo las que comparten el paisaje -modelo en el que cabe enlavar la más importante representación continua de toda la Antigüedad, la columna de Trajano- sino también aquellas otras representaciones en las que las escenas se enmarcan para facilitar su lectura, un procedimiento cuyo origen lo encontramos igualmente en el mundo romano⁷.

2 ARONBERG LAVIN, M.: *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1990, pág. 7, con una exposición de los sistemas alternativos.

3 Cfr. SCHAPIRO, M.: “Field and Vehicle in Image-Signs”, en *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, Nueva York, George Braziller, 1994, págs. 1-32.

4 Específicamente sobre este periodo, véase RINGBOM, S.: “Some pictorial Conventions for the Recounting of Thoughts and Experiences in late Medieval Art”, *Medieval Iconography and Narrative, a Symposium*, Odense, 1980, ahora en *Les Images de dévotion, XIIe-XVe siècle*, Paris, Monfort, 1995, págs. 41-85.

5 WICKHOFF, F.: *Die Wiener Genesis*, Viena, 1901. Véase un resumen y discusión terminológica en ANDREWS, L.: *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*, Cambridge, University Press, 1995, págs. 120-126.

6 WEITZMANN, K.: *El rollo y el códice. Un estudio del origen y método de la iluminación de textos*, Madrid, Nerea, 1990 (*Illustrations in Roll and Codex*, Princeton University Press, 1947).

7 *Ibidem*, pág. 30.



1. Tablero de la batalla de Alhama: marginalia

A lo que nos enfrentamos en la sillería de la catedral de Toledo tiene poco que ver con el sistema de representación fragmentada o monoescénica de los retablos españoles, donde las imágenes, aunque formando parte de una secuencia narrativa cerrada, son independientes las unas de las otras, reproduciendo por lo general cada una de ellas una ambientación arquitectónica o paisajística diferente y una organización interna de las figuras que es, en lo esencial, independiente de lo que ocurre en las tablas vecinas. Por el contrario, en la sillería toledana la mayor parte de los relieves comparten un mismo escenario, el del circuito amurallado de la ciudad que se conquista (el cual actúa casi como si se tratara de un telón de fondo que las unificara) así como unos personajes que son, como veremos luego, unos pocos protagonistas representados en otras pocas situaciones estereotipadas. Si a esto sumamos la disposición en forma de friso, parece obvio que nos encontramos ante un procedimiento narrativo con unas raíces y unos procedimientos propios que hace especialmente ajustado calificar con los términos ya comentados de una representación poliescénica cíclica.

No parece fácil encontrar precedentes de este sistema de representación en el reino de Castilla, pero no parece casual que el ejemplo con el que podría haber guardado más numerosos puntos de contacto tenga el mismo contenido

de una representación bélica; me refiero a la desaparecida sarga de la batalla de la Higuera -hoy solo conocida a través de su reproducción escurialense- en el que la narración, aunque mucho menos estructurada, se organiza desde el desfile de las tropas en dirección hacia la representación de su objetivo, la ciudad de Granada. Desgraciadamente, la desaparición del original de esta pintura nos previene de sacar demasiadas conclusiones al respecto. En su lugar, la cuestión por la que queremos interrogarnos es sobre los modelos que pudieron haber guiado al escultor y a Pedro González de Mendoza para la sillería toledana, cuestión que, como veremos en unos instantes, puede rastrearse por dos caminos complementarios: la búsqueda de referentes iconográficos o tipológicos concretos de las escenas individuales, y el terreno, mucho más incierto pero no por ello menospreciado, de la importancia que ciertos modelos anticuarios pudieron haber ejercido en la elección de un determinado procedimiento narrativo. Como intentaremos probar, no obstante la reconocida importancia de los relieves en tanto que crónica “periodística” de los acontecimientos contemporáneos, la herencia clásica jugó un papel nada desdeñable en la construcción de esta particular memoria de la guerra granadina.

En este último sentido, uno de los aspectos más sorprendentes de la sillería toledana es la aparente contradicción entre el énfasis dado por el escultor a la nueva tecnología militar, su carácter de guerra moderna, y la propaganda anticuaria que rodeó desde un inicio a la campaña. Desde los primeros sitiales, el entallador había cuidado de que quedara inequívocamente manifiesta la importancia que la nueva tecnología militar estaba teniendo en la decisión de las batallas. Ya en la primera silla, el verdadero protagonista de la toma de Alhama son las “bocas de fuego”: una bombardera que enciende un artillero en el centro de la escena, y un grupo de espingarderos apuntando hacia las defensas de la muralla, desde donde el ejército moro, en desigual combate, se defiende empuñando sólo lanzas y espadas. Por primera vez en la Reconquista, y una de las primeras ocasiones en el conjunto de la historia militar europea, el uso masivo de artillería iba a desempeñar un papel fundamental en el desenlace de una guerra⁸. Curiosamente, el propio escultor anota marginalmente el nuevo escenario de esta *guerra moderna*, colocando en el marco de la misma toma de la plaza de Alhama la imagen cómica de un dragón que lanza una enorme llamarada de fuego por sus partes traseras abrasando así a un soldado, todo ello en evidente

8 Para un análisis contextualizado del problema, HALL, B. S.: *Weapons & Warfare in Renaissance Europe*, Johns Hopkins, Baltimore-Londres, 1997, págs. 123-133. La reacción cultural ante las armas de fuego es esbozada en, HALE, J. R.: *Guerra y Sociedad en la Europa del Renacimiento 1450-1620*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1985, págs. 107-109. Véanse además las distintas contribuciones en, F. MARÍAS y F. PEREDA, (eds.): *Carlos V. Las armas y las letras*, Sociedad Estatal para la celebración de los centenarios de Carlos V y Felipe II, Cat. Exp., Granada, 2000, Madrid, 2001.



referencia al poder diabólico de la artillería⁹.

Sin embargo, como decimos, es bien sabido que buena parte de la propaganda tejida en torno a la Guerra de Granada, se volcó en envolver el conflicto en el mito de una guerra antigua, buscando en la Antigüedad un ejemplo con el que juzgar las novedades que se estaban produciendo en el arte de la guerra, pero también un término comparativo con el que medir los logros del presente¹⁰. Valgan las palabras de Alfonso Ortiz, el erudito canónigo toledano y testigo de la elaboración de los relieves, quien había dado a la imprenta un discurso en el cual queda reflejada su retórica percepción de la guerra como la representación viva de las hazañas de los antiguos romanos¹¹: *Leemos otro si capitanes griegos tener muy claras memorias de sus vencimientos, pero porque era mayor la elegancia de los ilustres escritores que la fortaleza de sus hazañas no se ygualaran con los vuestros. Grande fue la gloria de los caudillos atenienses, fuerte la de los lacedemones, terrible la de los tyranos de cicilia, y muy mayores las lenguas de herodoto, de tucidides e plutarcho ¿qué diré del grande alexandre cuyo nombre toda la grecia maravillosamente engrandesce? ¿quién comparará vuestros triunfos a los suyos sin temer ser dicho lisonjero ?* Tampoco debe extrañar entonces que Jerónimo Münzer, quien visitó la sillería todavía inconclusa de la mano del mismo Ortiz, se refiriera a aquellos relieves en su bien conocido elogio como los “*triumphi*” de los soberanos de Castilla y León¹².

La hipótesis que defiende este artículo es que estos hechos están íntimamente relacionados, y que el vínculo que los une pasa por la antigüedad clásica, es decir, que la retórica del cicerone Ortiz, con sus *exempla* extraídos de la historia romana cuando explicaba a su colega germano los acontecimientos recién ocurridos en la guerra contra los “moros”, corresponde precisamente a las expectativas que se pretendían en la lectura de los relieves; esto es que la reinención de la crónica está relacionada con el reverdecimiento del interés por la historia clásica, particularmente la militar, y con los sistemas de representación a ella asociados.

9 Para esta lectura de las *marginalia*, CAMILLE, M.: *Image of the Edge. The Margins of Medieval Art*, Londres, Reaktion Books, 1990.

10 Véase para ello las observaciones sobre “Los tratadistas de arte militar”, de MARAVALL, J. A.: *Antiguos y Modernos*, Madrid, Alianza 2, 1998, págs. 535-550, sigue los pasos de este proceso desde una fase de emulación a la afirmación de superioridad.

11 ORTIZ, A.: “Oraçion en romance a los reyes”, en *Los tratados del doctor alonso ortiz*, Sevilla, 1493, ff. 46vº-48.

12 GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1999, I, pág. 373.



2. Sillería del coro de la Catedral de Toledo: *Rendición de Granada*

1. Pedro González de Mendoza, traductor de la *Ilíada* y las historias de la guerra antigua.

La historia militar antigua había despertado un gran interés entre la nobleza española al menos desde finales del siglo XIV, lo que ha llevado a algunos autores como Jeremy Lawrance¹³, o más recientemente Ángel Gómez Moreno¹⁴ a considerarla como uno de los rasgos característicos del humanismo español, o al menos del despertar de las letras clásicas en España. Mediado el siglo XV, con la formación de las primeras bibliotecas nobiliarias importantes, resulta indiscutible el peso que los tratados de caballería tuvieron en sus anaqueles, desde los tratados clásicos de doctrina militar que fueron traducidos para acercar su contenido a los lectores de la nobleza que desconocía el latín (Vegecio o el

13 LAWRENCE, J.: "On Fifteenth-Century Vernacular Humanism", en *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, Oxford, Dolphin Books, págs. 63-79.

14 GÓMEZ MORENO, A.: "La militia clásica y la caballería medieval: las lecturas de *re militari* entre Medievo y Renacimiento", *Euphrosyne*, XXIII, 1995, págs. 83-97.



Stratagematon de Julio Sexto Frontino), a los libros de historia romana o los nuevos tratados que, a la luz de los antiguos, se escribieron lo mismo en España como en Italia¹⁵; y compartiendo su tiempo con ellos, la ficción caballeresca, tanto la moderna como la greco-latina, con un capítulo muy especial dedicado a la figura de Homero pues, como recordaremos de inmediato, para los lectores apasionados por la *militia* clásica las lecturas de la historia y la ficción aparecían completamente entremezcladas.

La narración épica y la historia militar eran ofrecidas a la aristocracia como ejemplos en los que la nobleza podía aprender el oficio de la guerra. Aunque esta tradición engloba a lo largo del siglo XV a varias familias de la nobleza, una en particular, la de los Mendoza, y en su linaje un miembro señalado, el Marqués de Santillana, se iba a destacar por su apoyo activo en la traducción de este legado, enriqueciendo un capítulo muy señalado del no siempre feliz matrimonio de las armas con las letras¹⁶. En lo que a esta familia se refiere, esta inclinación parece remontarse al menos hasta el tío-abuelo de don Iñigo López de Mendoza, el canciller Pedro López de Ayala († 1407), quien había tenido un contacto directo con el humanismo durante su prolongada estancia en la corte de Aviñón¹⁷. En su exitosa traducción de Tito Livio, López de Ayala ofrecía las *Décadas* convencido de que las hazañas allí contadas podían servir de academia en tiempo de paz, donde aprendieran de sus ejemplos aquellos caballeros que todavía no habían tenido oportunidad de curtirse en la realidad de la batalla¹⁸. Con la traducción de Tito Livio de Pedro López de Ayala comenzaba un proceso creciente de diseminación de los clásicos y *un cambio en los hábitos de lectura entre los nobles de Castilla*¹⁹. El mejor ejemplo, sin duda, fue el del Marqués de Santillana, el padre del Cardenal Pedro González de Mendoza.

Sobran los testimonios de la erudita curiosidad del Marqués de Santillana por la caballería romana: *congregó la ciencia con la cavallería, y la loriga con la toga*²⁰, diría de él Gómez Manrique, alabando que hubiera sabido encontrar

15 RODRÍGUEZ VELASCO, J. D.: *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996, págs. 79-119.

16 Véase especialmente, ROUND, N.G.: "Renaissance Culture and its Opponents in Fifteenth Century Castile", *Modern Language Review*, 57, 1962, págs. 204-215; RUSSELL, P. E., "Las armas contra las letras. Para una definición del humanismo español", en *Temas de la Celestina*, Barcelona, 1978, págs. 209-239.

17 NADER, H.: *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Guadalajara, 1986, págs. 79-99.

18 *Por ende quien quisiere aver et tener ordenança et la deçiplina de la cavalleria conviene que la aya et cobre usandola et aviendo la espiriencia dello o si esto por espiriencia non pudieron aver, conviene et es neçesario et onesto que lo aprendan leyendo los antiguos libros et estorias que los nobles principes et Reys mandaron fazer por que fincasen en memoria pora adelante para los que avian de usar las armas et la cavalleria*. Citado por TATE, R.B.: "López de Ayala, ¿historiador humanista?", en *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid, Gredos, 1970, págs. 45-46. Y los comentarios de RODRÍGUEZ VELASCO, J.D.: *El debate sobre la caballería...*, págs. 165-167 y 187-193.

19 TATE, R.B.: "López de Ayala, ¿historiador humanista?", pág. 46.

20 GÓMEZ MANRIQUE: *Cancionero*, Madrid, Antonio Paz y Meliá, ed., 1886, II, pág. 8.

en las letras un estímulo para la batalla. En su biblioteca se encontraban dos traducciones distintas del *De Militia*, el Tratado de Caballería del canciller florentino Leonardo Bruni²¹; y además, las preguntas que le suscitó su lectura fueron el motivo de un fecundo intercambio epistolar con el erudito Alonso de Cartagena del que saldría reforzada la convicción de que el oficio caballeresco era un “sacramento” cuyo origen estaba en el *eques* romano²². Con este mismo sentido, el Marqués de Santillana confió a su hijo Pedro González de Mendoza la traducción al castellano de la versión latina de la *Iliada* de Pier Candido Decembrio que había conseguido le fuera enviada desde Italia. En la célebre carta que le escribiera a Salamanca, en cuya universidad ultimaba sus estudios el futuro “Tercer Rey de España”, Santillana cifraba sus intereses sobre el texto en que *agradable cosa será para mí ver obra de tan alto varón y quasi soberano príncipe de los poetas, mayormente en un litigio militar o guerra, el mayor y más antiguo que se cree aver seydo en el mundo*²³. Una vez más, por tanto, las letras iban de la mano con los intereses estrictamente militares. Como probable producto de estas gestiones, el poeta por antonomasia en la Castilla del siglo XV fue editado junto con la traducción castellana de su vida de Decembrio²⁴, donde en palabras que podrían ser las propias de Pedro González de Cardenal Mendoza, se recogía el antiguo (pero nuevo para los lectores castellanos) tópico horaciano en que Homero aparecía como un escritor de imágenes; el mejor pintor de Grecia decía Decembrio por boca de su traductor castellano: ... *fue çiego de naçimiento e su escriptura más paresçe pintura que poesía*²⁵.

Que la “legibilidad” de la historia antigua, en tanto que *exemplum* para el magisterio de la vida, se presentara con la metáfora o la analogía de su “visibilidad” es solo un capítulo de la tropología del discurso histórico o de la retórica literaria, pero no de la historia de las artes visuales. Con todo, esta estrecha dependencia manifestada por Mendoza nos obliga a preguntarnos cuáles fueron las fuentes, si es que las hubo, con las que Pedro González de Mendoza, ya como Cardenal de Santa Cruz y arzobispo de la primada toledana, ideó narrar visualmente la épica militar de la victoria sobre el reino nazarí²⁶.

21 SCHIFF, M.: *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris, 1905, págs. 113-116 y 235-245; la más libre de Pedro de la Panda, BNM., Ms. 5732; y la contenida en BNM., Ms.10.212.

22 GÓMEZ MORENO, A.: “La *Questión* del Marqués de Santillana a Don Alfonso de Cartagena”, *El Crotalón*, 2, 1985, págs. 335-363.

23 LÓPEZ DE MENDOZA, I.: Marqués de Santillana, *Obras completas*, Ángel Gómez Moreno y Maximilian P.A.Kerkhof, Barcelona, ed. Planeta, 1988, págs. 455-457.

24 SERÉS, G.: *La traducción en Italia y España durante el siglo XV. La “Iliada en romance” y su contexto cultural*, Salamanca, Universidad, 1997.

25 SERÉS, G.: ed., pág. 93.

26 Para una visión general de las obras patrocinadas por el Cardenal Mendoza en la Catedral de Toledo, Díez del Corral, R.: *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987, págs. 19-47.



3. Sillería del coro de la Catedral de Toledo: *Rendición de Almería* (tablero nº 54)

En la memoria visual del Cardenal de Mendoza podrían existir al menos dos géneros en los que la narración continua se entrecruzara con la historia de la antigüedad; o dicho de otro modo en que aprovecho para adelantar acontecimientos, los dos modelos a los que hubiera tenido acceso de narraciones continuas estaban ambos al servicio de la representación de la épica de la caballería romana. El primero de estos géneros eran los tapices. Al margen de la pintura, el tapiz era, sin ningún género de dudas, el medio privilegiado de la representación histórica a finales del siglo XV, tanto para la propaganda bélica como para las historias de la ficción caballeresca. Un magnífico ejemplo de grandes narrativas épicas contemporáneas son los tapices que mandara tejer Alfonso V de Portugal para conmemorar la batalla de Arzila (1471), los cuales se encontraban en manos de la familia Mendoza, bien en las de Diego Hurtado de Mendoza, el I Duque del Infantado, bien en las de su propio hermano, el Gran Cardenal, en cualquiera

de los dos casos antes de 1480²⁷. En el terreno de la ficción, en el equipaje del sobrino del Cardenal, el Conde de Tendilla, a su regreso de Italia en 1487, además de novedosos testimonios de las ruinas romanas, también venía un extraordinario presente: una serie de la Historia Troyana (Tournai, ca. 1470-1490) basada en las vulgarizaciones medievales de la misma fábula en cuya traducción, como acabamos de ver, se había ocupado Pedro González de Mendoza en sus años de estudiante. Si las deducciones de Manuel Gómez Moreno no yerran, son éstos los tapices que le fueron regalados al Conde de Tendilla por Ferrante de Nápoles²⁸ y por lo tanto habrían estado al alcance del Cardenal poco antes de que se encargara la obra de la sillería. Sin embargo, ni la composición narrativa de los tapices, ni los temas iconográficos privilegiados tienen resonancia alguna en los relieves de la sillería.

El segundo referente, nunca tenido en cuenta en el análisis de estos relieves, lo encontramos en la estatuaria clásica, cuyos modelos sabemos que iban a desempeñar un papel fundamental en el desarrollo del arte monumental público en la Edad Moderna.

2. La toma de Granada. Textos versus imágenes.

Antes de analizar la iconografía de los relieves toledanos necesitamos, no obstante, despejar una incógnita de nuestro camino: el supuesto carácter histórico u objetivo -si es que una imagen puede ser tal cosa- de las imágenes y, sobre todo, su correspondencia con las fuentes escritas de la Guerra de Granada. A pesar de los esfuerzos invertidos en confrontar las sillas toledanas con las crónicas oficiales de la campaña, es poco probable que le fueran suministradas al maestro Rodrigo fuentes escritas por la sencilla razón de que buena parte de su trabajo se realizó antes de que estuvieran disponibles. Sus fuentes de información debieron ser entonces fundamentalmente orales. Sin embargo, como me dispongo a probar, podemos ir más lejos, ya que los relieves toledanos no solo divergen, sino que traicionan explícita y conscientemente la realidad, los detalles lo mismo que el escenario, de los hechos acontecidos.

Rodrigo Alemán contrató la primera serie de veinte sillas en 1489, es decir, en el momento en que comenzaba la recta final de la Guerra de Granada con los

27 DORNELLAS, J.: *As tapeçarias de D. Alfonso V foram para Castella por oferta deste Rei*, Lisboa, 1926. GARCÍA MERCHANT, E.: *Los Tapices de Alfonso V de Portugal que se guardan en la extinguida Colegiata de Pastrana*, Toledo, 1929.

28 Hoy se encuentran en la Catedral de Zamora. Véase, GÓMEZ MORENO, M.: "La gran tapicería de la guerra de Troya", *Arte Español*, 4, 1919, págs. 270-271. La tesis de ASSELBERGHS, J. P.: *Les tapisseries flamandes de la cathédrale de Zamora*, Université Catholique de Louvain, 1964, permanece inédita. Véanse sus conclusiones comentadas en, CAVALLO, A. S.: *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1993, págs. 229-249.



prolongados asedios de las plazas de Baza y Almería [3]. Las dos ciudades cayeron a finales de aquel año y las escenas de su conquista se corresponden con las dos últimas sillas de las veinte que ocupan el lado de la epístola. Sin embargo, a pesar de su rigurosa contemporaneidad, las imágenes no constituyen una crónica detallada de las diferentes campañas de la Guerra de Granada, sino la selección de unos pocos modelos o arquetipos que alternan con algunas contadas escenas de carácter bélico, las cuales, si seguimos el minucioso trabajo de Juan de Mata Carriazo, sí reproducen detalles históricos.

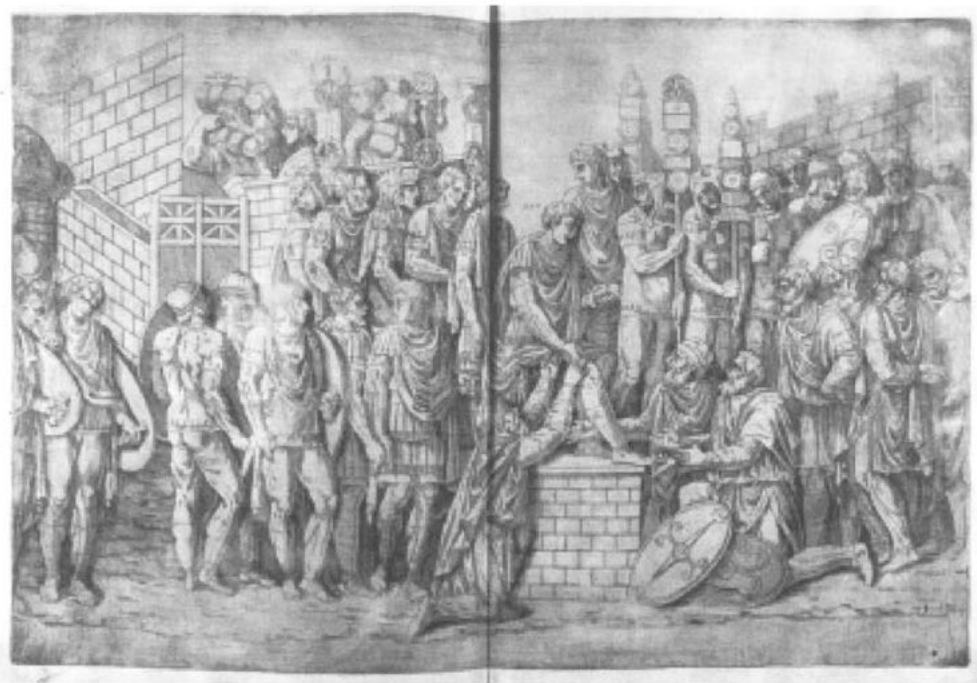
De ninguna de las escenas tenemos tan prolija información como de la toma de Granada, lo que hace de ella un caso privilegiado para analizar este problema. El relieve está colocado en la silla inmediata de la cardenalicia, en el lado de la epístola. Más de la mitad de la superficie la ocupa una interesante vista de la ciudad, con el recinto amurallado de la Alhambra sobre ella. A la derecha se encuentra el rey Fernando montando un enjaezado caballo cuyas riendas sujeta con su mano derecha, mientras que con la izquierda empuña un cetro. Frente a su montura la figura de Boabdil vestido con orientales ropajes clava su rodilla en el suelo al tiempo que le ofrece las llaves de la ciudad.

La caída de la plaza de Granada fue un acontecimiento de gran repercusión dentro y fuera del reino de Castilla. Existen más de una docena de relatos independientes, en su mayor parte de género epistolar²⁹, que narran con todo lujo de detalles lo que sucedió el día 2 de enero de 1492³⁰: desde una prolija carta dirigida al presidente de la Chancillería por un personaje que fue testigo presencial de las distintas ceremonias de claudicación y que firma *Cifuentes* (8 de enero); pasando por una carta de Alfonso de Palencia al Obispo de Astorga (8 de enero); por los relatos de varios extranjeros —el de un anónimo francés que imprimió su versión aquel mismo año³¹ o la crónica de Bernardo de Roi a la Señoría de Venecia (7 de enero)-; hasta las versiones incluidas en las crónicas oficiales de Lucio Marineo Sículo, Alonso de Santa Cruz y Medina de Mendoza en su biografía del Gran Cardenal de España, bebiendo las dos primeras en el relato hoy perdido del confidente y familiar de Boabdil Hernando de Baeza.

29 Para una nueva valoración de la epístola como género historiográfico en relación con acontecimientos bélicos, a caballo entre el “vehículo de información” y el “medio de propaganda política y personal”, véase ahora, HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. I.: *El taller historiográfico: Cartas de Relación de la Conquista de Orán (1509) y textos afines*, Londres, Queen Mary and Westfield College, 1997, pág. 34, *passim*. Asimismo, PONTÓN, G.: *Escrituras históricas. Relaciones, memoriales y crónicas de la Guerra de Granada*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2002..

30 PESCADOR DEL HOYO, M^a del C.: “Cómo fue de verdad la toma de Granada a la luz de un documento inédito”, *Al-Andalus*, XX, 1955, págs. 283-344. Véase también, MATA CARRIAZO, J. de: apud *Historia de España dirigida por Ramón Menéndez Pidal*, t. XVII. *La España de los Reyes Católicos*, Espasa-Calpe, 1969, págs. 873-882, numeran veinte fuentes diferentes y las ordenan críticamente.

31 En GARRIDO ATIENZA, M.: *Las capitulaciones para la entrega de Granada*, Granada, 21992, apéndice LXIX; y “Un incunable français relatif à la prise de Grenade”, *Revue Hispanique*, XXXVI, 1916.



4. Alfonso Chacón. *Historia atriusque belli Dadici a Traiano Caesare gesti*; Roma, 1576
[BNM R/26332]

Gracias a ellos podemos concluir que la entrega de la ciudad se concretó en dos ceremonias distintas. La entrega de llaves se produjo en la madrugada del 2 de enero de 1492 en la torre de Comares y los protagonistas fueron Boabdil y, como representante del rey Católico, el Comendador de León Gutierre de Cárdenas. Una vez se hubo tomado posesión de la Alhambra y se hubieron apostado tropas en todos sus lugares estratégicos, cuidando de que el control de la fortaleza fuera absoluto y el peligro para los reyes ninguno, se envió a llamar al Conde de Tendilla –próximo alcaide de La Alhambra– y a los Reyes que se encontraban en Santa Fe para que procedieran a entrar en la ciudad.

La segunda escena nos traslada a las afueras de la capital del reino nazarí, a las tres de la tarde de aquel mismo día. Los reyes tardaron tres horas en desplazarse desde Santa Fe. El encuentro de los monarcas con el Rey Boabdil tuvo lugar en el arenal del Genil, delante de las puertas de Granada. La comitiva cristiana la componían, además de los reyes, el cardenal Pedro González de Mendoza y un grupo de grandes y caballeros, todos ellos según Cifuentes (la misma carta del 8 de enero de 1492) *ricamente ataviados con muchas marlotas y aljubas de*



*brocado y seda*³². Como es sabido *marlotas* y *aljubas* son las vestiduras más característicamente moriscas³³.

Alonso de Santa Cruz, Medina de Mendoza y Lucio Marineo Sículo, tomando como punto de partida lo leído en Hernando de Baeza (como hemos dicho un criado de Boabdil), por una parte; y Alfonso de Palencia³⁴ por la otra, coinciden todos ellos *grosso modo* en su descripción de los hechos. Boabdil, que iba montado a caballo *porfió de besar la mano al Rey, y su Alteza la tiró fuera y no se la quiso dar, y le recibió con mucha benignidad*. Medina de Mendoza, siguiendo la misma crónica contemporánea, añade que el rey moro hizo amago de descender de su cabalgadura, *sacó un pie del estribo, y con la una mano se quitó el sombrero, y la otra puso en el arcón como estaba concertado; y el rey hiçole señal que no lo hiçiese. Y hiço el acometimiento de pedille las manos y no se las dio, y pasaron pocas palabras*³⁵. Resulta perfectamente claro de la lectura de este relato que la ceremonia había sido cuidadosamente preparada de tal modo que quedara manifiesto tanto la sumisión del rey vencido como la magnánima victoria de los Reyes Católicos.

De la misma forma, también salta a la vista que la cuidada representación que tuvo lugar a las puertas de Granada podía ser apropiada tanto para su escenificación pública como para los relatos escritos que fueron compuestos poco más tarde, pero al mismo tiempo completamente inadecuada para su representación plástica. Así ninguno de los detalles de las fuentes que acabamos de recoger coinciden con lo que vemos representado en la sillería de la Catedral de Toledo: el rey Católico y su comitiva visten sus armaduras cristianas, y no las lujosas vestiduras árabes de brocado como nos cuenta Cifuentes, y Boabdil está arrodillado entregando a Fernando el Católico las llaves, cuando sabemos que esta ceremonia ya había tenido lugar, y que el rey moro no llegó a descender de su montura.

Esta discrepancia entre la imagen y las crónicas constituye una excelente prueba de lo que Louis Marin ha llamado, reactualizando un viejo topos, la

32 Citado por CARRIAZO, J. de M.: *op. cit.*, pág. 884.

33 Según Sebastián de Covarrubias, *Marlotas son vestido de moros, a modo de sayo vaquero; y las aljubas, género de vestidura morisca, Tesoro de la lengua castellana o española*, Castalia, Madrid, 1995.

34 En carta remitida desde Sevilla, el 8 de enero de 1492, refiere al Obispo de Astorga los mismos hechos interpretándolos de la siguiente manera: *Fernandus vero, ut victor, ita clementer benignissime Boadelim exceptit illamque victi humilitatem repressit...*[Fernando, vencedor pero clemente, recogió benignamente a Boabdil y rechazó la humildad del vencido], PALENCIA, A. de: *Epistolae Latinas*, Barcelona, edición, prólogo y traducción de Robert B. Tate y Rafael Alemany Ferrer, Universidad Autónoma de Barcelona, 1982, pág. 115.

35 MEDINA DE MENDOZA, F.: "Vida del Cardenal don Pedro González de Mendoza", en *Memorial Histórico Español*, VI, Madrid, 1853, págs. 289-290.

“heterogeneidad semiótica” del texto y la imagen³⁶. La cuestión se nos antoja particularmente interesante si reconstruimos ahora las fuentes visuales que el escultor y/o el mecenas sí que consideraron adecuadas para transmitir unos valores que, aunque análogos, como lo podremos ver en unos instantes, debían plegarse por un lado a las exigencias de la lectura de un público y un contexto diferente, y por otro a las leyes propias del lenguaje de la escultura.

3. Los modelos de la antigüedad.

La escena de la rendición de Granada encaja en uno de los “tipos”³⁷ más repetidos en la sillería de coro. De las cincuenta y cuatro sillas de que consta el programa, sólo siete son escenas de batalla³⁸, mientras que las demás ilustran el contenido fundamental de la victoria desde un punto de vista jurídico: la transformación de los árabes, pronto mudéjares, en vasallos del rey de Castilla y el reconocimiento de su soberanía³⁹, tema que recogen, con mínimas variantes, dos modelos diferentes y complementarios. El primer grupo lo constituyen aquellas escenas en las que se representa la ceremonia de la sumisión del vencido, con los conquistadores a caballo y un alcaide o caudillo morisco arrodillado frente a ellos, como en el caso de la toma de Granada. En la mayor parte de este primer grupo de veinte sillas el caudillo derrotado hace la entrega de las llaves, en algunos casos contados aquél abre sus brazos en actitud de súplica (p. e. Almería)⁴⁰ y solo en un tablero se recurre al besamanos propio del vasallaje feudal (Ronda)⁴¹. Por último, en los veintisiete relieves restantes lo que vemos es la entrada triunfal de los reyes a través de las puertas amuralladas de la plaza conquistada.

En resumen, los tipos repetidos rítmicamente a lo largo del circuito del coro no construyen un espejo de los acontecimientos sino que, antes bien, ofrecen una interpretación de la campaña en base a un eje diacrónico (la progresiva caída de las plazas) y otro sincrónico, con la reiteración alterna de dos ideas

36 MARÍN, L., *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, París, Editions du Seuil, 1993. Llego hasta su lectura a través de las páginas complementarias de CHARTIER, R. “Pouvoirs et limites de la représentation. Marin, le discours et l'image”, en *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, París, Alain Michel, 1998, págs. 173-190.

37 Utilizo aquí el término del primer Panofsky, menos equívoco que el de “iconografías” para evitar cualquier tentación de relación textual.

38 Alhama (nº 1); Atentado de Málaga (nº 17) y Eréjar ¿? (nº 21), en la epístola; Lucena (nº 22), plaza desconocida (nº 26), Málaga (nº 28) y Padul (nº 33) en el lateral del lado oeste.

39 LADERO QUESADA, M. A.: *Granada y el reino de Castilla*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 21993, págs. 127-155.

40 Tablero nº 54 (primero del lado del evangelio) en la clasificación de Juan de Mata Carriazo.

41 Tablero nº 4 del lado de la epístola. Para una descripción literaria de la misma, véase la rendición de Almería según Hernando del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, Juan de Mata Carriazo, ed., Madrid, 1943, págs. 431.



5. Giuliano da Sangallo, *Codex Barberinianus*, f. 60: *La Clemencia de Marco Aurelio con los bárbaros* (Roma, Palazzo dei Conservatori)

complementarias: el triunfo de los monarcas y su actitud clemente con los vencidos [4-5]. La narración no responde exclusivamente a la lógica del tiempo, que como ha sido demostrado no es una de sus condiciones esenciales⁴², sino que se anticipa como si de una prolepsis visual se tratara, para ofrecer una imagen ejemplar de la historia. Esta organización de los hechos tiene un sentido casi profético que el escultor señala ostensiblemente con la colocación en las enjutas de muchos de los relieves de las figuras de medio cuerpo de unos profetas sosteniendo filacterias, idénticos a los que suelen acompañar la pintura religiosa.

42 GOODMAN, N.: "Twisted Tales; or, Story, Study, and Symphony", en W.J.T. MITCHELL, ed., *On Narrative*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1981, págs. 99-116.



Los dos tipos de la rendición arriba reseñados habían encontrado su más adecuada formulación en la escultura romana. Al contrario que en la cultura griega, en la que el soldado derrotado solo puede esperar la muerte, la clemencia forma parte fundamental del ideal ético de la cultura castrense romana. La imagen del bárbaro arrodillado ya había sido acuñada en tiempos de Augusto⁴³, sin embargo, sólo en el siglo II fue forjada la iconografía de la clemencia con la representación doble del bárbaro que extiende sus brazos suplicantes y el emperador victorioso que le dedica un gesto benevolente con su mano. Este motivo de la sumisión (*submissio* o *deditio*) del enemigo derrotado es frecuente en la escultura pública del Imperio⁴⁴. Se encuentra en tiempos de Trajano, por ejemplo en los relieves del arco de Benevento, pero sobre todo en los de la columna Trajana, cuya composición helicoidal gira sobre la figura del emperador como protagonista de una serie de escenas codificadas⁴⁵, repitiéndose la imagen de los soldados dacios, que en unos casos son empujados ante la presencia del emperador, y en otros se arrodillan implorantes mientras que el general victorioso adelanta benevolente su mano diestra⁴⁶.

Los viajeros españoles en Roma no habían sido ni mucho menos ajenos a los relieves de la columna de Trajano, ni en general a la arquitectura triunfal del Imperio donde se desplegaban las aventuras de la *militia* romana. Recordemos por ejemplo el testimonio de Alfonso de Palencia -el mismo autor de las *Décadas* latinas de la Guerra de Granada- en su *Perfección del triunfo militar* (1458-1472)⁴⁷, un tratado de milicia heredero directo del *Vegecio* romano⁴⁸. Palencia incluye allí un desaprovechado capítulo de cómo *el guerrero español, aviendo caminado algunos días, entró en Roma*. De lo que allí vio, después de entonar un emocionado *planctus*, refiere lo siguiente: *Ya llegó delante del Capitolio, donde non vió, segúnd se falló escripto, aquella majestad de la antigüedad y dignidad del señorío. Mas lo que avía aún remanesçido de las prolongadas caydas se podía iuzgar cuerpo de edefiçio muerto y afeado con llagas. Desde andando por la çibdad desolada por diversas cuytas, falló una muy señalada coluna, que mostrava los fechos de Traiano por ymágenes esculpidas de*

43 ZANKER, P.: *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza, 1992, págs. 224-225.

44 BRILLIANT, R.: *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, Memoirs of the Connecticut Academy of Arts & Sciences, XIV, New Haven-Connecticut, 1963, págs. 117 y ss.

45 BRILLIANT, R.: *Narrare per immagini. Racconti di storie nell'arte etrusca e romana*, Firenze, Giunti, 1987, págs. 91-126. SETTIS, S.: *La colonna traiana*, Milán, Einaudi, 1988, págs. 126-127.

46 Sobre este aspecto véase particularmente, BRILLIANT, P.: *Gesture and Rank...*, págs. 122-125.

47 Véase la reciente edición crítica de Javier Durán Barceló, PALENCIA, A. de: *De Perfectione Militaris Triumphi. La perfección del Triunfo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.

48 BNM. Ms. 10.076, olim Cabildo de Toledo Hh-147, con dedicatoria al arzobispo Alfonso Carrillo, antecesor de Pedro González de Mendoza en la sede toledana; 101-102. Cfr. DURÁN, J.: *op. cit.*, págs. 58-60. El mismo Palencia tradujo el libro al castellano para su edición sevillana de 1490.



guerreros y armadas. Más, vió otra coluna enseñoreada en maravillosa altura, y notable por batallas esculpidas, mas fendida y gastada en muchos logares por aver sido quemada. E por eso no pudo saber cuyos loores manifestasse. Assimesmo, después destas cosas, vio por la çibdad muchos arcos triunfales, en parte enhiestos. Et leyendo epygramas dellos, conosçió los nombres de ya cuántos capitanes, los quales el Triunfo ovo amado⁴⁹.

La difícil accesibilidad de los relieves no iba a poner barreras al ingenio de los anticuarios. Filarete propuso la columna como el modelo paradigmático de *historia*, a pesar de la supuesta, y ahora discutida preferencia de los artistas del renacimiento por las composiciones monoescénicas⁵⁰; sobre esta senda, algunos de estos relieves de la columna de Trajano fueron copiados a fines por distintas manos en la segunda mitad del siglo XV, entre ellas las del anónimo autor del Códex Escorialensis y, según nos cuenta Raffelle Maffei el “Volterrano”⁵¹ en torno al cambio de siglo, Jacopo Ripanda se suspendió de un cestillo, *magnoque periculo* de su propia vida, para poder dibujar de cerca los relieves⁵². No obstante la temeridad del Ripanda son otros ejemplos de la “clemencia” romana los que iban a ser más reproducidos en el Renacimiento, fundamentalmente por encontrarse más accesibles que los anteriormente citados⁵³. Dos fragmentos arqueológicos merecen especial atención, ambos de época Antonina. Por un lado los dos relieves que se insertaron en el Arco de Constantino reutilizados de un desmembrado arco triunfal de Marco Aurelio; y sobre todo, los cuatro altorrelieves con la sumisión de los bárbaros y la entrada triunfal de este mismo emperador, que formaran parte de un arco triunfal erigido por Marco Aurelio el año 176 en celebración de sus victorias contra los germanos y los sármatas⁵⁴.

Hasta el siglo XV estos fragmentos se encontraban depositados en la iglesia de Santa Martina, dentro del foro, pero el año 1515 fueron trasladados al

49 PALENCIA, A. de.: *De Perfectione Militaris Triumphi*, Javier Durán, ed., pág. 163.

50 Cfr. ANDREWS, L.: *Story and Space in Renaissance Art*, op. cit., pág. 14.

51 MAFFEI, R. (1541-1522): *Commentari Urbani*, Roma, 1506. El Volterrano aparece vinculado al círculo del Cardenal Riario. Sobre éste, la Academia de Pomponio Leto y los contactos españoles, véase más adelante con bibliografía.

52 AGOSTI, G. y FARINELLA, V.: “Calore del marmo, Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche. I. Un monumento: la colonna di Traiano, per esempio”, en SETTIS, S. (ed.): *Memoria dell’antico nell’arte italiana. I. L’Uso dei classici*, Turín, Einaudi, 1984, (págs. 390-427), págs. 400-403. De los mismos autores, “Nuove ricerche sulla Colonna Traiana nel Rinascimento”, en *La Colonna Traiana*, Milán, Einaudi, 1988, págs. 549-589.

53 Además de la escultura, otro medio de difusión pudieron haber sido las monedas, Cfr. BRILLIANT: *Gesture and Rank*, esp. págs. 105-110. Para la colección de medallas y monedas antiguas del Cardenal Mendoza, véase ahora, AZCÁRATE, J. M.: “Mecenazgo y coleccionismo: el Cardenal Mendoza”, en *La Introducción del Renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*, Valladolid, Instituto Español de Arquitectura, 1992, págs. 61-76.

54 Bober, P. P. & Rubinstein, R. O.: *Renaissance artists and Antique Sculpture*, Londres, 1986, págs. 195-196. HASKELL, F. y PENNY, N.: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1981, págs. 255-256.



6. Sillería del coro de la Catedral de Toledo: *Rendición de Loja* (tablero nº 9)

Campidoglio por orden de León X. Ya en su antigua ubicación habían atraído la atención de arquitectos y *antiquarii* en general, desde Giuliano da Sangallo a finales del Quattrocento⁵⁵, a Francisco de Holanda medio siglo más tarde y, por supuesto, la imagen había pasado muy pronto a la estampa, tanto en reproducciones de carácter arqueológico, como de una forma más vaga en las ilustraciones xilográficas de algunos incunables -por ejemplo como acompañamiento de las *Décadas* de Tito Livio⁵⁶- aunque probablemente en ninguno de los dos casos lo suficientemente temprano como para que podamos sugerir esta fuente⁵⁷.

55 Códice Barberiniano, f. 217. BORSI, S.: *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma, Oficina Edizioni, 1985, págs. 217-218.

56 Por ejemplo en TITO LIVIO: *Historiae Romanae decades*, Venecia, Philippus Pincius, pro Luca Antonio Giunta, 1495. BNM. I/ 2241, f. lxxix.

57 *Bartsch Illustrated*, Mark J. Zucker, ed., vol. 24, 0.44, datado en la primera o la segunda década del siglo XVI.



La comparación de las imágenes toledanas con el relieve romano resulta muy sugerente en aquellos tableros de Toledo en los que el prototipo ha sido menos transformado que en el de Granada, por ejemplo en el de la rendición de Almería (t. 54). Además de los protagonistas de la escena, en posiciones prácticamente idénticas que en el relieve antonino, el resto de los componentes han sido respetados, desde el peón detrás del caballo, coincidente con el legionario del relieve romano, hasta la existencia de un segundo soldado que cabalga junto al general/rey y que se vuelve forzosamente para decirle algo.

Sobre estas mismas pautas, es posible identificar otros motivos de los relieves de Rodrigo Alemán elaborados sobre modelos *all'antica* procedentes de Italia pero cuyos referentes arqueológicos hoy no son siempre fácilmente identificables. No es el caso de la composición de la toma de Loja (t. 9), que está directamente inspirado en un grupo clásico. El conjunto que procede a la entrada en la ciudad lo encabezan el rey Fernando el Católico con su caballo en corveta (desgraciadamente ha perdido su mano derecha) y delante de él un ballestero que con su mano sujeta las riendas de su caballo.

El grupo del caballo en corveta sujeto por una figura a pie nos remite a un modelo de escultura clásica que a lo largo de los siglos había sido recuerdo imborrable de la grandeza perdida del Imperio; me refiero a los monumentales mármoles conocidos como los Dióscuros, con el que nuestra composición parece prácticamente idéntica, siendo su fuente indiscutible⁵⁸. Sorprende, no obstante, cómo ha sido apropiado el modelo antiguo, conservando la postura del desnudo clásico pero vistiéndolo con ropas contemporáneas, hasta que aquél resulta perfectamente asimilado, quedando de algún modo oculto bajo el ropaje “moderno” con que lo ha revestido el entallador [7].

En su ubicación original en *Monte Cavallo*, nombre por el que se conocía la colina del Quirinal precisamente en razón de la presencia de los Dióscuros, los buscadores de *anticaglie* encontraban uno de los conjuntos más importantes de estatuaría clásica de toda Roma, un interés que no había decaído a lo largo de la Edad Media, pero que resurgió con fuerza en el cuatrocientos. Las guías de peregrinos, o *Mirabilia Urbis Romae*, dan repetida cuenta de las inscripciones que las identificaban legendariamente como *opus Fidia* y *opus Praxitelis*, nombres que en la Edad Media se habían identificado con los de dos filósofos,

58 También es posible aproximar este fragmento con la estampa de una escena de batalla de finales de siglo de Girolamo Mocetto (firmada *Hyeronimus*) en la que esas mismas figuras están enfrentadas. No así la estampa con respecto de su modelo. La estampa de Mocetto reproduce libremente algunas esculturas de un sarcófago con la amazonomaquia frecuentemente copiado en el Renacimiento, el cual se encontraba originalmente en la Iglesia de Cosma e Damiano antes de ser trasladado al Belvedere a mediados del siglo XVI. Cfr. PINDER, W.: “Antike Kampfmotive in Neuerer Kunst”, en *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907-1935*, E.A.Seemann, Leipzig, 1938, (págs. 121-141), págs. 125-126. También, EGGER, H.: *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Davaco Publishers, Soest, 21975, Text, págs. 133-134 y Tafeln, f. 55.

hasta que, sobre la senda de Plinio, Petrarca reconociera en ellos la competición artística de dos escultores de la Antigüedad, forjando una nueva leyenda, la de su identificación con sendos retratos de Alejandro el Grande hechos en rivalidad por los célebres escultores griegos⁵⁹.

En el Quirinal, donde habrían de permanecer después del frustrado intento de Pablo III de trasladarlos al Capitolio, los Dióscuros habían sido objeto de varias restauraciones en el siglo XV. La primera en 1471 en tiempos de Pablo II; la segunda a finales de siglo, con la colocación por Antico de nuevos pedestales bajo las esculturas, y la tercera y última cuando su disposición fue completamente alterada en 1589⁶⁰. Tenemos que lamentar, no obstante, que resulte imposible conocer el medio a través del cual el entallador de Toledo tuvo conocimiento de este motivo, ya que, a pesar de que los dibujos son abundantes, se desconocen estampas anteriores a 1500.

El tercer y último caso que puede ayudar a mostrar la importancia de las fuentes de inspiración clásica en las manos del escultor flamenco nos ilustra a su vez sobre su procedimiento de trabajo. Si el primero de nuestros ejemplos demuestra el uso de la imagen con una orientación política y el segundo como un recurso formal anticuario desligado del significado inmediato del conjunto escultórico, en el tercero son visibles los intereses precisos que orientaron a Rodrigo Alemán en la utilización de los nuevos modelos que se ponían a su alcance. En la escena que representa la toma de una plaza marítima indeterminada (t. 25), la imagen del rey entrando a caballo en la ciudad no parece tener relación alguna con la escultura clásica, salvo que incorporemos al conjunto el desnudo tumbado que se extiende en el marco inferior del tablero.

Si tomamos ahora como referencia una imagen del *Codex Escorialensis* -según un relieve hoy en el Museo Cívico de Mantua⁶¹- parece evidente que el entallador flamenco dispuso de algún tipo de fuente, bien fuera un dibujo o una estampa, que luego desintegró caprichosa o, como preferimos pensar, intencionadamente. En primer lugar, debemos notar que la figura del soldado que nos da la espalda es el mismo modelo de los Dióscuros, ahora invertido. Pero lo fundamental es que la escena original del relieve romano en la que el general victorioso aplasta al guerrero humillado ha sido seccionada aquí en dos

59 BUDDENSIEG, T.: "Zum Statuenprogramm im Kapitolsplan Paulus III", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 32, 1969, págs. 177-228. ACKERMAN, J.: "The Capitoline Hill", en *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, MIT Press, Cambridge Mass., 1991, pág. 407. Para una discusión de estos títulos, véase ahora sobre todo, BARKAN, L.: *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, Yale University Press, 1999, págs. 113-115.

60 NESSELRATH, A.: "Antico and Montecavallo", *Burlington Magazine*, June, 1982, págs. 353-357. P.P.Bober & R.O.Rubinstein, *Renaissance artists and Antique Sculpture*, págs. 158-161.

61 EGGER, H.: *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaio*, Text, págs. 146-151.

7. *Los Dióscuros*, Francisco de Holanda, *Os desenhos das antigualhas*, Biblioteca del Escorial, Cod. 28.1.20, fº 25vº

partes, evitando así un tema que contradice el discurso del resto de los relieves⁶². De este modo, lejos de aprovechar los motivos como elementos pertenecientes a un lenguaje estético coherente, con sus partes perfectamente trabadas, la *auctoritas* queda supeditada al valor político ejemplar de la antigüedad clásica⁶³. En lugar de ser meros *spolia* utilizados como recursos exclusivamente formales, las citas anticuarias traducen a un nuevo lenguaje las victorias de los reyes católicos, presentan al rey

Fernando como un *eques* en perfecta correspondencia con los valores que defendía la nueva literatura caballeresca y ofrecen una visión de la campaña en la que prima un conjunto de virtudes forjadas a imagen de los de la milicia romana, en concreto su clemencia⁶⁴. Como ha escrito Luis Suárez Fernández, es importante resaltar *hasta qué punto la versión oficial que se les servía* [a Isabel y Fernando] *estaba interesada en resaltar la clemencia de los Reyes ejercida a*



- 62 El único tablero que representa a un caballero aplastando al enemigo derrotado —un tema clásico de permanente actualidad en el arte medieval— es una de las escenas propiamente bélicas, el nº 22, correspondiente a la batalla de Lucena, aunque allí éste ha sido coherentemente “modernizado” y vestido.
- 63 Para una orientación bibliográfica, véase, FRUGONI, C.: “L’antichità: dai *Mirabilia* alla propaganda politica”, en SETTIS, S. (ed.): *Memoria dell’Antico nell’arte italiana*, vol. I. *L’Uso dei Classici*, Einaudi, 1984, págs. 3-72. Para la utilización de este mismo motivo entre la Edad Media y el Renacimiento, aunque con conclusiones distintas, GOMBRICH, E.: “El estilo *all’antica*: imitación y asimilación”, *Norma y Forma*, Madrid, Alianza, 1985, págs. 249-271.
- 64 La consideración de esta virtud como característica del pueblo romano la encontramos en Isidoro de Sevilla, Lucas de Tuy, la *Primera Crónica General* de Alfonso X el Sabio, el Canciller López de Ayala, Margarit o Nebrija. Véase, con una antología de textos, GONZÁLEZ, J.: *La idea de Roma en la Historiografía Indiana (1492-1550)*, Madrid, CSIC, 1981, págs. 11-41 y 151 y ss.

través de los acuerdos para la rendición⁶⁵. Las imágenes toledanas son en este sentido la expresión consumada de una misma voluntad política. Así, únicamente los dos relieves a la entrada del coro, hoy casi completamente ocultos tras las rejillas de Céspedes, muestran sendas imágenes de un caballero aplastando al vencido y un Santiago apóstol en semejante postura, mientras que las sillas del interior abandonan la tradicional representación medieval del guerrero, por la del *caballero* cristiano.

4. Granada, Roma, Toledo..

Hemos visto que es difícil precisar los medios concretos a través de los cuales llegaron hasta Toledo los modelos luego utilizados en la sillería [8]. En compensación, lo que sí puede afirmarse con rotundidad es que los cauces intelectuales que permitieron este intercambio cultural estaban perfectamente engrasados, y que las vías que unían Toledo con Roma se encontraban permanentemente abiertas.

Es sabido que las sucesivas victorias del ejército de los Reyes Católicos habían sido puntualmente celebradas en la corte pontificia romana ya que el apoyo de Sixto IV, y posteriormente de Inocencio VIII, había resultado fundamental para financiar los gastos de la guerra. Casi desde el comienzo de la campaña la diplomacia española había puesto los recursos necesarios para que las victorias se dejaran sentir en Roma. La Iglesia de Santiago de los Españoles que fundara el obispo de Ciudad Rodrigo Alfonso de Paradinas en 1450⁶⁶, sede además de una importante cofradía, servía habitualmente de escenario para la retórica sacra⁶⁷. En esta parroquia española sita en plaza Navona, pregonaron las victorias entre 1486 y 1492 los oradores Pietro Bosca, en celebración de la conquista de Málaga⁶⁸ y Bernardino López de Carvajal la victoria de Baza⁶⁹,

65 SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *El tiempo de la Guerra de Granada*, Barcelona, Rialp, 1989, pág. 151. La cita del profesor Suárez Fernández se refiere a la contradicción específica con el caso de la rendición de Málaga que terminó con la reducción a la esclavitud de toda la población.

66 FERNÁNDEZ ALONSO, J.: "Las iglesias nacionales de España en Roma. Sus orígenes", *Anthologica Annu*, 4, 1956, (págs. 9-96) esp. págs. 17-48; *Idem.*, "Santiago de los Españoles de Roma, en el siglo XVI", *Anthologica Annu*, 6, 1958, págs. 9-122.

67 Véase como trabajo de conjunto, BRIESEMEISTER, D.: "Episch-Dramatische Humanistendichtungen zur Eroberung von Granada (1492)", en *Texte. Kontexte. Strukturen. Beiträge zur französischen spanischen und hispanoamerikanischen Literatur. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Alfred Blüher*, Tübingen, Alfonso de Toro, Hsg., Gunter Narr, Tübingen, 1987, págs. 249-263.

68 BOSCA, P.: *Oratio artium et sacrae Theologiae Doctoris. R.D. Cardin.S.Marci Auditoris Romae habita xi Novembris ad sacrum Cardinalium Senatum Apostolicum. In celebritate victoriae Malachitanae per Serenissimos Ferdinandum & Helisabeth Hispaniarum principes Catholicos*, Roma, 1487, BNM I/2592.

69 LÓPEZ DE CARVAJAL, B.: *In commemoratione Victoriae Bacensis Civitatis apud sanctum Iacobum Hispanorum de urbe. Sermo ad senatum Cardinalium habitus die dominica x ianuarii M cccc xc. Per R.P.D. Bernardinum Carvaia Episcopum Pacensis Regium Oratorem*, Roma, 1490. Hay traducción castellana, LÓPEZ DE CARVAJAL, B.: *La conquista de Baza*, Granada, Carlos Miguel de Mora, ed. y traducción, Universidad de Granada, 1995.



pasando sus discursos inmediatamente a la imprenta. Otras obras contemporáneas, como el discurso anticuario del humanista florentino en que se equiparaba la guerra granadina con una nueva guerra de Troya, permanecieron manuscritas⁷⁰. En cualquier caso, lejos de ser solo celebraciones de acción de gracias, los oradores contribuían a demostrar la necesidad del apoyo pontificio, por ejemplo, con la renovación de la Bula de la Cruzada sobre la que pesaba parte de la financiación de la campaña.

Como recurso frecuente, su oratoria comparaba la gesta de los Reyes Católicos con la de los antiguos emperadores romanos. Los *catholicos caesares* Fernando e Isabel, en términos de Bernardino López de Carvajal, protagonizaban a sus ojos la *traslatio* del imperio en una nueva república cristiana⁷¹.

Pero no fueron solo metáforas para la retórica sagrada lo que los oradores españoles encontraron en la antigüedad. Como anteriormente para Alfonso de Palencia, la lección del magisterio de la historia se extendía, quizá con mayor motivo que nunca, a los restos arqueológicos de la antigua Roma. Cambiemos de escenario. Entre 1486 y 1487, el embajador español ante la Santa Sede, el II Conde de Tendilla don Iñigo López de Mendoza, nieto del Marqués de Santillana y sobrino del Gran Cardenal Mendoza, negociaba ante Inocencio VIII la espinosa cuestión del patronato regio sobre el nombramiento de obispos y otras dignidades eclesiásticas⁷². Se trataba de conseguir el derecho de los monarcas a presentar sus candidatos para los nombramientos, tanto de los obispados, como de una parte importante de los beneficiados de las catedrales castellanas, sobre el argumento de la contribución de los monarcas a la extensión de la Cristiandad. Anticipándonos a nuestras conclusiones, cabe recordar que la elección de la sillería del coro de beneficiados de la Catedral de Toledo como el lugar para la representación de la guerra de Granada y las exitosas gestiones de su sobrino en Roma, son dos cuestiones que no pueden desentenderse una de la otra.

Con motivo de estas negociaciones el 13 de octubre de 1486 la embajada española pronunció ante Inocencio VIII un largo panegírico. El responsable de proferirlo en representación de los reyes y el Conde de Tendilla, quien como es obvio se encontraba presente, fue Antonio Geraldino, avezado latinista perteneciente a un familia se había destacado en tareas diplomáticas al servicio de la corona de Aragón, y que había sido enviado a Roma desde España formando

70 VERINUS, U.: *Panegyricon ad Ferdinandum Regem et Isabellam Reginam Hispaniarum de saracena baetidos gloriosa expugnatione*, Iosephus Fôgel et Ladislaus Juhász, ed. Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum.

71 *Ibidem*, pág. 99.

72 Para el contenido de la embajada de Tendilla, véase, SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Los Reyes Católicos. El tiempo de la Guerra de Granada*, Madrid, Rialp, 1989, págs. 167-204. Para su influjo en el mecenazgo artístico, un estado de la cuestión en, MARTÍN GARCÍA, J. M.: *Arte y Diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, FUE, 2002 págs. 108-127, *passim*.

8. Sillería del coro de la Catedral de Toledo:
plaza indeterminada (tablero nº 25)

parte de la misión diplomática de Tendilla⁷³.

El argumento de Geraldino, quien se presenta a sí mismo como *natione italus, tamen hispanus educatione*, es el mismo de otros discursos contemporáneos: los reyes, iguales en fama a aquellos *antiqui Romanorum*, se diferenciaban sin embargo en que *illi pro phama ... nos pro celestibus praemiis laboramus* [ellos trabajaron por conseguir la fama, nosotros por los premios celestiales]. Coincidiendo con lo

escrito por Bernardino de Carvajal algunos años después, también Geraldino considera el Imperio Romano un prelude del reino cristiano, lo que cree poder demostrar tanto con las profecías de los paganos (de las Sibilas a Mercurio Trimegisto) como con la visión apocalíptica de Daniel, padre de buena parte del profetismo político de la época de los Reyes Católicos.

El humanista dirige sus pasos hacia la exposición de la tarea de los Reyes Católicos en la expulsión de la “secta mahometana” y hace un repaso de las campañas de Alfama, Alora, Setenil, Roda, Loja, Moclin, Íllora... La empresa del rey Fernando el Católico es definida como la de un auténtico héroe antiguo *-animo invicto ac vere herculeo ... hostes fundit, urbes expugnat, monstra domat, triumphosque reportat-* pero lo que resulta más importante para el presente argumento, aprovecha para hacer un largo excursus en el que por un lado recuerda el origen hispano de los emperadores Adriano y Trajano, y por el otro realiza un



73 GERALDINO, A. (prothonotario apostolico poetaque laureato ac regio orator): *In obsequio canonice exhibitio per illustrem Comitem Tendillae per protonotarium Metimnemsem et per ipsum protonotarium Geraldinum nomine Serenissimorum ferdinandi Regis et Helisabeth Hispaniae Innocent. Octavo eius nominis Pontifici Maximo*, Roma, 1486. BNM I/55824



recorrido arqueológico por los restos de la ocupación romana que se encontraban en la Península Ibérica, mostrando la importancia de estos testimonios, y de la participación de los soldados españoles en las tropas imperiales, así como especialmente de los triunfos y trofeos que, como los erigidos por Escipión o Pompeyo, conmemoraban las batallas que tuvieron lugar en la Península Ibérica⁷⁴. Geraldino pasa revista a las fundaciones romanas, desde Cesaraugusta, Mérida, Ampurias, Sagunto, Norba Augusta...; incluso se detiene en algunas ruinas que había visitado personalmente y transcribe una inscripción latina que, en memoria de una victoria de Julio César, estaba labrada en unos toros de piedra en "Bastetania", para terminar recordando la multitud de arcos triunfales que para cada hecho militar importante se erigieron en Hispania, hasta el extremo de que, en su opinión, *no hubo una guerra o tumulto en Hispania que no fuera recogida (censeretur) del mismo modo que si estuviese en el foro del pueblo romano*.

Con independencia del auténtico peso del testimonio ocular en las noticias de antigüedades que proporciona este sermón, el texto de Geraldino testimonia la convergencia entre el interés por las ruinas de la arquitectura triunfal y la búsqueda de fórmulas celebratorias de la política belicista de los Reyes Católicos por parte de su diplomacia romana. La estancia de don Iñigo López de Mendoza es solo un capítulo de las celebraciones de la Guerra de Granada en clave antigua, pero es bien sabido que nuestra historiografía atribuye tradicionalmente al Conde de Tendilla un papel decisivo en la nueva orientación anticuaria de las obras del Cardenal Mendoza después de su regreso a la península en 1487, donde sus más inmediatas obligaciones le devolvieron al conflicto de Granada y en cuya recta final concluiría su larga carrera al servicio de los Reyes Católicos como alcaide la Alhambra⁷⁵.

Aunque desconocemos el verdadero alcance de los intereses anticuarios de Tendilla, puede servirnos para ilustrar el contexto recordar que fue en Roma

74 [...] nullum unquam memorabile bellum sine hispano milite gesserint [romanos]. Ita familiariter cum illa vixerunt, ut in nullam provinciam plures colonias transmiserint, nullibi plura suorum gestorum monumenta relinquerint. Pompeii trophea in pyrenorum iugo sita sunt. Scipionum monumenta non longe a Taracone spectantur. In Bastetania tauri sunt, ex lapide durissimo maximi tergaque his litteris ad huc notati. BELLUM CAESARIS EI PATRIAE. Turres Iulii, Iulii carceres, Iulio briga, Pax Iulia, Iulia myrthilis, omnia Iulii caesaris opera fuerunt. Caesaraugusta, Emerita Augusta, Norba Augusta, Astorica Augusta, Austusti munere condite vel instaurate fuerunt, atque omnes eiusdem nomine dedicatae. Emporiae. Valentia. Cremona. Placentia, multaeque aliae in hispaniam ab Romanis coloniae deducte fuerunt. Ipsa Emerita augusta caeleberrimum veteranorum domicilium. Sagunthus unicum sed lachrymabile fidei exemplum, ac Taracon nobile peregrinorum ipsiusque Augusti hospicium urbes sunt in hispania romanorum titulis ac monumentis plenissime. Nunquam deinde in Hispania bellum aut tumultus fuit quin censeretur perinde ac si esset in foro populi romani, et in arce imperii. [...] Clarissimosque imperatores. Verum utilissimos rectores rei publicae. Clarissimosque imperatores, ut Nervam traianum, hadrianum ac Theodosios.

75 Desde las lejanas páginas de GÓMEZ MORENO, M.: "Sobre el renacimiento en Castilla. Notas para un discurso preliminar. I. Hacia Lorenzo Vázquez", A.E.A.A., 1925.



9. Escena de Batalla. *Codex Escorialensis*, fº 59vº. Biblioteca del Escorial

donde entró en contacto con el humanista milanés Pedro Mártir de Anglería quien se trasladaría con él a España. A juzgar por las noticias que nos ofrece el mismo Pedro Mártir en su *Epistolario*, éste se había movido en el entorno hispanófilo del Cardenal Riario y Pomponio Leto⁷⁶ el humanista, arqueólogo, filólogo y autor teatral, a cuyo cargo se encontraba la Academia Romana [9].

Al abrigo del mecenazgo del Cardenal Riario apareció ese mismo año en Roma la edición príncipe del *De architectura* de Vitruvio, y en su prólogo su editor Giovanni Sulpicio da Veroli justificaba la propiedad de su dedicatoria en el interés que la arquitectura de la antigüedad, pero sobre todo el antiguo teatro, habían despertado en Raffaele Riario, y cómo éste había mandado elevar una reconstrucción en madera para una representación primero frente a su palacio en Campo de' Fiori⁷⁷ y luego ante Inocencio VIII, *in Hadriano mole* (Castel

⁷⁶ RIBER, L.: *El humanista Pedro Mártir de Anglería*, Barcelona, Barna, 1964, págs. 10-11.

⁷⁷ No es mucho lo que se sabe sobre el palacio romano de Raffaele Riario en Campo de' Fiori, véase, FROMMEL, C.: *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, 1973, II, págs. 281-291.



Sant'Angelo)⁷⁸.

Con esta ocasión, y aunque sea brevemente, es imposible no recordar las fiestas que tuvieron lugar en Roma para festejar la caída de Granada en enero de 1492⁷⁹. Como en otras ocasiones también ahora se realizó una procesión hasta Santiago de los Españoles, con sermón a cargo del mismo Pedro Bosca o Boscá anteriormente citado; también se corrieron toros organizados por el entonces vicescanciller Rodrigo de Borja, e incluso a instancia de los obispos de Badajoz y de Astorga -Bernardino de Carvajal y Juan de Medina respectivamente- se hizo construir un castillo de madera que sirvió para dramatizar con actores la toma de la ciudad nazarí. La importancia de estos festejos habría de traducirse también en representaciones artísticas. Un documento recientemente exhumado en el archivo de la Obra Pía española en Roma, cita en 1506 la existencia de una casa perteneciente al patrimonio de esta parroquia que se encontraría ubicada en la Via dei Coronari, junto al Tíber, *ubi est depicta historia Granate*⁸⁰. La casa perteneció (e incluso tal vez fuera construida) a un cierto Francisco de Valladolid, antes de que el obispo de Zamora Meléndez Valdés se hiciera cargo del censo que pesaba sobre ella. Su original decoración, para nuestra desgracia completamente perdida, hacía que, al menos desde mediados de siglo, se la conociera como "La Casa de Granada"⁸¹.

78 Sobre el círculo de humanistas ligados al Cardenal Riario, y en concreto sobre los intereses arquitectónicos, véase DALY DAVIS, M.: "Opus Isodomum at the Palazzo della Cancelleria: Vitruvian Studies and Archaeological and Antiquarian Interests at the Court of Raffaele Riario", en Silvia Danesi Squarcina, ed., *Roma, centro ideale della Cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma, 1417-1527*, Milán, Electa, 1989, págs. 442-456; ROWLAND, I. D.: *The Culture of the High Renaissance. Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome*, Cambridge, University Press, 1998, págs. 33-41. Para la reconstrucción del teatro del Cardenal Riario, KRAUTHEIMER, R.: "The Tragic and the Comic Scene of the Renaissance: The Baltimore and Urbino Panels", *Gazette des Beaux-Arts*, 154, 1948, (págs. 327-346), esp. págs. 340-346; KLEIN, R. y ZERNER, H.: "Vitruvio e il Teatro del Rinascimento Italiano", en *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Turín, Einaudi, 1975 (1ª ed., francesa, París, 1975), págs. 316-335. TAFURI, M.: "Cesare Cesariano e gli Studi Vitruviani nel Quattrocento", en *Scritti Rinascimentali di Architettura*, Milán, Il Poliphilo, 1978, págs. 397-398.

79 Además de la literatura específica, véase como conjunto, FERNÁNDEZ ALONSO, J.: "Santiago de los españoles de Roma en el siglo XVI", *art. cit.*, págs. 10-13; y sobre todo, CRUCIANI, F.: *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, págs. 228-239.

80 VAQUERO PIÑEIRO, M.: "La Visitatio generalis de 1555 en el Archivo de Santiago de los Españoles de Roma. Notas sobre los patrimonios inmobiliarios de los entes eclesiásticos", *Italica. Cuadernos de trabajos de la escuela española de historia y arqueología en Roma*, 18, 1990, (págs. 233-275), págs. 250. Agradezco a Fernando Bouza que me llamara la atención sobre este interesante artículo. Véase con nuevos datos, VAQUERO PIÑEIRO, M.: *La renta y las casas. El patrimonio inmobiliario de Santiago de los Españoles de Roma entre los siglos XV y XVII*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1999, págs. 82-83, supone que podrían existir otras casas vecinas con el mismo motivo.

81 VAQUERO PIÑEIRO, M.: *art. cit.*, doc. H (1555). La casa pertenecía para entonces a *Andreas Pellucius*, tenía una gran entrada con una escalera hasta la primera planta y bodega. En la planta baja un salón y dos habitaciones: en la primera planta cuatro habitaciones. En la segunda planta había una galería con vistas al puente. La descripción de 1555 no se refiere ya a las pinturas, es muy posible que estuvieran en la fachada. *Idem*, *La renta y las casas. El patrimonio inmobiliario de Santiago de los Españoles de Roma entre los siglos XV y XVII*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1999, págs. 82-83.



10. Vista general de la sillería

En Roma en 1492, el protagonismo de las fiestas recayó no obstante sobre Raffaele Riario. Este Cardenal organizó un desfile con la procesión triunfal de los reyes de España y de sus ejércitos con actores en el lugar de los árabes vencidos. Según cuenta el diario de Buchard⁸², cuatro caballos blancos tiraban de un carro triunfal decorado con trofeos, en una teatral reconstrucción de los triunfos antiguos. Pero sobre todo, prestó su palacio para la representación de la *Historia Baetica*, drama humanístico escrito por Carlo Verardo (1440-1500)⁸³. Según narra el propio autor en la dedicatoria, el Cardenal ordenó construir en su magnífico palacio un teatro provisional, en el que la obra fue representada el 21

82 Los fragmentos de las fiestas granadinas según el testimonio directo del diario de Giovanni Burcardo (1483-1506), así como los complementarios de Sigismondo de' Conti y Leonardo da Sarzana, están en edición bilingüe en CRUCIANI, F.: *Teatro nel Rinascimento*, págs. 232-235.

83 Verardus, C. *Historia Baetica*, [Roma], 1493. BNM I/832. Hay traducción española, RINCÓN GONZÁLEZ, M. D.: *Historia Baetica de Carlo Verardi. Drama humanístico sobre la toma de Granada*, Granada, Universidad, 1992.



de abril de 1492. Con su obra de teatro Verardo pretendía hacer partícipe al pueblo romano de las hazañas logradas en Andalucía, para que así *no solo* [lo] *percibiera con sus oídos, sino que también pudiera verlo con sus* [propios] *ojos*⁸⁴. Una vez más, no obstante, la lógica de la representación iba a imponerse sobre el documento histórico. El drama de Verardo concluye con una escena reconciliadora. Al final del último acto el Rey Boabdil y el rey Fernando se encontraban cara a cara en el escenario. Sobre la escena, Boabdil se arrodillaba delante del rey Cristiano mientras le rogaba que actuara con él y su familia con la *acostumbrada humanidad, mansedumbre y clemencia*⁸⁵ que le había hecho famoso; entonces el rey Fernando, en un gesto lleno de magnanimidad, le obligaba a levantarse invitándole a gustar de su indulgencia. La estilizada dramatización del drama coincide, pensamos que no del todo casualmente, con la representación contemporánea de Rodrigo Alemán en la Catedral de Toledo [10].

Conclusiones

Las fuentes clásicas de los relieves de la sillería de la catedral de Toledo pueden agruparse en las siguientes. Por un lado, nos encontramos con analogías en cuanto al procedimiento narrativo, el cual, si por un lado resulta completamente ajeno a los empleados contemporáneamente en la pintura mural y en los retablos, por otro mantiene analogías indudables con la escultura triunfal romana. El procedimiento cíclico de narración había sido transmitido a lo largo de la Edad Media, fundamentalmente en la iluminación de manuscritos, sin embargo, esto no excluye una influencia directa de los prototipos clásicos, sobre todo si pensamos que se daban las condiciones culturales, ideológicas y materiales para ello, y sobre todo, si tenemos en cuenta que el segundo grupo de fuentes que hemos individualizado son citas directas de algunos de los monumentos triunfales más conocidos y famosos de la antigua Roma. La última y no menos importante analogía que queremos subrayar se refiere a la elección misma de la escultura en alto-relieve como medio y a la utilización de un marco para-arquitectónico (la sillería de coro) para desplegar esta narración histórica.

84 *Eam igitur cum tu magnopere probasses, confestim temporario in tuis magnificentissimis aedibus, excitato theatro, recenseri agique curasti. Tanto autem patrum ac populi silentio & attentione excepta est, tantusque favor ac plausus subsecutus, ut iam dudum nihil aeque gratum ac iucundum auribus oculisque suis, oblatum fuisse omnes faterentur.* La obra de su nueva residencia, el Palacio de la Cancillería había comenzado en 1485, aunque duraría todavía tres décadas. Véase con amplia bibliografía, Ingrid D. ROWLAND: *The Culture of the High Renaissance*, págs. 37-39. Desgraciadamente, no sabemos si el nuevo teatro de 1492 seguía pautas igualmente vitruvianas; lo discute sin conclusiones, CRUCIANI F.: *Teatro nel Rinascimento*, pág. 230.

85 *sed tuum mitissimum ingenium, tuam solitam humanitatem, mansuetudinem, clementiam, quas egomet dum tuus captivus fui, expertus sum, in consilium adhibeas, fortunamque, cui tantum de me licuit reverere,* María Dolores Rincón González, ed., pág. 330.



Admitir estas fuentes entre las razones que expliquen la originalidad de la sillería de la Catedral de Toledo, exige un pequeño desplazamiento metodológico; en lugar de pensar en términos de cesura y oposición entre la antigüedad y la tradición medieval, o de rígida disyunción entre la forma y el contenido, la originalidad de la sillería de la catedral toledana se explica mejor en los de una continuidad prácticamente ininterrumpida con la antigüedad, al menos desde comienzos del cuatrocientos. A fines de esa misma centuria iban a incorporarse a esta corriente nuevos y dispares materiales, lo mismo fuentes gráficas que testimonios visuales de la cultura clásica -por ejemplo los que llegaron a través de la embajada del Conde de Tendilla-, los cuales perfilarían progresivamente los instrumentos para una discriminación entre lo antiguo y lo moderno que todavía en estas fechas permanecía necesariamente incompleta (máxime si recordamos que tanto el mecenas como el escultor carecían de una experiencia italiana); todo ello, eso sí, sin menoscabo alguno de la seguridad de los promotores de la sillería toledana en la condición “romana” de la obra que estaban llevando a cabo.

Tal y como avanzábamos al comienzo de esta comunicación, el análisis de las fuentes y de los usos narrativos debería reflejarse en la interpretación global de la sillería, de su sentido último como representación de una historia en proceso. Para concluir, creemos encontrarnos ante un singular ejemplo de apropiación de modelos anticuarios desde una lectura providencialista de las gestas de los monarcas católicos que cobra sentido en un contexto sacro: una suerte de antigüedad “a la moderna”, de actualización o renovación de lo antiguo, resultado de la cual los triunfos de la Guerra de Granada se presentan a un mismo tiempo como equiparables a la memoria de los emperadores del pasado, y de otro lado, como acontecimientos grávidos de futuro.



ARQUITECTURAS LITERARIAS. IMÁGENES METAFÓRICAS Y CONCEPTOS ARQUITECTÓNICOS EN LOS AUTOS SACRAMENTALES DE CALDERÓN

JOSÉ M^a PRADOS GARCÍA
Universidad Complutense Madrid

Entre las *anticipadas disculpas* que Calderón daba con ocasión de la impresión de sus autos en 1677, se permitía recordar que *el papel no puede dar de sí, ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas*, es decir, que no habían sido escritos para ser leídos, sino para oírlos y verlos. Nos encontramos pues ante una obra de arte total en la que se integran, para formar una unidad artística: la dicción poética, la imagería, la técnica y el contenido intelectual¹. El instrumento, del que constantemente se sirve para expresar este contenido con una clara intención doctrinal², es la alegoría o la metáfora -Calderón usa los dos términos como sinónimos- que *no es más que un espejo que traslada lo que es con lo que no es; y está toda su elegancia en que salga parecida tanto la copia en la tabla, que el que está mirando a una piense que está viendo a entrambas* (*El verdadero dios Pan*). En *No hay instante sin milagro*, la incrédula

-
- 1 PARKER, A.: *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983, págs. 43-44.
2 *Sermones puestos en verso, en idea representable* son los autos sacramentales, según aclara el Pastor a la Labradora en la Loa a *La segunda esposa y triunfar muriendo*. Para los textos se ha utilizado la ya clásica edición de *Obras completas*. Vol. 3. *Autos sacramentales* publicada por Ángel Valbuena Prat. Madrid, Aguilar, 1987, así como las ediciones críticas que han salido hasta la fecha en la colección de *Autos sacramentales completos de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel: Reichenberger. Para un primer acercamiento a las referencias arquitectónicas calderonianas, me he servido de FLASCHE, H. y HOFMANN, G.: *Konkordanz zu Calderón*, Hildesheim, Georg Olms, 1980; ARELLANO, I.: *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel: Edition Reichenberger, 2000.



1. Macrocosmos y microcosmos. Robert Fludd,
Utriusque Cosmi... (1621)

Apostasía proclama: *Eso es lo que yo no entiendo ni entenderé mientras no me des visibles efectos de milagros invisibles*. En respuesta, la Fe promete que así lo hará en *representable idea de alegórico concepto en quien retóricos tropos no dan lugar ni tiempo*, lo cual permite, además, poder reunir diferentes motivos o personajes de distintas épocas y países, sin forzar el argumento, ya que, como explica el Rey en *Llamados y escogidos*, *esto es una representación, en que no importa que esté el tiempo alterado*.

Como muy acertadamente afirma Parker³, la técnica calderoniana se desarrolla desde metáforas preñadas de ideas que iluminan los temas, a metáforas que se hacen símbolos, luego a símbolos que se hacen visibles en la acción, hasta llegar a símbolos que se encarnan en los mismos personajes. Pero Calderón no se limita a su utilización esporádica sino que los repite con insistencia hasta llegar a adquirir para los espectadores un significado de fácil recuerdo que les ayuda a fijar y comprender una determinada situación. Es algo similar al sistema mnemotécnico de la retórica clásica según el cual, quien quiera recordar un argumento debe ir colocando los puntos principales en varias imágenes situadas dentro de un lugar que antes hubiera memorizado⁴.

Pero centrémonos en aquellos “lugares imaginados” calderonianos que en un sentido más o menos amplio se refieren a la arquitectura, comenzando por la misma concepción del universo.

Acabamos de hablar de la memoria, pues bien el inglés Robert Fludd (1574-1637) - amigo del médico de Rodolfo II, Michael Maier -, recoge su sistema



3 PARKER, A.: “Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón”, *Actas del primer congreso internacional de hispanistas* (Oxford, 1962), Oxford, 1964, págs. 141-160.

4 PATERSON, A.K.G.: “El local no determinado en *El príncipe constante*”, *Hacia Calderón. Tercer coloquio angloamericano* (Londres, 1973), Berlín, 1976, págs. 171-184.

de memoria en un libro titulado *Utriusque Cosmi, Maioris Scilicet et Minoris, Metaphysica, Physica atque Technica Historia* (Oppenheim, Frankfurt, 1617-1621). El “mundo más grande” y el “mundo más pequeño” son el gran mundo del macrocosmos, el universo, y el pequeño mundo del hombre, el microcosmos [1]. Los edificios de memoria que, según Fludd deben ser colocados en los diversos cielos son lo que llama “teatros”, pero entendiendo con éste término solamente el escenario⁵.

La representación arquitectónica del universo también está presente en el lenguaje de Juan de Herrera, quien justifica su sistema compositivo, en un plano cosmológico, a través de su *Discurso sobre la figura cúbica conforme a los principios y opiniones del “Arte”, de Raimundo Lulio*, como sostienen Bustamante y Marias⁶.

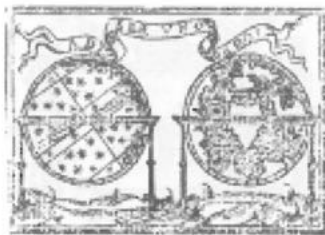
De la misma manera Calderón traslada las nociones cosmográficas a los espacios teatrales por medio de globos esféricos⁷. Desde sus primeros autos hasta los últimos repetirá innumerables veces la presencia de dichas esferas. Es imposible recoger en una comunicación todos los ejemplos pero sirvan como muestra los tres siguientes. En *El gran teatro del mundo*, en una acotación tras el discurso del Mundo, indica Calderón que *se abren a un tiempo dos globos*, uno con el Autor (Dios) en un trono de gloria y en el otro, dos puertas, con una cuna y un ataúd pintados en cada una (el mundo terrenal). En las memorias de apariencias de *El sacro Parnaso*, el cuarto carro tendrá un globo celeste que *Se ha de abrir en dos mitades y verse dentro dél un niño en una cruz el cual se ha de elevar en ella hasta ponerse en lo eminente del globo*. Exaltación final del auto en el que muchas veces y aprovechando la figura circular, la convertirá en una referencia explícita a la Sagrada Forma, en un verdadero triunfo eucarístico. Desde un punto de vista político se utiliza en un grabado de Pedro de Villafranca, con la figura de don Juan José de Austria sosteniendo un globo en cuyo interior Carlos II, espada en mano, emula al Niño que antes comentábamos. En el tercer carro de *El divino Orfeo* (1663) se representa *un globo celeste con estrellas, signos y plantas. Este globo se ha de abrir a su tiempo en dos mitades, cayendo a una parte sobre dos columnas, [...]. En la parte que queda fija ha de haber*

5 YATES, F.A.: *The Art of Memory*, Routledge & Kegan, Londres, 1966 (citado por la edición italiana: Turín, Einaudi, 1972, págs. 296 y ss.)

6 BUSTAMANTE, A. y MARIAS, F.: “El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo” en SANTIAGO PÁEZ, E. (coord.): *El Escorial en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, págs. 115-148.

7 EGIDO, A.: “El mundo en los autos sacramentales de Calderón”, *Hacia Calderón. Octavo coloquio angloamericano*. Bochum, 1987. Stuttgart, 1988, págs. 40-64. Estudia estos globos como representación del universo, buscando sus precedentes en la Italia del Renacimiento, en los *teatri del mondo* y en las fiestas acuáticas venecianas del siglo XVI. Para cuestiones escenográficas es de gran interés el trabajo de SHERGOLD, N.D.: “*El gran teatro del mundo* y sus problemas escenográficos”, *Hacia Calderón. Coloquio angloamericano*. Exeter, 1969. Berlín, 1970, págs. 77-84.

2. *A de ser uno de dos*. Juan de Horozco,
Emblemas morales (1589)



una rueda de rayos que a su tiempo se descubra dando vueltas y en ellos ha de haber sol y luna con otras estrellas e imágenes celestes y moverse todo. Es decir todo, menos la tierra, empecinado en la visión ptolemaica, frente a la revolución copernicana que tanto quebraderos de cabeza trajo a Galileo.

Esta forma de representación del mundo y del universo en los autos sacramentales enlaza con la literatura emblemática que debía conocer bien Calderón⁸. Sin intentar, ni mucho menos agotar el tema, podemos presentar algunos ejemplos. Gómez de la Reguera⁹ publica un emblema bajo el lema *Et patri et patriae*, de exaltación de Felipe III, en el que se dibujan dos esferas soportadas por columnas y, en el comentario, entre otras cosas, se lee: *Todo esto nos enseñó el piadosísimo ánimo de nuestro rey Felipe Tercero en las dos esferas celeste y terrestre [...]*. Juan de Horozco¹⁰, con el lema *A de ser uno de dos*, representa también dos esferas y en el comentario hace hincapié en la *enemistad que ay entre la luz y las tinieblas [...] entre Dios autor de todo bien verdadero y cierto, y el mundo malo y perverso [...] [2]*. En una empresa de Saavedra Fajardo¹¹, bajo el lema *Rebus adest*, nos muestra al sol discurriendo en una franja alrededor de la esfera [3]. En su comentario, al igual que hemos visto poco más arriba en Calderón, no se encuentra muy dispuesto a aceptar las nuevas teorías: el entendimiento humano, *inquieto y peligroso*, quiso *persuadir que el sol era centro de los demás orbes, los cuales se movían alrededor dél, recibiendo su luz. Impía opinión contra la razón natural [...]; contra la dignidad del hombre, que se haya de mover a gozar de los rayos del sol, y no el sol a participárselos, habiendo nacido, como todas las demás cosas criadas, para asistirle y serville*.

8 MARISCAL, G.: "Iconografía y técnica emblemática con las imágenes de Calderón: *La devoción de la cruz*", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, V, n° 3, Toronto, 1981, págs. 339-354. Alude a la conexión entre las representaciones escénicas y los emblemas, pero desde un punto de vista teórico sin especificaciones concretas. Para los emblemas, en la mayoría de los casos he utilizado la obra original, para el resto me he servido de HENKEL, A. y SCHÖNE, A.: *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII. Jahrhunderts: Sonderausgabe*. Stuttgart, Metzler, 1978, y BERNAT VISTARINI, A. y CULL, J.T.: *Emblemas españoles ilustrados*. Madrid, Akal, 1999.

9 GÓMEZ DE LA REGUERA, F. *Empresas de los Reyes de Castilla y de León* (ms. ca. 1632), Valladolid, Ed. César Hernández Alonso, 1990. Emblema XXXII, de Felipe III, pág. 241.

10 HOROZCO Y COVARRUBIAS, J. de: *Emblemas morales* (1589). Segovia, Juan de la Cuesta, 1591. Lib. 3, Emblema 27, f. 264r.

11 SAAVEDRA FAJARDO, D. de: *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas (Empresas políticas)*. Munich, Nicolás Enrico, 1640. Ed. Quintín Aldea Vaquero, Madrid, Ed. Nacional, 1976. Empresa 86.



3. *Rebus adest*. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (1640)

Esta consideración del universo como esfera, aunque viene ya del mundo medieval, sigue estando vigente durante el XVI y el XVII, no sólo como hemos visto en la literatura emblemática y en el teatro, sino también podemos intuir un reflejo en el tríptico del *Jardín de las delicias* del Bosco, que cuando está cerrado muestra una esfera transparente -Calderón escribe también sobre las esferas transparentes- y, al abrirse, deja ver el paraíso, el mundo y el castigo. En fecha tan tardía como 1784, Boullée utilizaba en su proyecto de un cenotafio para Newton la misma figura geométrica. En la doctrina mística japonesa, representante del budismo esotérico, del tantrismo puro, la imagen básica del universo es el “mandala” de los dos mundos, el del seno materno y el del diamante. También se da aquí un simbolismo trascendentalista, si bien esa imagen plástica del cosmos difiere de la europea.

La ciudad, el templo, la fortaleza, la muralla, la torre, etc. son utilizados por Calderón como símbolos siguiendo las fuentes bíblicas y toda la tradición medieval sin aportar -salvo su innegable valor literario- una gran originalidad. Simbolismo religioso que está presente también en *La ciudad de Dios* de san Agustín o en el *Castillo interior o las Moradas* de santa Teresa, entre otros muchos ejemplos.

Babilonia es el prototipo de la maldad y así lo denuncia en múltiples ocasiones, muy especialmente en *Mística Babilonia*, *La torre de Babilonia*, *La cena del rey Baltasar*. En el primero, cita, cómo no, a los jardines colgantes y, aunque muy de pasada, habla de arcos triunfales: *A la entrada del Grande Nabuco que vive inmortal Babilonia en arcos y estatuas el victor le da*. Pero enseguida añade una consideración moral; Daniel advierte que si bien es aceptable que *a un Rey le hagan triunfales arcos y altas pirámides le construyan*, hay que evitar que se pase a *adoración el obsequio*. En ocasiones no es Babilonia sino la torre de Babel la que será símbolo de arrogancia y desmesura.

Jerusalén es la ciudad santa. En la colina oriental estaba Sión (“castillo”) que se convirtió en el símbolo de una fortaleza inexpugnable de la santidad. Tal nombre se amplió al monte y al recinto del templo y, finalmente, se empleó





como equivalente de Jerusalén¹². Ya hemos dicho que las fuentes en las que bebe Calderón son el Antiguo Testamento (*Isaías, Ezequiel, Reyes, Crónicas*) y del Nuevo, muy especialmente el *Apocalipsis*. La Iglesia, *este murado Alcázar, que con el capitel toca el Sol, es la nueva hermosa Jerusalén, que verás dibujada del celestial pincel en bosquejos si acaso la Apocalipsis lees (Psiquis y Cupido. Toledo)*. Y en el mismo sentido se alude al nuevo alcázar de Sión o al nuevo templo de Salomón o, en el mismo sentido, habla de fortificación, castillo, palacio. Para la descripción se apoya en pasajes bíblicos y copia los materiales y elementos decorativos allí recogidos: *¿Qué nueva Jerusalén es la que en el aire miro, que parece que desciende del cielo a ser Paraíso de la tierra pues sus muros son amatistas, topacios, crisólitos y jacintos. El foso mar de cuajado vidrio, calles y plazas de cristales limpios (Psiquis y Cupido. Madrid)*. En *El socorro general* la Iglesia se representa como una fortificación amurallada sobre una montaña con diez baluartes (los diez mandamientos), doce tercios (los doce apóstoles), siete comandantes (los sacramentos). Pocos autos hay en los que no aparezca en algún momento una referencia a Jerusalén o a su templo, repitiendo casi siempre las mismas alusiones a fábricas bellas de bronce, mármoles y jaspes, palacios de nácar y ventanas de rubí, con *torres y chapiteles pirámides de luz* que llegan a *tocar las nubes con la frente*, pero siempre en una descripción totalmente ideal. En los autos de contenido mariano es habitual que el edificio se convierta en Alcázar de María.

Como contrapartida a la torre de Babel, no podía faltar en los autos la presencia de la torre de David, asociada a Jerusalén y como imagen de la Iglesia o de María. Así la Gentilidad en *La Iglesia* sitiada afirma que la Iglesia *naciendo en Palestina se ha propagado hasta Roma, esa torre de David, este alcázar [...]*. *Esta que ciudad se llama y Jerusalén se nombra*. A veces las torres coronadas de almenas se levantan en la muralla para vigilancia y protección. En *La viña del Señor*, siguiendo a Isaías, se coloca entre las vides una torre a modo de atalaya para evitar los robos, *dentro de ella el lagar yace, con todos sus aprestos*, es decir, la prensa mística.

La utilización de la ciudad como símbolo será habitual en la literatura de la época. Bien conocido es el emblema 8 de la Centuria I, de Sebastián de Covarrubias, con el lema *Omnibus idem*, y la figura de las dos ciudades, Jerusalén y Babilonia [4]. *Dios es el fuerte de todos los que creen en él*, escribe Ebermeier sobre la planta de una fortificación¹³. Nicolás de la Iglesia en sus jeroglíficos de exaltación de la Inmaculada, representa, en el fº 79v, una ciudad amurallada bajo el lema *Urbs fortitudine* y en el comentario escribe: *Sión es la ciudad de*

12 LURKER, M.: *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*. Córdoba, El Almendro, 1994, págs. 61-63. El nombre hebreo de Jerusalén ("Yerushalayim") significa casa, morada ("yeru") de la paz ("shalom").

13 EBERMEIER, M.J.: *Sinnbilder von der Hoffnung*. Tübinga, 1653.

4. *Omnibus idem*. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales* (1610)



nuestra fortaleza, es nuestra fortissima Ciudad, porque el Salvador Christo le servirá de muro, y antemural ; un poco después, f° 141v, siguiendo en este caso el *Cantar de los cantares*, explica el emblema, cuyo lema es *Turris David cum propugnaculis*, de la siguiente manera: *No fuera razón dexar en olvido la armería de la Iglesia, figurada en la torre de David; [...]. La defensa de la viña del Señor, [...] está cifrada en la torre, y en ella como en cifra veremos a María, y su pureza*¹⁴. El Colegio Imperial de Madrid, en donde había estudiado Calderón, tenía en su biblioteca muchas de las obras del jesuita Athanasius Kircher, en una de ellas copia el plano de Jerusalén de Carolus Bovillus (1510) con sus doce puertas y dedica otra completa a la torre de Babel¹⁵. Ésta será protagonista de muchos emblemas. Falta espacio para incluir aquí los numerosísimos ejemplos que existen sobre el tema, pero no me resisto a incluir uno bien reciente. Acaba de estrenarse en las pantallas españolas la película de Sam Mendes *Road to Perdition*, cuyo título tiene una doble lectura, por un lado es el nombre de una ciudad, por otro adquiere un valor metafórico al indicar el lugar de la perdición, el infierno, en donde acabarán sus días tanto el padre, un gángster de Chicago, como su asesino. En un último momento, el hijo decide, con la ayuda de su padre, pero por propia voluntad -el libre albedrío- emprender el camino del bien y dirigir sus pasos hacia el lugar de salvación, una granja habitada por un honrado matrimonio, imagen de una Nueva Jerusalén¹⁶.

En metáfora de cárcel hasta ahora le has tenido, dice la Sabiduría en *La vida es sueño*; en *El indulto general*, la Culpa proclama satisfecha, *en la cárcel del pecado al género humano tengo*. El símbolo de la cárcel no significa una inclinación al mal, sino que más bien es un concepto análogo, en cierto sentido,

14 IGLESIA, N. de la : *Flores de Miraflores. Hyeroglificos sagrados verdades figuradas, sombras verdaderas del mysterio de la immaculada concepción de la Virgen, y madre de Dios María señora nuestra*. Burgos, Diego de Nieva y Murillo, 1659.

15 KIRCHER, A.: *Arithmologia sive De abditis numerorum mysterijs [...]*. Roma, Typ. Varesij, 1665. ID.: *Turris Babel [...]*. Amsterdam, Janssonio-Waesbergiana, 1679.

16 La traducción que se ha hecho al castellano, *Camino a la perdición*, creo que oscurece un tanto su significado; hubiera sido mucho mejor *Camino de perdición*. Sin agotar el tema, podrían adivinarse otras metáforas: la mansión del jefe de la mafia es el lugar del pecado y del vicio, y el rascacielos en donde se encuentran sus secuaces, una nueva torre de Babel.

al concepto teológico del pecado original, algo connatural a la vida humana: la humanidad está condenada al dolor, es prisionera de la cárcel, como afirma Parker¹⁷.

Hasta ahora hemos repasado una serie de metáforas aplicadas a la ciudad o a sus arquitecturas basadas en fuentes bíblicas; sin embargo la genialidad de Calderón no se para en ello. En la *Memoria de las tramoyas* del auto *Amar y ser amado y divina Filotea*, el autor decide que el *Primer carro, ha de ser un castillo, con todos los adornos de almenas, cubos y demás señas de plaza regular, y su pintura correspondiente a ella*. En el texto pone en boca de el Príncipe de la Luz, una bella metáfora del cuerpo humano como un castillo, recuerdo vitruviano. Son ambos *fábrica de terraplén*; los sentidos forman parte del conjunto: *La Vista en el homenaje del más alto capitel señoreando tierra y mar, dos centinelas provee [...] el Oído proveyó otras dos que alerta estén en dos troneras [...]. Perfumes de buena fama la sirve el Olfato [...]. De la puerta del socorro el Gusto el alcaide es, a quien fuera del recinto sirve del Tacto de traer bastimentos a la plaza [...]*.

Las maravillas del mundo han sido utilizadas muy a menudo como un ejemplo ético para indicar temas alegóricos bien queridos por la literatura emblemática, pero también han servido como construcción mnemotécnica, lugares imaginados de los que líneas arriba ya hablé someramente¹⁸. Calderón aprovecha la Loa para *El nuevo hospicio de pobres*, hospicio fundado en 1668 por la Congregación del Dulce Nombre de María, en una casa particular de la madrileña calle de santa Isabel, para hacer una relación de las maravillas del mundo. Todas y cada una de ellas le sirven para hacer una serie de metáforas de contenido eucarístico. Una de las pocas veces en que recoge alguna descripción de un edificio, la tenemos en el templo de Júpiter Olímpico, cuya *estatua de Fidias la maravilla es [...] le dio tan grandes las líneas, que había de guardar, que en pie en el Templo no cabría, sin que, para colocarla, fuese obligación precisa la arquitectura romper de sus más altas cornisas; con que hallándose obligado por una parte a medidas que había de observar; por otra a fábrica, que no había de romper, dispuso traza tan sutilmente exquisita, que la ejecutó sentada, pues con eso conseguía el conservar su grandeza, para que el que en pie la imagina, cabal en sus perfecciones, sin poner al Templo en ruinas*. Igual ocurre con el cuerpo de Cristo que *no cabiendo en cielo y tierra, cabe en la hostia, en cuyo círculo se abrevia y cifra, sin necesidad de que [...] ruina el*

17 V. nota 3. También lo estudia VAREY, J.: *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid, Ed. Castalia, 1987, pág. 178.

18 No es momento para recoger la ingente bibliografía sobre las maravillas del mundo, pero sí señalo un artículo especialmente interesante para lo que estoy tratando ahora. MADONNA, Mª L.: “‘Septem mundi miracula’ come templi della virtù. Pirro Ligorio e l’interpretazione cinquecentesca delle meraviglie del mondo”, *Psicon*, n° 7, III, Florencia, 1976, págs. 25-63.



Templo la amenace, ni el arquitecto le ciña. Continúa la lectura de las restantes maravillas con similares comparaciones y termina -era de esperar- con el Monasterio de El Escorial, *aquella rica fábrica que al pie de un monte labró majestad invicta de católico monarca español, en cuya heroica obra pía este divino Misterio está en tan sagrada estima.* El autor insiste no tanto en al carácter funerario del monasterio como sepulcro del rey¹⁹, sino como tabernáculo que contiene la Sagrada Forma. En este mismo sentido Samuel dice en *El arca de Dios cautivo* que Salomón fabrica el *Glorioso Templo* para el arca de la alianza, como luego *habrá Rey Católico en venideros siglos que el Vivo Maná hospede en su Alcázar mesmo.*

Con la excepción del templo de Jerusalén, apenas si se hace en los autos sacramentales alusión a otros templos. Algunas generalidades sobre la basílica de San Pedro (*El año santo de Roma*) o sobre la construcción de la catedral de Toledo (*El santo rey don Fernando*, 1ª parte), en la cual *apenas corrió sus líneas la arquitectura en su planta, cuando la primera piedra puso en su primera zanja* y tan entusiasmado estaba el monarca que hasta cuando va de caza *se detiene entretenido en ver qué piedras se sacan, de qué manera se cortan y de qué suerte se cargan, pasándolas a la fuste la elevación de la cabria.* En la Memoria de las apariencias de *El segundo blasón del Austria*, el cuarto carro consistirá en *la fábrica de un templo con su media naranja y su linterna.* Un nuevo templo suntuoso, con su media naranja y capitel, decora el cuarto carro de *A María el corazón*, enriquecido en su pintura de jaspes, mármoles y bronces. En su parte alta *se ha de ver un retablo de altar con sus columnas, compartimientos y demás adornos, y en el nicho principal una imagen de Nuestra Señora, de talla con el Niño en brazos.*

El monasterio de Padres Bernardos de San Martín de Valdeiglesias, que tanto entusiasmó a Ponz por su sillería y coro y hoy propiedad particular tras la desamortización, es recogido en *La devoción de la Misa: ese convento que en las despobladas quiebras del monte los monjes tienen de Benito, cuya iglesia a san Martín dedicada está*, comenta el soldado Pascual Vivas, que poco después aparecerá, según dice una acotación, *hincado de rodillas delante de un altar que estará pintado con su retablo en el foro del carro*²⁰. Otro convento, en este caso en la provincia de Ávila, es aludido en *No hay más fortuna que Dios*, se trata del que está en *un comarcal pueblo llamado el Barco, en el cual hay un devoto convento de Observantes Religiosos con el nombre de San Pedro de*

19 Así lo hace Sebastián de Covarrubias en sus *Emblemas morales*, Centuria I, emblema 36.

20 El retablo mayor del monasterio contenía un importante conjunto de pinturas de Correa (MATEO, I.: *Juan Correa de Vivar*. Madrid, C.S.I.C., 1983, págs. 40 y ss.). Fue sustituido en fecha desconocida por otro barroco (PONZ, A.: *Viage de España*. Madrid, V. de Ibarra, 1788 (3ª ed.), t. II, Carta séptima, págs. 261 y ss.) con lo cual no sé qué retablo tendría en su mente Calderón cuando escribió esta obra.

Alcántara, con su sólito jardín con una fuente. Efectivamente existió hasta la desamortización y, según cuenta Madoz, con una utilísima y productiva huerta que siguió utilizándose.

No podían faltar en Calderón la alusión a los jardines como elemento importante de sus alegorías. Es un apartado que merecería un mayor desarrollo pero que ahora apenas tengo tiempo de tratar. Se acoge a la definición de Covarrubias: *Huerto de recreación de diversas flores y yervas olorosas, con fuentes y quadros repartidos con muchos lazos*²¹, y tiene presente el recuerdo de los jardines reales. Simbolizará, siempre florido, el jardín del Paraíso, el jardín de la Iglesia, el huerto cerrado de María. Como es costumbre en Calderón vuelve a emplear la polivalencia de los símbolos²²; el jardín profano se convierte al tiempo en jardín sagrado, por ejemplo en *Psiquis y Cupido*, versión de Madrid, se enlazan texto mitológico y texto simbólico y se visualiza en las apariencias: *Ábrese el cenador y se ven mesas y aparadores con Hostia y Cáliz*; el sarao de Psiquis se transforma en cena eucarística.

Sería impensable el jardín sin la fuente en medio, tan querida también por la literatura emblemática. *Descúbrese una fuente*, dice el autor en una acotación al texto de *A Dios por razón de estado, cuyo remate será hostia y cáliz y alrededor los Siete Sacramentos, teniendo cada uno en la mano una cinta blanca, como caños que salen de la hostia*. A veces a esta fuente de gracia se le dan connotaciones marianas: *Ábrese en un carro, que será un jardín, los bastidores, y se ve en medio una fuente y en ella una Niña, vestida de Concepción (Primero y segundo Isaac)*. La mejor imagen del jardín, de la fuente y del simbolismo eucarístico podemos contemplarla en el grabado de la fuente de la vida en la *Psalmodia Eucharistica* (1622) del mercedario Melchor Prieto [5].

No es raro que otros autores se sirvan de sucesos contemporáneos para escribir sus autos sacramentales, pero Calderón es el maestro indiscutible en este tipo de argumentos actuales o de circunstancia²³. Aprovecha un acontecimiento histórico (unas bodas reales, un indulto, un año santo, la construcción de un palacio, etc.) para pasar inteligentemente de la actualidad a la alegoría, lo que le permite explicar y aclarar en lo posible cuestiones teológicas, sin desdeñar a menudo su uso como propaganda política. El método consiste en aplicar aquella arquitectura mnemotécnica de la que antes hablaba. Los espectadores madrileños de los autos es lógico que conocieran sobradamente su

21 COVARRUBIAS, S.: *Tesoro de la Lengua Castellana*. Madrid, 1610.

22 RULL, E.: "El auto sacramental de Calderón como género. Un ejemplo: *Psiquis y Cupido*", en EGIDO, A. (coord.): *Lecciones calderonianas*. Zaragoza, Ibercaja, 2001, págs. 125-150.

23 NEUMEISTER, S.: "Las bodas de España. Alegoría y política en el auto sacramental", *Hacia Calderón. Quinto coloquio anglohermano*. Oxford, 1978. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1982, págs. 30-41; PATERSON, A.K.G. en la introducción a su edición crítica de CALDERÓN, P.: *El nuevo palacio del Retiro*. Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel: Ed. Reichenberger, 1998.

5. La fuente de la vida. P. Melchor Prieto,
Psalmodia Eucharistica (1622)

ciudad, pues bien, el autor emplea sus calles y sus edificios a modo de tropos. Madrid se convierte en la Nueva Jerusalén, la ciudad de Dios; el Palacio del Buen Retiro es el Templo de Salomón, habitado por el rey -Felipe IV o Carlos II-, y su familia, que sirven también como metáforas de la divinidad. Ahora bien, no es que se lo crea Calderón, él sabe de sobra, como los espectadores, que no se trata de textos literales sino alegóricos. Sin el tiempo y el espacio del que sí disfrutaba Calderón, permítaseme sin embargo resumir algunos ejemplos.

Unas oposiciones a canonjías (*La vacante general*) son alegoría de la provisión de prebendas vacantes al superar la ley de Gracia a la ley Vieja. La Loa describe la procesión del Corpus por las calles madrileñas; como muestra: *A la calle nueva llega y nueva para salir a la gran Plaza del Mundo* [la Plaza Mayor], [...], *que su principal fábrica [...] la Casa es del Pan* [Casa de la Panadería], con claras referencias eucarísticas.

En *El año santo en Madrid*, éste se convierte en la *gran Corte del Mundo*, *Madre de Ciencias*, *Militante ciudad*, cuya *planta de siete montañas*, las cumbres pisó, porque hasta en domar otras tantas cervices, aún más te semejes ser Corte de Dios. A ello sigue una pretendida recreación de unas nuevas “mirabilia urbis”.

Muy curiosa es la *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del refugio* *discurriendo por calles y templos de Madrid*. La imagen de la Concepción pasa en procesión por las *calles de la Luna y del Espejo, de la Palma y del Olivo*; uno vive *al Humilladero* [junto a la plaza de la Cebada], donde la humildad de Isidro [capilla de san Isidro] queda a la mano derecha como se va a San Francisco [hoy, el Grande]; *Adán y Eva, dos casados*, [...] habiendo su albergue sido la *calle de los Jardines* [los jardines del Paraíso], a irse a vivir afligidos ... a la *de la Amargura*; la Magdalena vive en Lavapiés; otro *miserio mendigo* llagado yace en la *Cuesta de San Lázaro*; Job va a la Convalecencia, anejo al Hospital de



Antón Martín; la samaritana en la calle del Pozo; un caballero que cayó de su caballo y quedó ciego irá a la Corredera de San Pablo; *el yerto cadáver frío está en Santa Cruz*, mientras que su madre María en la Soledad; y así podríamos seguir con infinitos ejemplos más.

En *El Nuevo Palacio del Buen Retiro*, se sirve de su descripción para evocar la arquitectura de la Nueva Jerusalén del Apocalipsis. Alude a todas y cada una de las partes del palacio construido, realizando a la par continuas alusiones a temas divinos. En la apoteosis eucarística final, en el medio del estanque una torrecilla se abre y se ve al rey con la Cruz, apareciendo después la Sagrada Forma; concluye el Rey, como Dios: *en ese breve Retiro del Pan constante me quedo [...] porque así la Ley de Gracia me tenga siempre en el Nuevo Palacio del Buen Retiro, que es la fábrica del templo que del Testamento Antiguo, que fue aquel campo desierto, en Nuevo Palacio pasa a ser Nuevo Testamento*. El palacio acoge al monarca, como el tabernáculo a la Hostia.

Permítaseme un último ejemplo de un auto de circunstancia. *El lirio y la azucena o la paz universal* recuerda la paz de los Pirineos celebrada en la isla de los Faisanes, en la desembocadura del río Bidaosa, en donde se concertaron las bodas de María Teresa, hija de Felipe IV, con Luis XIV. El hecho lo relata Calderón pero con los tropos a los que nos tiene acostumbrados. La Paz anuncia que *un Templo labre inmortal, que casa de Conferencia sea para su amistad*; y a la pregunta del Ocio: *¿En agua fundar piensas su edificio?*, responde: *Sí, porque su claro raudal en las ondas del Vidaso [sic], acuerda las del Jordán*.

Pirámide y obelisco son términos que se confunden muy habitualmente en los emblemas; la diferencia que ve Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana* es que *la pirámide es mucho mayor, y consta de muchas piedras, y el obelisco es pequeño en su respeto y de sola una pieza*. En el barroco es un símbolo cósmico, como el rayo solar, generador de vida, enlace del cielo y la tierra y muy querido por los escritores del siglo XVII, entre ellos Kircher. En los emblemas suele aparecer coronado con una esfera dorada (Núñez de Cepeda), una luna (Sebastián de Covarrubias), un sol (Petrasancta) u otros elementos²⁴. Calderón sigue el mismo camino, por una lado, hace hincapié en su altura: *piramidal aguja sube, que empieza monte y se remata nube, de la inferior y superior esfera los extremos tocando (La protestación de la fe)*; por otro, coloca en la cima un ángel sobre un globo (*La humildad coronada de las plantas*), una estrella (*La protestación de la fe, La viña del Señor*), un sol y, cómo no, *dentro dél un cáliz grande y una hostia (El sacro Parnaso)*.

De chapiteles o capiteles²⁵ están llenos los textos de los autos; dorados y

24 GARCÍA MAHIQUES, R.: *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*. Madrid, Tuero, 1988, págs. 54-57.

25 El chapitel es para Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua Castellana*, *el remate de la torre alta en forma de pirámide, quasi capitel*. En muchos textos se usa indistintamente.

6. Felipe IV como defensor de la fe.
Fr. Martín de Vera, *Instrucción de eclesiásticos* (1630). Grabado de Juan de Noort

hermosos culminan los edificios, sea de Madrid como de Babilonia, incluso, a veces, con la lascivia encima (*El año santo de Roma*). En ocasiones, llegarán al cielo: *Aquel Alcázar, de la Iglesia, que Eminente tocará el sol con las luces de mis altos capiteles* (*El laberinto del mundo*).

La columna significa *apoyo, firmeza, sustento, estabilidad, inmutabilidad*. Destas acepciones se sacan muchos símbolos y hieroglíficos, escribe Sebastián de Covarrubias. Para nuestro autor la columna, siempre dórica, simboliza el soporte del universo, a veces en número de siete –los Sacramentos– que constituyen los cimientos de la Iglesia. Si está aislada, reaparece el contenido eucarístico y así nos lo indica en la memoria de apariencias de *El sacro Parnaso*, cuyo segundo carro, entre otras cosas, representa un jardín, y en medio, *se ha de elevar una columna imitada de jaspes, revestida de hojas de parra, y entre ellas, ángeles de cortado. Y en el capitel de ella ha de haber un cáliz y una hostia*. Así aparece en el grabado de Juan de Noort para la obra de Fr. Martín de la Vera: *Instrucción de eclesiásticos* (Madrid, 1630), pero en este caso con la imagen añadida de Felipe IV con una espada como defensor de la fe católica [6]. Tal iconografía se repetirá con su hijo Carlos II.

Concluyo con un brevisimo apunte acerca de la escalera y la puerta. Textos y escenografías se encuentran repletas de ellas, aprovechadas de acuerdo con el simbolismo tradicional. La escalera indica un movimiento simbólico ascendente hacia Dios y, lógicamente, otro descendente, negación de los valores eternos. En este mismo sentido, el balcón, cuando no se utiliza de modo realista, refleja una escala de valores²⁶.



26 VAREY, J.E.: *op. cit.*, págs. 28 y ss. y 227 y ss.; ID.: "Sale en lo alto un monte: un problema escenográfico", *Hacia Calderón. Octavo coloquio anglogermánico*. Bochum 1987. Stuttgart 1988, págs. 162-172.



Yo soy la puerta, dice Jesús en el Evangelio de san Juan. La puerta puede ser la de acceso al cielo o la del mundo subterráneo; doce son las de la Jerusalén apocalíptica. En *La hidalga del valle*, el Alcázar dispone de tres puertas: la ley Natural, la Escrita y la de la Gracia. El globo de la tierra de *El gran teatro del mundo* tendrá en su interior una *representación con dos puertas: en la una pintada una cuna y en la otra un ataúd*, resumen del peregrinar del hombre en la tierra, una se abre con el nacimiento y la otra se cierra con la muerte.

Marcel Duchamp pinta en 1927 dos puertas en el ángulo de una habitación, pero con la misma hoja para ambas, si se quiere cerrar una, la otra quedará abierta y viceversa. ¡ Y los símbolos continúan !



REFERENTES SALOMONISTAS E HIEROSOLIMITANOS EN LA FACHADA DE LA CATEDRAL DE MURCIA*

GERMÁN RAMALLO ASENSIO
Universidad de Murcia

Una obra de riqueza y complejidad como lo es la fachada barroca de la catedral de Murcia, hecha además en unos momentos de recuperación en todos los aspectos de la España borbónica; cuando el barroco europeo y nacional habían llegado a sus mejores y más variadas muestras de expresión, al tiempo que se iba ya caminando hacia los cambios que suponían los nuevos periodos de Ilustración y vuelta al Clasicismo, nunca puede quedar cerrada: más bien es una obra que siempre estará abierta al juicio e interpretación de estudiosos y eruditos de todos los tiempos (incluso en su valoración estética) y siempre tendrá algo nuevo que decir que nos vincule a ese pasado del mundo cristiano que la generó en el rico momento de cambios en que fue levantada.

La fachada occidental o principal, el *imafronte* de la catedral de Murcia está considerado ya sin duda, como uno de los monumentos capitales de la rica arquitectura barroca española y queda muy bien situado también en el orden de prioridad entre los europeos. Para ello fue concebida desde el momento primero de su inicio, al igual que sucedió con la torre. Se pretendía realizar algo único en unos momentos en que las fachadas lo eran todo en los edificios, como faz parlante del poder de unas instituciones o poderosas familias y en el caso de las

* Este trabajo se integra en el proyecto de investigación BHA 2000-0192-C 08-03: «El comportamiento de las Catedrales del Barroco a la Restauración en el Levante Mediterráneo», cuyo investigador principal es el Pf. Dr. Germán Ramallo Asensio.

1. Catedral de Murcia. Fachada

grandes iglesias y catedrales como exponente de un programa cristiano romano que la mayor parte de los casos se relacionaba con los intereses concretos de prestigio de cada diócesis o localidad. Esta sustituye a una renacentista quizás diseñada por Jerónimo Quijano y que, según las fuentes, había quedado inconclusa¹ y no solamente “cierra” el espacio de sus naves góticas, sino se lo supera con mucho en altura, a la vez que abarca el ancho de sus capillas laterales y genera un amplio espacio entre ella y la fachada del trascoro que se



centraliza con cúpula circular y linterna y pasa a convertirse en el santuario Mariano dentro del templo. Las razones aducidas para la demolición de la anterior y la construcción de la fastuosa sustituta fueron varias, pero principalmente las de seguridad: la antigua fachada había sido muy afectada por riadas y terremotos y por ello no era aconsejable mantenerla ni concluirla. Lo mejor era abordar una nueva, algo que ya se había hecho en otras catedrales españolas: Granada, Jaén, Málaga, Astorga, Calahorra, Lérida; o se proyectaba y casi se iniciaba: Santiago de Compostela; también se había logrado con gran brillantez en la vecina Valencia y, por si aun faltaba motivación, en la cercana colegiata de Lorca se terminaba en esos años su gigantesca fachada, formada por tres calles y tres pisos². La obra fue concebida y dirigida por Jaime Bort Miliá que preparó varias trazas para ello y se inició a partir de 1736 [1]. Se realizó con la ayuda técnica y el asesoramiento del ingeniero Sebastián Feringan; el alcance de la actuación de esta figura ha

1 BONET CORREA, A.: “Aspectos renacentistas en la catedral de Murcia”, *S. I. Catedral. V Centenario de su consagración. Boletín de información*, Murcia, 1966; GUTIERREZ CORTINES, C.: *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena*, Murcia, 1983.



sido valorada de muy diversa forma: desde quienes lo hacen responsable de todo lo que no sea la pura obra material, hasta los que lo relegan a proyectista de cimientos y dirección de su factura³. En el año 1990 se publicó el ya citado, muy completo y documentado estudio monográfico del Dr. D. Elías Hernández Albaladejo en el que se estudian todos los aspectos que se refieren a su construcción, artífices, monografía de Bort, financiación, posibles modelos, decoración escultórica, iconografía recogida, y la motivación de ella; desde luego este libro lo hemos tomado como referente obligado y de él hemos sacado la información de base para esta propuesta que ahora hacemos. La profundización que hace en todos y cada uno de los temas que afectan la materialización de la obra, así como el minucioso análisis iconográfico allí plasmado son modélicos. Sin embargo hay algunos elementos que no se les ha dado aun la importancia que creemos se les concedió desde el primer momento de su concepción y que ayudarán a aclarar el significado de algunas imágenes y de paso, a elevar aun más la consideración de la obra y, sobre todo, de aquellos que la idearon.

Ahora, en esta breve comunicación, vamos a apuntar unos matices, creemos que nuevos, en los que queremos reforzar la idea ya aceptada y demostrada de que la obra estuvo muy meditada por los hombres más eruditos de la época que, además de hacer de ella el cartel expositivo de la antigüedad y solera de la Diócesis, demostraron con su programa estar muy informados de teología e

- 2 Las fachadas barrocas en las catedrales españolas siempre han despertado el interés del investigador y están recogidas en la amplia bibliografía existente sobre las distintas catedrales, y también en los que abarcan el estudio de los siglos barrocos en ciudad, diócesis provincia que son tan abundantes que nos impiden citarlos aquí en su totalidad. Alguna como la del Obradoiro de la Catedral de Santiago o la de Murcia que ahora nos ocupa han merecido profundas monografías; véase: HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *La fachada de la catedral de Murcia*, Murcia, 1990; VIGO TRASANCOS, A.: *La fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago*, Madrid, 1996. También yo mismo quise aproximarse a ellas de una manera general e intentando una nueva vía de aproximación que abarcara tipologías e iconografía: RAMALLO ASENSIO, G.: "El rostro barroco de las catedrales españolas", *Cuadernos Dieciochistas*, Salamanca, 2000. Y últimamente ha aparecido el libro de GARCÍA MELERO, J. E.: *Las catedrales góticas en la España de la Ilustración*, 2001, que recoge la información de un buen número de artículos publicados desde el 1988 y en que se aproxima a las realizaciones de este periodo histórico.
- 3 No podemos entrar aquí en el debate; tan sólo citaremos las más importantes obras y sus autores en que se ha cuestionado y debatido sobre ello, aunque también apuntaremos que ahora se acepta que el autor y principal responsable de la traza sea Jaime Bort y la labor de Feringan haya sido la de asesoramiento y cimientos que pudieran mantener tan inmensa mole. GONZÁLEZ SIMANCAS, M.: "La catedral de Murcia. Noticias referentes a su fábrica y obras artísticas", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, T. XXXIX, págs. 510-538, 1911; BAQUERO ALMANSA, A.: *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes Murcianas*, Murcia, 1913 (reimpr. en 1980); BERENGUER Y BALLESTER, P. A.: "El ingeniero militar Don Sebastián Feringan y Cortés y La fachada de la catedral de Murcia", *Boletín de la Sociedad Española Excursiones*, T. V, págs. 95 y 96, 1897-98; IBÁÑEZ GARCÍA, J. M.: *Bibliografía de la Santa Iglesia Catedral de Cartagena en Murcia (1450-1923)*, Murcia, 1924; LÓPEZ ESCAR, M. L.: *Estudio documental sobre la construcción de la Fachada principal de la Catedral de Murcia*, Tesis de Licenciatura, inédita, Universidad de Murcia, 1971; GÓMEZ PIÑOL, E.: "Jaime Bort y la fachada occidental de la Catedral de Murcia: algunas consideraciones sobre la índole estilística de su diseño", *Actas del XXXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, vol. II, págs. 500-514, Granada, 1977; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *La fachada de la catedral de Murcia*, Murcia, 1990.

historia del cristianismo y también muy al día en uno de los temas más candentes y reiterados de esta época del avanzado barroco que coincidió con el segundo cuarto del siglo XVIII: Jerusalén y su Templo como último y mítico referente de lo que debía guiar a la arquitectura cristiana. Ya el citado Hernández Albaladejo habla del programa iconográfico que debió existir junto a los cinco dibujos que se hicieron para los cimientos y fachada y que ahora están en paradero desconocido, salvo el que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Murcia⁴. Igual habrá pasado con el programa cuya elaboración relaciona, con toda lógica el citado autor, con el secretario del cabildo D. Bernardo Aguilar si bien pudiera haber estado asesorado por el jesuita Baltasar Paxarilla y más en concreto, basándose en el *Sermón Panegyrico Histórico* que éste escribió y pronunció en 1734⁵. Este punto nos interesa especialmente ya que en obras hechas en templos o edificios de esta envergadura y en estos momentos, se buscaba exponer un reflejo en piedra de la más alambicada oratoria sagrada en que se apoyaba la Iglesia; no era Murcia caso único, ya en las fachadas de Jaén, Astorga, Valencia o Santiago de Compostela se había cuidado mucho el rico programa expuesto y conocemos, por supuesto, el cuidadoso y muy meditado que el Padre Sarmiento había elaborado para recubrir los muros del Palacio Real Nuevo de Madrid que también se iniciaba por esos mismos años⁶.

Tras esto nos interesa ahora precisar entre los vocablos *portada* y *fachada* que se han venido aplicando y que muy sagazmente ya Bonet Correa destaca en su prólogo a la obra de Hernández Albaladejo. En nuestro artículo *El rostro Barroco de las catedrales españolas...* (2000), ya reflexionábamos sobre esta diferenciación y veíamos como en la generalizada *barroquización* de las fachadas de catedrales españolas se comenzó por añadir portadas (Badajoz y Sigüenza, por ejemplo), pasando luego a diseñar fachadas y por último, ya tocando los límites del siglo XVII y en todo el primer tercio del XVIII, se llega a la fachada con portada. Este de Murcia es el caso más conseguido y maduro, pues veremos que ambas tienen un tratamiento formalmente diferenciado, aunque iconográficamente complementario. Aquello que horrorizaba a la prejuiciada visión de Ponz: *Es una máquina tan tremenda, llena de columnas, estatuas,*

4 *Op. cit.*, págs. 48.

5 Ya analizado por HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *op. cit.*, págs. 231-233, que prestó mayor atención a la segunda parte, donde trata de la específica iconografía que ha de ponerse en función a la relación con la antigüedad de la Diócesis. PAXARILLA Y MOYA, B.: *Sermón Panegyrico Histórico que predicó en veynte y quatro de Enero de este presente año de 1734, día de la Festividad de la Dedicación de la Santa Iglesia de Cartagena*. Editado por D. Fernando Hermosino y Parilla, que le consagra a nuestra Señora que con el sagrado título de Gracia se venera en la misma Santa Iglesia de Cartagena, Murcia, Imprenta Juan Martínez Mesnier, 1734.

6 Principalmente: PLAZA SANTIAGO, F. J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Universidad de Valladolid, 1975, y TÁRRAGA BALDÓ, M. L.: *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Patrimonio Nacional, CSIC, Instituto Italiano de Cultura, 1992.



*hojarascas, líneas torcidas y disparates en que pasma el ver tanto trabajo y tan infelizmente empleado*⁷ es lo que muy acertadamente supo captar Venturi cuando expresa: *emplea lo que se ha llamado inflexión para promover la grandeza y la pequeñez al mismo tiempo*⁸. La falta de unidad que detectaban los neoclásicos, la mezcla de escalas en las columnas y, sobre todo, entre los que forman las tres portadas, mayores las de la central que las de las laterales, así como la policromía empleada en los materiales usados y los pequeños relieves que se disponen en los lugares más inesperados, podían chocar y mucho a aquellos que propugnaban la claridad compositiva de un Ventura Rodríguez en Pamplona, o nuevos proyectos para Burgo de Osma, o Julián Sánchez Bort en Lugo, despojada además del recargamiento escultórico que quedaría destinado al retablo y los retablistas. Sin embargo era fundamental para conseguir comunicar toda la riqueza informativa que los eruditos hombres del tardo barroco querían exponer a los fieles, previamente enseñados por el sermón. En esta amplia superficie que el Cabildo expone ante el pueblo fiel cristiano, está unida la misiva de comprensión inmediata con aquella que sólo captarán los más preparados: aun se sigue el juego de los múltiples significados a los que tan aficionados eran los intelectuales, religiosos o laicos que formaban la sociedad más destacada. Y en Murcia, lo tratado *en grande* era justo esa misiva inmediata de exaltación de María y de la diócesis de Cartagena que tan rigurosamente quedó estudiado en el libro de Hernández Albaladejo, sin embargo en la portada y en otros lugares *en pequeño*, se propone el enlace con el templo origen de todos: el que Salomón levantó bajo la guía del mismo Yavé que, pese a haber sido destruido por tres veces y otras tantas reconstruido con otras formas y tamaño seguía pesando como modelo de todo el orbe cristiano.

El cuidado que se puso en el programa era tanto que, cuando se decidió eliminar un piso de los tres pensados al principio (1747) hubo que contar con el erudito de turno para que eligiera (o redistribuyera) las imágenes que habrían de verse alteradas por la reducción de superficie; fue ese D. Bernardo Aguilar que antes hemos citado el encargado de hacerlo, pero en realidad, todo lo esencial ya había sido expuesto en el piso inferior que además, se había realizado en muy poco tiempo (1736-1748) y directamente controlado por Jaime Bort. Y en ello está la *portada*. No vamos a entrar en la enumeración detallada de los santos y alegorías que se pusieron al servicio de la mayor antigüedad y gloria de la diócesis de Cartagena, para lo cual remitimos al libro citado de Hernández

7 En carta escrita a D. Eugenio Llaguno y Amirola y luego recogida por éste en: LLAGUNO Y AMIROLA, E.; CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, Edición facsimilar en 4 vols., Ed. Turner, 1977, V. I, pág. 112. De este dato ya se hizo eco y recoge la cita BAQUERO ALMANSA, A.: *Catálogo...*, págs. 194-195.

8 VENTURI, R.: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 2ª Ed., Barcelona, 1982. Cita tomada de HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E: *op. cit.*, pág. 21.

Albaladejo. Sólo lo haremos en el momento en que sea preciso para fundamentar o aclarar nuestra propuesta que se centra en concretar qué aportaciones se hicieron como referente directo al Templo de Jerusalén que, para entonces y tras las confusiones medievales, y los presuntamente aclaratorios tratados renacentistas, había llegado a tal complicación que más bien se había convertido en un referente intelectual, una entelequia que poco tenía ya que ver con lo que fue la realidad histórica⁹ pero que, es cierto, estaba en la mente de todos cuantos ansiaban proyectar o construir un templo con la magnificencia que tuvo el primero de todos, o ensalzar la antigüedad e importancia de alguna iglesia. Como ejemplo de ello cito tan solo el folleto que en 1770, elaboró el Cabildo de Cádiz justificando los elevados gastos que venía originando la construcción de su nueva catedral en el cual son continuas las citas a la riqueza de materiales y suntuosidad del templo de Salomón: *...aquel tan sumptuoso, y magnifico Edificio, ya por lo raro, y delicado de su incomparable arquitectura, ya por el valor de sus Piedras, y Metales, y otros Materiales exquisitos, por la destreza singular de sus Artífices, por la conducta, casi inimitable de su fabrica, concluida en solo siete años con ochenta mil Oficiales para labras Piedras, y setenta mil Peones para conducir los Materiales...*, o también en otros párrafos: *Del Templo, que consagró Salomón a tan elevado objeto sabemos por las Santas Escrituras contenía todos los primores del arte, lo hermozeaban todos los ordenes architectónicos, creyéndose entre los profesores un prodigio y maravilla de sus felices producciones*¹⁰.

Más clara aún y justificada está la referencia en el caso del ejemplo murciano y ello queda evidenciado desde el ya citado sermón de Paxarilla que relaciona directamente la iglesia catedral levantada en Murcia, tras la reconquista de la ciudad por Alfonso X el Sabio con el templo de Salomón y más aún, al rey Sabio con el rey bíblico. Sus palabras son las siguientes: *No es este el templo de Salomón antiguo; mas mucho ignora el que ignora serle de él moderno. No le igualó, mas no hubo quien mas se acercase en sabiduría a Salomón que el rey D. Alonso, llamado el Sabio por excelencia...*; con esta declaración queda claro que ya antes de iniciarse la fachada, aunque ya proyectada y quizás dibujada, y también

9 Muchos autores se han ocupado de este tema, pero podremos encontrar una clara síntesis de teorías con aportaciones personales en los libros de: RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A.: "La iglesia cristiana imita a un prototipo: el templo de Salomón como edificio de planta central (algunos ejemplos medievales)" en *Arquitectura y utopía*, Universidad de Málaga, Málaga, 1981, págs. 95-168. ID., *Edificios y sueños*, Nerea, Madrid, 1991. ID., *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza Forma, 1988, págs. 113-213. Pero lo más completo es el libro de ensayos, coordinado por el propio RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A.: con artículos del mismo y de: TAYLOR, R., CORBOZ, A., PELT, R. J., van, y MARTÍNEZ RIPOLL, A.: *Dios Arquitecto. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, Siruela, 1991.

10 *Descripción de la Nueva Iglesia Catedral de Cádiz y estado de su fábrica hasta el día presente que a los muy ilustres señores Prior y Consules, e individuos de esta Universidad y Comercio de Indias presenta el Ilustrísimo Cabildo de la Santa Iglesia de Cadiz...*, Cádiz, Imprenta de D. Francisco Rioja, 1770.



definido su programa, se considera a la catedral de Murcia como el *moderno* templo de Salomón. Y después continúa el erudito jesuita: *Y si en la sabiduría fue tan parecido a Salomón, no lo fue menos en fabricarle a Dios un nuevo templo* con lo que redundaba en la primera idea. Pero todavía apura más los parecidos entre ambos reyes y por consiguiente ambos templos, cuando los relaciona por medio de su actitud ante María y concretamente por *haber uno y otro escrito las alabanzas de María Santísima Nuestra Señora, Salomón en el Libro de los Cantares, y D. Alonso, en el que escribió De loores de Sta. María, cercenando el parangón; D. Alonso y Salomón, Salomón y D. Alonso, ambos fueron reyes sabios, ambos fueron reyes pacíficos, ambos fabricaron templo a Dios verdadero. Salomón en Jerusalén; D. Alonso en Murcia*¹¹. Así pues, desde las primeras palabras, pasadas luego páginas impresas, de este sacerdote y hombre sabio están presentes la materialización mítica del Templo de Salomón y la veneración a María, las dos ideas que mas pesaron y más se evidencian en la portada y fachada de nuestra catedral.

1. La fachada

La fachada de la catedral de Murcia se apoya sobre un alto y notorio basamento de mármol negro y este material se extiende hacia lo alto hasta formar las dos portadas laterales y asimismo la central o *del Perdón*. Sobre él descansan las columnas gigantes que forman el primer cuerpo, muy salientes y pareadas las destinadas a generar la calle central que se concibe en exedra. En las caras de los plintos se labraron los bustos de los apóstoles, pero aun sobraron cuatro frentes en los que van cabezas de ángeles, una de obispo (la más esquinada a la derecha) y otra no identificada. Las puertas laterales se resuelven con un esquema muy sencillo y con columnas de mucho menor tamaño que las que forman el cuerpo: entre segmentos de frontón por el que resbalan virtudes se aloja una hornacina con S. Juan Bautista y S. José, respectivamente y, hasta llegar a la cornisa, una ventana con complicado copete que incluye un medallón con busto que, creemos, completa la misiva iconográfica, como luego veremos.

2. La portada

La portada principal se concibe y realiza como un organismo aparte, un microcosmos dentro del gran macrocosmos de la fachada. Se inserta en leve curvatura en la concavidad de esta calle central y lo consigue poniendo los plintos de sus columnas en diagonal con lo que ya empiezan a significarse del resto. La puerta es adintelada, pero está recorrida en todo su perímetro por un

¹¹ *Sermón Panegyrico Histórico...*, págs. 22-23.

2. Fachada de la catedral de Murcia. Detalle de la portada central

grueso baquetón de perfil asimétrico que siempre ha llamado la atención de los estudiosos y, desde el punto de vista formal, la ha relacionado con lo madrileño (es igual al de la desaparecida iglesia de Santo Tomás de esa ciudad): fuera de ese baquetón quedan las esculturitas de San Joaquín y Santa Ana y dentro, un jarrón de azucenas hecho en lámina de metal, ahora oxidado, pero antes brillante [2].

Lo más llamativo de esta portada central son las dos columnas de jaspe rojizo, aunque mejor podríamos decir multicolor que, a escala menor de las que conforman la fachada, si bien mayores que las de las puertas

laterales; sin estriado, monolíticas y con capiteles compuestos, flanquean y cierran la zona realizada con el mármol negro. Esta *Puerta del Perdón* es la que más color reúne en su entorno, algo que podíamos considerar como normal por ser el centro geométrico y óptico de toda la fachada, pero también esa nota de color tiene aquí su trascendencia. Desde luego la dedicación a María está muy presente y comienza por la concavidad elegida para esta calle central que está citando a los templos circulares que, por tradición se han relacionado con la Virgen; además es la Virgen y no Cristo (que domina desde la cúpula) la que ocupa el cuarto de esfera de los ábsides en las iglesias bizantinas una vez superado el periodo iconoclasta. Aquí, María de Gracia, entronizada y coronada, centra la calle en el límite superior de la portada y forzando la ondulación de la cornisa que irrumpe así en el segundo cuerpo; desde lo alto la contempla Dios Padre, y el Espíritu Santo en forma de paloma, extiende sus alas sobre ella; esta misma advocación era la que presidía el espacio interior de la catedral desde el centro del retablo mayor (desaparecido por incendio en el siglo XIX). En el cascarón de la exedra se coloca la Asunción, advocación de muchas de las catedrales en España y rematando todo, a falta ahora de la escultura de Santiago, el jarrón de azucenas llevado por dos ángeles mancebos, símbolo del Cabildo.





3. Análisis salomonista hierosolimitano

Pero esa concavidad de la calle central y principal de la fachada también hemos de considerarla como referente directo al templo de Salomón que, mediante las muchas deformaciones que se fueron produciendo a todo lo largo de la Edad Media sobre la forma del Templo de Salomón, “contaminado” en relatos, dibujos y otros vehículos iconográficos, por la iglesia de la Anastasis y hasta por la cúpula de la Roca, había pasado a la imagen ideal de templo circular, cubierto con cúpula y así se recoge también en la pintura renacentista y barroca¹². De igual modo habían pasado a confundirse la Puerta Dorada de las murallas de Jerusalén, con la del mismo Templo. Por ello, todas estas ideas e imágenes pesaban sobre los más eruditos asesores de arquitectos y promotores que se implicaban en la realización arquitectónica de un gran templo cristiano. Así, aquí en esta fachada de la catedral de Murcia, se funden la idea de templo Mariano y templo de Salomón, al tiempo que la imagen de la puerta de la Ciudad Santa, a pesar de que ésta era de dos vanos geminados.

Para explicar la concavidad cerrada con exedra en que se resuelve la calle central de la fachada de nuestra catedral se han señalado algunos precedentes en España, como la fachada de la iglesia de Viana (1549-1569), Navarra, o la de la catedral de Astorga (1678 a 1708); por mi parte no creo hayan de tenerse muy en cuenta, pues la primera está demasiado relacionada con el Belvedere bramantino y la otra, sólo toma esta forma en su zona inferior e influida por las portadas góticas de la catedral de León, sobre la que quiere superponerse. Es más bien la simultaneidad y las consecuencias las que hemos de buscar y éstas, en todos los aspectos exteriores e interiores se producen, por ejemplo, en Santa María la Redonda, concatedral de Logroño.

Pero la idea *salomonista* y *hierosolimitana* no queda solo ahí; al contrario, se completa con todos los elementos arquitectónicos y figuras que analizaremos a continuación. Lo más definitorio son las dos columnas de jaspe rojizo que hay a uno y otro lado de la portada: en lo específico de su color, están recordando a las bronceínas que había en el pórtico del templo de Salomón: *Jaquín* y *Boaz* que se describen en las *Sagradas Escrituras* con las siguientes palabras: *Fundió dos columnas de bronce. Tenia cada una dieciocho codos de alto y un hilo de doce codos era el que podía rodear a cada una de las columnas...Alzó la primera al lado de la derecha y la llamó “Jaquín” (Iachin); luego la del lado de la izquierda, y la llamó “Boaz”*¹³. Aclaremos antes de continuar que según hemos visto en la descripción las columnas primeras y por tanto las hechas en tiempos

12 las múltiples fantasías visuales y confusiones arquitectónicas que el arquetipo salomónico originó..., RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A.: en “Nota preliminar” a *Dios Arquitecto...*

13 NÁCAR y COLUNGA, *Sagrada Biblia*, BAC, Reyes, 7, 15 y 21.

3. Juan Caramuel Lobkowitz. *Las columnas del Templo de Salomón*

de Salomón no eran ni torsas, ni de la forma de las que luego se denominaron salomónicas, sino de bronce y fuste liso con unas proporciones mas bien rechonchas ya que estaban más próximas al pilar de sección circular que a la columna clásica. De esta forma las reprodujo Juan Caramuel Lobkowitz [3] en su libro de *Architectura civil recta y oblicua considerada y dibuxada en el templo de Jerusalem...*



que, justo es decirlo, pese a su modernidad e indudable interés tuvo poca difusión y fue duramente criticado por sus contemporáneos¹⁴. La forma torsa que casi siempre se les ha asignado y se impuso en la iconografía tradicional, es producto de otra de las deformaciones que fueron sucediéndose en el tiempo y ésta en concreto, por confundirlas con las que sostenían el baldaquino que, hacia mediados del siglo II se edificó sobre la tumba de San Pedro, con cuatro columnas de este tipo que se creían procedentes del templo de Jerusalén, pero que aunque así hubiera sido, ese templo era el levantado por Herodes: el tercero de los que hubo, que fue destruido por el emperador Tito en el año 70. Por esto se reprodujeron en muchos grabados que representaban escenas que sucedían en el templo, siendo de especial importancia uno realizado por Maarten van Heemskerck en que se unen los dos tipos: las del pórtico –*Jaquin y Boaz*– que se someten a la forma y material que describe la Biblia y otras en el interior, torsas, como las pensaba la creencia más popular [4]. A mantener y aun aumentar la confusión ayudó el gigantesco baldaquino que levantó Bernini sobre el mismo lugar al que, por supuesto puso el mismo tipo de columnas y también de bronce, aunque esta vez agigantadas.

14 CARAMUEL LOBKOWITZ, J.: *Architectura civil recta y obliqua considerada y dibuxada en el Templo de Jerusalem*, Vigevano, 1678. También y con prólogo de Antonio BONET CORREA, Madrid, Ed. Turner, 1984. También fue valorada esta diferencia en: RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A.: “Caramuel: probabilista, ecláctico y “deconstructor”, *Dios Arquitecto...*, págs. 109-114.



4. Maarten van Heemskerck. *Destrucción del Templo de Jerusalén*

Visto lo precedente, hemos de reconocer a los autores del programa iconográfico de la fachada catedralicia murciana un buen conocimiento de las fuentes antiguas, pues se elige para estas importantes columnas el fuste liso, aunque el material que las forma sea del color que más pueda acercarse y recordar al bronce de las auténticas y originales del Templo; así: al tono rojizo dominante en el conglomerado, se unen las piedras de tonos grises y verdosos, para conseguir el efecto del metal. Esa riqueza colorística aun queda reforzada por el negro del basamento y el blanco puro de sus capiteles, hechos en mármol de Macael. Estas columnas fueron uno de los más grandes empeños de la fachada ya que se rechazaron dos pares de ellas, sacadas de las mejores canteras de la región que el mismo Jaime Bort inspeccionó y eligió, hasta conseguir la calidad, textura y color que se precisaba¹⁵. Pero este referente a los primeros tiempos del pacto con Dios y al primer Templo, se coloca sobre toda la base teológico doctrinal de la Iglesia, expresada en los cuatro Padres de la Iglesia Latina: S. Jerónimo, S.

15 HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *op. cit.*, pág. 57.



Ambrosio, S. Gregorio y S. Agustín que ocupan los frentes de los plintos, de piedra negra por supuesto, sobre los que descansan. Esos plintos están colocados en esviaje respecto a la superficie de la fachada, esto es: muestran su esquina hacia el frente y a uno y otro lado se disponen los Padres. Semejante colocación está justificada por la concavidad de la calle central, pero también podemos interpretarla como el deseo de mostrarlos como *piedra angular* de la Iglesia, sustento y razón contemporánea del Antiguo Testamento materializado en las columnas.

Hemos dicho antes y así lo estamos viendo que la calle central se dedica a la exaltación de la Virgen: ella ocupa el centro geométrico en ese apéndice que desde el primer piso se adentra en la base del segundo y ella culmina en el cascarón en el momento de su Asunción. Pero si perseguimos una lógica secuencia en el tiempo, la primera alusión habría de ser la de su Milagrosa y Purísima Concepción, y así fue, pero este concepto se expresó de forma tan intelectual y teológica que luego hubo de explicitarse, como más adelante veremos. Como sabemos, la concepción de María se produjo tras anunciársele a S. Joaquín y Sta. Ana, sus padres terrenales que ya eran ancianos y después del Abrazo de estos ante la *Puerta Dorada* de Jerusalén. Así es, con el abrazo y con el fruto de ese abrazo, como se representa aquí la trascendental idea y se consigue, situando a uno y otro lado de la puerta principal a los santos protagonistas: Joaquín y Ana que materializan su abrazo en ese sinuoso baquetón que la rodea y que siempre ha sido juzgado como un elemento atípico en la fachada, incluyendo en su parte superior el jarrón de azucenas. Así pues, la puerta principal de la catedral de Murcia se convierte en la de la mismísima Ciudad Santa, mezclándose también con la del propio Templo de Salomón, al estar precedida y flanqueada por las columnas que le definían. Con ese jarrón de azucenas, abrazado por el baquetón y situado sobre la puerta principal y a los pies del grupo de María con el Niño, entronizada y coronada, se quiso evocar la Gracia en que María fue Concebida y su Natividad y para ello, se le diferenció de forma notoria respecto a las otras representaciones de jarros con azucenas que vemos repetidos hasta tres veces por la fachada, una de ellas, incluso, como coronación de su calle central y que no son si no los escudos del Cabildo Catedral. Esa diferencia radica en el material con que está hecho: una lámina de bronce dorado (aunque ahora, por el paso del tiempo, no se distinga); la ubicación: sobre la puerta que también estuvo dorada¹⁶ y que identificamos con la *hierosolimitana* y por fin: el enriquecimiento iconográfico ya que es el único ramo de azucenas que aparece coronado por corona de reina, y flanqueado en la base por unas cabecitas de ángeles entre nubes, similar a la que porta María en el citado grupo central.

También el padre Paxarilla hace unas reflexiones sobre la jarra con azucenas

16 Información oral de D. Alfredo VERA BOTÍ, autor de: *La catedral de Murcia y su plan director*, Murcia, 1994.



5. Fachada de la catedral de Murcia.
Escultura de San Joaquín; lado izquierdo
de la puerta principal

y nos diferencia bien la dedicada a María de la dedicada al Cabildo. La del Cabildo representa su castidad y pureza, de duración perpetua al presentarse en jarra con agua. Sin embargo las azucenas que representan a María lo hacen en la Gracia de su Santísima Natividad, auténtica y original dedicación de la catedral de Cartagena en Murcia: *Muchas son, principalmente en nuestra España, las catedrales dedicadas a esta Señora; más ninguna que yo sepa, con este título "De Gracia". Las más lo están a su Assumpcion Gloriosa; esta a su Santísima Natividad. Las*

*otras celebran y gloria; esta su gracia*¹⁷. Así pues, es la Gracia de la titular la que se quiere manifestar en ese jarrón de azucenas, coronado y hecho en bronce dorado que es en verdad lo que preside desde el centro de la portada principal.

Las esculturas de los padres de la Virgen son mucho más pequeñas que las del resto de la fachada y de un blanco muy puro; reflejan en el rostro una fuerte emoción interna y están movidas con agitación comparable a la intensidad del milagro que está sucediendo en ellas: San Joaquín [5] expresa acatamiento de la voluntad de Dios; Santa Ana sorpresa y también sumisión [6]. Los dos tienen los ojos muy bien trabajados con los iris perforados para reforzar su protagonismo dentro del pequeño tamaño con que fueron hechos. Se han atribuido a Pedro



17 *Que significa un ramo de Azucenas? "Insigne pudoris". Insignia es de pureza. Las armas o insignias de esta Sta. Iglesia ... está voceando con lenguas de plata, la pureza y santidad de sus ministros, siempre castos, siempre puros, siempre Santos. "Siempre". Porque , si bien se repara no están las Azucenas sueltas; si no, en jarra, para dar a entender su duración perpetua... Mas si queremos llevar más alto el pensamiento; "sicut liliū inter spinas, sic amica mea inter filias", ...Como la Azucena entre las espigas, es mi querida entre las hijas. Este ramo de Azucenas con que se ilustra esta Sta. Iglesia, puede ser hacer alarde de tener por patrona, y Titular a María Santísima nuestra Señora, madre de el amor hermoso, de la castidad y de la pureza... Sermón Panegyrico Histórico..., págs. 29 - 30.*

Pérez o Pedro Federico Pérez y presentan unos paños abullonados que envuelven la figura con amplitud y al tiempo detalle de diseño. Pero la sutileza teológica del responsable o responsables del programa aun se expresa por otro detalle en esta zona y relativa a los santos padres terrenales de la Virgen. Sobre las hornacinas que los acogen, aun vemos unos medallones en que se alojan dos bustos, uno de un hombre y otro de una mujer que deben interpretarse como las figuras de Jesús y María existentes desde los primeros tiempos y antes de encarnarse para la Redención. El apoyo teórico de ambos lo encontramos en el principio del *Evangelio de San Juan*, para Jesús: *Al principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios*¹⁸ y en el *Libro de los Proverbios*, para María: *Desde la eternidad fui yo ungida; desde los orígenes, antes que la tierra fuese*¹⁹. Con estas presencias en el remate de las hornacinas, encerrados en estos medallones, se coloca en su justo papel a San Joaquín y Santa Ana: el de meros instrumentos de Dios, pero al mismo tiempo y por lo mismo se les eleva por encima de otros santos, colocándoles en el lugar privilegiado que, justo en el primer tercio del siglo XVIII, habían ocupado²⁰.

Pero como hemos avanzado en las páginas de atrás, esta representación tan intelectual de la Inmaculada Concepción de María y su Natividad en Gracia, no debió convencer del todo al total del Cabildo que quizás la consideró incomprensible para el común de los fieles que se había de “instruir” por medio de la fachada. Y lo podemos pensar así al considerar los dos medallones elipsoidales que hay en la parte externa de las columnas, en los cuales se labraron las escenas de la Anunciación y la Inmaculada [2], respectivamente situadas a izquierda y derecha de la portada. Estos relieves son a todas luces diferentes al resto de los que ornamentan la fachada y realizados por dos manos diferentes: mucho mas capaz la que llevó a cabo la Inmaculada, que la que lo hizo con la

18 *Al principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios. El estaba al principio en Dios. Todas las cosas fueron hechas por El, y sin El no se hizo nada de cuanto ha sido hecho, Evangelio de San Juan*, 1, 1-3.

19 *Diome Yavé el ser en el principio de sus caminos/ antes de sus obras antiguas. Desde la eternidad fui yo ungida; desde los orígenes, antes que la tierra fuese. Antes que los abismos, fui engendrada yo;/ antes que fuesen las fuentes de abundantes aguas; Antes que los montes fuesen cimentados/ antes que los collados, fui yo concebida. Antes que hiciese la tierra ni los campos,/ ni el polvo primero de la tierra. Cuando fundó los cielos allí estaba yo;/ cuando puso una bóveda sobre la faz del abismo. Cuando daba consistencia al cielo en lo alto,/ cuando daba fuerza a las fuentes del abismo. Cuando fijó sus términos al mar/ para que las aguas no traspasasen sus linderos./ Cuando echó los cimientos de la tierra, Estaba yo con El como arquitecto, siendo siempre su delicia,/ solazándome ante él en todo tiempo, Sagrada Biblia, Libro de los Proverbios*, 8, 22-30.

20 Recordemos las numerosas capillas a San Joaquín y Santa Ana en las catedrales españolas durante el Barroco: por ejemplo la de Huesca, asimismo como acompañan a la Inmaculada en los laterales de sus retablos, cosa rara en el siglo anterior, o por fin y no pormenorizar en algo ya sabido las numerosas esculturas que hacen de ellos los mejores escultores de ese momento: por ejemplo, Villabrille y Ron (Museo Nacional de Escultura de Valladolid, Iglesia de Trinitarias, de Madrid, o Colegiata de Pravia, en Asturias).

6. Fachada de la catedral de Murcia.
Escultura de Santa Ana; lado derecho de
la puerta principal

Anunciación y además no existen en el dibujo (ni el grabado) original que, por lo demás, en todo lo ornamental, es muy minucioso, y fiel al conjunto de lo que ahora vemos. Pero aun hay otro motivo para considerarlos de realización posterior a la del paramento que los acoge y es que están excavados en él, sin el rico y saliente marco que envuelve a todos los demás relieves o vanos, por pequeños que sean que se extienden por toda la superficie de la fachada. Se trataba de dar una clave sensible de la Inmaculada Concepción frente a la muy intelectual que se había elaborado; una imagen a la que ya estaban todos acostumbrados y que, para conseguir la necesaria simetría, se acompañó de la citada Anunciación.



Las alusiones a María y el Templo se completan con el gran relieve que se colocó sobre la puerta en la contrafachada y justo detrás del maravilloso grupo escultórico que lo centra todo y la representa en su apoteosis como trono el Niño, coronada y custodiada por Dios y el Espíritu Santo; es decir: en alegoría trinitaria. En este relieve se representa la Presentación de Jesús en el Templo²¹ y desde luego, preside esta superficie frente al rico trascoro en que, desde 1624, se daba culto a la Inmaculada.

Pero de nuevo hemos de buscar en los pequeños detalles de la fachada exterior para encontrar citas directas al mismísimo Templo de Jerusalén como referente mítico: la fachada como Templo. Y así, sobre las ventanas que continúan las portadas laterales hasta la cornisa, a uno y otro lado y dentro del copete que

21 MELENDERAS JIMENO, J. L.: "Las obras escultóricas de la contraportada de la fachada principal de la catedral de Murcia", *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXVIII, 1981, págs. 41-47.



7. Fachada de la catedral de Murcia. Busto del anciano *Simeón*; dintel de la ventana sobre la portada lateral izquierda

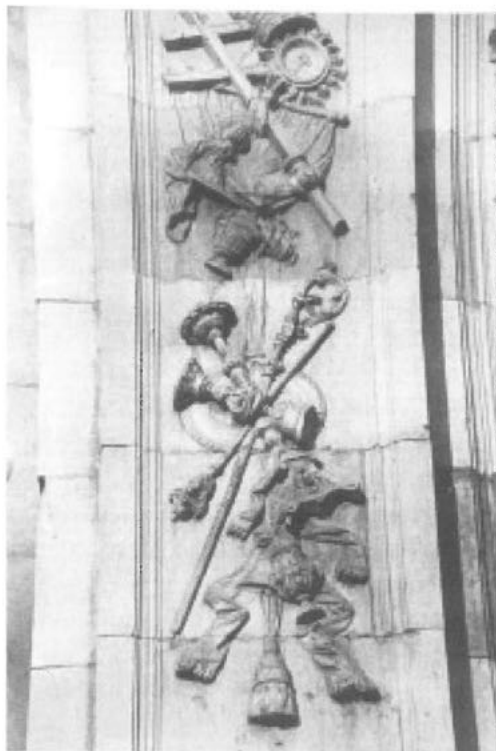
las enmarca veremos otros dos medallones con pequeños bustos: el de la izquierda corresponde a un anciano de aspecto y atuendo hebraico con gorro típico y luengas barbas y el de la derecha, a una mujer de edad con manto sobre la cabeza [7]: son los guardianes del templo que vigilan desde lo alto, son *Simeón* y *Ana*, el sabio anciano y la profetisa que reconocieron la naturaleza divina de Jesús al momento de su presentación en el templo.

Y ya para terminar creo que también es importante considerar las pilastras extremas que cierran las tres calles del primer cuerpo; en ellas y sólo en ellas, que fueron añadidas a la primera traza que se recoge en el dibujo y grabado citados para que sirvieran de transición entre la gran superficie de fachada y los añadidos que ocultan las capillas laterales, se labraron una gran cantidad de ornamentos litúrgicos: cálices, cruces patriarcales, ostensorios, incensarios, candelabros, báculos y mitras episcopales, instrumentos musicales, papiros enrollados, etc., motivos distintos a los que adornan el friso del primer cuerpo que están más relacionados con símbolos universales de la iglesia y el cristianismo: el Cordero místico, el Libro de los siete sellos o el Arca de la Alianza, mezclados con abundancia de angelitos con guirnalda y asimismo, con los que adornan

8. Fachada de la catedral de Murcia.
Pilastras de cierre lateral, detalle:
instrumentos litúrgicos

las traspilastras que son de índole puramente ornamental siguiendo el más francés diseño rococó²². Los instrumentos litúrgicos están todos enlazados entre sí por una banda con nudos [8] y puede ser decoración de repertorio ya que reproducen grabados de libros para uso de decoradores y arquitectos de los que se venían haciendo en Francia, sobre todo, desde el siglo XVI y lograron difusión europea a partir de finales del siglo XVII: son conocidos en el repertorio decorativo francés como los *trophées d'église*; sin embargo y dentro de estas referencias hierosolimitanas que venimos constatando y siendo añadido de última hora (recordar el dibujo citado), podrían también interpretarse aquí como una superación del saqueo de Tito: una contra imagen de las que aparecen en su Arco de Roma.

Aunque ya se ha hablado del negro basamento y las rojizas columnas de la portada principal quiero retomar el tema de la policromía para fijarnos en el rojo puro (de Caravaca) y el blanco puro (de Macael) que, en pequeñas planchas y listeles se utiliza en las caras internas y bajas de los pedestales en diagonal que sujetan las columnas centrales, y el delgado listel, sólo blanco que rodea la portada y aun se introduce en los codillos que flanquean el jarrón de azucenas de bronce (antes dorado): son la alusión a la sangre de Cristo y a la leche de María, colores muy usados en las capillas de advocación mariana durante el barroco, trabajo en el que me ocupo ahora.



22 GÓMEZ PIÑOL, E.: "Jaime Bort y la fachada occidental de la catedral de Murcia: algunas consideraciones sobre la índole estilística de su diseño", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1977, vol. II, págs. 500-514.



Concluyendo

Con esta comunicación y conscientes de que sólo es una primera aproximación y una mínima aportación a los buenos estudios ya realizados sobre la monumental y rica fachada occidental de la catedral de Murcia, sólo hemos querido aproximarnos más a la erudita mente de aquellos que proporcionaban los programas ornamentales y ver cómo éstos se complicaban con referentes del pasado no sólo local o nacional, sino de todo el sustrato cultural que se arrastraba desde los primeros tiempos. El canónigo secretario del Cabildo D. Bernardo Aguilar y el jesuita D. Baltasar Paxarilla, si es que fueron los únicos encargados de elaborarlo, quisieron exponer la singularidad de la advocación a la Gracia de la Natividad de María; asimismo la antigüedad y primacía de la diócesis de Cartagena sobre todas las demás, sin dejar de lado el homenaje a los santos antiguos y contemporáneos de la Iglesia: Pero también quisieron entroncar este primer templo de la diócesis con el de Jerusalén, como origen y fundamento de todos los templos levantados en el ámbito de la cristiandad. Para ello emplearon elementos arquitectónicos que por su color y su forma podrían ser buenos referentes, esculturas y relieves que, en otra escala, tienen presencia esencial y jugaron con el color y el material, no como mero ornamento de lujo fantasioso y vacío, sino utilizando sabiamente su valor simbólico.



DISCURSO ICONOGRÁFICO Y SIMBOLISMO MARIANO DEL TEMPLO DE LA VIRGEN DE LA PAZ, EN RONDA

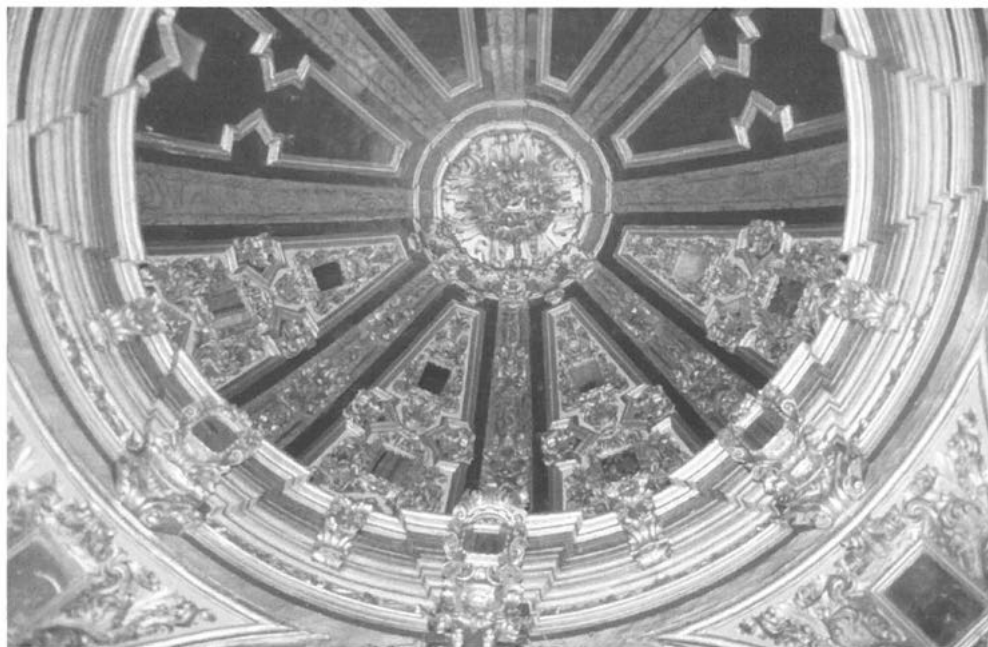
SERGIO RAMÍREZ GONZÁLEZ
Universidad de Málaga

1. El cambio de advocación, motivo fundamental en la transformación del templo. Desarrollo histórico

La actual iglesia de la Virgen de la Paz de Ronda (Málaga) se encuentra estratégicamente enclavada en pleno corazón de la antigua *medina* musulmana, rodeándose de un complicado entramado de estrechas y tortuosas callejuelas que la cobijan del mundanal ruido y la convierten en un lugar adecuado para la oración y contemplación. No obstante, la situación urbanística de este templo no corresponde, en absoluto, con la que presentaba en siglos anteriores. En un principio, esta institución eclesiástica ostentaba la advocación de San Juan Evangelista o de Letrán, apareciendo como centro neurálgico de una de las collaciones creadas por los Reyes Católicos tras la incorporación de la ciudad a la Corona de Castilla en el año 1485. Además de la referida, se establecieron simultáneamente diversas collaciones dedicadas a la Encarnación, Espíritu Santo, Santiago, San Sebastián y San Juan Bautista¹.

Centrándonos en el edificio que nos atañe no es desdeñable la hipótesis de que la iglesia de San Juan Evangelista se levantara sobre otra antigua construcción religiosa donde los musulmanes permitieron el culto cristiano al minoritario grupo

1 Cfr. ACIÉN ALMANSA, M.: *Ronda y su Serranía en tiempo de los Reyes Católicos*, tomo II, Málaga, Universidad-Diputación, 1979, pág. 90.



1. Bóveda del camarín del templo de la Virgen de la Paz de Ronda

de mozárabes². Según diferentes testimonios literarios, la primitiva ubicación del templo coincidía con la llamada plazuela del Estudio, situada en un lugar cercano a la conocida plaza del Campillo³. Para esta collación se nombró como jurado al noble castellano Juan de Morales, repostero de camas de los Reyes Católicos, quien, a su vez, estaría adscrito a la feligresía del renovado templo, actuando sobre ella en calidad de patrono. Tan noble personaje, que procedía de la casa troncal de los Morales en Soria, se mantuvo durante un largo período de tiempo al servicio de Fernando e Isabel la Católica, para quienes jugó un papel fundamental en conquistas tan complicadas como las de Ronda y Málaga⁴. Hacia 1540 y, debido al pésimo estado de conservación que mostraba el edificio, los

2 LOZANO GUTIÉRREZ, F.: *Historia de Ronda*, Ronda, Imprenta de El Liberal Rondeño, 1905, pág. 236.

3 MORETI, J.J. (1867): *Historia de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Ronda*, Málaga, Fundación Unicaja Ronda, 1993, pág. 472.

4 Véase GARCÍA GARRIDO, S.: *El diseño heráldico como lenguaje visual. Heráldica nobiliaria de la ciudad de Ronda*, Málaga, Universidad, 1998, págs. 162-164; ACIÉN ALMANSA, M.: *op. cit.*, pág. 90.

descendientes de Juan de Morales, el regidor perpetuo de la ciudad Francisco de Morales y su esposa Juana de Medina se percataron de la necesidad de fabricar una nueva iglesia en un lugar más céntrico de la población, para cuyo objetivo aprovecharon los solares que la familia había adquirido durante el repartimiento⁵. En este caso, el templo pasó a denominarse de la Santa Vera Cruz, Llagas y Sangre de Nuestro Señor Jesucristo⁶. En esta misma fecha se habilitaron adecuadamente varias de las casas anexas al templo, cuyo recinto pasó a convertirse en el llamado Hospital de la Sangre. A la nueva construcción religiosa no sólo se trasladaron las imágenes y enseres de la primigenia iglesia, sino que también le fueron transferidas todas las prerrogativas y privilegios concedidos durante distintos años. En este sentido, queda patente la incardinación o agregación canónica del templo de Ronda a la Basílica Patriarcal homónima de San Juan de Letrán de la ciudad de Roma. Sin embargo, aparecen ciertas contradicciones en cuanto a la fecha de la incorporación. Tradicionalmente se ha apuntado el año 1548 como la fecha clave de esta unión, aunque nuevos documentos manuscritos la retrasan hasta finales del siglo XVIII, más concretamente hasta el año 1790⁷.

El siglo XVII supuso para el templo un periodo de gran auge en cuanto a la devoción popular a la Virgen de la Paz, lo cual provocó un espectacular incremento en la asistencia de fieles al santuario mariano. Por esta razón, a finales del siglo XVII o principios del XVIII se acometió una profunda renovación y ampliación del espacio eclesiástico, impulsada por distintos obispos malacitanos como fray Alonso de Santo Tomás y Diego González de Toro y Villalobos⁸. A partir de aquí, el templo rondeño pasó a estar consagrado a la imagen mariana de la Virgen de la Paz. Ya por entonces eran numerosas las hermandades que tenían su residencia canónica en el referido edificio y que aportaban solvencia económica y esplendor artístico al templo con mayor peregrinar de fieles de toda la *Ciudad del Tajo*. Según parece, la iglesia de la Paz llegó a poseer una institución suprema, de rango jurídico similar a una Archicofradía, titulada

5 Si admitimos el hecho de que la hermandad de la Vera Cruz se instituyese al tiempo de la fundación de la iglesia, más bien habría que aceptar la fecha de 1538 como la de la erección del nuevo edificio. Véase para este asunto el *Libro de Reglas* (1992), de la Venerable, Ilustre y Santa Hermandad de Paz y Caridad y Vera Cruz de Ronda, págs. 11 y 73-88.

6 (A)rchivo (M)unicipal de (R)onda (A.M.R.), *Iglesia*, E13, T5, L1, *Indulgencias concedidas a la iglesia de la Santa Vera Cruz de la ciudad de Ronda*, año 1805, fols. 1r-2r. Por su parte, Federico Lozano Gutiérrez sostenía la idea de que el traslado del templo se realizó hacia 1566. En otro orden de cosas, no debemos olvidar que la iglesia de la Vera Cruz también se siguió denominando de San Juan de Letrán.

7 *Ibidem*, fol. 1r. Precisamente una de las indulgencias más recurridas en la Edad Moderna se concedía al celebrar misas de difuntos en el altar de la Virgen de la Paz.

8 Cfr. HUESA LOPE, G. y PAJARES GONZÁLEZ, M.: *Ronda y la Virgen de la Paz*, Ronda, Colección Arunda n° 1, 1983, pág. 78. Esta fábrica fue sufragada en su mayoría por las aportaciones del pueblo rondeño, que, pese a las etapas de carestía económica, atribuyó la continuación de las obras a la intercesión milagrosa de la Virgen de la Paz.

2. *Lirios entre las espinas*. Camarín del templo de la Virgen de la Paz de Ronda

Congregación de la Paz, la cual agrupaba sistemáticamente a las demás corporaciones existentes. Entre ellas figuraban la Hermandad de la Virgen de la Paz, muy floreciente durante todo el siglo XVII, la del Santo Rosario, supeditada a su homónima matriz erigida en el antiguo convento de San Pedro Mártir el Real de la Vera Cruz (vulgo de Santo Domingo), la del Señor de la Escala o *Ecce Homo*, la Congregación de la Sangre de Cristo, compuesta por las hermandades de la Vera Cruz y Santo Cristo de la Sangre, la de San Juan Evangelista y la Congregación de los Sagrados Corazones de Jesús y María. Todas estas cofradías dependían en última instancia de la parroquia de Santa María de la Encarnación la Mayor⁹.

La centuria decimonónica evidencia un retroceso importante en el poder de atracción del santuario mariano. Por este hecho, las autoridades rondeñas no cesaron de realizar gestiones hasta encontrar una comunidad religiosa que se hiciera cargo del citado templo. De esta manera, el día 24 de octubre de 1893 el obispo de Málaga Marcelo Spínola Maestre notificó a la Superiora General de las Esclavas del Divino Corazón que cedía a su congregación la iglesia rondeña de la Virgen de la Paz, al mismo tiempo, que todas las pertenencias que este



9 Para este tema véase A.M.R., *Iglesia*, E13, T5, L2, *Estado que demuestran las cofradías y asociaciones religiosas residentes en la ciudad, sus mayordomos, existencias de constituciones, instituto y depositarios*, 1845; HUESA LOPE, G.: "Ronda", en NIETO CRUZ, E. (dir.): *Semana Santa en la provincia de Málaga*, Málaga, Servicio de Publicaciones del Obispado-Universidad, 1994, págs. 292-293, 297-300.

10 Véase GUEDE Y FERNÁNDEZ, L.: *Ermidas de Málaga*, Málaga, Editorial Bobastro, 1987, pág. 169; HUESA LOPE, G. Y PAJARES GONZÁLEZ, M.: *op. cit.*, pág. 107. Aunque es poco probable, ciertos autores apuntan el año de 1822 como el momento en que la Congregación se hace cargo del templo de la Paz.



espacio atesoraba¹⁰. Anteriormente, el 22 de febrero de 1816, el cabildo municipal rondeño realizó al monarca Fernando VII una petición consensuada para que mediara en la implantación de un monasterio capuchino en la iglesia de la Paz y casas aledañas. La razón de esta solicitud se encauzaba a través de dos vertientes. Por un lado, se exponía que tras la invasión francesa se estaba produciendo en la población rondeña una relajación general de las costumbres cristianas. Sin embargo, también se aducía, al respecto, el estado decadente ofrecido por uno de los monumentos más relevantes de la ciudad. Con esta medida se pretendía conseguir integrar entre la población a un grupo de religiosos considerados de gran perfección cristiana, a la vez que ensalzar un templo que, por entonces, comenzaba a ser conocido en los alrededores por contener los restos del misionero capuchino Fray Diego José de Cádiz. De todas formas, la solicitud no llegó a fructificar:

*... y sería muy a propósito el establecimiento en esta ciudad de la Religión de Padres Capuchinos, cuyo hábito penitente y austeridad de vida es un modelo de verdad y de perfección christiana [...] y aunque pudiera este Ayuntamiento hacer a V.M. una referencia de estos sucesos vaste [sic] solo el del incomparable Barón Apostólico Fray Diego Josef de Cádiz cuyas conquistas espirituales, no se ocultan a V.M. y son notorias en toda España particularmente en esta ciudad y comarca [...] la iglesia de Nuestra Señora de la Paz de bastante extensión y desencia y en la que está depositado el cadáver del dicho Padre Cádiz por su constitución e independencia, es la más oportuna para el establecimiento y varios edificios ruinosos que le rodean son muy fáciles de reparar para fundar un convento...*¹¹.

El actual templo de la Virgen de la Paz, finalizado en la primera mitad del siglo XVIII, presenta una sola nave con presbiterio de planta cuadrada, estructura que pasa por ser modelo común dentro de las iglesias monacales del clero femenino rondeño¹². La nave congregacional se encuentra cubierta con una bóveda de cañón con fajones cajeados y lunetos, dividiéndose en cinco tramos

11 A.M.R., Iglesia, E13, T5, L1, *Solicitud del Ayuntamiento de Ronda para el establecimiento de un convento en la iglesia de Nuestra Señora de la Paz*, 1816, fols. 1r-1v.

12 Cfr. CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, Diputación-Universidad, 1980, pág. 457. La nave mide exactamente veinticinco metros de longitud por siete y medio de anchura.

3. *Estrella.* Camarín del templo de la Virgen de la Paz de Ronda

uniformes. Estos arcos fajones presentan en su intradós una decoración en la que se suceden distintas figuras geométricas hexagonales realizadas en yesería. No obstante, y según los datos obtenidos, el primitivo templo pudo haber estado cubierto con una armadura de madera de estilo mudéjar. A través de un gran arco triunfal se accede a la zona del presbiterio, el cual exhibe una bóveda semiesférica sobre pechinas con cupulín y linterna, que se divide en ocho tramos por baquetones de perfil mixtilíneo. A los pies de la iglesia, la tribuna se levanta sobre una bóveda sensiblemente rebajada. Hacia el centro de la nave congregacional se abren dos capillas que se cubren, la del lado de la Epístola, con un cuarto de esfera y, la del Evangelio, elevada por medio de una escala, con una bóveda elíptica sobre pechinas¹³.

En general, todo el recinto de la iglesia de la Paz se encuentra decorado con una extensa gama de placas recortadas y baquetones mixtilíneos, completados con numerosas pinturas murales de motivos vegetales que convierten a este templo en uno de los más importantes del barroco rondeño. Tras el retablo mayor se abre propiamente el reducido y coqueto camarín de la Virgen de la Paz [1]. Este espacio de planta cuadrada se cubre con una bóveda semiesférica sobre pechinas dividida, de nuevo, en ocho segmentos que, con un sentido muy barroco y teatral, se ornamentan únicamente, con gran profusión de espejos y baquetones de yesería dorada, en las partes visibles desde el templo¹⁴. La sacristía, de grandes



13 MIRÓ DOMÍNGUEZ, A.: *Ronda: Arquitectura y Urbanismo*, Málaga, Caja de Ahorros de Ronda-Universidad, 1987, pág. 257.

14 CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *op. cit.*, pág. 458.



dimensiones y planta rectangular, muestra una bóveda de cañón con lunetos, repitiendo en su paramento la misma ornamentación de placas recortadas que recubre la nave eclesiástica. Por último, son de destacar junto al presbiterio las dos tribunas con celosías de madera que se apoyan sobre placas recortadas.

En cuanto a la fachada debemos precisar que la portada, realizada en sillares de piedra y compuesta por un arco de medio punto enmarcado con alfiz, así como el escudo que la preside son los únicos restos que se han conservado de la antigua ermita del siglo XVI. Precisamente este blasón pertenece a la casa nobiliaria de los fundadores de la iglesia, existiendo ciertas dudas en cuanto a su correspondencia a Juan de Morales o, más bien, al matrimonio compuesto por el heredero Francisco de Morales y su esposa Juana de Medina. El paramento restante de la fachada se encuentra realizado en mampostería, si bien cubierto con un revoco del siglo XVIII con ornamentación esgrafiada de rosetas y estrellas. Estos motivos se ordenan en sencillas fajas superpuestas, flanqueándose lateralmente por hileras de sillares esgrafiados y, en la zona superior, por una cenefa con rosas enroscadas¹⁵. El centro de la fachada lo ocupa una ventana adintelada y abocinada. El remate del conjunto se encuentra dominado por una espadaña del siglo XVIII con dos huecos de medio punto entre pilastrones para las campanas que, a su vez, sirven de base a una cornisa volada sobre la que se establece un segundo cuerpo muy movido.

El templo de la Virgen de la Paz de Ronda sobresalió siempre por conservar entre sus muros un extraordinario patrimonio artístico, muy mermado en la actualidad a causa de los acontecimientos de la Guerra Civil española¹⁶. No obstante, en este mismo recinto eclesiástico podemos encontrar distintos ejemplos de simbólica pintura mural, analizados más adelante, y pinturas sobre lienzo dedicadas a *San Miguel Arcángel*, *Fray Diego José de Cádiz*, *Virgen Dolorosa*, *Santa Faz*, *Adoración de los Pastores*, *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, *San Francisco de Paula*, *Virgen Madre*, *Cristo atado a la columna* y *Santísima Trinidad*. En el apartado de la escultura debemos resaltar, sobre todo, el retablo mayor y los dos laterales situados en el presbiterio, cuya morfología y ornamentación de estípites, espejos y rocallas, participan de las corrientes artísticas del siglo XVIII. En cuanto a la escultura exenta sobresalen las imágenes del *Cristo de la Sangre*, atribuida a Pedro Duque Cornejo, la del *Señor de la Escala* o *Ecce Homo*, próxima al círculo sevillano del siglo XVIII, y el *Crucifijo* con el que fray Diego José de Cádiz ofrecía la bendición a los fieles¹⁷.

15 MIRÓ DOMÍNGUEZ, A.: *op. cit.*, pág. 258.

16 Una relación detallada de las pérdidas artísticas sufridas en el templo de la Paz puede verse en BURGOS OMS, A. de: *Monumentos artísticos de Ronda y Antequera, después del periodo marxista*, Málaga, Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1940, págs. 30-31.

17 Cfr. PÁEZ CARRASCOSA, J.: *Ronda*, Madrid, Editorial Ruán, 1981, pág. 69; PÉREZ SÁNCHEZ, E.: *Ronda*, Ronda, Imprenta Galindo, 1969, pág. 100.



4. *Jeroglífico de la Virgen de la Paz*. Camarín del templo de la Virgen de la Paz de Ronda

Pero, sin duda alguna, la obra más relevante y significativa del templo es su imagen titular, la *Virgen de la Paz*. Cuenta la leyenda que esta pieza escultórica la trajo a caballo hasta Andalucía el monarca castellano Alfonso XI¹⁸. No obstante, sus características formales instan a considerarla una escultura ejecutada en el siglo XVII. Nos encontramos, pues, ante una imagen de candelero, articulada y de vestir, que únicamente presenta talladas cabeza y manos. El rostro, de gran frontalidad e hieratismo, denota un modelado ciertamente tosco, a base de volúmenes redondeados en párpados, pómulos y mentón. Estas facciones se complementan con planos angulosos iniciados tanto en la nariz como en la boca. La policromía rosada de las carnaciones, poco vivaz y sin marcadas estridencias, denota claramente la integración de un repinte de baja calidad. Su actitud mayestática la muestra enarbolando con su mano derecha el cetro de la realeza divina y sustentando con la izquierda la imagen del Niño Jesús. Este último suscribe un modelo iconográfico propio de la escultura española del Manierismo y Barroco, el cual representa la alegoría del triunfo sobre la muerte, el demonio

18 PÁEZ CARRASCOSA, J.: *op. cit.*, pág. 69.



y el pecado. La figura infantil, totalmente anatomizada, se dispone de pie y en actitud de bendecir con la mano derecha a la manera griega. La talla de la cabeza, tratada con mayor minuciosidad, sigue manteniendo en su rostro ciertos rasgos de inexpresividad.

Pese a la datación de la *Virgen de la Paz* en el siglo XVII, no descartamos la existencia de una talla anterior de la misma advocación. Esta última pudo ser sustituida por la actual, o bien experimentar una remodelación tan profunda que su aspecto primitivo quedase enmascarado bajo la impronta de una estética más próxima al signo de lo barroco. Prueba de ello es que durante el siglo XVI ya aparecen noticias referentes a la escultura de la Virgen, como aquella de 1574 en la que Juana de Medina recomienda a su sobrina Elvira de Cárdenas que se hiciera cargo de la iglesia e imagen mariana, correspondiéndole, en caso afirmativo, con un legado de su herencia¹⁹. Sea como fuere, y según apuntamos, el Seiscientos coincidió con el gran auge devocional de la *Virgen de la Paz*. Durante esta época acudieron fieles desde los lugares más dispares de Andalucía, llegándose a ocupar el santuario en sus paramentos interiores por todo tipo de exvotos. Al mismo tiempo, se difundieron distintos acontecimientos milagrosos atribuidos a la intercesión de la Virgen de la Paz. Todos estos hechos obligaron a ensanchar el templo, así como dedicarlo a tan mediadora advocación. En la segunda mitad del siglo XVIII y, cuando comenzaba a declinar el mencionado esplendor devocional, apareció la figura del misionero capuchino fray Diego José de Cádiz, quien profesó un gran fervor a la Virgen y exaltó en sus predicaciones la intercesora titulación de la Paz. Además, fue el artífice y promotor del definitivo ensanchamiento y embellecimiento del templo, en cuyo proceso se adquirieron nuevos ornamentos y se realizaron los tres retablos del presbiterio²⁰. Tal era su veneración hacia la Virgen que, como había deseado, fue enterrado en la referida iglesia en el año 1801. Con motivo de su beatificación se exhumaron los restos mortales y se depositaron en una urna de plata ubicada en la actualidad a los pies de la imagen mariana. Este nuevo impulso devocional y corporativo se mantuvo hasta la centuria decimonónica. La confusión y el desconcierto religioso de aquellos años se vio patentizado claramente en la utilización de la talla de la Virgen para actos religiosos de diferente índole, ya que, incluso, fue procesionada el Jueves y Viernes Santo como Virgen de los Dolores y de la Soledad²¹. Ya en el siglo XX y, concretamente el 15 de mayo de

19 HUESA LOPE, G. Y PAJARES GONZÁLEZ, M.: *op. cit.*, pág. 77.

20 MORETI, J.J. (1867): *op. cit.*, pág. 472. En la finalización de estos trabajos fueron esenciales las aportaciones económicas de caballeros rondeños como Juan María de Rivera Valenzuela Pizarro y Eslava, y Francisco de Esquivel y Valadez.

21 Véase (A)rchivo (D)íaz de (E)scovar (A.D.E.), Caja 330, 5-20.

5. *Torre de marfil*. Retablo mayor del templo de la Virgen de la Paz de Ronda

1947, la Virgen de la Paz fue coronada canónicamente, siendo nombrada, asimismo y a perpetuidad, Patrona de la ciudad de Ronda.

En definitiva, nos hallamos ante un templo que durante cinco siglos ha atravesado por diferentes etapas constructivas en las que ha variado ostensiblemente su titulación. Este proceso evolutivo se refleja perfectamente en el programa iconográfico del actual retablo mayor. Esta esplendorosa pieza exhibía antes de la Guerra Civil española, a la altura del segundo cuerpo y ubicada en las hornacinas de las calles laterales, las esculturas de los santos Juan Bautista y Evangelista, éste último patrón de la primitiva iglesia situada junto a la plaza del Campillo. El ático del conjunto retablístico se halla presidido hoy día por una gran hornacina con la talla de Santa Elena. En la representación, la emperatriz romana, madre de Constantino, muestra como atributos una gran cruz latina y los tres clavos de la Pasión, aludiendo, de esta manera, al hallazgo de la verdadera cruz de Cristo en el monte Calvario. A través de este personaje se infiere, por tanto, la segunda denominación de la iglesia rondeña, esto es, la de la Vera Cruz, Llagas y Sangre de Nuestro Señor Jesucristo²². La apoteosis del programa y núcleo del retablo, viene de la mano del amplio hueco central que deja paso al camarín de la verdadera protagonista del nuevo templo, la *Virgen de la Paz*.



2. El programa mariano del templo y su lectura iconológica

Adentrándonos de lleno en el programa mariano del templo de la Virgen de

22 FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Ediciones Omega, 1950, pág. 92.



la Paz de Ronda, debe considerarse en primer lugar que todos los emblemas analizados, a continuación, hacen referencia a la pureza y excelencias de María, así como al carácter sin mancha de la Encarnación de Jesucristo. Por tanto, todos los símbolos con los cuales se la compara y, que suelen representarse a su alrededor en distintos soportes plásticos, proceden en última instancia de citas litúrgicas correspondientes al *Antiguo Testamento*. No obstante, los artistas de la época utilizaron de igual forma otras fuentes alternativas para la figuración y puesta en escena de los emblemas marianos. Como bien apuntó en su momento el profesor Santiago Sebastián al estudiar la simbología mariana del coro de la catedral de Málaga, uno de estos libros trascendentales pudo ser el realizado por fray Nicolás de la Iglesia, monje cartujo nacido en Ágreda a principios del siglo XVII. Esta edición, que vio la luz en Burgos en el año 1659, llevaba el título de *Hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios Señora*²³.

El esquema mariano creado en torno a la Virgen de la Paz de Ronda se dispone en las zonas más relevantes de la estructura eclesiástica, esto es, en el camarín de la Virgen y el presbiterio. En el primero de estos espacios, cubierto por una bóveda semiesférica, se muestran una serie de pinturas murales enmarcadas por baquetones mixtilíneos de yesería dorada, colocadas tanto en los paramentos laterales como en las dos pechinas del lado sur. Los símbolos marianos se presentan en las pechinas con un fondo o contexto totalmente oscuro, mientras que las restantes imágenes se alzan sobre un esquemático paisaje de montañas donde las tonalidades azules y grisáceas dejan vislumbrar una luz y ambiente de carácter matutino. Sin embargo, algunos de los emblemas marianos de este camarín manifiestan una factura ciertamente torpe, lo cual puede deberse a un desacertado retoque o repinte posterior.

Así, en el recinto en el que se encuentra depositada la escultura de la Virgen van a combinarse dos tipos de emblemas marianos; a saber: vegetales y cósmicos. A raíz de la interconexión entre estos determinados símbolos, basados en su mayoría en citas correspondientes al *Cantar de los Cantares*, resulta lícito considerar el espacio del camarín un verdadero *Hortus Conclusus*, Jardín o Huerto Cerrado, donde se exalta por encima de todo la virginidad y pureza de María, y en donde, además, se alude al Paraíso perdido a través del pecado original, aunque recuperado en la Redención gracias a la mediación de la Virgen:

23 SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: "Lectura iconológica del coro de la catedral de Málaga", en MORALES FOLGUERA, J.M. (coord.): *Pedro de Mena y su época*, III Centenario de la muerte del escultor, Málaga, Junta de Andalucía, Universidad de Málaga y Granada, 1990, pág. 331.

6. *Puerta del Cielo*. Pechina del presbiterio del templo de La Virgen de la Paz de Ronda

*Huerto eres cerrado,
hermana mía,
novia mía,
huerto cerrado,
fuente sellada²⁴.*

Entre estas imágenes vegetales hallamos primeramente al lirio o la azucena que el *Cantar de los Cantares* especifica como el *lirio de los valles*, y cuyos blancos pétalos aluden a la pureza de la Virgen María.

[2] Sin embargo, la representación del camarín rondeño, muestra más bien

a los lirios rodeados de numerosas plantas espinosas, haciendo referencia a la sin par hermosura de María: *como el lirio entre los cardos, así mi amada entre las mozas*²⁵. Junto a la imagen de los lirios, y siguiendo las pautas que ofrecen las fuentes del *Antiguo Testamento*, encontramos un racimo de espigas de trigo: *tu vientre, un montón de trigo, de lirios rodeado*²⁶. No obstante, no es común observar este último motivo en los programas marianos aplicados sobre cualquiera de los conjuntos artísticos repartidos por el territorio andaluz. En el testero opuesto se ubican una serie de hojas de palma agrupadas de modo irregular. En este caso, se aplican a la Virgen María calificativos relativos a la belleza y esbeltez, sin olvidar que, a través de ella, también se simboliza la victoria. Con respecto a esta cuestión, hay que tener en cuenta que la palma siempre permanece con un verdor constante y, al mismo tiempo, por su flexibilidad, soporta bastante peso sin romperse. El origen litúrgico de este emblema vegetal puede comprender dos vertientes precisas de marcado carácter metafórico. De este modo, mientras



²⁴ *Cantar de los Cantares*, 4, 12.

²⁵ *Cantar de los Cantares*, 2, 2.

²⁶ *Cantar de los Cantares*, 7, 3.



en el *Cantar de los Cantares* se narra que el tallo de la amada *se parece a la palmera*, en el *Eclesiástico* se cita la alegoría de la palmera elevada sobre Engadí²⁷.

Este Jardín Cerrado, que es el camarín de la Virgen de la Paz, se completa de forma simbólica con otros emblemas de origen cósmico. En uno de los paramentos laterales se representa la imagen de una estrella. En esta ocasión, puede relacionarse a María con dos aspectos complementarios del astro. Uno de ellos se manifiesta mediante la *Stella Matutina*, *Estrella de la Mañana*, cuyo resplandor anuncia el nacimiento de la Casa de Jacob:

*Lo veo, aunque no para ahora,
lo diviso, pero no de cerca:
de Jacob avanza una estrella,
un cetro surge de Israel.
Aplasta las sienes de Moab,
El cráneo de todos los hijos de Set*²⁸.

De un himno medieval surge el calificativo de *Stella Maris*, *Estrella del Mar*, colocada ahí por Dios, según afirmaba San Bernardo, para transmitir seguridad y orientar a las barcas de todos los navegantes en el momento en el que se produjera la tempestad²⁹. Los rayos luminosos que desprende la estrella en la pintura rondeña nos hacen pensar igualmente en un astro guía, aquel que dirigió a los Reyes de Oriente hasta el lugar del nacimiento del Redentor del mundo. [3] Las pechinas del camarín, decoradas con sencillas pinturas murales, exhiben claramente los motivos del pozo y el templo de Salomón. El primero de ellos, *puteus aquarum vivarum*, el *pozo de aguas vivas* que nombra el *Cantar de los Cantares*, considera a la Virgen María el centro del mundo espiritual, centro y *omphalos*, a la vez, de un jardín que, en este caso, pasa por ser el camarín de la Virgen de la Paz de Ronda³⁰. Además, este pozo, que recibe las corrientes del Líbano, muestra otras afinidades más concretas con María, ya que ésta también recibe las aguas directamente de Dios Padre. Desde el punto de vista formal, este emblema cósmico se interpreta con un brocal de planta hexagonal compuesto por pequeños sillares sobre el que se levanta un soporte semicircular de gran simplicidad, del que pende una rueda con su respectiva cuerda. En el espacio restante un edificio de planta circular, puerta principal y cúpula sostenida por columnas, se identifica como el *templum Salomonis*, el

27 *Cantar de los Cantares*, 7, 8 y *Eclesiástico*, 24, 14.

28 *Números*, 24, 17.

29 SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *op. cit.*, pág. 332.

30 Como se recordará, este es uno de los motivos por los que, tanto la fuente como el pozo, suelen colocarse en el centro de los claustros monacales, convertidos para tal caso en simbólicos microcosmos celestiales.

7. *Virgen de la Paz* de Ronda

templo de Salomón que describe el *Libro Primero de los Reyes*. Este carismático monumento arquitectónico fue revestido interiormente de oro, conteniendo entre sus muros un tabernáculo con el candelabro, la mesa de los panes de la proposición, la vara de Aarón, la tablas de la Alianza y un altar de oro para los perfumes y el Arca de la Alianza con el vaso de maná³¹. Estas características, unidas al hecho de que su diseño fuera revelado por Dios al rey Salomón, hacen que esta obra se considere, de nuevo, centro del mundo celestial. Su grandiosa perfección se aplicó a la imagen de la Virgen María, así como a la institución de la Iglesia.



Por último, en el paramento frontal del camarín, y visible desde la nave congregacional eclesiástica, se emplaza una pintura sobre lienzo encajada a modo de *quadro riportato*, la cual configura una verdadera apoteosis del conjunto simbólico mariano, por cuanto representa el *Jeroglífico de la Virgen de la Paz*. [4] Esta pintura, de gran luminosidad y tonalidades de intensos colores, ubica en su zona central la imagen de una rosa encarnada alusiva a la figura de la Virgen María, de la misma manera, que a su ardiente amor maternal. Asimismo, mientras se le califica con los apelativos de *rosa misteriosa* y *rosal de Jericó*, San Alberto Magno nos recuerda que si la rosa es la reina de las flores, María es la Virgen entre las Vírgenes³². La imagen floral de la pintura expone un reducido retoño en su lado izquierdo brotando entre las espigas del alargado tallo. Tan simbólico elemento puede hacer referencia a la figura divina del Niño Jesús. Rodeando por completo el emblema vegetal se ordena un arco iris multicolor

³¹ *Epístola de los Hebreos*, 9, 1-4.

³² *Eclesiástico*, 24, 14; SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *op. cit.*, pág. 337.



que sirve de base y apoyo, a su vez, a una paloma blanca, de alas extendidas, que porta en su pico una rama de olivo. Los ángulos superiores de la pintura muestran dos estados meteorológicos contrapuestos. De este modo, mientras en el flanco izquierdo brilla con fuerza el sol entre las nubes, en el derecho una oscura nebulosa da paso a fuertes lluvias y enérgicos rayos. Esta zona del jeroglífico simboliza la advocación mariana de la Paz a través de los hechos acontecidos durante el Diluvio Universal. Cuenta el *Génesis* que Dios, ante la corrupción de la humanidad, decidió acabar con todo lo creado generando unas lluvias torrenciales que arrasaron la tierra. A pesar de ello, estableció con Noé, hombre justo y bueno, una alianza y le pidió que ejecutara un arca de madera donde debía introducir a su familia y a una pareja de cada una de las especies animales:

Y dijo Yahveh: "Voy a exterminar de sobre la haz del suelo al hombre que he creado [...] porque me pesa haberlos hecho [...] Pero contigo estableceré mi alianza. Entrarás en el arca tú y tus hijos, tu mujer y las mujeres de tus hijos contigo. Y de todo ser viviente, de toda carne, meterás en el arca una pareja para que sobrevivan contigo [...] Porque dentro de siete días haré llover sobre la tierra durante cuarenta días y cuarenta noches, y exterminaré de sobre la haz del suelo todos los seres que hice"³³.

Llovió, al menos, durante cuarenta días, a partir de los cuales brilló un sol radiante. La tierra se mantuvo inundada de agua a lo largo de ciento cincuenta días. Antes de finalizar este período Noé soltó un cuervo para comprobar si las tierras se hallaban secas, aunque este primer intento no dio resultado alguno. Pocos días después liberó a una paloma, la cual volvió al arca trayendo en el pico una rama de olivo verde. Esta señal les indujo a abandonar el arca y comenzar un nuevo mundo donde triunfaría la paz y el sosiego. El arco iris aparece, pues, como el signo de unión y concordia entre Dios y la tierra:

Dijo Dios: "Esta es la señal de la alianza que para las generaciones perpetuas pongo entre yo y vosotros y toda alma viviente que os acompaña: Pongo mi arco en las nubes, y servirá de señal de la alianza entre yo y la tierra.

33 *Génesis*, 6, 7, 18 y 7, 4.



*Cuando yo anuble de nubes la tierra, entonces se verá el arco en las nubes, y me acordaré de la alianza*³⁴.

Al mismo tiempo, esta pintura admite una doble lectura, ya que ciertas imágenes encierran por sí solas una profunda simbología mariana. Tal es el caso del emblema cósmico del sol, cuya hermosura, envuelta en brillo y fulgor, es aplicable a la figura divina de María, la cual actúa, además, como luz del mundo: *bella como la luna, refulgente como el sol*³⁵. Mediante la rama de olivo, otro de los emblemas vegetales, se sugiere también la belleza de María, *como gallardo olivo en la llanura*, aunque es más aplicable en las virtudes de la compasión y pacificación. Para finalizar, se considera a María como paloma, atribuyéndosele las particularidades de perfección, humildad, sencillez, caridad, mansedumbre y prudencia: *palomas son tus ojos, a través de tu velo*³⁶.

Concluido el estudio de los emblemas marianos en la zona del camarín de la Virgen de la Paz, nos trasladamos, a continuación, hasta el presbiterio eclesiástico, lugar donde se continúa el detallado programa con otra serie de símbolos letánicos. En el retablo mayor, y flanqueando el hueco que da paso al camarín de la Virgen, se ubican dos emblemas en altorrelieve coronados con sendos banderines, en los que se especifica su denominación latina. En la calle derecha del retablo se localiza la *Turris Davidica*, *Torre de David*, compuesta de tres cuerpos almenados y policromada con tonalidades ocre. En esta ocasión, María no sólo destaca por su fortaleza, sino que también lo hace por la belleza: *tu cuello, la torre de David, erigida para trofeos: mil escudos penden de ella*³⁷. En la calle izquierda del retablo se emplaza la *Turris Eburnea*, *Torre de marfil*, con dos únicos cuerpos y policromada en blanco. [5] Precisamente este color exalta la pureza e inocencia de la Virgen María: *tu cuello, como torre de marfil*³⁸.

Las pechinas del presbiterio se encuentran ocupadas, de nuevo, por pinturas murales con diferentes emblemas letánicos. Estos motivos, que despliegan una mayor calidad y minuciosidad en su ejecución, se rodean con una ornamentación vegetal y floral enlazada a través de elementos de rocalla, adaptándose al perímetro de la superficie que marca el espacio. Estas decoraciones pictóricas exhiben una amplia gama de resplandecientes colores basados en distintas tonalidades de rojos, amarillos, verdes y marrones. Una de estas representaciones

34 *Génesis*, 9, 12-15. Ya en la Edad Media, el franciscano San Antonio de Padua ofrecía a María el título de *Arco Iris en el Cielo*. Cfr. CAROL, J.B.: *Mariología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 1964, pág. 79. También, y ya hacia 1687-1690, el dominico Fray Pedro de Santa María de Ulloa denominaba a su devocionario para el rezo del Rosario *Arco Iris de Paz*.

35 *Cantar de los Cantares*, 6, 10; NIETO ALCAIDE, V.: *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993, pág. 43.

36 *Cantar de los Cantares*, 4, 1.

37 *Cantar de los Cantares*, 4, 4.

38 *Cantar de los Cantares*, 7, 5.



repite la imagen mariana de la *Turris Davidica*, *Torre de David*, ya analizada simbólicamente en el retablo mayor. Otro de los elementos expuestos corresponde con el *Arca de la Alianza*, *Foederis Arca*, en realidad una arqueta de madera revestida de oro que se conservaba en el Templo de Jerusalén y culminada por dos querubines, entre los cuales se manifestaba Dios al Sumo Sacerdote. Su relación con María se descubre al saber que en este arca se hallaban depositadas las tablas de la Vieja Ley, mientras ella fue portadora en su seno de la Nueva Ley o Nuevo Testamento³⁹. Además, el resplandor de este caja se asocia a la pureza virginal de María.

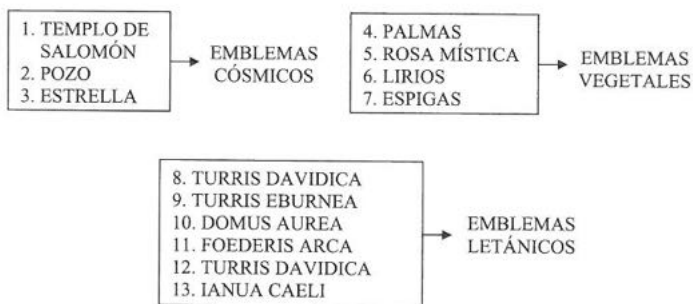
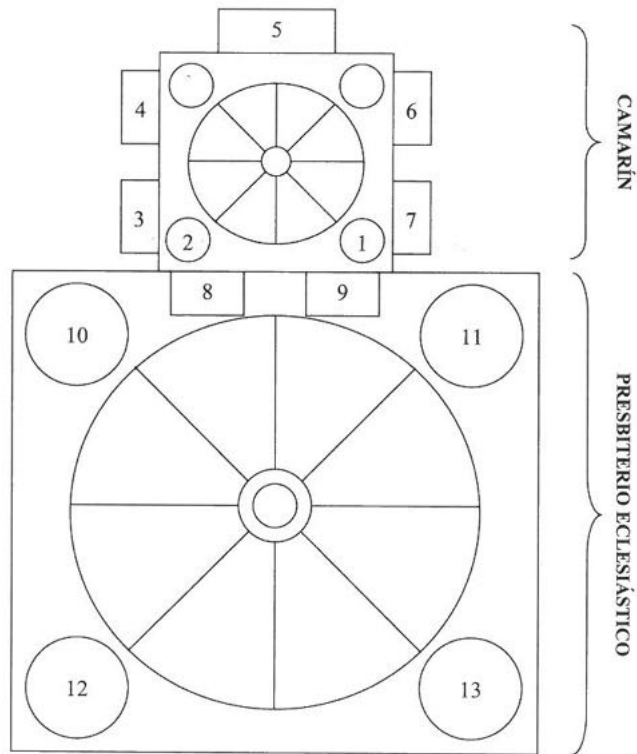
En la siguiente composición se observa una portada con frontón triangular sustentado por dos columnas y un hueco de entrada con arco de medio punto. [6] Al fondo, se vislumbra un paisaje monócromo con árboles simbólicos tales como el ciprés o el cedro, en referencia al paraíso celestial. Se trata, pues, de la *Puerta del Cielo*, *Ianua Caeli*, la cual sugiere a María como tabernáculo de Jesucristo y escalón intermedio en la conexión con Dios y el Paraíso: *¡Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del Cielo!*⁴⁰. Asimismo, se ha relacionado con la puerta cerrada del nuevo templo que describe Ezequiel, alegoría de la virginidad de María. En último lugar, abordamos el emblema correspondiente a la *Casa de Oro*, *Domus Aurea*, que se representa mediante un edificio de dos plantas, con diversas puertas y ventanas con sus respectivas rejas, y cubierto con un tejado a dos aguas. Este motivo hace referencia al Santuario del Templo de Salomón, aquella habitación sagrada que, revestida asimismo de planchas de oro, albergaba precisamente el Arca de la Alianza⁴¹. En esta ocasión, se considera a la Virgen María como el primer sagrario o tabernáculo de Jesucristo.

En definitiva, el programa iconográfico del templo de la Virgen de la Paz se configura a imagen y semejanza de una auténtica apoteosis mariana, que prolonga sin fisuras, dentro de los cauces del siglo XVIII, aquellas antiguas tesis contrarreformistas que, de modo incesante, reiterativo y aun tópico a lo largo de la Edad Moderna, venían exaltando a la protagonista mariana en calidad de vencedora de la herejía, intercesora del mundo terreno ante lo trascendente y reclamo ideológico del catolicismo militante de cara a su propia autoafirmación y frente a sus detractores. [7] En consecuencia, se asiste a la prolongación cultural del espíritu barroco en unos momentos en los que su validez comienza, cada vez más, a ser cuestionada por los sectores críticos ilustrados que asisten a la disgregación del organigrama del Antiguo Régimen.

39 SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *op. cit.*, pág. 335.

40 *Génesis*, 28, 17.

41 *I Reyes*, 6, 15-22.



Programa mariano del templo de la Virgen de la Paz de Ronda



LA RECUPERACIÓN CLÁSICA EN LA FIESTA DEL OCHOCIENTOS. LUIGI POLETTI Y SAN PIETRO IN MONTORIO

ANTONIA AMOR ROBLES ROBLES
Universidad de Málaga

(...) Si los papas no hubieran vuelto de Aviñón, si la Roma del clero no hubiera sido construida a expensas de la Roma antigua, tendríamos muchos más monumentos de los romanos; pero la religión cristiana no hubiera hecho una alianza tan íntima con la belleza; no veríamos hoy ni San Pedro, ni tantas iglesias magníficas extendidas por toda la tierra (...). Nosotros mismos, hijos de cristianos, seríamos menos sensibles a la belleza. (...). Bramante inventó la arquitectura cristiana (...).

Stendhal, *Paseos por Roma*.

La fiesta a lo largo de los siglos sufre una perceptible evolución que hace que el significado y exteriorización de ésta sea diferente según el período.

Frente a la acusación tópica de inoperante hacia las ceremonias y el arte del siglo XIX, (que no dejan de ser acotaciones por falta de información y de conocimiento a causa de las débiles pesquisas llevadas a cabo), nos encontramos con un siglo que lo que evidencia es ser combinación entre un período como el predecesor, donde se culmina con un estilo artístico concreto, y que como dice Navascués, con una idea de la obra de arte muy distinta a la que se tendrá en el recién pasado siglo XX para el que el significado de estilo es totalmente infructuoso y con planteamientos artísticos totalmente desiguales¹. Así pues, por tanto, nos hallamos en medio con un Ochocientos donde las polémicas y crisis de todo tipo fluyen obligándolo a crear su propia concepción artística. En el proceso y con el afán de crear un nuevo estilo artístico, era donde el siglo XIX encontraba su dificultad.

La cultura del último período del Setecientos europeo presenta una evolución

1 Passim: NAVASCUÉS, P.; QUESADA MARTÍN, M. J.: *Introducción al arte español. El siglo XIX, bajo el signo del Romanticismo*, Madrid, Sílex, 1992.

de los lenguajes arquitectónicos, y que afectan de igual modo a la fiesta y a la arquitectura efímera que se realiza para llevar a cabo cada una de las celebraciones. Este siglo XIX sufre grandes contrastes que versan en torno a la interpretación de las normas de pasados estilos artísticos, surgiendo así el neoclasicismo basado en una exégesis de las reglas antiguas y clásicas, como ideal de belleza. En este intento de perfeccionamiento de los estilos arquitectónicos y de innovación de los mismos se presentan imágenes que evocan la continuación de los diversos estilos anteriores, ello proporciona con caracteres contradictorios el que conviva el neoclasicismo y otros repertorios sacados del pasado junto con el exotismo del romanticismo². Por tanto, ahora son muchos los estilos que coexisten juntos con exigencias distintas, y que serán los que afecten de igual modo a la arquitectura efímera utilizada para la realización de cualquier ceremonia o festividad, ya que en estos actos era donde se solía poner en práctica todo tipo de innovaciones artísticas. Así pues y para iniciarnos en el tema que nos acontece, un ejemplo donde la praxis artística se dejara exhibir de forma más vistosa dando a conocer esta recuperación de estilos, será en la elaboración de las máquinas pirotécnicas como aquella que se concibiera para el día de San Pedro con la muestra del simbólico Tempietto de San Pietro in Montorio.

Roma siempre ha sido la ciudad de la fiesta por excelencia, ello no significa que en el resto de países no haya funcionado, ya que en España tenemos buen ejemplo de ello, con entradas triunfales, proclamaciones de monarcas, bautizos, exequias, etc. Pero lo que si es cierto, es que en la Ciudad de los Papas desde los antiguos Césares, había intentado siempre entrar en competencia con el resto de las ciudades europeas y que desde aquí a través de la stampa, grabados, etc, se hace propaganda de todo lo que en ella se estaba llevando a cabo. La celebración, es bien acogida por muchos factores que contribuyen al buen funcionamiento de la ciudad por diversos agentes, no solo (a partir de nuevos inventos y arcos urbanos y arquitectónicos), sino que junto al desarrollo y despliegue de los más fastuosos espectáculos, en épocas donde la miseria, enfermedades, etc, eran las protagonistas, éstas pasaban a un segundo plano, dando a conocer al pueblo otra visión de vida y disfrute de las cosas. Un mundo lleno de ilusión y de gozo, pero que contribuía una vez más al olvido y no abandono definitivo de la población a la que le había tocado sufrir. Por tanto, la ciudad entera se transformaba adoptando la función de escena teatral, o en otros casos de palco escénico, y el pueblo junto a los protagonistas de la obra, ya sean monarcas, príncipes, papas, etc, podrán formar igualmente parte de ella, ya que sin la presencia y participación de estos, la función no existiría.

Este tipo de representaciones, ceremonias, etc., han sido siempre utilizadas

2 BENÉVOLO, L.: *Introducción a la arquitectura*, Madrid, Celeste Ediciones, 1992, págs 231-248.

1. Fuegos de artificio en el Castillo de Sant' Angelo

y según el periodo con alguna finalidad en concreto, nunca se hace por casualidad, ni sin interés. Según las épocas y como los mecenas son constantemente los grupos sociales dominantes, siempre se han organizado o bien por interés político, social, económico o religioso. Es decir, invariablemente para captar a la población, ya fuera la Iglesia Católica en momentos de crisis para acoger adeptos, o ya fuera en época de formación de la República para obtener el apoyo de la población.

Por tanto, aunque se piense que la fiesta después del Barroco no continúa con la misma intensidad, exteriorización y derroche, se podrá ver como esto no es así, sino que será todo lo contrario continuando con esplendor, simbología y lo más importante es que estas celebraciones del XIX servirán de preámbulo y ensayo para los nuevos conceptos artísticos que comienzan y transcurren paralelos a la obertura del siglo.

El argumento de este tema en cuestión, que gira en torno a la evolución y desarrollo de la fiesta, da a conocer los diferentes estilos y corrientes artísticas que se exhiben en los fastos y celebraciones. Las invenciones pirotécnicas favorecen la elevación de las numerosas arquitecturas efímeras que para cada momento se desplegaban, y como consecuencia directa descubren igualmente el eclecticismo Ochocentista. La girándula o rueda de fuego con la representación del *Tempietto de San Pietro in Montorio* en el parque del Pincio de la ciudad de Roma, es un ejemplo de ello. Aunque el neoclasicismo romano estaba contaminado por la recuperación del lenguaje Paladiano y Sangalesco, Poletti hará un homenaje al Renacimiento puro y maduro de Bramante con la trama arquitectónica antes nombrada.



2. Girándula en el Castillo de Sant' Angelo

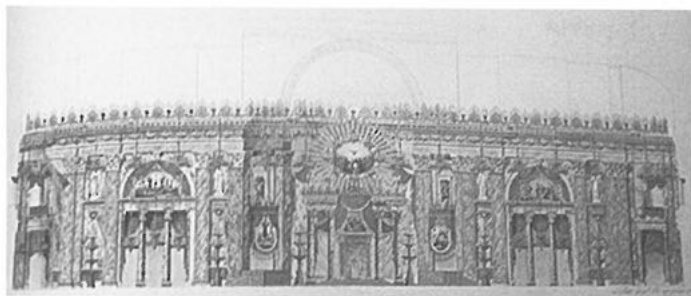
Los espectáculos, causaban mayor curiosidad y atención en la masa popular para la que en definitiva iba dirigida, lográndose un triunfo garantizado. El resguardo y éxito entre la población era prácticamente lo mas substancial, ya que el poder Pontificio aunque no fuese así aprobado por los monarcas eclesiásticos, proseguía gracias a los habitantes de dicha metrópoli.

Estas máquinas pirotécnicas que encuentran su estreno desde edades tempranas en la dadivosa ciudad, serán objeto de utilización en múltiples acontecimientos. Los fuegos artificiales entrarán dentro de la tradición festiva de la capital de Roma, tomarán protagonismo no sólo en ceremonias religiosas, sino también en las profanas serán de gran interés. Su uso servirá para vestir de gran vistosidad a los eventos porque el acompañar las diferentes arquitecturas efímeras de fuego, derroche de luces y espléndidos colores, provocaban una inmensa emoción a la atónita muchedumbre³ [1-2]. La fiesta como medio para ejercitar una presión ideológica necesita de un pueblo que lo apoye, por tanto, no son sólo meros espectadores sino que son la parte activa que permite la realización de tales eventos y de sus avances. Muchos eran los lugares donde se llevaban a cabo estos espectáculos y ceremonias. Iglesias, plazas, palacios, las calles, la ciudad entera, etc., formaban parte del colosal teatro.

La festividad como es bien sabido, posee gran importancia en toda Europa, aunque será la ciudad Eterna la precursora y protagonista de la mayor parte de los programas elogiados. Es por ello, por lo que como prefacio y consumación de los ceremoniales se acude en muchos casos a la utilización de los ingenios pirotécnicos envolviendo de gran fastuosidad, seducción e interés a toda la



3 Figuras 1,2: Fig 1: *Fuochi d'artificio a Castel Sant'Angelo*, 1860 c., óleo sobre lienzo. Londres colección privada, (scheda A39); Fig 2: *Girandula a Castel Sant'Angelo*, 1874/1880 circa, óleo sobre lienzo. Roma, MR 361 (scheda A43), En: *op. cit.: La festa...*págs. 12, 8.



3. Decoración festiva de la nave de la Basílica de San Pedro para la celebración de Pentecostés

ciudad que presta su espacio para llevar a cabo la culminación del espectáculo.

Lo que en un primer momento comienza siendo simplicidad y espontaneidad como elemento más que ayuda a la conmemoración, acaba por convertirse en una verdadera obra de arte. A partir de la actuación de los mejores artistas y artesanos de la época que con el manejo y aplicación de los materiales más sencillos y humildes recreaban relevantes y distinguidas escenas, se alcanzará el clamor y todo lo que hasta entonces no existía. Por tanto, aunque el adorno y realce en las solemnidades no sea nunca mesurado, razonable y lo pasadero se cubra de evidencialidad, lo que si es cierto es, que con el paso del tiempo se va desenvolviendo una praxis cada vez más innovadora.

A fines de la Edad Media y en el Renacimiento, los actos donde se dilucidaba el acontecimiento emprendieron formas cada vez más complicadas y de más interés escénico. La función no sólo tenía lugar en una esfera concreta, sino que el resto del emporio sufría una ostensible mutación, la cual iba siendo más descubridora y de gran progreso en cuanto al acopio de elementos incomparables utilizados. Así, el Barroco como período culminante y de gran esplendor, ostentará lo inalcanzable, dejándose cortejar por el poder político y papal, los cuales como grandes mecenas participan de los más exuberantes acontecimientos, afianzando con mayor seguridad y fuerza sus distintos poderes. Es por todo esto, por lo que la fiesta va sufriendo multitud de cambios, concibiéndose cada vez más enérgica y caprichosa a partir de soluciones de enorme interés, no sólo para la actividad artística del momento sino para todos aquellos que necesitaban ver sus esfuerzos traducidos en algo efectista. Y que mejor entonces, que a través de la preparación de fastuosas máquinas efímeras acompañadas del máximo boato, pudieran monarcas y príncipes de la Iglesia descubrir sus dominios.

Entradas triunfales, coronaciones, santificaciones [3]⁴, nacimientos [4-5]⁵, esponsales [6]⁶ e incluso funerales [7]⁷, serán más que motivo suficiente para la

4. Máquina pirotécnica por el
nacimiento del Infante de España

consecución de un estupendo éxito. Estos diseños, nos muestran todos los detalles de los aparatos y los diferentes trucos escénicos, como los baldaquinos aéreos, dispersadores de incienso, luminarias, cortinajes, las empalcaduras

invisibles que permiten la provocación de efectos de levitación y de aparición en el espacio simulando un área con efluvios divinos. Todo ello es el testimonio de la infinita potencialidad del método escenográfico. El ingenio pirotécnico a partir del siglo XVII vendrá unido a aparatos fugaces, se crearán con el uso de materiales de gran precariedad como es el cartón piedra, madera, tejidos, etc, auténticos trabajos de exponer en diferentes puntos de la ciudad, para ser incendiados como triunfo y desenlace de la celebración⁸. Con la superación del festejo y aplauso general se conseguía un sincronizado éxito de propaganda política y religiosa en tiempos de decadencia. La corona española era asidua de este tipo de espectáculos en la Ciudad de los Papas, porque con sus celebraciones y la benevolencia y neutralidad de los mismos, reforzaba su potestad



- 4 Figura 3: *Sezione della nave traversa della Basilica Vaticana, decorata (...) nel giorno della Pentecoste 1862*, acuarela, mm 625x950 (inv. 1147). En: POLETTI, L.: *Architetto (1792-1869)*, Módena, Fano, Terni, Nuova Alfa Editiriale, 1992, pág. 71.
- 5 Figura 4: *Machina pirotecnica per la nasita dell'Infante di Spagna don Luigi Antonio Giacomo*. Piazza di Spagna, 23 settembre 1727, Invenzione di Sebastiano Conca (1680-1764). Incisione di Filippo Vasconi. aguafuerte, mm 438x498. Roma, GCS, GS 2805. En: (A cura di): GORI SASSOLI, M.: *Della China e di altre Macchine di Gioia, Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*, Milano, Edizioni Charta, 1994, pág. 178. Figura 5: *Festa Piazza di Spagna per la nasita dell'Infante di Spagna 1727*, óleo sobre lienzo de G. P. Panini. Londra, Apsley House, WM 1641/1948. En: (A cura di): FAGIOLO, M.: *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Roma, Editio da Umberto Allemandi & C., 1997, pág. 206.
- 6 Figura 6: Ferdinando Fuga, *Disegno della machina per le nozze di Carlo III con Maria Amalia di Sassonia*, Roma 1738 (Roma, ING, FN 1267). *Op. cit.: Della Chinae...*, pág. 55.
- 7 Figura 7: *Funerali di Maria Clementina Sobieski Stuart nella Chiesa dei SS. Apostoli*, 1735, óleo sobre lienzo. Roma, MR 39358 (scheda A24). *Op. cit.: La festa...*, pág. 13.
- 8 CAVAZZI, L.: "Fochi d'allegrezza a Roma dal cinquecento all'ottocento". En: *Fochi d'allegrezza a Roma*. Roma, Edizioni Quasar, Palazzo Braschi 15 settembre-31 ottobre 1982, pág. 13.



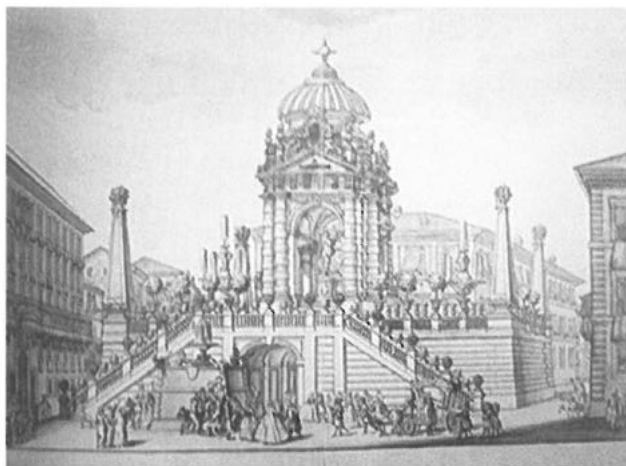
5. Fiesta en la Plaza de España por el nacimiento del Infante de España

concediéndose ambas autoridades divulgación mutua. Todo se revestía de notable relevancia y significado, nada surgía de forma azarosa en la Roma teatral.

Cuando se habla de Roma como teatro que se abre al mundo, se hace mención justamente a lo ya antedicho. Un teatro en el que se conjuga lo efímero y la práctica escenográfica, donde elementos simbólicos, alegorías, y escenas siempre controladas por la censura papal indicaban las condiciones y peculiaridades de lo elogiado. Por tanto, la fiesta no es sólo devota (aunque esta sea siempre la más substancial y que por obvio no merece mención), sino que la profana manteniendo el decoro exigido, irá tomando posiciones significativas en la sociedad romana del siglo XIX sobre todo.

Los lugares elegidos para el desarrollo de la fiesta móvil respondían a criterios bien distintos, es decir cada uno de los ceremoniales disfrutaba de un lugar predilecto, ya fuera por el significado que éste encubriera o ya fuera por la vistosidad que procurara. Así iglesias y basílicas eran ocupadas por los representantes de la religión, mientras plazas y palacios se reservaban, cada vez más, para espectáculos de remembranzas y triunfos ministeriales, como los espacios por los que se opta para ovacionar la fiesta republicana.

Con el comienzo de la República el 15 de febrero de 1798 y de las conmemoraciones que se preparan en esta época, vemos, por ser una de las motivaciones que incide directamente en el cambio de estas ceremonias, en cuanto a que toman otro cariz, cómo se hacen más públicas y se valoran otros principios que no están en consonancia con la religión, provocando el surgir de una fiesta con otras iniciaciones sociales, en contra del absolutismo reinante de los papas.



6. Ferdinando Fuga. Diseño de la maquinaria conmemorativa del enlace de Carlos III y María Amalia de Sajonia

El entusiasmo de libertad de la República romana a finales del siglo XVIII, provocó un cambio en la fiesta y, sobre todo, en los elementos que se utilizaban para acompañar y dar sentido a ésta. Con cada permuta de poder se determina conscientemente un cambio necesario y de prever en la sociedad, lo cual, como tal, ocasiona una nueva forma de promover las festividades. Así, si el dominio los Papas lo demostraban sobre el resto de civilizaciones no católicas y que habían pasado por la ciudad de Roma con símbolos cristianos, como por ejemplo las columnas romanas, los arcos de triunfo, el coliseo, etc, que los coronaban con iconos cristianos, en tal caso con los espectáculos propios del nuevo régimen político como fuera la República, estos símbolos sufrían una conmutación adoptando otro significado con nuevas valencias ideológicas. Será el caso, entonces, del árbol de la libertad y de los lugares donde se desplegaba la celebración, ejemplos simbólicos de presentación de nuevos contenidos. Ahora las alegorías harán alusión a la igualdad, fraternidad y libertad, es decir, las mismas que utilizara la vecina Francia revolucionaria. También se acude a lugares como la plaza de San Pedro, ya que era uno de los lugares que mas concentración popular recogía, se trataba no tanto de profanar el lugar, sino de sustituirlo y reconvertirlo tomándolo los revolucionarios para otro fin, es decir, para la unión y encuentro del pueblo que, en definitiva, era el protagonista. Un ejemplo de estas celebraciones fue la Fiesta de la Federación, la cual se propone como icono de nueva racionalidad política y social⁹ [8-9]. Para los republicanos franceses y romanos, no se trataba tanto de profanar con sus celebraciones los lugares del

7. Funerales de María Clementina
Sobieski Stuart en la Basílica de los
Santos Apóstoles

poder pontificio, sino de apropiarse de aquellas esferas que como a ciudadanos libres del mismo modo les correspondía, tratando con ello de no encomiarse como verdaderos súbditos al poder temporal y espiritual de los Papas. Aunque sólo duró 18 meses, la República dejó nuevas muestras de arquitectura efímera. Los proyectos artísticos para cada ceremonia presentaban cuidadas formas, la escenografía y las máquinas pirotécnicas realizadas por los artistas jacobinos, mostraban una conexión directa con las tradicionales fiestas que se habían llevado a cabo en la ciudad de Roma. Por tanto, aunque con connotaciones distintas de las organizadas por los Príncipes de la Iglesia, éstas no carecían ni de belleza, ni de esplendor¹⁰.

Así que estas conmemoraciones como ejemplo de fiestas profanas nos hacen ver cómo todas las festividades no son religiosas, y se demuestra el cómo todas ellas presentan (según el periodo, política en definitiva intereses...) características diferentes. Pero hay que resaltar que los diseños efímeros en ninguna de ellas desaparecen y van unidos al carácter de lo que va a ser conmemorado.

Es, por tanto, cuando el siglo de la modernidad o el siglo XIX ingresará con Pío IX (en 1846) en una actitud de competitividad con las fuerzas liberales del momento comandadas por la clase popular, burguesa y no menos la nobiliaria.



9 Figura 8: F. Giani, *L'arco trionfale eretto a ponte S. Angelo in occasione della Festa della Federazione*, 20 marzo 1798, óleo sobre tabla. Museo di Roma, inv. MR 164 (scheda A34). Figura 9: F. Giani, *La festa della Federazione a piazza S. Pietro*, 1798, olio su tavola. Museo di Roma, inv. MR 165 (scheda A35). En *op. cit.: La festa...*, págs 144, 145.

10 TITTONI, M.E.: "Il Sacro entusiasmo della libertà. Feste rivoluzionarie a Roma 1798/1799", En: *op. cit.: La festa...*, págs. 142-149.



8. F. Giani. Arco triunfal erigido en el puente de Sant' Angelo para la Fiesta de la Federación

Se iniciará con un sentido la celebración, si decir tiene, de considerable disimilitud a la de épocas anteriores. Si ésta era utilizada, en un principio, como propaganda de monarcas cristianos y de príncipes del catolicismo para fascinar a incondicionales, ahora se destinará para recapitular hazañas políticas y no precisamente de los Césares Apostólicos. Pero aunque este siglo se abata en el tropiezo de no ser acreditado y distinguido por sus ceremonias, es inexcusablemente por causa de la ignorancia y oscurantismo, porque si de algo disfruta este periodo es servilmente de lo contrario. El eclecticismo de estilos en la fiesta y una evidente continuación de lo efímero darán fe de ello. Se nos muestra cómo las viejas representaciones aún disfrutaban de enorme vitalidad en el periodo decimonónico.

Los conflictos sociales en la reciente sociedad romana germinaban firmemente, ahora se trataba de exigir un nuevo concepto de vida, en el que ya la diferencia de clases no era substancial. Al presente se demandaba un horizonte de subsistencia distinta al de entonces, con mejorables condiciones sobre todo para esta naciente clase de acaudalados mercantes que poseía el poder político. Es entonces cuando el Vicario de Cristo y su cohorte tendrán que operar interesándose, porque ya no se trataba de controlar a una masa que dedicaba todos sus esfuerzos a llevar una vida pensada hacia Dios y a la Iglesia. En este periodo, el carácter mayestático de monarcas y Papas comenzaba a derrumbarse. Ahora se iniciaba con un dominio de nuevos gobernantes laicos que intentaban de algún modo ganar terreno y hacer de Europa un orbe industrializado, emancipado de la religión y con conexiones externas. Se constituía una nueva era en la que la religiosidad sufría un interesante crepúsculo y las clases pedían recompensa con un sistema de autonomía.



9. F. Giani. Fiesta de la Federación en la plaza San Pedro

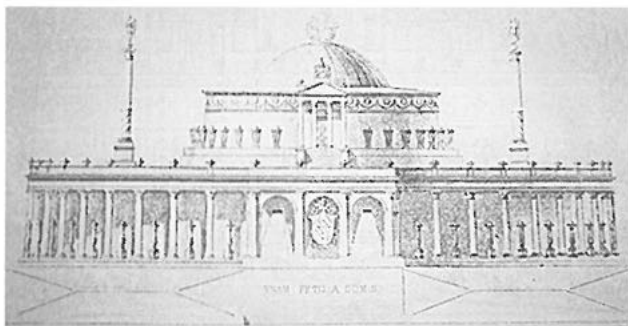
Esto afectará como ya se ha dicho a la firmeza del poder temporal¹¹ que se había hecho en más de una ocasión perpetuo. Y sería Pío IX el que con los actos más solemnes realizara una acción por la defensa de la Iglesia oprimida en varios países, con obras de caridad, aprobación de nuevas congregaciones religiosas y todo lo que procurara una recuperación de la Fe¹².

El que la fiesta religiosa conviviera con la cívica y sin que carecieran de suntuosidad ni la una ni la otra era una evidencia. Lo que se intentaba con las ceremonias urbanas era adquirir una permuta de los roles y papeles de los titulares de la obra a representar, instaurándose en la mayoría de los casos un galimatías ya que al trueque y a la renuncia de poderes ninguna de las jerarquías se hallaba dispuesta.

Así los pontífices del Ochocientos, para prescindir del caos que entre los miembros de la sociedad se podía crear con la exclusividad de festejos religiosos, se permiten llevar a cabo la realización de diferentes dedicaciones incluyendo en ellas un carácter más ocurrente y voluble del que pudiera formar parte toda la

11 Poder regentado por los Padres de la Iglesia y mantenido por los monarcas extranjeros, los cuales se rendían mutuamente pleitesía. Este sistema fue una de las causas por las que se exigió un cambio repentino del gobierno, ya que se encaminaba a una devastación del mismo convirtiéndose en una especie de "dictadura divina", la cual como explica Luciano Nasto, sólo fue interrumpida brevemente por la ocupación francesa. En palabras del ya citado autor, esta situación que se daba en Roma en particular fue provocada por una serie de causas, seguidamente enumeradas: *La amplia red asistencial, obstinada clausura al mundo exterior y la larga continuidad del gobierno*. En: *op. cit.*: NASTO, L.: *Le feste...* pág. 1.

12 RAGGI, P.: *La Nona Crociata. I volontari di Pío IX in difesa di Roma (1860-1870)*, Ravenna, a cura della libreria Tonini, seconda edizione, 2002, pág. 60.



10. Monumento de la Paz. Girándula para la festividad de San Pedro

ciudadanía. Se gratifica con esta versatilidad una participación masiva y una alabanza de las potestades pontificias. Pero continuará la “Roma Santa”, mostrándose cada vez más bella y elogiada en sus óbitos cristianos, presumiendo de lugares privilegiados donde realizar sus funciones. Por tanto, como consecuencia de lo antedicho, las ceremonias religiosas seguirán siendo las protagonistas, las cuales para su consecución necesitarán adaptarse a movimientos artísticos nuevos, con los que poder plasmar tanto los adelantos y pericias no sólo de los artistas por los Pontífices elegidos, sino los intereses personales que éstos Papas pudieran poseer en cuanto a sus actuaciones como patronos de los óbitos con los que obtenían fama y prestigio.

Así pues, y como apuntábamos primeramente entre el pontificado de Clemente XI en 1700-1721 y el de Pío IX 1846-1878, se produce una importante conjugación de diversos estilos, con una aplicación directa de los mismos en las arquitecturas efímeras que para las distintas ceremonias se preparaban. Por tanto, estas arquitecturas serán consideradas como el ensayo y puesta en escena más importante donde vieran la luz los diferentes lenguajes artísticos, para luego ser aplicados a la arquitectura real, pudiendo ser denominado no sólo este espacio temporal, sino todos los predecesores y los que pudieran venir después, como el periodo de la fiesta de los estilos, (título que igualmente aplica Marcello Fagiolo para desarrollar el semejante tema¹³) ya que es en las fiestas donde los artistas encontraban el estreno de sus nuevas inventivas. Efectivamente, en la ciudad de Roma del Ochocientos y en sus fiestas, se dejará prodigar todo un repertorio estilístico que irá desde un clasicismo y culto por lo antiguo, hasta el exotismo y

13 FAGIOLO, M.: *op. cit.*: *La festa...*

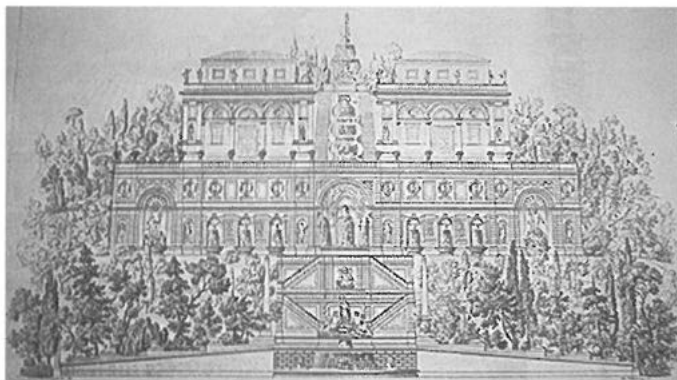


11. La Cátedra de San Pedro. Girándula para la festividad de San Pedro

neo-medievalismo mas variado. Ello era un hecho fehaciente y sobre todo en el pontificado de Pío IX, el cual con esmerada astucia se encargaba de dotar a las ceremonias (ya fueran religiosas o profanas) de exuberancia a partir de trabajos sumamente cuidados llevados a cabo por egregios artistas consiguiendo el fascine general de la población. Ejemplo de ello eran las máquinas arquitectónicas que se realizaban para festejar los días de los santos Pedro y Pablo (dos pilares importantes dentro de la religión cristiana), y pongo estos aniversarios como ejemplo porque en ellos es donde se percibe con mayor claridad el suceder de estilos del eclecticismo ochocentista. Por tanto, disfrutamos de numerosos adeudos que toman como escenario para desarrollar la obra el balcón del *Pincio*, por ser este el parco con más vistosidad de toda la ciudad romana.

El arquitecto Luigi Poletti fue el artífice encargado de la mayor parte de la realización de este tipo de proyectos y el autor de la girándula con el *Tempietto*.

Poletti, significativo arquitecto de la ciudad de Módena, tras la realización de varios trabajos por diferentes lugares de Italia, consiguió convertirse en un artista de renombre y con cierta fama. Se inició como gran exponente del purismo arquitectónico debido al uso de soluciones vignolescas, pero más tarde se decantaría por la práctica ecléctica de entonación romántica, tan usada en el siglo XIX. Los encargos conforme el tiempo pasaba, eran más cuantiosos no sólo fuera de Roma (Macerata, Módena, Terni, etc.), sino sobre todo en la capital italiana, donde aún se puede ver su espléndida y amplia huella. Su habilidad, destreza y pericia eran demostradas en cada labor que llevaba a cabo, ya fuese como docente de la materia, ejecutor de obras de nueva planta, reconstructor, urbanista o como maestro de aparatos efímeros tan substanciales para la celebración de cualquier ceremonia.

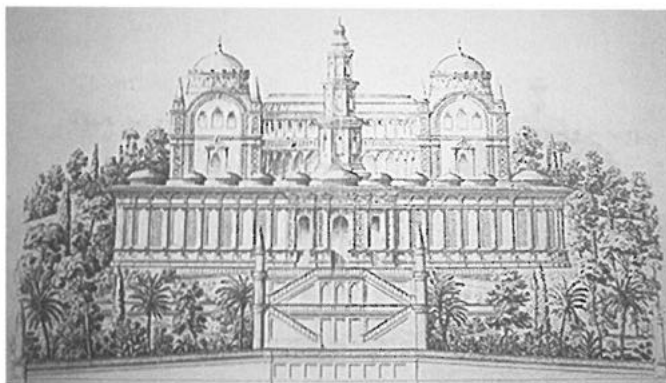


12. Girándula del Pincio

Además de la realización de la Columna de la Inmaculada, de ser el presidente y el máximo exponente del eclecticismo de la Academia de San Lucas y convertirse en 1854 en el arquitecto municipal de Roma bajo el pontificado de Pío IX, previo a este pontificado inició una serie de trabajos con el Papa Gregorio XVI que son los que le irían aportando fama, así: la reconstrucción de la Basílica de *San Paolo fuori le Mura* en 1833, en 1835 el proyecto de la fachada de la Iglesia de *Santa María dell'Orto*, en 1836 la reconstrucción de las Iglesias de Santa María de los Ángeles y de San Venancio y en la década de los cuarenta la traza de los teatros de Terni, Rimini y Fano. Esta actividad crecería hasta su muerte en 1869¹⁴. Pero además de los ya citados trabajos para celebrar el día del primer Papa de la Iglesia, realizó diversas labores en las que, como ya he citado, mostraba todo un espléndido catálogo de historicismo artístico desde Villas Orientales, hasta el Tempietto de Bramante. Obra cúlmen y ejemplo a destacar, ya que normalmente para estas conmemoraciones se acudía a la recuperación de estilos alusivos al cristianismo de los orígenes, como era la arquitectura constantiniana o, en otros casos, se acudía a la originaria Basílica Vaticana, pero nunca antes Bramante, uno de los componentes del Renacimiento más maduro, había sido de ésta forma homenajeado.

Así pues, nos beneficiamos de estos estupendos y variados proyectos realizados no sólo por el arquitecto inicialmente citado y que gracias a las fuentes documentales gráficas podemos visualizar. Por tanto tenemos, el *Templo della*

¹⁴ Cfr: *Luigi Poletti architetto (1792-1869)*, Modena, Fano, Terni, Nuova Alfa Editoriale, 1992.



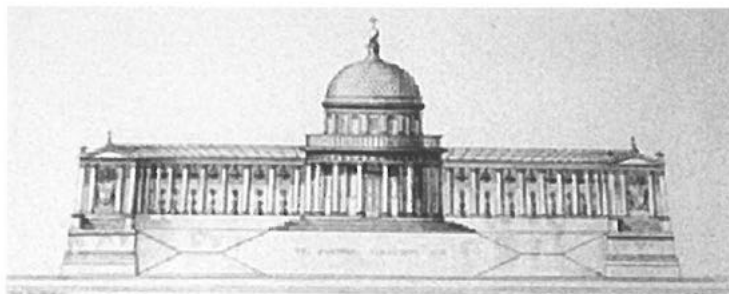
13. Girándula en el Pincio con villa oriental

Pace 1856: edificio de planta circular coronado por un templo redondo con cúpula hemisférica. La arcada central que albergaba el escudo pontificio era flanqueada por dos fuentes, y todo ello rodeado de pequeñas columnas de orden corintio. A cada lado del cuerpo superior, dominado este por una ingente cúpula, se dispusieron dos columnas con ángeles y un pequeño sol¹⁵. [10] El siguiente grabado nos muestra la representación del ábside de un templo con la cátedra de Bernini, rodeada por estatuas de los doctores de la Iglesia, promotores de la unión entre las iglesias griega y latina y todo realizado en oro¹⁶. [11] En la girándula *Proyecto de Villa* se representa la ornamentación propia de los jardines de una villa que se adaptaba perfectamente a la sistematización del monte realizado por Valadier. Aparecen elementos arquitectónicos del pasado. El primer cuerpo, al que se accede por la escalera del *Pincio*, está formado por una alternancia de nichos, en los que aparecen elementos marinos y en otros divinidades fluviales. Coronado éste por un segundo cuerpo, al que se le ha dispuesto una estupenda cascada. Con esta villa se hace honor y referencia al teatro del agua¹⁷. [12] Otra de las máquinas pirotécnicas está ideada en estilo morisco, donde aparece representada una villa oriental, dispuesta a partir de escaleras con pórticos, galerías, cúpulas y todo decorado con minaretes. A través de una doble rampa se accede a una pequeña zona amurallada, recorrida por

15 Figura 10: *Monumento della Pace girándola del 29 giugno, 1856 per le Solenne Festività di S. Pietro*. En *Istituto Nazionale per la Grafica de Roma*.

16 Figura 11: *La Cátedra de San Pedro*. Mole da rappresentarsi nella Girándola del 29 giugno 1857 per la solenne festività di San Pietro. En: *op. cit.: Istituto...*

17 Figura 12: *Girándola al Pincio con una Villa* 29 giugno 1861. En: *op. cit.: Istituto...*



13. Girándula en el Pincio con villa oriental

espléndida vegetación propia de las zonas orientales, y en el centro, encuadrando la obra, se alzaba una torre morisca de tres cuerpos recorrida por vanos¹⁸. [13] Y para terminar este magnífico recorrido iconográfico de máquinas pirotécnicas para incendiarse el día de San Pedro, dotando de color y luz a la ciudad de Roma, tenemos la girándula con el *Tempietto* de Bramante y que da título a este trabajo. Por tanto, vemos cómo sobre un solemne y amplio basamento semicircular se alzaba una larga galería porticada cerrada en sus laterales donde se mostraban como elemento parlante los escudos pontificios. Y en el pórtico y para ofrecer mayor luminosidad al elemento principal que se alzaba ante la alternancia de hileras de lámparas y candelabros, emergía el *Tempietto*¹⁹. [14]

Por tanto, y como reflexión final, analizar no sólo la importancia de las ceremonias del siglo XIX en cuanto a la trascendencia y alcance que pudieran haber poseído en otros ámbitos de la existencia real, sino considerar también en este caso la clarividencia y habilidad del arquitecto, a la hora de manejar y extrapolar todos esos diseños efímeros a la arquitectura real, y de la cual se ha beneficiado todo el Ochocientos.

18 Figura 13: Girándula al Pincio con una Villa Orientale 29 giugno 1866. En *op. cit.*: Istituto...

19 Figura 14: Girándula al Pincio con il Tempio Rotondo di San Pietro in Montorio 29 giugno 1855. En *op. cit.*: Istituto...



TEATRO Y ARTES PLÁSTICAS. PARANGONES DE INTEGRACIÓN

ALFONSO RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS
Universidad Autónoma de Madrid

Juan Lorenzo Bernini vino a zanjar la polémica que sobre el parangón de las artes había suscitado el Renacimiento. Y no lo hizo desde la teoría, pues aunque para sus adentros mantuviese la excelsitud de la escultura sobre la pintura, debió pensar que la discusión estaba siendo estéril e interminable y que era preciso concluirla desde el criterio práctico de la operatividad de las artes. Éstas, en efecto, arquitectura, escultura y pintura, tenían que ponerse a trabajar en común para conseguir un efecto nuevo, distinto e independiente de que cada una de ellas por su cuenta podía operar en el espectador, y ese efecto es lo que denominó «*bel composto*», fruto no sólo de la integración de todas ellas sino también de su interacción que, al actuar entre sí, cambiaba el aspecto que de cada una de ellas percibía el contemplador. Como dijo alguna vez a Paul Fréart de Chantelou *las cosas no se presentan sólo como son en sí sino como aparecen en relación con los objetos próximos que transforman su apariencia*. El nuevo *desideratum* de las artes habría de ser entonces el producto de su interacción mútua como consecuencia de la fusión y de la unidad de todas ellas¹.

Ahora bien, Bernini debió asimilar el concepto de integración de las artes de su experiencia teatral. El viajero inglés John Evelyn, recién llegado a Roma

1 LAVIN, I.: *Bernini and the Unity of the visual Arts*, 2 vols., Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1980 (he utilizado la traducción italiana *Bernini e l'unità delle arti visive*, Toma, ED. Dell'Elefante, 1980); CARERI, G.: *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel Bel Composto di Bernini*, Roma-Bari, Laterza, 1991.



en 1644, escribió admirado en su diario de viaje que, poco antes de su venida, aquél había estrenado una comedia *en la cual pintó las escenas, esculpió las estatuas, inventó las máquinas y tramoyas, compuso la música, escribió la letra y construyó el teatro, todo ello él mismo*². La actividad del gran artista Barroco como hombre de teatro se extendió particularmente desde 1630 hasta 1650 y durante estas dos décadas compuso, dirigió y aún actuó como actor en los ensayos de hasta siete comedias que mencionan sus biógrafos Filippo Baldinucci y Domenico Bernini, su hijo, más otras cuatro a que alude el mencionado Fréart de Chantelou. Sin embargo no ha llegado hasta nosotros más que el texto manuscrito e incompleto de una de ellas, *Fontana di Trevi*, publicado por C.D'Onofrio³. Parece que Bernini no compuso sus producciones escénicas para que su texto fuese publicado ni tampoco para que se imprimiesen las ilustraciones de su puesta en escena, como hicieron sus contemporáneos Andreini y Torelli. El teatro berniniano fue más bien una actividad esporádica en su vida y fue hecho para ser representado no ante un numeroso auditorio sino en el palacio Barberini delante de los familiares de Urbano VIII y de miembros selectos de la curia romana. De todas maneras, Bernini consideró los resultados obtenidos en el teatro entre los productos más profundamente enraizados y espontáneos de su espíritu creativo. Y, desde luego, estos resultados o influyeron o corrieron paralelos a los ensayos que el artista fue realizando para obtener el máximo rendimiento en la integración de las artes visuales.

El teatro italiano había alcanzado, efectivamente, durante su larga gestación a caballo de los siglos XVI y XVII, la integración de las artes merced a la fusión del texto literario con los efectos visuales de la escenografía y con los auditivos de la música que actuaban, durante la representación, en una perfecta simbiosis. De lo que se trataba era de captar al espectador más eficazmente mediante la excitación simultánea de todos los estímulos sensoriales de forma que la percepción de lo que veía, oía, sentía y aún olía se convirtiese en una sinestesia conscientemente provocada. Pues además del oído, que percibía el sonido de lo recitado de los actores y el de la música, que contribuía con las distintas modulaciones de la voz a experimentar los distintos afectos del alma que la letra expresaba, en el teatro se impregnaba también el sentido del olfato con el uso de fuertes aromas, como el incienso, provocando el efecto deshinibidor y alucinógeno de algunos de sus componentes. Así por ejemplo, avisando don Jerónimo de Barrionuevo, comentaba: *El aparato es soberbio. Hasta en las*

2 LAVIN, I.: *op. cit.*, págs. 158-170; FAGGIOLLO DELL'ARCO, M. y M.: *Bernini. Una introduzione al gran teatro barocco*, Roma, Bulzoni, 1967; MOLINARI, C.: "Note in margine all'attività teatrale di G.L.Bernini", *Critica d'Arte*, nº52, 1962, págs. 67-71; Idem.: *Le Nozze Delhi Dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968, págs. 105-134.

3 AUDISIO, F.: "Lettere e testi teatral di Bernini", en *Barroco Romano e Barroco Italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria* (editores m. Faggiolo y M.L. Madonna), Roma, Gangemi, 1985, págs. 26-44.

*luces hay primor. Siendo cada una cazoleta o pomo que exhala aromas*⁴.

Pero lo que debió estimular específicamente a Bernini en la consecución de la obra total de arte fue la fusión en el teatro de la arquitectura del escenario con la pintura y la perspectiva de los bastidores y telones del decorado y también con la escultura. Como tal no debe considerarse exclusivamente la que adornaba la embocadura del proscenio o la que eventualmente figuraba fingida en los decorados del escenario cuando el argumento lo requería. Escultura podían considerarse los propios actores en acción. Estos con su modo de situarse en el escenario, con su gestualidad y con su mímica componían individualmente estatuas parlantes y colectivamente auténticos *tableaux vivants*, asimilables a las imágenes de los retablos las primeras y a los pasos procesionales los segundos.

En sus comienzos el teatro en España se fundamentó en la moralidad y era, por ello, principalmente auditivo. El público de los Corrales de Comedias seguía el desarrollo del argumento a través de los monólogos y los diálogos de los intérpretes, puesto el énfasis en la profundidad psicológica y dramática del texto que recitaban, pues la escenografía y los efectos especiales de las máquinas y tramoyas fueron muy rudimentarios y de parca utilización. El decorado, a que aludían las didascalias y acotaciones de las comedias, tenían que imaginárselo con frecuencia los espectadores a partir de las descripciones habladas que de él hacían los comediantes. Lope de Vega y Tirso de Molina se quejaron en ocasiones de que la trama y enredo de las comedias fueran perdiendo vigor frente a los recursos parateatrales de la escenografía y la hez enotecnia que paulatinamente fue imponiendo el avasallador teatro de origen italiano. Los recursos visuales y espectaculares introducidos nuevamente, aunque no anulaban el desarrollo de la acción vinculada al recitado de los actores, acabaron imponiéndose porque maravillaban al vulgo, halagando el sentido de la vista⁵. A esto se añadió el creciente lujo del vestuario que con sus hirientes colores y los bordados de las telas apelaban también al ojo e incluso al sentido del tacto en un ansia de tocarlos y palparlos. También el enriquecimiento progresivo de los movimientos y traslados de los actores por el escenario, la ampulosidad de los gestos y posturas, la multiplicación de mímicas y visajes aprendidos en los tratados y escuelas de retórica, contribuyeron a que su visualidad se sobrepusiese a la expresión de los sentimientos y situaciones que debían subrayar.

De todas formas incluso en el más modesto teatro comercial de los Corrales de Comedias se fue produciendo un tímido conato de fusionar las artes del oído y del ojo buscando algunos efectos de totalidad. Y en ello es muy posible que

4 *Avisos de Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, edición de A. Paz y Meliá, Madrid, Atlas, 1968, pág. 247.

5 VEGA CARPIO, L. de: *Arte nuevo de hacer Comedias*, 1609, versos 33-39. PORTÚS PÉREZ, J.: *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarrabia, Nerea, 1999.



los referentes y modelos se tomasen no tanto del propio teatro cuanto de la esfera de las artes plásticas. Aunque en los Corrales no hubiese un marco arquitectónico comparable al de los teatros italianos ni tampoco unos bastidores y unos telones pintados según las leyes de la perspectiva unifocal que consentía la percepción ilusionista de los más variados espacios, sí existía al fondo del tablado un decorado básico compuesto verticalmente por un primer piso que caía al vestuario, un segundo equivalente al corredor que se levantaba sobre dicho vestuario y un tercero que se correspondía con otro corredor levantado sobre el anterior. Cada uno de estos tres pisos estaba dividido horizontalmente en tres secciones por los pies derechos de madera que componían la estructura arquitectónica del Corral, resultando de ello la totalidad de nueve compartimentos, tres por cada piso, que se cerraban con cortinas, las cuales, al descorsarse en un momento dado, permitían las llamadas “apariencias”⁶. Al pronto esta fachada interna del teatro comercial español con sus nueve nichos cubiertos con cortinas fue comparada por el propio Lope de Vega a un escritorio con sus navetas. Pero lo más exacto sería compararla con un retablo compuesto de pisos, calles y nichos. Menéndez Pidal, comentando un pasaje del Arte nuevo de hacer comedias de Lope en que éste, para justificar la ruptura de las unidades clásicas de tiempo y espacio hacía referencia a la impaciencia del español que, en este punto, se encontraba más identificado con la pintura que con la historia, recordaba lo encariñado que estaba el comediógrafo hispano con la comparación entre poesía y pintura, y así estimaba que Lope no pensaría en la pintura en abstracto, sino en concreto en la serie de lienzos o tablas de un retablo⁷.

Esto no puede sorprender ya que para la estructura del escenario teatral los autores de comedias estaban adaptando ciertos códigos y convenciones propios del arte religioso, teniendo en cuenta que el nacimiento del teatro había surgido en la Edad Media de las escenificaciones litúrgicas de los atrios y ábsides de las iglesias. Por otro lado no deja de ser significativo que los encargados de los decorados de los teatros comerciales en España, los llamados “tramoyeros”, fuesen muchas veces los mismos que adornaban los altares de los templos y doraban los retablos⁸. En algunas comedias hagiográficas asimilación entre escenario y retablo, no ya en sentido estático sino dinámico, resulta verdaderamente chocante. En *Doña Beatriz de Silva*, de Tirso de Molina, se imita palmariamente la disposición de figuras en un retablo por cuanto, en un

6 RUANO DE LA HAZA, J. M. y ALLEN, J.: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

7 MENÉNDEZ PIDAL, R.: *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, Austral, 1940, pág. 12; OROZCO DÍAZ, E.: “Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte”, *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, C.S.I.C., 1983, tomo I, págs. 125-64.

8 RUANO DE LA HAZA, J. M. Y ALLEN, J.: *op. cit.*, pág. 460.

momento dado, se ocupan siete de los nueve compartimentos del escenario con otras tantas imágenes que, en la tercera jornada, se aparecen a la protagonista una vez recorridas las cortinas de las “apariencias”⁹.

Otro tanto acontece en la comedia, también de Tirso, *La Santa Juana*, cuando el Ángel de la Guarda se aparece a la santa franciscana en el centro del primer corredor, es decir, en el sitio correspondiente a la hornacina central de un retablo, mientras a otros compartimentos del escenario van saliendo las figuras de Carlos V, Felipe II, Hernán Cortés, Alonso de Albuquerque, etc., los cuales comparecen, según la descripción que de ellos hace el Ángel, o como debeladores de las herejías y del poderío turco de los primeros, o como propagadores de la fe católica en Asia y América los segundos¹⁰.

Las figuras que individualmente o en grupo se asomaban en las “apariencias”, sobre todo durante la apoteosis final de las comedias de Santos, estaban así mismo calcadas de las esculturas y pinturas contemporáneas, así es habitual que en las acotaciones marginales del texto se ahorre su descripción despachándola brevemente con la frase “como las pintan”. Pero si es cierto que la rudimentaria y a veces ingenua escenografía de los teatros comerciales españoles tomó en préstamo algunos recursos del retablo y de las artes en general, también lo es que el teatro contemporáneo incidió en varias facetas del arte de la época. En otro lugar señalé cómo en algunos retablos los paneles pintados o esculpidos de relieve en los compartimentos de pisos y calles no eran fijos sino mudables según el ciclo de las fiestas litúrgicas, algo que parece inexplicable sin el influjo de la hez enotecnia teatral, bien de las “apariencias” de los teatros comerciales, bien de las rápidas y continuas mutaciones de decorado en los coliseos reales a la italiana¹¹.

Pero la interacción del teatro afectó al arte eclesiástico no exclusivamente en aspectos puntuales sino en su concepto global. Así los templos se fueron teatralizando paulatinamente, pudiéndose encontrar durante el Quinientos y el Seiscientos numerosas concomitancias entre ellos y los locales destinados a representar las comedias. Tanto en teatros como en iglesias fue creciente la búsqueda de la integración de todos los elementos disponibles de suerte que

9 *Obras de Tirso de Molina*, edición de M.P. Palomo, Madrid, Atlas, 1970, IV, págs. 54 y ss.

10 *Ibidem.*, III, págs. 244 y ss. El problema del impacto del retablo y de las funciones litúrgicas en el teatro ha sido estudiado también por APARICIO MAYDEU, J.: “Del parateatro litúrgico al teatro religioso: sobre la práctica escénica de Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario, de Calderón”, en *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, II, págs. 744-759; Cfr. Del mismo autor *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura de las mujeres*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

11 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco”, en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas VII-VIII*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, págs. 137-154; *Idem*: “Recursos teatrales en el retablo barroco”, en *Congreso Internacional: Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, tomo II, págs. 1207-1220.

afectasen a la vez a los sentidos de la vista, el oído, el olfato e incluso el tacto. Recuérdesse a este respecto que San Ignacio de Loyola ya había preceptuado esta globalización sinestésica en el nuevo tipo de meditación que tituló en los *Ejercicios Espirituales* “aplicación de sentidos”. Así, por ejemplo, en la meditación sobre el infierno se trataba de ver con la vista imaginativa los grandes fuegos, oír con los oídos llantos y alaridos, oler con el olfato humo y cosas pútridas, gustar con el gusto cosas amargas como las lágrimas, tocar con el tacto los fuegos que abrasan las almas¹². Pues bien, la impregnación de todos los sentidos en una sinestesia sin precedentes es lo que se andaba buscando lo mismo en el templo que en el teatro. Escribía Emilio Orozco a este propósito: *La concepción teatral del ámbito religioso no supone sólo una intencionada ordenación dinámica del espacio y los consecuentes efectos de luz que suponen el refuerzo de la valoración del presbiterio y retablo mayor como tablado y escenario, sino también el púlpito que se enriquece y sobrevalora entonces como un desbordamiento de la escena que enmarca y realza el predicador, como el comediante se destacaba al adelantarse en el escenario en el momento culminante del soliloquio. Pero además a lo largo de la nave tribunas, balconadas y coro refuerzan la analogía con el ambiente del recinto teatral. Incluso los órganos se envuelven en ricas cajas sobrecargadas de adornos y ángeles volando que, así como los tubos -que en España llegan a proyectarse horizontales- producen una potenciación que parece lograr también la música. En conjunto la iglesia, en grande o en pequeño, llega a convertirse en una sala de fiesta teatral abierta para todas las gentes*¹³.

El profesor granadino apuntaba en este párrafo a los efectos visuales y auditivos fundidos en el templo, aquéllos conseguidos por la contemplación del presbiterio y del retablo concebidos a modo de escenario y decorado, y éstos alcanzados por el sonido de la música del órgano y de los cantores y por la voz del predicador que se comportaba como el actor en la comedia, es decir que empleaba la misma sugestión de la voz y gestos y ademanes análogos. Pero en las funciones más solemnes del culto y de la liturgia en el templo, como en el teatro, se buscaba un sentido de la totalidad aún más agudo. Los sacerdotes oficiantes actuaban delante del altar y del retablo con genuflexiones y reverencias, con movimientos lentos y solemnes, con gestos pautados por el rito, formando, como los comediantes en el proscenio, genuinos grupos escultóricos y cuadros

12 *Ejercicios Espirituales*, Primera semana, Quinto Ejercicio. Véase al respecto FABRE, P. A.: *Ignace de Loyola. Le problème de la composition de lieu dans les pratique spirituelles et artistique jesuites dans la seconde moitié du XVI siècle*, Mayenne, Librairie Philosophique, 1942.

13 OROZCO DÍAZ, E.: “Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante”, en *Introducción al Barroco* (edición de J. Lara Garrido), Granada, Universidad, 1988, tomo I, pp. 269-70; véase del mismo autor *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, págs. 123-156.



vivientes. Además iban revestidos y recargados de ornamentos litúrgicos que, con sus gruesos bordados en oro y plata, estimulaban no sólo a la vista sino también al tacto para tocarlos y palparlos. Finalmente, el sentido del olfato encontraba su estimulante específico en el olor suave y embriagador del incienso y de los ramilletes de flores que colmaban los altares y retablos. Pues bien, esa síntesis de excitación de todos los sentidos producía en el público, que llenaba por igual iglesias y teatros, una sensación nueva e independiente de la que cada estímulo sensorial hubiera causado de por sí, es decir un efecto análogo al que buscaba Bernini en el “bel composto” en tanto que producto de la integración de las artes.

No en vano podía escribir en 1660 Juan Zabaleta: *Quien hubiere gustado de un Templo sin gente podrá decir cuán celestiales gustos están allí escondidos... Si alza los ojos a los Altares verá las imágenes de muchos Santos; quédese mirándolos a ellos en ellas y ellos con la acción en que están figurados representan vivísimamente muchas de sus virtudes. El Templo se vuelve Teatro y Teatro del cielo. No entiende bien de teatros quien no deja por el Templo de las comedias*¹⁴. Zabaleta debía referirse acaso no tanto al teatro en general sino al hagiógrafo que se representó con más frecuencia en los teatros comerciales, aunque no faltase tampoco en los coliseos de la corte. Teatro de Santos donde el público no sólo se divertía sino que, *miscendo utile dulci*, era excitado a la devoción y exhortando a imitar sus virtudes y vida ejemplar. Pues aunque algunos autores dudasen de su engañoso efecto edificante, otros moralistas, como el célebre predicador trinitario fraile Manuel Guerra, avalaron su eficacia catequética y propagandística poniéndola al nivel de la predicación en las iglesias¹⁵.

Como ya se dijo, la rudimentaria hez enotecnia de los Corrales de Comedias hizo que el componente oral fuese todavía el predominante en el primer teatro español de los siglos áureos. Los refinados recursos escenográficos y de tramoya, aportados por los ingenieros italianos que contrataron Felipe III y Felipe IV para las representaciones de la corte, acabaron primando los efectos visuales. Al publicar Lope de Vega en 1630 la égloga *La Selva sin Amor*, escribía en la dedicatoria al Almirante de Castilla: *Lo menos que en ella hubo fueron mis versos... La máquina del teatro hizo Comes Lotti, ingeniero florentín*¹⁶. Durante los años en que este ingeniero y escenógrafo dominó la escena cortesana con sus perspectivas pintadas, mutaciones continuas del decorado y sorprendentes efectos de tramoya, el texto literario pareció pasar a segundo término como si el

14 ZABALETA, J.: *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, edición de Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983, págs. 216-317.

15 Véase al respecto APARICIO MAYDEU, J.: *Calderón y la máquina barroca...*, págs. 59-68.

16 VEGA CARPIO, L. de: *Obras escogidas, III: teatro*, edición de Federico Sáiz de Robles, Madrid, Aguilar, 1974, pág. 537.

objetivo del teatro fuese exclusivamente admirar y sorprender al auditorio con semejantes inventos. Calderón de la Barca tomó de nuevo las riendas buscando, en estrecha colaboración con Baccio de Bianco, no el predominio de unos elementos teatrales a costa de los otros sino su plena integración para alcanzar la obra de arte total, la *Gesamtkuntwerk* que denominaría Richard Wagner en el siglo XIX siguiendo expresamente el camino emprendido por el gran dramaturgo español del Barroco¹⁷.

Por eso en la loa de la comedia mitológica *Fábula de Andrómeda y Perseo*, escrita por Calderón y puesta en escena por Baccio del Bianco en 1653, aparecen las alegorías de la poesía, la pintura y la música sobre tres nubes que, poco a poco, se van juntando hasta formar una sola para simbolizar la fusión de las tres artes durante la representación. Descendidas de la nube, en sus respectivos parlamentos, afirman la complementariedad de sus funciones de la siguiente manera:

Pintura: El arte de la Pintura

*soy que te vengo a ofrecer
en vistosas perspectivas
hoy cuantos primores sé...*

Poesía: Pues yo que soy la Poesía

*en mis números daré
a tus coros y a tus líneas
el alma que han de tener...*

Música: Yo recibo de las dos

*el favor que me ofreceis
y porque de las tres conste
la fiesta que me ofreceis..., etc.*¹⁸.

Si la trama poética era obra de los comediógrafos y los recitados musicales y acompañamiento instrumental de los compositores, en cambio los decorados y los efectos especiales corrían a cargo de los pintores, ingenieros y escenógrafos. La nómina de pintores que trabajaron durante el siglo XVII y comienzos de XVIII en los telones de boca, bastidores y decorados de las representaciones teatrales no sólo de los coliseos reales sino también de los populares Corrales, donde la hez enotecnia italiana acabó imponiéndose durante la segunda mitad

17 NEUMEISTER, B.: "Calderón y la literatura alemana", en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, Barcelona, Anthropos, 1997, págs. 159-61; *Idem: Los dramas mitológicos de Calderón. Mito clásico y ostentación*, Kassel, Riechenberger, 2000, págs. 113-114.

18 *Andrómeda y Perseo. Fábula representada en el Coliseo del Palacio del Buen Retiro*, edición de Rafael Mestrem Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994, págs. 43-44.

19 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII", en *La Escenografía del Teatro Barroco* (coordinadora Aurora Egido), Salamanca, Universidad, 1989, págs. 61-90.

del Seiscientos, fue numerosa¹⁹. Ahora bien no fueron excesivos los pintores de renombre los que colaboraron en estas tareas y su actuación se redujo muchas veces a pintar materialmente al temple los decorados de los escenógrafos italianos les señalaban, sobre todo en la segunda mitad del XVII, que alcanzaron el puesto de escenógrafos y, por consiguiente, fueron los responsables tanto de la pintura de los decorados cuanto de la puesta en escena. Fueron éstos Francisco de Herrera el Joven, Francisco Rizzi, José Caudí, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia y Antonio Palomino. No deja de ser sumamente significativo el que algunos de estos pintores fueron autores no sólo de los decorados, al fin efímeros de los teatros, sino de más complejas composiciones donde, gracias al dominio de la perspectiva, de la arquitectura ilusionista y de otros resortes escenográficos ensayaran en retablos, camarines, sagrarios y pequeñas capillas la integración de arquitectura, escultura, pintura y decoración que habían puesto en práctica antes del Teatro del Buen Retiro, cuya dirección se puso a su cuidado. Son incalculables los males que sufrió la arquitectura con sus trazas caprichosas y sus ridículos adornos. El teatro del Buen Retiro, colocado en el centro de la corte, era un ejemplo demasiado autorizado *que no podía dexas de imitar la moda, la adulación y la ignorancia, por lo que se difundió en poco tiempo en toda España la corrupción y el mal gusto de la arquitectura*²⁰.

Los académicos, como Ceán, postulaban el retorno de cada arte a sus tareas y campos específicos, condenando su fusión e integración como falsa y artificial, al igual que sus colegas literatos exigían el regreso a la unidad de tiempo y espacio durante la representación teatral, estigmatizando lo contrario como un atentado contra la naturaleza y la historia. Y no se olvide además que cuando Ceán escribía el párrafo aducido más arriba estaban prohibidos los Autos Sacramentales de Calderón y el teatro del Siglo de Oro que, todavía en la primera mitad del Setecientos estaba aún en vigencia, había desaparecido totalmente.

Rizi provenía del campo de la fiesta efímera, pues había participado, como director en la entrada fastuosa en la corte de la segunda esposa de Felipe IV, doña Mariana de Austria en 1649, colaborando estrechamente con arquitectos y escultores. Probablemente en virtud de ello fue puesto al frente como escenógrafo de los teatros reales durante el interludio en que, muerto Cosme Lotti, se estaba a la espera de contratar los servicios de Baccio del Bianco. En 1649 escenificó, junto con Pedro Núñez del Valle, la máscara festiva compuesta por Gabriel Bocángel *El Nuevo Olimpo*, así como comedia de autor desconocido que se estrenó durante el carnaval del año siguiente. No fue, por tanto, discípulo estricto de Baccio, quien no llegó a Madrid hasta finales de 1651, aunque sí pudo perfeccionar sus conocimientos escenográficos con él. En un informe de quejas dirigido a la reina viuda Mariana de Austria en 1673 aseguraba haber servido a

20 *Diccionario histórico...*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, tomo IV, pág. 205.

su Magestad durante treinta y seis años en las artes de Arquitectura, Pintura y Perspectiva, habiendo corrido por su dirección el Aparato Real que hizo en Madrid a la feliz entrada de V.Magd.... Y demás fiestas reales y Theatros de Perspectiva que se han hecho en el Retiro y Palacio..., pudiendo asegurar no haber visto su Magd. En dicho tiempo fiesta de Theatro que no aya sido de su mano²¹.

José Caudí también provenía de la esfera de los aparatos efímeros, que puso en práctica en Valencia, utilizando ya allí artilugios mecánicos y tramoyas emparentadas con las del teatro²². En razón de su dominio de la técnica ingeniería fue llamado a Madrid en 1680, encargándole la puesta en escena de la última comedia escrita por Calderón, *Hado y divida de Leónido y Marfisa*, representada con motivo de la boda de Carlos II con María Luisa de Orleans. Escenificó otras, pero además compuso retablos efímeros con figuras semovientes y otros trucos donde la arquitectura, la pintura de bastidores en perspectiva, la escultura de los autómatas y otros efectos visuales se concibieron en una sabia orquestación de múltiples ingredientes para obtener un acorde total²³.

Finalmente Antonio Palomino trabajó como escenógrafo de los coliseos reales ya durante el siglo XVIII, aunque él mismo no aludiera a ello en *El Museo Pictórico* (1715), si bien en el capítulo titulado *En que se trata de la delineación de teatros, altares y monumentos en perspectiva* demostró a las claras sus conocimientos sobre la arquitectura y escenografía teatrales, dando también detalles muy precisos sobre las medidas del coliseo del Buen Retiro²⁴. J. Varey dio ya a conocer el dibujo del telón de boca que compuso para la comedia de Antonio Zamora *Todo lo vence el amor*, representada en 1707 con motivo del nacimiento de Luis I²⁵. Recientemente, Teresa Zapata ha publicado el magnífico dibujo, probablemente suyo, del escenario y decorado de la misma comedia²⁶. Lo importante, para nuestro propósito es que Palomino, valiéndose sin duda de la experiencia acumulada en los montajes escénicos, pusiese también en práctica la integración de arquitectura, escultura, pintura y decoración en obras como los Sagrarios de las cartujas de Granada y El Pualar, piezas singulares donde puede percibirse un “bel composto” berniniano a la española²⁷.

21 SIMÓN DIAZ, J.: “Francisco Ricci postergado”, *Archivo Español de Arte*, nº 71, 1945, págs. 308-309.

22 PEDRAZA, P.: *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento, 1982, págs. 65-78.

23 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “José Caudí, arquitecto y decorador”, en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, C.S.I.C., 1983, tomo III, págs. 1651-1671; *Idem*: “José Caudí, un olvidado artista, decorador de Calderón”, *Goya*, nº 161-162, 1981, págs. 266-73.

24 *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, págs. 621-627.

25 VAREY, J. E.: “Dos telones pintados para el Coliseo del Buen Retiro”, *Villa de Madrid*, nº 71, 1981, págs. 15-16.

26 ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T.: “Fiesta teatral en el Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I”, *Villa de Madrid*, nº 100, 1989, págs. 36-49.

27 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “El Bel Composto berniniano a la española”, en *Figuras e Imágenes del Barroco*, Madrid, Argenteria-Visor, 1999, págs. 67-85.



EL MAESTRO ARNAO DE VERGARA, AUTOR DE LAS PRIMITIVAS VIDRIERAS DE LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE SANTA MARÍA DE LA DEFENSIÓN, EN JEREZ DE LA FRONTERA

MANUEL ROMERO BEJARANO
Universidad de Sevilla

1. El monasterio de Santa María de la Defensa y la construcción de su iglesia

La Cartuja de Santa María de la Defensa se sitúa a unos seis kilómetros de Jerez de la Frontera en un lugar cercano al río Guadalete conocido como el Sotillo. Este monasterio fue fundado en 1476¹, debido al gran interés que en ello puso el caballero jerezano Alvar Obertos de Valetto. Este noble se preocupó personalmente de que los monjes viniesen a Jerez desde la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla para establecerse, y además dotó a la nueva casa de numerosas rentas y propiedades para su buen funcionamiento. A estos bienes hay que sumar los que el cenobio fue acumulando con el paso de los años, fruto de donaciones o de compras que los cartujos hacían.

Es cosa conocida la austeridad con la que viven los miembros de la orden cartujana, como también puede comprobarse que esta pobreza personal contrasta con la extraordinaria riqueza con que construyen y embellecen sus monasterios, esmerándose en el ornato de sus templos. La Cartuja de la Defensa no va a ser una excepción. Para esta casa trabajaron artífices como Pedro Roldán, José de Arce, Diego de Riaño o el mismo Zurbarán, quién se ocupó de pintar el retablo mayor de la iglesia, por desgracia hoy desaparecido y con sus pinturas

1 MAYO ESCUDERO, J.: *Protocolo primitivo y de fundación de la Cartuja Santa María de la Defensa. Jerez de la Frontera (Cádiz)*, Salzburgo, Analecta Cartusiana, 2001, págs. 16 y ss.



desperdigadas por medio mundo². Una prueba más de lo que decimos es la magnífica sillería coral que aún se conserva en esta cartuja, obra de mediados del siglo XVI de Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisín³, una verdadera filigrana en madera que estamos seguros debió suponer un importante gasto a la comunidad. No debe extrañarnos pues que, una vez concluida las obras del templo de este monasterio, los monjes no dudaran en llamar al mejor maestro de hacer vidrieras que había en la zona para decorar las recién terminadas ventanas.

La iglesia fue construida entre 1478 y 1534⁴, consta de una sola nave con arco toral y ábside pentagonal, cubriéndose por cuatro tramos de bóveda de crucería que se van complicando hacia los pies. Por el protocolo fundacional del monasterio sabemos como el reverendo padre Don Bruno de Hariza durante su priorato (1529-1537) *puso en la capilla mayor tres vidrieras y en las capillas otras tres*⁵, pero no se nos dice nada más del autor ni de la iconografía que tenían dichas vidrieras.

2. El maestro Arnao de Vergara

Arnao de Vergara nació en Burgos hacia 1500, hijo de Arnao de Flandes, el Viejo, maestro vidriero⁶. Su formación se realizó en el taller paterno, pero una vez concluida ésta, debido a las escasas posibilidades que presentaba el panorama artístico burgalés, Vergara decidió marchar a Sevilla, donde sobraba el dinero y faltaban buenos artistas locales. El momento de su llegada, 1525, no pudo ser más oportuno, ya que hacía 5 años que Jean Jacques había dejado de trabajar en las vidrieras de la Catedral⁷, y el Cabildo, tras ver una muestra que le hizo el maestro, le encargó que terminase las vidrieras del cimborrio. Durante su estancia en Sevilla trabajó además como miniaturista y realizó obras para otras poblaciones, como puede comprobarse por el contrato que firmó en 1532 para realizar dos vidrieras con las armas del Conde de Ureña y de su mujer para la Iglesia de Santa María de Osuna.

En 1534, junto con su hermano Arnao de Flandes, se obliga a hacer todas

2 ESTEVE GUERRERO, M.: *Jerez de la Frontera (Guía Oficial de Arte)*, Jerez, Jerez Gráfico, 1952, págs. 186 y ss.

3 LÓPEZ CAMPUZANO, J.: *La iglesia y sillería coral de la Cartuja Jerezana*, Jerez, Edición de la autora, 1997, pág. 57.

4 SANCHO DE SOPRANIS, H.: *Introducción al estudio de la arquitectura en Xerez*, Jerez, Guión, 1934, pág. 41.

5 MAYO ESCUDERO, J.: *op. cit.* pág. 87. El autor se limita a hacer la transcripción del protocolo original, conservado en el Archivo Histórico Nacional, por lo que los datos que contiene los consideramos como de primera mano.

6 NIETO ALCAIDE, V.: *Arnao de Vergara*, Sevilla, Diputación Provincial, 1994, págs. 15 y ss.

7 *Ibidem.* pág. 17. Nieto, imaginamos que debido a la falta de documentación, duda entre si Jean Jacques murió, o si simplemente se marchó de Sevilla abandonando su trabajo para la Catedral.



las vidrieras que faltaban en la Catedral de Sevilla, magna empresa, sin duda, que no llegó a concluir, si bien es cierto que nos dejó en este templo algunos de los más bellos ejemplos del arte del vidrio del renacimiento español.

Por problemas con el Cabildo⁸, abandona los trabajos en 1536, marchándose a Granada, donde acabará sus días, realizando obras para el Monasterio de San Jerónimo y la misma Catedral granadina. Además, durante esta época, recibe encargos de otras poblaciones como Baza, Montejícar, Alhendín, Gójar e incluso una vidriera para la Catedral de Segovia, tarea que finalmente no realizó⁹.

Sabemos que antes del 14 de febrero de 1537 había realizado ya algunas obras en Jerez, lo que conocemos por un poder que otorga en Granada a su hermano, Arnao de Flandes para que cobrase lo que se le debía por estos trabajos¹⁰. También queda constancia de cómo en 8 de abril de 1540 Arnao de Vergara rompe el contrato que tenía con su hermano para realizar la obra a que estaban obligados con el Cabildo de la Catedral de Sevilla, si bien se declara que *lo referente a la Cartuja de Jerez permanecía a medias entre ambos*¹¹.

No hace falta ser una lumbrera para relacionar estos últimos datos con las vidrieras que para la iglesia del monasterio se realizaron durante el priorato de Don Bruno de Hariza. Sin embargo, hasta el momento, faltaba el documento que confirmase esta hipótesis, y eso es lo que pretendemos dar a conocer.

3. Las vidrieras de la iglesia de la Cartuja de Santa María de la Defensión

Como se puede comprobar, no era extraño que el maestro aceptara encargos en otras localidades distintas de la ciudad en la que radicaba su taller, y una de estas localidades, va a ser Jerez de la Frontera.

Hace ya algunos años que comenzamos una larga pero fructífera investigación en el Archivo de Protocolos Notariales de Jerez, con el fin de hacer

8 *Ibidem.* págs. 23 y ss. : A finales de julio de ese año (1536), Arnao de Vergara, en nombre suyo y en el de su hermano, presenta un requerimiento al cabildo sevillano aludiendo a las obligaciones que tenía de darles materiales y dinero para realizar las vidrieras o, en su defecto, de pagarles un ducado de oro diario si por causa de ello no trabajasen. Según el citado escrito, hacía cuatro meses que el cabildo no les daba ninguna de estas cosas ni les facilitaba la historia que tenían que realizar. A causa de ello, según dicen ambos maestros *...hemos folgado todo el dicho tiempo comiendo e gastando de nuestra fazienda*, por lo que pedían que se les compensase económicamente. Algunos días después, el 2 de agosto, el cabildo acuerda que concluyese la vidriera redonda que se tenía que colocar en el crucero, realice una serie de arreglos en otras que lo necesitaban, *...e que no trate de fazer mas vedrieras*. El requerimiento se consideró improcedente, diciendo que no habían cumplido lo acordado, ni presentado las muestras y además *...los dichos arnao de vergara e arnao de flandes no tienen idoneidad e suficiencia e experiencia para fazer vna obra tan grande como se obligaron a fazer*.

9 *Ibidem.* págs. 27 y ss.

10 *Ibidem.* pág. 24.

11 *Ibidem.* pág. 25. Por desgracia Nieto Alcaide no aclara la procedencia de estos datos, que parecen fruto de una búsqueda en el Archivo de Protocolos de Granada.



una tesis doctoral, aún en curso, sobre la arquitectura del siglo XVI en esta ciudad. Quien ha investigado en este tipo de archivos sabe que las sorpresas suelen estar a la orden del día, y que muchas veces se hacen importantes descubrimientos que el investigador no tenía en mente cuando comenzó su tarea. Estamos ante uno de esos casos.

Las primeras noticias que tenemos de la intervención del vidriero burgalés en la cartuja jerezana datan del 10 de abril de 1535, y nos vienen dadas por una escritura de obligación que hace Juan Fernández, herrero jerezano quien se concierta con el cenobio *de haser para el dicho monesterio todos los hieRos que son menester para las vedrieras del dicho monesterio conforme a las muestras que arnao de vergara le dyo e de la manera e forma que por vos me fueren pedidas e demandadas*¹². Recordemos que el año anterior, Arnao de Vergara se había comprometido con la Catedral de Sevilla a hacer todas las vidrieras que faltasen en el templo. Pues bien, aun teniendo entre manos tan ingente cometido, el maestro no deja pasar la oportunidad de trabajar para otro comitente, lo cual parece hasta cierto punto lógico, teniendo en cuenta la capacidad económica para la realización de obras de arte de que disponía el monasterio jerezano.

Como vemos, el maestro ya estaba trabajando para el monasterio en 1535, pero hasta 1537 no vamos a encontrar una carta de obligación de hacer una obra para esta casa. En 14 de diciembre se protocoliza el documento en el que podemos leer como *yo arnao de vergara maestro de hazer vedrieras vezino que soy de la çibdad de sevilla estante al presente en esta muy noble e muy leal çibdad de xeres de la frontera otorgo e conosco que soy conçertado e conuenydo con vos los señores alonso de aguyar prior del monesterio de cartuxa de esta dicha çibdad e don pedro de çibdad Rodrigo procurador del dicho monesterio e para el de le faser seys ventanas de vedrieras para la yglesia del dicho monesterio*¹³. Se nos dice que estas seis vidrieras acompañarían a otras tres que el maestro había realizado ya para la capilla mayor del templo, las cuales deben ser el trabajo que Arnao de Flandes debía cobrar en nombre de su hermano, según vimos antes en una carta de poder que otorgaba éste en Granada. Las nuevas vidrieras, una vez instaladas las de la cabecera, debían ocupar las ventanas del cuerpo de la iglesia.

Por fortuna, conocemos la iconografía de dichas vidrieras. En los tres vanos del muro meridional, se representaría la *Santa Cena*, la *Crucifixión* y el

12 ARCHIVO DE PROTOCOLOS NOTARIALES DE JEREZ DE LA FRONTERA (A.P.N.J.F.), 1535, Oficio III (VIII), Rodrigo de Cuenca. fol. 310 y ss. Como hemos dicho se trata de una escritura de concierto del herrero con el monasterio. El precio por el que se concierta la obra es de 12 maravedís por cada libra de hierro que labrare. El herrero se obligó a tener la obra lista para el 10 de mayo de ese mismo año.

13 A.P.N.J.F. 1537. Oficio III. Rodrigo de Cuenca. fol. 763, v, y ss.



Descendimiento, mientras que en los tres de la pared septentrional la *Resurrección*, la *Ascensión* y la *mysyon del espiritu santo*¹⁴, o lo que es lo mismo, *Pentecostés*. Las fuentes no son excesivamente explícitas a este respecto, por lo que ignoramos el orden que cada una de estas historias seguiría en cada lado de la iglesia. Además, el maestro especifica *las tengo de haser de las colores neçesarias a cada una conforme a la historia de que se ha de haser e aconpañadas de sus Romanos e pilares*¹⁵. Como vemos, se trataría de una obra de envergadura, al estilo “antiguo”, que debió suponer una gran innovación. De hecho, gracias a los estudios que realizamos sobre la arquitectura jerezana de esta época, podemos comprobar cómo el cambio estético del estilo gótico al renacentista, es promovido en gran parte por la comunidad cartujana, que se encarga de traer a Jerez a los artistas más avanzados del momento. Por lo que se ve, en las artes figurativas sucede lo mismo.

Arnao de Vergara se comprometió con el monasterio a *que antes e primero que yo enpieçe a haser las dichas vedrieras haga e de hechos los padrones de ellas debuxados conforme a las dichas ystorias por donde las he de haser para que vos los dichos señores prior e procurador e quyen vos quysieredes los vean e os contenteys de ellos e sy no os contentaren la falta que en qual quier de los padrones oviere lo pongays al pie de cada uno de ellos para que lo anmyende e haga a la voluntad de vos los suso dichos*¹⁶.

La obra debía estar terminada en un año, y se había de hacer por precio de 3 reales y un cuartillo de plata *por cada un palmo de la dicha obra syendo medido segun se suele medir*¹⁷. Por su parte, el maestro debía ser obligado a asentar las vidrieras, si bien el monasterio le tenía que dar todo el material necesario para ello, y además de comer a él y a sus ayudantes.

Para realizar este trabajo, el vidriero se vino a vivir a Jerez, durante seis meses, lo cual conocemos por un contrato de arrendamiento que otorgó en 22 de diciembre de 1537¹⁸.

Suponemos que las vidrieras, hoy perdidas, se terminarían haciendo, si bien fuera del plazo marcado por el contrato que hemos analizado, ya que como vimos antes, en 1540, el maestro se comprometía a continuar haciendo junto a su hermano las obras a que estaba obligado para la Cartuja de la Defensa. Curiosamente, nada se dice de Arnao de Flandes en los documentos que hemos

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*.

18 A.P.N.J.F. Oficio III. Rodrigo de Cuenca. fol. 774. En 22 de diciembre de 1537, Francisco Jiménez, balletero, alquila a Arnao de Vergara, vidriero, una casa en la colación de San Miguel *en linde de casas de francisco martyn de valera*. Actuó como fiador del maestro burgalés Cristóbal Ramos, corredor jerezano.



hallado. Por otro lado, el Protocolo Fundacional del monasterio nos ayuda poco para saber si la obra llegó a concluirse, ya que el folio en que se relatan las obras llevadas a cabo por el prior que siguió a Don Bruno de Hariza (aquel que instaló seis vidrieras en la iglesia), que no es otro que Alonso de Aguiar, el que firma el contrato con Vergara, está perdido. Imaginamos que durante su priorato, que transcurrió entre 1538 y 1542¹⁹, fue cuando se concluyó la obra.

Por tanto, podemos decir que, con seguridad, conocemos que Arnao de Vergara realizó seis vidrieras para la iglesia, si bien suponemos que las tres restantes también se acabarían haciendo.

4. Conclusión

Hasta el momento eran tres las etapas que se consideraban dentro de la carrera de Arnao Vergara. La primera, de formación, transcurriría en Burgos desde su nacimiento hasta 1525. Desde este año hasta 1536, el maestro estaría en Sevilla, transcurriendo la última fase de su trabajo en Granada desde 1537 hasta su muerte. Creo que con los datos que aportamos, se puede hablar de una pequeña etapa jerezana, que transcurriría entre 1537 y 1538, antes que el maestro se estableciese definitivamente en la ciudad del Darro.

Por otro lado, la información expuesta sirve para corroborar cómo los cartujos buscaban a los mejores artistas disponibles para ennoblecer sus casas, poniendo especial interés en el ornato de sus templos, y cómo, de modo particular, la Cartuja de santa María de la Defensión, fue la que trajo a Jerez (al menos contribuyó a ello en gran parte) la estética renacentista que, gracias a obras como la que hemos estudiado, fue penetrando lentamente en una ciudad que, por desgracia, siempre ha sido muy retrógrada en el aspecto artístico.

APÉNDICE DOCUMENTAL

ARCHIVO DE PROTOCOLOS NOTARIALES DE JEREZ DE LA FRONTERA, 1537, OFICIO III, RODRIGO DE CUENCA, FOL. 763, V. Y SS.:

Sepan quantos esta carta vieren como yo arnao de vergara maestro de hazer vedrieras vezino que soy de la çibdad de sevilla estante al presente en esta muy noble e muy leal çibdad de xeres de la frontera otorgo e conosco que soy conçertado e convenydo con vos los señores alonso de aguyar prior del monesterio de cartuxa de esta dicha çibdad e don pedro de çibdad Rodrigo procurador del dicho monesterio que estades presentes y en nonbre del dicho

19 MAYO ESCUDERO, J.: *op. cit.*, pág. 234.



monesterio e para el de le faser seys ventanas de vedrieras para la yglesia del dicho monesterio las quales nos obligamos de haser e dar hechas e puestas en el dicho monesterio de oy dia de la fecha de esta carta en un año cunplido primero que verna las quales tengo de haser a my propia costa en la forma syguiente que an de ser las tres de ellas que se an de poner en las tres ventanas que estan a la parte del medio dicha en la parte del Refytoryo del dicho monesterio la una de ellas la ystoria de la çena de nuestro señor hiesu christo y la segunda de la ystoria de christo cruçificado con lo que ella Requyere y la terçera de la deçençon de la cruz con todo lo que a ella se Requyere y las otras tres an ser la una de ellas de la una de ellas de la ystoria de le Resurreçon de christo y la segunda de la açençon y la terçera de la mysyon del espiritu santo con todo lo que a ellas se Requyere todas las quales dichas seys ventanas de vedrieras que ansy tengo de haser e dar hechas para el dicho monesterio an de ser hechas y las tengo de haser de las colores neçesarias a cada una conforme a la historia de que se ha de haser e aconpañadas de sus Romanos e pilares conforme a otras tres que yo hize para el dicho monesterio que estan en la capilla mayor y las figuras e ymagenes de ellas an de ser conforme a las otras tres que como dicho es fize en el dicho monesterio y vos los dichos señores prior e procurador e cada uno de vos en nonbre del dicho monesterio me aveys de dar e pagar por cada un palmo de la dicha obra syendo medido segun que se suele medir tres Reales e un quartillo de plata y los maravedis que al dicho presçio montare toda la dicha obra me los deys e pagueys el dya que dexare sentadas las dichas vedrieras en las dichas ventanas e que yo sea obligado e me obligo e las asentar en las dichas ventanas donde se an de poner a my costa dandome el dicho monesterio todo el recaudo e materiales que fueren menester para las asentar por manera que yo no sea obligado a poner mas que el trabajo de my e de quyen yo quisiere que en lo que toca al dicho my ofiçio me ayude a las asentar con tanto que el dicho monesterio mientras que yo e quyen me ayudare a las asentar nos ocuparemos en ello nos de de comer y los alimentos neçesarios e sy antes de ser cunplido el dicho año en que tengo de dar las dichas vedrieras hechas las hiziere e diere hechas e asentadas que yo sea pagado de los maravdeis que ansy montare como sy el dicho año fuese cunplido y es condiçion que antes e primero que yo enpieçe a haser las dichas vedrieras haga e de hechos los padrones de ellas debuxados conforme a las dichas ystorias por donde las he de haser para que vos los dichos señores prior e procurador e quyen vos quysieredes los vean e os contentey de ellos e sy no os contentaren la falta que en qual quier de los padrones oviere lo pongays al pie de cada uno de ellos para que lo anmyende e haga a la voluntad de vos los suso dichos e sy dentro del dicho año no hiziere e diere hechas las dichas seys vedrieras y por defeto de no las dar hechas en el dicho termyno que ansy soy obligado e pasado el dicho termyno el dicho monesterio no las quysiere que no las Resçiba ny sea obligado de su parte el dicho monesterio a cunplir lo en este contrato contenydo ny a



tomar las dichas vedrieras y en la manera que dicha es me obligo e prometo de aver por firme este contrato e los otorgamyentos en el contenydos e de no yr ny venyr contra el en tienpo alguno e sy contra el fuere o vynyere que me non vala e nos los dichos alonso de aguyar prior del dicho monesterio e don pedro de çibdad Rodrigo procurador del que a lo que dicho es presentes somos en nonbre del dicho monesterio e por el otorgamos e conosçemos que tomamos e Resçibimos en nos el presente contrato e los otorgamyentos en el hechos por vos el dicho arnao de vergara e nos obligamos e prometemos de dar e pagar a vos el dicho arnao de vergara todos los maravedis que montaren las dichas seys ventanas de vedrieras a presçio cada un palmo de la dicha obra de los dichos tres Reales e un quartillo de plata al plazo e con las condiçiones e segun e en la manera que en este contrato se contiene todo bien e cunplidamente sin pleyto ny debate alguno so pena que vos los pechemos e paguemos e mas el doblo e costas que se vos Recresçieren e la dicha pena nos obligamos e prometemos en nonbre del dicho monesterio de vos la pagar sy en ella cayeremos e nos anbas las dichas partes por lo que a cada uno de nos toca de cunplir en este contrato damos e otorgamos todo poder cunplido a todas e quales quier justiçias de qual quier fuero e juridiçion que sean para que por todos los Remedios e Rigores del derecho nos costringan compelan e apremyen a haser e pagar e guardar e cunplir lo en este contrato contenydo asy por via de entrega y execuçion como en otra qual quier manera hasta tanto que todo lo suso dicho aya su cunplido e devido efeto byen ansy como sy todo fuese ansy pasado en cosa jugada por demanda e por Respuesta entre partes ante juez competente e sobre ello fuese dada sentençia definitiva e aquella quedase consentida de las partes en Juyzio e Renunçiamos el apelacion e suplicacion e yo el dicho arnao de vergara Renunçio my propio fuero e Juridiçion de la çibdad de sevilla e me someto a la juridiçion de esta dicha çibdad de xerez e por los juezes de la qual quiero ser jugado e sentençado sobre lo contenydo en este contrato e Renunçio la ley sy conbenerid de juridiçione onyun judicun como en ella se contiene para todo lo qual ansy cunplir e pagar obligo my persona e bienes e nos los dichos alonso de aguyar e don pedro de çibdad Rodrigo los bienes del dicho monesterio avidos e por aver fecha la carta en la dicha çibdad de xerez de la frontera en las casas bodega del dicho monesterio en catorze dias del mes de dizienbre año del nasçimiento de nuestro salvador hiesu christo de mill e quinientos e treynta e siete años testigos que fueron presentes a lo que dicho es diego hernandes procurador e francisco de Ribadendeyra e diego de Ribadeneyra su hijo vecinos de esta dicha çibdad e los dichos otorgantes lo firmaron de sus nonbres en el Registro de esta carta



DAMIÁN DE CASTRO: INTEGRACIÓN DEL ARTE DE LA PLATERÍA, ESCULTURA Y ARQUITECTURA

ANTONIO SIMÓN SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
Universidad de Málaga

Damián de Castro, en palabras de Ortiz Juárez, en *la Platería cordobesa de la segunda mitad del siglo XVIII*, inventor y ejecutor de nuevas tipologías e introductor, junto a Alonso de Sandoval, del arte rococó en Córdoba. Su labor como platero, sin discusión posible, no es el objetivo de esta comunicación; lo que aquí nos interesa, enlazando con el lema de este congreso y haciendo nuestras las palabras de Juan de Arfe es destacar el trabajo de Castro como *escultor y arquitecto de oro y plata*. El propio Arfe, tratadista y platero, afirmó en el siglo XVI que no era posible ser un buen escultor de plata sin poseer conocimientos científicos (Geometría, Aritmética, etc) propios de la arquitectura. Ésta ha sido tradicionalmente un buen repertorio tipológico para el arte de la platería y en Castro este préstamo léxico queda superado, ya que propone soluciones que después serán retomadas por la arquitectura. Juan Antonio Ramírez piensa que la relación entre el arte de la platería y la arquitectura es la relación entre la utopía y la normalidad¹. El edificio ideal, ya sea figurado o construido, se sirve, como ocurre con el retablo, de la platería como el mejor laboratorio de experimentación de edificios imposibles, irrealizables en piedra, para evocar la idea de Dios.

1 RAMÍREZ, J. A.: *Edificios y sueños (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*, Málaga, Universidad, 1983, pág. 32.



1. *Cáliz tipo salomónico*. Parroquia de la Inmaculada, Almodóvar del Río (Córdoba)

En la producción de Castro aparece una tipología, que si bien no podemos decir que se trate de una microarquitectura al uso, es importante señalarla porque según algunos autores puede ser una transposición de una fuente literaria de la teoría de la arquitectura. Se trata del cáliz caracterizado por el profesor Cruz Valdovinos como de *tipo salomónico*² [1]. Esta pieza litúrgica se diferencia bastante del prototípico cáliz de la segunda mitad del siglo XVIII con una profusa decoración de rocallas y cartelas con relieve, ya que la ausencia de decoración es completa en la superficie del metal, en la mayoría de los ejemplos conocidos en la producción de Castro. Esta particularidad es explicada habitualmente con razones económicas, ya que sin duda debía ser menos costoso que el otro tipo, lo que no implica que fuese de una menor calidad técnica o estética.

En líneas generales presenta las siguientes características: pie circular de perfil mixtilíneo, con moldura y zona convexa estriada que termina en forma troncocónica desde la que parten las estrías helicoidales que se mantienen por toda la pieza recorriendo el astil, el nudo (en forma de pera invertida) y la subcopa, mientras que la copa, por entrar en contacto con los labios, permanece completamente lisa. Esta pieza manifiesta el sentido dinámico rococó en la ondulación espiral y la asimetría, sin la profusa decoración tan habitual en el siglo XVIII; curvas serpenteantes dispuestas en forma de columna salomónica.



2 CRUZ VALDOVINOS, J.M.: "Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés don Damián de Castro", *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, nº 48, Valladolid, Servicio de Publicación del Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología, 1982, págs. 329-330.



En la Biblia podemos leer: *Entonces Salomón hizo erigir las columnas en el pórtico del santuario; y al erigir la de la derecha púsole Jaquín, y luego a la de la izquierda Boaz*³. Este cáliz tiene la forma de una de las famosas columnas, pero creemos que Castro llega más lejos, pues con las formas helicoidales ha reconstruido de manera alegórica el Templo de Salomón completo, expresado a través del orden salomónico. La idea de fusionar la tipología del cáliz con el Templo de Salomón puede conectar con la teoría de Villalpando, que le atribuía un significado cosmológico de “mundo entero”, si aceptamos esta definición, el *cáliz-columna* sería significativo de un microcosmos cerrado, sin olvidar que además cobijaría la sangre de Jesucristo⁴.

Entroncando este tema con la teoría de la arquitectura, según el profesor Valdovinos nos hallamos en esta pieza ante una transposición del *orden salomónico completo* que según él *nunca llega a conseguirse en arquitectura por la imposibilidad práctica de conferir tres dimensiones al entablamento*⁵. Nosotros no vamos a discutir el argumento de Valdovinos, pues estamos investigando en este sentido; pero nos atrevemos a indicar algunas cuestiones a tener en cuenta que aún permanecen abiertas.

En primer lugar hay que determinar las fuentes, literarias y documentales, que pudieron servir de base a Castro: sus referencias fueron las teorías arquitectónicas, o por el contrario se sirve de estampas y grabados; o si es la arquitectura, piezas de platería y retablos la materia prima para la elaboración de este tipo particular de *cáliz-columna*.

Si Castro bebe de una fuente teórica, a diferencia de Juan de Arfe que ideó sus propias teorías estéticas, Castro debe partir necesariamente de teóricos de la arquitectura pues no se le conoce ningún tratado. El profesor Valdovinos no lo cita de manera directa, pero cuando se refiere al *orden salomónico entero* no hay duda que se está refiriendo a la teoría de Fray Juan Ricci en torno al sexto orden universal en su obra *Pintura Sabia* (1659-1662). En este libro, el religioso trata de realzar y formular el orden salomónico como uno de los principales en la arquitectura. El empleo de la columna torsa en arquitectura ha sido una constante desde el siglo IV hasta el siglo XVII de manera intermitente pero ininterrumpida. Vignola es el primero en dar las directrices para su ejecución, aunque sin mayores explicaciones teóricas. Será Fray Juan Ricci, quizás inspirado por las ideas de Pablo Céspedes, y posteriormente Guarino Guarini, quien acepta el orden salomónico como tal, añadiendo a la columna espiraliforme basa y capitel

3 1 Reyes, 7, 21.

4 BONET CORREA, A.: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza, 1993, pág. 149.

5 CRUZ VALDOVINOS, J. L.: *op. cit.*, pág. 330. Tengo que señalar que esta cuestión la apuntó por primera vez Cruz Valdovinos en el debate que suscitó la ponencia de Juan Antonio Ramírez en el III CEHA.



propio⁶. Es una disposición donde la *ondulación de las columnas se extienden a los pedestales, capiteles, entablamentos, frisos, e incluso a los frontones*⁷ (de manera análoga a lo que ocurre con las distintas partes del cáliz). También comenta *Pintura Sabia* que en la arquitectura real no había nada parecido *asta ahora no se ha visto*⁸. Casi al mismo tiempo que Ricci, Guarino Guarini teoriza (*Arquitectura Civile*) sobre este orden, *ordine corinto terzo*, y proyecta aplicarlo en la iglesia de la Divina Providencia en Lisboa⁹.

Sí es cierto que uno de estos teóricos influyó en este tipo de *cáliz-columna* será un aspecto a determinar, pero no hay que olvidar que las trazas de la iglesia lisboeta siguen la misma línea del cáliz de Castro, con su constante movimiento y dinamismo desde la basa hasta el remate.

Los libros de estampas son otras de las referencias que Castro pudo tener en cuenta para la ejecución de este tipo de cáliz, pues son muy corrientes en los talleres de los artistas¹⁰. A modo de ejemplo diremos que era muy habitual contar con alguno de los numerosos grabados del Baldaquino de San Pedro en el Vaticano. Rubens en 1624 difundió por Europa esta construcción, y aparece incluso, aunque sea una modificación en verdadero *orden salomónico*, en el tratado de Juan Ricci.

En la época en que Damián de Castro ejerció el oficio de platero la utilización de la columna salomónica era algo habitual. En retablos, piezas de plata y piedra aparecerán un buen repertorio de este soporte, y su propio suegro los utilizó, al menos, en dos custodias procesionales. Pero casi todas las columnas helicoidales en Córdoba tienen la peculiaridad de tener las estrías profusamente decoradas, con base y capitel (como también ocurre con las representaciones gráficas). La portada del Convento de la Merced, obra contemporánea a Castro, parece tener un soporte algo parecido al *cáliz salomónico*, pero tiene en su parte inferior anillos decorados con máscaras y posee un capitel compuesto. En cambio, el tipo que presenta Castro está recorrido por ondulaciones espirales desde el pie a la subcopa, como en las teorías de Guarino o Ricci, estructura que no parece estar presente en la arquitectura y retabística cordobesa en los siglos XVII y XVIII. En este sentido, fuera de la provincia de Córdoba, sí aparece un eco de las teorías salomonistas. En Sevilla, por ejemplo, la espadaña del convento de San Pablo presenta un frontón partido y columnas salomónicas cercanas al proyecto lisboeta del arquitecto italiano.

La presencia en Córdoba de piezas de diferentes artistas con similar estructura

6 RAMÍREZ, J. A.: "Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el Orden Salomónico Entero", *Goya*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1983, pág. 202.

7 *Idem*.

8 *Ibidem.*, pág. 203.

9 *Idem*.

10 Este dato no lo sabremos con certeza hasta que no se encuentre el Inventario de Bienes o el Testamento de Damián de Castro.



2. *Portapaz*. Parroquia de San Juan Bautista de Hinojosa del Duque (Córdoba)

que el *cáliz-columna*, puede hacer pensar en una fuente primaria en la que los plateros basasen su composición. Aunque también hay que indicar que Castro es el introductor de este tipo en Córdoba y puede que los demás plateros simplemente se inclinaron a repetir una pieza que había tenido éxito y que era relativamente barata. Incluso la estructura formal del cáliz también se repite en otras piezas del propio platero cordobés, como en los copones, con la misma disposición que los cálices pero un poco más bajos para que el pie y la tapa, dispuesta también con estrías helicoidales, queden equilibrados. Hay algunas vinajeras y un magnífico acetre conservado en el pueblo de Fernán Núñez con esta fórmula, pero son motivos puramente ornamentales carente de todo significado simbólico.

En cuanto a las microarquitecturas en el catálogo de Castro, hay que comenzar por comentar el portapaz, una de las rarezas tipológicas, en cuanto al número conservado, en la producción de Castro, con una pareja en el archipiélago canario y otros dos conservados en la provincia de Córdoba en los que se puede observar la evolución de un estilo más tradicional, heredado de su suegro Bernabé García de los Reyes, al rococó pleno. El portapaz (1752) que conserva la Parroquia de San Juan Bautista de Hinojosa del Duque (plata sobredorada) es muy clásico y sobrio [2]. Tiene forma de templete con un nicho-hornacina, cercano a la solución que el propio Castro realizará para algún retablo, con el relieve de la Inmaculada Concepción rodeado de pilastras toscanas cubiertas por un arco polilobulado. El movimiento de la fachada, cercano a su producción posterior, se observa en el frontón curvado que sirve de soporte a una cupulilla de gallones irregulares. Esta obra es heredera de los principios barrocos donde las fantasías artificiosas no se han abierto camino, muy diferente al conservado en la iglesia



3. *Portapaz*. Parroquia de San Nicolás de la Villa, Córdoba

de San Nicolás de la Villa, Córdoba (1789), que presenta una composición muy dinámica y movida, una arquitectura caprichosa donde los elementos tectónicos y ornamentales juegan a un mismo nivel compositivo [3]. Está organizado a modo de retablo, con base moldurada decorada con una cartela y zona central decorada con el relieve de una cruz. En los laterales, dos grandes tornapuntas que adquieren la forma



de voluta en los extremos superior e inferior hacen las veces de soporte de un primer frontón curvo, realizado con molduras serpenteantes, en la línea de las teorías de Ricci, y encima de éste, realizado mediante dos tornapuntas en “ce”, un segundo frontón partido. Los de Tenerife están fechados hacia 1775 y son prácticamente iguales al conservado en San Nicolás de la Villa.

Otra pieza donde Castro se maneja como un verdadero escultor de plata es en el *Viso de Sagrario*. Dos conserva la parroquia de la Asunción en Montemayor (Córdoba), realizados en 1769 [4]. Nos encontramos ante el rococó pleno con una decoración abigarrada recorriendo toda la superficie del metal, donde la arquitectura fingida está más bien insinuada que representada. El elemento que más destaca en los visos sería el gran relieve central insertado en una cartela, en un caso el Cordero Místico y en otro el Pelicano dando de comer a sus crías realizado a golpe de cincel. Sin duda son un buen ejemplo de la integración en una sola obra de las tres artes a las que venimos haciendo referencia. El viso con el relieve del Pelicano tiene insinuado unas pilastras flanqueando la cartela central que unen el basamento inferior, muy movido, con un frontón convexo partido, realizado a partir de molduras. En el viso con el relieve del Cordero se prescinde de soportes arquitectónicos y el basamento y el frontón partido se unen a través de tornapuntas y frutos.

Esta composición se puede relacionar con algunas obras contemporáneas. A nuestro juicio, el retablo que Duque Cornejo, colaborador ocasional y diseñador de algunas obras del platero cordobés, realizó para el Oratorio del Caballero de



4. *Visos de Sagrario*, Parroquia de la Asunción en Montemayor (Córdoba)

Gracia (1750) guarda bastante relación formal con estas piezas de plata; Cornejo se muestra en este retablo como un verdadero “orfebre de la madera”, realizando una obra donde el ornamento es más importante que la arquitectura, la decoración invade los cuatro lados del cuadro principal de Cristo Crucificado, jugando con las volutas para darles el rango de frontón curvo partido. Otra pieza relacionada con los visos de Asunción en Montemayor es el retablo de la capilla del Santísimo y los Santos Mártires en la iglesia de San Pedro (Córdoba), obra de otro artista con el que Castro colabora a lo largo de su vida, Alonso Gómez de Sandoval. Como el anterior retablo, la decoración invade la estructura arquitectónica de la pieza, siendo bastante semejante a los visos el entablamento fraccionado. Esta moldura relaciona directamente el viso del relieve del Cordero Místico y el retablo de Sandoval, pues tanto en la obra en madera como en la de plata el frontispicio se va encogiéndose para acoger dos cartelas con relieves, también de forma similar. Castro utilizó la misma estructura en el frontón del remate del sagrario-manifestador de la parroquia de la Asunción en Cabra (Córdoba)¹¹.

5. *Arca eucarística*. Catedral de Córdoba

En las Arcas Eucarísticas de Castro los elementos arquitectónicos se diluyen y mezclan con la profusa decoración, y son precisamente los motivos más simples de ornamento los que trascienden convirtiéndose en elementos arquitectónicos, arquitecturas fantásticas y, en este caso, imposibles. El *Arca eucarística* de la Catedral de Córdoba, 1761[5], sujeta por una peana con dos parejas de volutas, está compuesta por una base moldurada que sirve de apoyo a las puertas ornamentales decoradas con relieve en el exterior e interior sobre la que se dispone un entablamento partido realizado con tornapuntas en “ese”; la pieza se completa con las figuras de los evangelistas y un remate de dos ángeles que sostienen una corona con base piramidal. En la misma línea que la anterior, se presenta el *Arca eucarística* conservada en la iglesia del Cister, 1782, donde el juego anticlásico entre zonas cóncavas y convexas está presente en toda la pieza desde el pie al remate. Como la anterior, está decorada con figurillas, grandes cartelas de rocalla y relieves bíblicos, destacando la cubierta partida compuesta en esta ocasión por molduras serpenteantes.

Las custodias de asiento, tipología que se encuentran en el catálogo de Castro, están presentes en la platería española desde el siglo XV y desde que



11 NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F.: *Eucharística Cordubensis*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1993., nº 237, pág. 212. La utilización de este frontón no es una exclusiva de Castro, nosotros simplemente queremos marcar las coincidencias existentes entre las obras de artistas coetáneos.



6. *Custodia procesional*, Iglesia de San Nicolás de la Villa (Córdoba)

Juan de Arfe publicara en 1587 *De Varia Commesuración para la arquitectura y la escultura* tienen un esquema inmutable hasta bien entrado el siglo XIX. Todas tienen planta centralizada y la mayoría varios cuerpos de altura en forma de torre. Estas piezas son, a nuestro juicio, las que más se aproximan al concepto de arquitectura utópica. En primer lugar porque la translación a piedra de su diseño es imposible y en segundo lugar porque estamos ante un objeto que, a pesar de las reticencias del Vaticano, adquiere las máximas virtudes religiosas, ya que fusiona en una misma obra la representación del templo ideal cristiano con la tradición de asemejar las construcciones de planta centralizada con el Tabernáculo del templo de Salomón, incluso con el propio templo hierosolimitano. Una arquitectura perfecta, inspirada directamente por Dios, realizada con los materiales más insignes, plata, oro, cristal y piedras preciosas, que sirve de morada y salvaguarda al cuerpo de Cristo y que, además, tiene la particularidad de ser un objeto móvil, procesional.

La *Custodia procesional*¹² de la Iglesia de San Nicolás de la Villa, Córdoba [6] es la mejor, algunos autores dicen que la única, custodia de asiento del periodo rococó. Está fechada entre 1747-1765 y tiene la particularidad de convertirse en urna eucarística, pues tiene cuatro aberturas donde se acoplan cuatro caras



12 HERNMARCK, C.: *Custodias Procesionales en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, nº 69, págs. 256-257.

7. *Custodia procesional*. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, La Rambla (Córdoba)

móviles en Semana Santa, sin duda un «objeto» muy funcional. La estructura, a pesar de su apariencia, no es muy innovadora, con planta cuadrada y dos cuerpos de altura, el primero más alto que el segundo. Tiene una base cuadrada, con asas para ser transportada, donde se apoya un pedestal compuesto por dos molduras decorado con rocallas y adornos florales. El primer cuerpo es todo un guiño a la arquitectura fantástica, cercano también a muchos retablos de la época, con planta circular muy recortada y cuatro soportes asimétricos sobre los que se alza una cúpula. Estos sustentáculos, decorados en el exterior con figuras de los evangelistas



sobre un pedestal moldurado, determinan un hueco polilobulado, utilizado para insertar las caras móviles, que dejan en el interior un espacio diáfano utilizado para ubicar la custodia portátil. El primer cuerpo termina con un entablamento curvo de perfil muy recortado en los lados principales y un frontón curvo-convexo en las esquinas. El segundo cuerpo tiene forma de templete con cúpula, elevado también sobre cuatro piezas asimétricas mixtilíneas decoradas con elementos florales y figuras de Patriarcas que dejan un espacio hueco en su interior. La cúpula hexagonal, está acanalada y rematada por una figura de San Nicolás de Bari.

Muy diferente se presenta la *Custodia procesional*¹³ [7] 1781, de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, La Rambla (Córdoba). Tiene planta cuadrada

13 *Ibidem* nº 83, págs. 280-281.



con las esquinas ochavadas y un solo cuerpo. La estructura la forma un basamento, decorado con escenas del Antiguo Testamento, con lóbulos en esquinas sobre los cuales aparecen cuatro figuras de fundición y de los que parten cuatro pares de columnas estriadas de orden compuesto. En el interior, se dispone la custodia portátil con astil antropomorfo flanqueada por otros dos ángeles. Encima un entablamento perfectamente recto sobre el que descansan cuatro figuras de fundición que representan los cuatro evangelistas. De éste arrancan cuatro arcos en forma de volutas que hace las veces de cúpula y que sirven de sostén al remate, formado por un pedestal troncopiramidal sobre la que se asienta una figurilla de la Fe. La estructura de la cubierta se inspira en el Baldaquino de San Pedro del Vaticano, por lo que no es tan descabellado pensar que Damián contase con algunas estampas alusivas al monumento, que despejarían parte de los interrogantes planteados anteriormente; aunque hay que decir que es un remate muy popular en las custodias del siglo XVIII. En la línea de esta custodia se presenta la *Custodia* de la Catedral de Orihuela (Alicante), con un remate de volutas, peana piramidal y figurilla de la fe muy similar a la anterior pieza. La estructura de la Custodia de la Iglesia Mayor Prioral del Puerto de Santa María, también guarda relación con la obra de Castro diferenciándose especialmente de ésta en el entablamento, que permanece unido en su totalidad rodeando la pieza.

El profesor Rivas Carmona relaciona las dobles columnas angulares y la disposición de las volutas superiores con el baldaquino de Puget en la iglesia de la Assunta de Carignano (Génova) y afirma que la solución de Castro proviene sin duda de la influencia de varios artistas galos afincados en Córdoba en la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente Baltasar Drevetón y Miguel Verdiguier¹⁴; éste último ensambló un retablo en la capilla del Sagrario de La Rambla con una disposición similar a la custodia citada¹⁵. En cambio algunos autores interpretan esta pieza como el paso de Castro al Neoclasicismo, atribuyendo su conocimiento al viaje que realiza a Madrid en esta fecha a causa del pleito con los plateros malagueños que pone en contacto al platero cordobés con la Real Fábrica de Platería de Martínez. Aunque estas teorías son muy plausibles, también podríamos preguntarnos que quizá fuera un encargo con unas condiciones de factura muy rígidas, como las que el Cabildo de la Catedral de Málaga impusiera a Castro para la elaboración de la Cruz Procesional que se conserva en el templo mayor malagueño¹⁶, que dio como resultado una cruz

14 RIVAS CARMONA, J.: "Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos", *Estudios de Platería: San Eloy 2001*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2001, págs. 227-228.

15 Ibid. pág. 218.

16 SÁNCHEZ-LAFUENTE, R.: "Relaciones artísticas y económicas entre el Cabildo Catedral de Málaga y el platero Damián de Castro", *Boletín de Arte* nº 10, Departamento de Historia del Arte Universidad de Málaga, 1989, págs. 160-164.

8. Relieve de la Santa Cena, puerta móvil que transforma la custodia procesional de San Nicolás de la Villa en arca eucarística

deliberadamente arcaica con pocos elementos de carácter rococó¹⁷. Planteamos este interrogante debido a que la producción de Castro en la década de los 80 no evolucionó a líneas más clásicas ni simples, sino todo lo contrario, sigue ejecutando sus obras de manera similar a lo que algunos autores denominan “estilo Damián de Castro”, adquirido en décadas anteriores.



1. Damián de Castro y la integración del arte de la platería y de la escultura

Las piezas comentadas en el apartado dedicado a la arquitectura podrían servir para ilustrar la integración del arte de la platería y la escultura. Ya hemos comentado que la custodia de asiento de San Nicolás de la Villa (Córdoba) tiene la particularidad de convertirse en arca eucarística acoplándole cuatro puertas decoradas en sus frentes. Son cuatro chapas de perfil lobulado formado por relieves. En estos se puede ver la maestría de Castro en el uso de la plata, que trata con cualidades pictóricas. En las caras se representan pasajes alusivos al Antiguo y Nuevo Testamento, destacando el relieve de la Santa Cena, realizado, como los anteriores, con una perspectiva caballera, que deja ver parte del piso y el fondo arquitectónico de la sala. La escena principal está formada por Jesús en el centro, con un apóstol recostado en su hombro, y los discípulos formando una estructura circular [8]. Un relieve idéntico aparece en el basamento que Castro añadió a la custodia de la Iglesia de la Asunción y los Ángeles en Cabra. Ambos serían la imitación de alguna estampa o pintura, ya que la plata está tratada como si de una pintura se tratase; aunque su fuente pudiera ser otra obra

17 No quiero dejar pasar la ocasión de que el XIV Congreso CEHA se celebra en Málaga para comentar que esta pieza tiene una macolla en forma de templete con entablamento curvado y ondulado, con un nicho-hornacina en la parte central. Esta es la única cruz procesional de Castro que tiene una microarquitectura.



de platería, pues es muy común el uso de este tema por parte de numerosos artistas y, por ejemplo, la *custodia* de la iglesia de San Bartolomé en Espejo (Córdoba) realizada por su suegro y maestro Bernabé García de los Reyes tiene el mismo motivo iconográfico dispuesto en el basamento. El retablo también puede ser el origen de la decoración de estas chapas, ya que es habitual en este periodo el empleo en madera del relieve pictórico en perspectiva, utilizándolo, por ejemplo, Alonso Gómez de Sandoval, colaborador habitual de Damián, en el relieve de San Martín (1765), escena principal del retablo de la capilla del Obispado y en el relieve del retablo de San Rafael en la Parroquia de San Pedro (1760).

A mediados del siglo XVIII, debido a la buena situación económica, proliferaron en un buen número de piezas de plata los relieves. Muestra de ello son las cartelas, habitualmente constituidas por rocallas y tornapuntas, con relieves en su interior presente en casi todas las piezas religiosas (estas cartelas se realizan de forma análoga tanto en la retabística como en la arquitectura). En el *Frontal de Altar* de la parroquia de la Asunción de Montemayor, 1777, considerado una obra maestra del arte de la platería, destaca el empleo de este motivo decorativo. Castro ha conseguido con esta pieza dar una lección de escultura y composición decorativa. Formalmente, es un rectángulo de 332 x 101 cm. Como técnica ha utilizado el cincelado que, junto a su enorme tamaño, indica que tuvo que ser una de las piezas más caras en la producción del platero. Está dividido en dos zonas, una exterior conformada por un borde de 26 cm. que rodea la parte central por los lados y por arriba. Este marco está fraccionado en nueve paneles rectangulares, decorados cada uno con tornapuntas en “ce” y cartelas de rocallas con símbolos marianos (sol, luna, estrella, espejo, rosa, palma, lirio, ciprés, templo, torre y puerta). La parte central la constituye un gran panel (306 x 75 cm.) decorado en su parte superior con una especie de cordones que imitan unos flecos de tela. Tornapuntas, volutas y rocallas son el ornamento del resto del panel. Cuenta con siete cartelas, tres principales: en el centro, la más grande con el relieve de la Asunción de la Virgen, con una pequeña cartela superior remarcando su importancia. La cartela de la derecha tiene un relieve del símbolo de la fuente y la de la izquierda el símbolo del pozo. Entre éstas se insertan otras cuatro cartelas secundarias, algo más pequeñas, con relieves de símbolos de la Virgen y de Jesucristo.

El estudio de la escultura exenta en la obra de Castro debía comenzar por analizar todas las *figurillas de fundición* que sirven de ornamento a las piezas. En este ejercicio, que se nos escapa en esta corta comunicación, nos mostrará a un platero que trabaja como un verdadero escultor de plata, con un gran dominio plástico de la figura humana, adquiriendo cada pieza por separado el rango de obra de arte. Por ejemplo, las custodias de asiento están decoradas con numerosas figurillas, destacando los cuatro evangelistas de la custodia de San Nicolás, realizados como si se tratasen de escultura exenta, con un gran dinamismo e

9. *Custodia*. Parroquia de la Asunción, Villa de Río (Córdoba)

individualidad en rostros y ropajes y el San Nicolás de Bari de la misma pieza, representado de forma monumental con sus atributos y un rostro muy vivo.

En la misma línea, se presentan un tipo de custodia portátil con el astil antropomorfo. Dos ejemplos idénticos de este tipo se presentan en la *Custodia* de Villa de Río, 1783 [9], y en la custodia portátil que pertenece a la custodia de asiento de la parroquia de la Asunción en La Rambla, 1781 [7], que destacamos por ser una rareza tipológica en Castro (pero habitual en el repertorio cordobés del siglo XVIII). Están compuestas de manera diferente en la base. En la de Villa del Río Castro dispone un pie piramidal (algo similar a algún candelero), con grandes volutas sobre la que se disponen los cuatro Evangelistas. En la de la Rambla la peana es rectangular flanqueada también por las figuras de los cuatro Evangelistas. Desde aquí, ambas custodias son similares, con astil en forma de ángel apoyado sobre una bola del mundo, que hace las veces de nudo, que soporta un viril triangular con nubes y rayos¹⁸. La figura del ángel está dispuesta en escorzo, los ropajes realizan un juego en zigzag y la mano izquierda, en alto, está equilibrada con el ala derecha del ángel colocada de frente; como podemos ver Castro traslada a las figurillas de plata las características telúricas del trabajo de un escultor de madera¹⁹.



18 Este viril marca otra pequeña diferencia entre las dos custodias, pues está rematado en la de Villa del Río con una cruz, mientras que en la de La Rambla tiene una ráfaga de rayos.

19 Otro ejemplo de custodia con el astil en forma de ángel se encuentra en la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, pero es mucho más convencional que las cordobesas.



A pesar de que Valverde Madrid indica que el dominio del dibujo en Castro hacía posible que ejecutase sus piezas de manera completamente original, las esculturas, en el sentido estricto de la palabra, que se conservan en la Mezquita-Catedral de Córdoba son un buen ejemplo de interrelación entre el platero cordobés y las dos máximas figuras que trabajaron en Córdoba en la segunda mitad del siglo XVIII²⁰.

La *Virgen de la Candelaria*, 1757, es una pieza surgida de la colaboración de Pedro Duque Cornejo. El artista sevillano realizó el modelo que sirvió al platero cordobés para la ejecución, en la técnica del cincelado de esta magnífica pieza. La escultura se apoya en una gran peana de tres cuerpos cuadrados con decoración vegetal y querubines entre ellos. Justo encima aparece un conjunto de querubines en forma de nube y una media luna que sostiene la imagen de la Virgen. Ésta viste una túnica decorada con cartelas de rocalla, un velo y un manto decorado interiormente con rombos y exteriormente con tornapuntas, querubines, rocallas y cartelas con símbolos marianos. El Niño, que está vestido con túnica decorada con rocallas, tornapuntas y querubines, tiene un pajarito en la mano. El conjunto se completa con un cetro y una corona. Esta obra tiene la característica de tener policromado el rostro y las manos, en un ejercicio por diferenciar un objeto lujoso de una escultura de culto, negando a través del color el carácter matérico del metal fuente, la plata.

En 1757 Damián tiene otro punto de contacto con la escultura, trabajando en el *Facistol* de la Catedral de Córdoba, según Romero Torres junto a Duque Cornejo²¹ y según Ortiz Juárez con Alonso Gómez de Sandoval²² (seguramente los dos ya que Cornejo murió en 1757). Sea uno o el otro lo cierto es que esta colaboración es muy importante por ser uno de los pocos ejemplos conocidos donde se muestra como un verdadero escultor en madera, en este caso de ébano.

Precisamente es Alonso Gómez de Sandoval otro de los artistas vinculados a la producción de Castro y quizá sea inspirador de alguna de sus obras en plata. Su trabajo en común no está totalmente documentado, pero se pueden destacar varias colaboraciones. En primer lugar, el platero cordobés era seguidor de la doctrina de Simón de Rojas, fundador de la Real Congregación del Ave María, y el retablo lateral de la iglesia del antiguo convento de trinitarios descalzos dedicado a este personaje, ejecutado por Alonso Gómez de Sandoval, es conocido como el “retablo de Damián de Castro”, debido en parte a que la tradición atribuye el proyecto de las trazas a este platero²³. Este retablo, realizado en estuco

20 Las esculturas en plata no son muy habituales pero sí una constante en la platería española.

21 ROMERO TORRES, J. L.: “Orfebrería y escultura (Aproximación al estudio de sus relaciones)”, en *Tipologías, talleres y punzones de la Orfebrería española, Actas IV Congreso Nacional de Historia del Arte*, C.E.H.A., Zaragoza, 1984, pág. 344.

22 ORTIZ JUAREZ, D.: *Punzones de Platería Cordobesa*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1980, pág. 100.

23 ROMERO TORRES, J. L.: *op. cit.* pág. 344.

10. *San Rafael*. Catedral de Córdoba

policromado, *está compuesto por una planta cóncava, y una novedad por el empleo de hornacinas laterales concebidas en forma de nicho profundo*²⁴. Lo que sí está probado es la contratación, por parte del tesorero de la Catedral de Córdoba Doctor Cayetano Carrascal, de estos dos artistas para la ejecución de cuatro blandones en 1769. En el contrato se marca algunas condiciones, entre ellas que Sandoval debía diseñarlos de forma análoga a los que él donó al Cardenal-Obispo Fray Domingo Pimentel²⁵.

Un año antes está fechada la escultura de *San Rafael* de la Catedral de Córdoba [10], sin duda la mejor pieza para comprobar la estrecha colaboración que existió entre Sandoval y Castro. Como sucediese con la *Virgen de la Candelaria*, Castro ejecutó la pieza a partir de un modelo, en este caso de Alonso Gómez de Sandoval, escultura piloto que también se conserva. Está realizada en plata cincelada y tiene, como la Virgen, policromía en el rostro y en las manos. La peana consta de dos cuerpos, el primero cóncavo y el segundo convexo, decorados con cartelas de rocallas, inscripciones y flores. Sobre ésta aparecen unas nubes con un animal híbrido que parece un pez (bestia), que sirve de apoyo a la imagen del arcángel. Éste tiene un ropaje en plata sobredorada y plata en su color y una túnica decorada



24 RAYA RAYA, M. A.: *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1980. pág. 129.

25 VALVERDE MADRID, J.: "El platero Damían de Castro", *Boletín de la Real Academia de Córdoba* n° 86, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1964, d. 66, pág. 86.



con elementos florales y tornapuntas sobre fondo geométrico. La pieza se completa con un halo de forma circular y un bordón.

En la Virgen y en San Rafael la presencia del color en rostros y extremidades, que hace las piezas algo similares²⁶, denota que la plata es tomada en consideración como material artístico, no precioso, tratando de ocultar su naturaleza, como sucede con una talla en madera. Estamos ante una escultura más que ante un objeto suntuoso, donde Castro trata de representar una figura más que de presentarla en el material más noble.

Damián de Castro es un artista completo. Pero, a diferencia de Juan de Arfe, que pretendía despojar de su trabajo el carácter servil del trabajo en plata y obtener el rango de escultor de plata y oro, a nosotros nos gustaría significar que Castro no es una gran figura de la Historia del Arte por tener conexiones o unir la platería con otras artes, sino que es un artista, uno de los mejores de la segunda mitad del siglo XVIII, sin mayores connotaciones, gracias a la utilización de la plata como material primario para sus composiciones, un platero experto en el arte de la platería²⁷.

26 ROMERO TORRES, J. L.: *op. cit.*, pág. 344.

27 En esta comunicación sólo se ha mostrado algunos aspectos que vinculan a Castro con el fenómeno arquitectónico y escultórico. Los interrogantes planteados tendrán próxima respuesta en un artículo de revista.



MÁQUINAS PARA LA PERSUASIÓN. LA FUNCIÓN DEL AUTÓMATA EN LA ESCULTURA Y LOS RITOS PROCESIONALES DEL BARROCO

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ
Universidad de Málaga

Cuando en la antigua Babilonia el sumo sacerdote verificaba el rito de consagración de la estatua de un dios, se dirigía a ella exclamando con fuerte voz: *Imagen Sagrada que te haces perfecta por un gran ritual. Imagen nacida de lo sagrado, Imagen que naces en el cielo. Pie que avanza, pie que avanza...*¹.

Salvando las distancias, la cuestión de fondo latente bajo estas palabras es la misma que, siglos después y en otro contexto radicalmente diferente, preocuparía a la Edad Media y el Barroco. Esto es, dar vida a las imágenes hasta sus últimas consecuencias, sólo que ocupándose de dotarlas de un nuevo sentido acorde a la teatralización de la liturgia y la dramatización progresiva y puesta en escena de los episodios del imaginario religioso. De esta manera, ya no bastará con la adopción de criterios estéticos de signo naturalista-realista aplicados a su hechura. Vestirlas con ropajes tampoco satisfará tal inquietud, ni siquiera con la incorporación de aditamentos o postizos simuladores de determinados aspectos corporales. Para que la imagen realmente nazca a la vida, el acto de la creación debe consumarse mediante la demostración del síntoma evidente de que el objeto ha sido poseído por el espíritu responsable de su comportamiento como tal ente vivo. Y, en tal sentido, cuando nos referimos a esto, no estamos hablando

1 FREEDBERG, D.: *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 107-108.



1. *Virgen de los Reyes* (S.XIII).
Catedral de Sevilla

de otra cosa que del movimiento, puesto que sólo cuando la estatua renuncie su prístina rigidez y comience a expresarse gestualmente dará señales de su condición extra y trans-artística, lo cual nos sitúa de inmediato ante uno de los ingenios más representativos de la integración de las Artes: el autómatas.

Así, pues, en su calidad de creación total, el autómatas sacro, ya medieval, renacentista o barroco, concitará con mayor intensidad que cualquier otra creación escultórica el poder de la imagen para actuar como el ser sagrado mismo, pues éste se encuentra incorporado completamente en su símbolo, *simulacrum* o *alter-ego* escultórico. Ello duplica de inmediato su condición de *imagen-objeto* (mera evocadora, expositiva o transcriptor de un episodio histórico-narrativo) al reconducirla hacia la de *imagen-símbolo* o *imagen-emblema* (expresiva de un concepto abstracto o reflexión teológica profunda a la cual sirve de soporte inteligible), lo cual, en un plano más cotidiano, no supone otro anhelo que la eliminación de barreras físicas entre lo visible y lo invisible a costa de la interacción, homogeneización, asimilación y, a la postre, “confusión” entre el individuo de carne y hueso y la estatua animada.

A propósito de lo expuesto, no puede olvidarse que desde la Antigüedad, el autómatas ya participaba igualmente de esa doble naturaleza un tanto peculiar. Siempre a medio camino entre el ser mecánico y la “estatua viva”, no alcanzaba a ser del todo ninguna de las dos cosas, ya fuese por separado o a la vez².



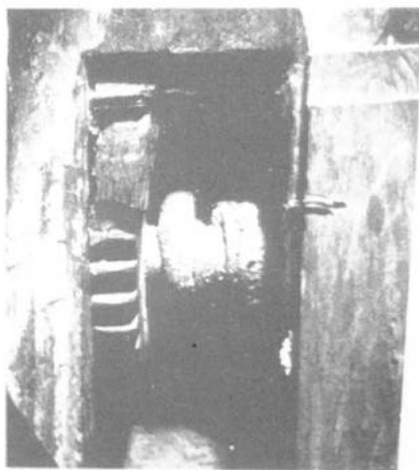
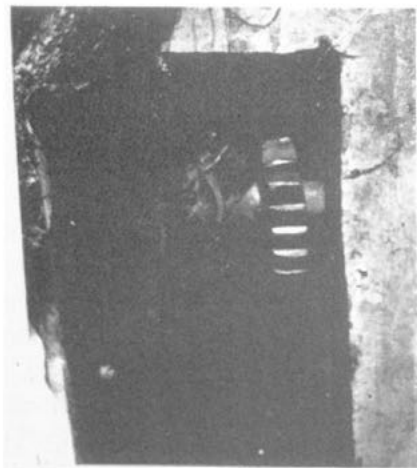
2 Sobre el tema, véase AROLA, R.: *Las estatuas vivas. Ensayo sobre Arte y Simbolismo*, Barcelona, Obelisco, 1995; CIOCCHINI, H.: “De Asclepio a Juanelo. Estatuas animadas”, *El Paseante*, 10, Madrid, 1988, págs. 81-93; CORNEJO VEGA, F.: “La escultura animada en el Arte español. Evolución y funciones”, *Laboratorio de Arte*, 9, Sevilla, 1996, págs. 239-261.



Nombres míticos y otros no tanto como Dédalo, Hermes Trimegisto, Asclepio, Herón de Alejandría, Philip Ynsber o Giovanni Turriano aparecen históricamente ligados al arte de remedar el acto de la creación mediante seres que, bien es cierto, carecen de *alma* por la imposibilidad de sus autores para formarlas, pero que suplen tal carencia al evocar el espíritu divino mediante imágenes sagradas que pueden acercarse bastante, para terminar asimilándose, a las criaturas vivas. No lo olvidemos, el ser humano conoce y reconoce a los dioses a través de las esculturas de los templos, y éstas han sido modeladas por hombres, no por divinidades. Consecuentemente, el hombre es aquel único “demiurgo” que las hace moverse o hablar. Recientes estudios han recordado el interés singular de estas piezas, subrayando con insistencia el decisivo papel desempeñado por aquéllas en los programas y artificios de jardines, palacios o teatros de la cultura renacentista y barroca³. En ocasiones, se ha mencionado su participación en el marco de las celebraciones y acontecimientos religiosos, si bien, en honor a la verdad, sin demasiada profundidad y sin salir, casi nunca, del plano de lo meramente anecdótico.

El presente trabajo aspira a plantear una nueva mirada sobre estos ingenios mecánicos desde una perspectiva específica, determinada por circunstancias concretas del uso, tipología, contexto y época en que se encuadran aquellos autómatas supeditados a las manifestaciones del culto cristiano desde el Medievo en adelante. Asimismo, se reivindica su importancia como instrumentos catalizadores de determinadas reacciones colectivas, en consonancia con las premisas ideológicas y la tendencia hacia la aludida teatralización y la espectacularidad crecientes de las funciones litúrgicas y paralitúrgicas que venían informando los ritos y las ceremonias religiosas, desde finales de la Edad Media y su pertinente reactivación a raíz de la Reforma Católica del Quinientos. En determinados momentos culminantes del oficio y/o itinerario procesional y ayudados por distintos artilugios de mayor o menor complejidad, fruto de la invención y la ocurrencia de los artistas, los autómatas “renunciaban” a su inmovilismo escultórico y daban curso a su “interpretación”, a guisa de auténticos actores vivos, remedando con ello los principios escénicos del *tableau vivant*, las escenografías de las *rocas* y carros triunfales y, por supuesto, el imprevisible factor sorpresa del clásico *deus ex machina*. De esta manera, los autómatas, según veremos a partir de ahora, ejemplificaban y procedían a dar debida cuenta de las consignas establecidas, demandando del público su pertinente acatamiento, anuencia y cumplimiento, coincidiendo siempre con la plenitud del *climax* dramático y la emoción religiosa inherentes a las celebraciones de la Semana Santa, la Asunción o el Corpus.

3 ARACIL, A.: *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998.



2. Dispositivo de movimientos de la Virgen de los Reyes y el Niño Jesús

1. Teatros edificantes y estatuas mutantes

La creciente antropologización experimentada, en especial a partir del siglo XIII, en el modo de entender la relación de la Divinidad con el ser humano y la necesidad de explotar a pleno rendimiento las facultades didáctico-pedagógicas de las imágenes sagradas, en virtud de su condición de “herramientas” de persuasión al servicio de la inteligibilidad de los fundamentos de la doctrina cristiana, se erigen en los dos factores capitales que justifican la presencia utilitaria del autómatas en las manifestaciones del culto. A la incidencia del clima de pensamiento surgido al calor de los escritos de Bernardo de Claraval debe sumarse la influencia decisiva del ejemplo práctico del *Juglar de Dios*, Francisco de Asís. El entusiástico celo del *Poverello* por imbuirse, a sí mismo y al resto del mundo hasta lo más profundo del ser, de la humanidad sensible y sufriente de Cristo, visto más que nunca en calidad del *Deus et homo verus*, revertiría *a posteriori* en un enriquecimiento sin precedentes de los ciclos iconográficos de la Navidad y la Pasión fortaleciéndose, paralela y progresivamente, los dedicados a la vida de la Virgen. Al triunfo de esos temas y, especialmente, de esos “modos” cercanos, vivenciales, sentimentales de plasmarlos en escultura y pintura contribuirían sin duda las “acciones” (que hoy identificaríamos con verdaderas *performances*) protagonizadas por Francisco y continuadas por sus seguidores de la Orden de Frailes Menores y también por parte de otras Religiones. Nos referimos a los “teatros edificantes” o fragmentos espacio-temporales concretos y singulares de



irrenunciable vocación formativa y catequética, asimilables a auténticas *protocomposiciones de lugar*. En su transcurso, Francisco insistía en la revelación del misterio *ad oculos* recurriendo a formas sensibles y a rudimentarias dramatizaciones, ya fuese enseñando a sus frailes el amor a la Cruz con la vista puesta en el cuerpo torturado de Cristo clavado en ella, ya evocando su humildad y aceptación voluntaria de la pobreza ante el pesebre que presidiera la celebración en Greccio de la Misa de Nochebuena⁴.

Si, en cualquier caso, es incuestionable la sustancia “dramática” que informa y anima tales iniciativas, el contexto cultural del que emerge el autómatas sacro no estaría completo sin detenernos brevemente en una segunda cuestión, quizás más prosaica, pero causante, en última instancia, de su condición de estatua animada, la cual no es otra que la del rudimento mecánico. En efecto, unas de las bases argumentales esgrimidas por la historiografía reciente en pro de la reivindicación de la Edad Media y la negación de sus tantas veces subrayada “oscuridad” remite, precisamente, a la reivindicación y reconocimiento de su condición de cultura tecnológica, alternativa -que no antagónica- al concepto de cultura especulativa y volcada hacia el ámbito intelectual, inherente al humanismo de la Edad Moderna. Según ha recordado Ivins, la gran tarea de la Edad Media fue construir una cultura de técnicas y tecnologías, lo cual, no debe olvidarse, lleva bastante más tiempo que levantar una cultura basada en el Arte y la Filosofía. Entre otros motivos, porque la creación de una cultura de tecnologías requiere un pensamiento mucho más exacto y riguroso, a la hora de aplicarse al diseño y puesta a punto de máquinas y procesos⁵.

En tal sentido, “forzar”, “despertar” y “llamar” a la vida a la representación material de lo invisible expresada a través de la escultura debió ser, sinceramente, una tarea poco complicada para quienes pretendían diversificar mediante gestos animados las potencialidades discursivas de la plástica, hasta convertir el autómatas en un fenómeno cotidiano, aceptado y asumido, sin discusión y absoluta naturalidad, por todos. No obstante, para llegar hasta ahí hubo que vencer ciertos obstáculos. Tal vez el principal viniese a raíz de las reticencias, protestas y prohibiciones por parte de quienes creyeron ver en los muñecos animados un elemento distorsionante de la autenticidad del culto. Las instancias detractoras no tardarían demasiado en abandonar un posicionamiento tan radical, pues al persuadirse luego de la imposibilidad de exterminar y proscribir las imágenes

4 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: “La espiritualidad franciscana y la iconografía de Jesús Niño. Fuentes literarias para una creación artística”, en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (dir.): *IV Curso de verano sobre el Franciscanismo en Andalucía. San Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana*, Córdoba, Universidad-Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2000, págs. 119-153.

5 IVINS jr., W. M.: *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, pág. 20.

3. Bibelot barroco de la *Virgen de los Reyes*. Convento de las Teresas (Sevilla). Las articulaciones de los brazos permiten presentar la escultura en su estado original o revestida de ropajes

vivas decidieron no sólo tolerarlas, sino aprovecharlas en su beneficio hasta las últimas consecuencias. Tampoco tiene por qué sorprender tan “repentino” cambio de opinión, por cuanto la Edad Media estaba perfectamente acostumbrada a que las estatuas se moviesen, si bien, y a diferencia del gusto barroco por la aparición imprevista y el factor sorpresa consustanciales al espectáculo taumatúrgico, la actitud medieval ante la estatua animada responde más a un trasfondo de íntima convivencia y familiaridad del individuo con lo maravilloso. Así se colige del fecundo reflejo del tema en la iconografía y, por supuesto, en la Literatura, de cuyo seno surgen relatos fabulosos, de irresistible capacidad de fascinación y más que “sospechosas” conexiones argumentales con algunas historias legendarias popularizadas con el discurrir del tiempo por los escritores románticos. De esta manera, en una miniatura (h. 1260-1270) de los *Milagros de Nuestra Señora* (h. 1218-1227) de Gautier de Coincy, la estatua de la Virgen cobra vida de repente, baja de su pedestal y con los brazos en cruz se coloca delante de la puerta para impedir a una joven monja que abandone el monasterio para encontrarse con su enamorado⁶. En las



6 BARNAY, S.: *El Cielo en la tierra. Las apariciones de la Virgen en la Edad Media*, Madrid, Encuentro, 1999, pág. 56. En la literatura española, el tema también lo adopta Gonzalo de Berceo, con significativas variantes, en la historia de la abadesa preñada, el XXI de los *Milagros de Nuestra Señora*. No obstante, corresponde a José Zorrilla su adaptación al contexto romántico al integrarla en sus *Poesías y Leyendas*, con el título de *Margarita la Tornera*.



Cantigas de Santa María (h. 1272), Alfonso X recuerda una escultura de la Virgen que, milagrosamente, dió la comunión a un niño judío que iba a la escuela de niños cristianos, al cual se aparece luego para salvarlo de las llamas del horno al que lo había arrojado su padre. Asimismo, el Rey Sabio recoge una historia similar a la de Coincy, con la salvedad de que al despedirse del simulacro mariano, éste no abandona su altar y se limita a llorar por la locura de la muchacha. La protagonista quedará finalmente redimida cuando una imagen del Crucificado descuelgue su brazo para darle una palmada, testimoniándole así el perdón divino que permitirá a la descarriada reconsiderar su comportamiento y retornar al convento⁷.

Como puede observarse, los relatos no hacen sino hacerse eco e imprimir forma narrativa a situaciones reales, sólo que recubiertas en su remodelación literaria de la pertinente y apetecida aura fantástica. No en balde, tales movimientos eran perfectamente conocidos por el colectivo gracias a las esculturas articuladas y mecanizadas que, ya en el XIII, integran esa parafernalia efectista inherente a la teatralización progresiva de la calle y del templo, por entonces no vista todavía como elemento ajeno e incluso autónomo de la liturgia, sino en calidad de instrumento paralitúrgico en el sentido literal y estricto del término. Así, el Cristo referido por Alfonso X no debía diferir demasiado de los Crucifijos coetáneos y posteriores de los siglos XIV, XV y XVI, de cabeza y brazos móviles unidos al cuerpo bien por juntas de rótula o esféricas cubiertas por ropa pintada, a los que solía incorporársele cabelleras de pelo natural y sondas entre la herida del costado y la espalda, de tal manera que, al mover la cabeza y las extremidades, la herida “sangrase” o “sudase”.

Y, ¿qué decir de las estatuas animadas de la Virgen? En este punto, la construcción medieval de autómatas conseguiría obras maestras del género, justo es decir rentabilizando las innegables ventajas para la simulación brindadas por su condición de maniqués proclives a ser vestidos⁸, cuya morfología se brindaba

⁷ *Cantigas de Santa María*, IV y LIX

⁸ Un texto de la época, alusivo a un inequívoco autómatas *alter Rex*, retrata el alto grado de perfección alcanzado en la construcción de tales autómatas, sin eludir un explícito sentimiento de orgullo y amor propio al parangonarlos con los andróides de la Antigüedad: *...e la imagen era toda de plata e la más sotil obra que nunca hombre vió, e era fecho en figura de rey que estaba asentado en su silla, e una corona de oro con piedras preciosas e maravillosamente fecho en su cabeza, e la mano siniestra debajo del manto, e la diestra tendida como en manera que quería jugar o facer demanda de alguna cosa; e era dorada muy ricamente en los lugares do convenía; e en la cola del manto e de todas las otras vestiduras, muchas piedras preciosas que eran ahí engastonadas, que habían muy gran resplandor; ansi que parecía muy noblemente. Esta imagen hobieran fecho los sabios antiguos por tal manera que quando alguno de los veinte e quatro hombres que estaban en las sillas juzgaban derecho, tendía la imagen el brazo en señal de conceder; e quando juzgaba tuerto, encogíalo, en señal que no otorgaba.* Vid., GAYANGOS, P. de: *La Gran Conquista de Ultramar que mandó escribir el Rey Don Alfonso el Sabio*, Madrid, BAE, XLIV, 1858, pág. 43 y CÓMEZ RAMOS, R.: *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, Diputación, 1979, págs. 47-48.



4. Santiago (S.XIII). Monasterio de las Huelgas Reales (Burgos)

gustosa a la introducción de tubos y otros artificios, capaces de obrar todo género de trucos y “prodigios” (por ejemplo, hablar o llorar) en el transcurso de cada “actuación” de la imagen, con la carga de fraude y engaño para explotar la credulidad de los ingenuos feligreses que ello implica⁹. Observadas en su actual e impasible hieratismo, resulta difícil creer que fuesen creadas para representar un papel con parte de acción. Sin embargo, constituyeron un elemento indispensable en las celebraciones de la Epifanía, y para ser más precisos del *Officium*



Stellae. Con tal propósito, los artesanos medievales perfeccionaron con un alto grado de calidad la sensación vivificante desprendida por sus estatuas marianas (las *Petites Maries*, *Marion*, *Mariottes* o *Marionnettes* francesas o *Marie de Legno* italianas), en cuanto a provocar, más que el temor, la reverencia ante lo sagrado¹⁰. Freedberg¹¹ y Forsyth¹² refieren la existencia en el siglo XI de un libreto procedente de Nevers, donde se explica la puesta en escena para la ocasión. Así, tres sacerdotes disfrazados de los Reyes Magos se acercaban a Herodes y a las parteras que habían asistido a María al dar a luz. Al preguntarles por el Niño

9 FREEDBERG, D.: *op. cit.*, pág. 327.

10 VAREY, J. E.: “Historia de los títeres en España”, *Revista de Occidente*, 1957, págs. 30-31 y ARTILES, F.: *Títeres: Historia, teoría y tradición*, col. “Librititeros”, Zaragoza, Teatro Arbolé, 1998, págs. 17 y 28-29.

11 FREEDBERG, D.: *op. cit.*, pág. 331.

12 FORSYTH, I.: “Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama”, *The Art Bulletin*, 50, 1968, págs. 215-222. En la misma línea, aunque primando la vertiente plástica del tema se halla el trabajo de BANGO TORVISO, I. G.: “Sobre el origen de la Prosquinesis en la Epifanía a los Magos”, *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de Simbología, Arte y Literatura*, 7, 1978, págs. 25-37.



Jesús, las mujeres respondían: *Ecce puer adest quem quaeritis* (“Aquí está el Niño que buscáis”), siendo entonces cuando el Niño comenzaba a moverse y a inclinar la cabeza mientras su Madre lo manifestaba teofánicamente a los ojos de los presentes, sin el más mínimo estupor por parte del público¹³.

Entre todas ellas, la *Virgen de los Reyes* de la Catedral de Sevilla brilla con luz propia. [1] A tenor del estudio arqueológico practicado en 1947, la escultura fue realizada expresamente en torno al segundo cuarto del XIII para lucir los ropajes y atributos propios del rango áulico y, al efecto, poder ser sentada en un sillón desde el que muestra al Niño Jesús sobre sus rodillas a semejanza del Trono de Salomón, pues según refrendan los *Proverbios*: *Por mí reinan los reyes y los príncipes decretan lo justo*¹⁴. A su estructura de maniquí articulado se acoplan la cabeza, los pies y las manos, estas últimas modeladas en forma de peine. Como peculiaridades morfológicas, la talla muestra un revestimiento de piel de cabritilla que pretende mimetizar la tersura de una epidermis humana, a falta todavía de que los artistas lograsen dicho efecto realista a base de policromía. Junto a ello, la cabellera rubia, en consonancia con el ideal de belleza femenina medieval, tan cantado en su vertiente erótico-sensual por la lírica del amor cortés y sublimado por los iconos marianos, se compone de una madeja de hilos de oro sujetos al cráneo por minúsculos clavos. Sin embargo, lo más llamativo de la efigie es la presencia de un dispositivo escapular, similar al que también se introdujo en el Niño, compuesto de una rueda dentada de madera y una correa que bordea su eje, cuyo bloque superior se une al tronco por grapas metálicas¹⁵. El mecanismo, posteriormente inutilizado, debía comunicar ciertos movimientos a la cabeza de ambas imágenes en determinados puntos del itinerario procesional, además de sentarlas y levantarlas del sitio. [2] Según apostillábamos en otra ocasión, resulta tentador imaginar el entusiasmo popular al contemplar la espontánea salutación con la que Madre e Hijo simularían “corresponder” las aclamaciones y muestras de júbilo de la población desatadas a su paso durante el discurrir del cortejo¹⁶.

Pero, yendo más allá, la *Virgen de los Reyes* distaba en su origen de ser una pieza más al uso, cuyas funciones “instrumentales” únicamente cobran sentido en el marco de una dramaturgia sacra. [3] No en balde, sus facultades teatralizantes fueron astutamente resemantizadas en el marco de una espectacular “función”

13 *Ibidem* y CORNEJO VEGA, F.: “La escultura animada”, págs. 241-242.

14 *Proverbios* 8, 15.

15 HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1947): *La Virgen de los Reyes. Patrona de Sevilla y de la Archidiócesis. Estudio iconográfico*, Sevilla, Guadalquivir, 1996.

16 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: “El Cielo y el Mundo. Mujer vestida de santa, santa vestida de mujer”, en CAMACHO MARTÍNEZ, R. y MIRÓ DOMÍNGUEZ, A. (eds): *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, Málaga, CEDMA, 2001, págs. 179-181.

5. *Cristo de la Entrada en Jerusalén*
(S.XVI) procedente de Sundgan
(Alsacia). Musée d'Unterlinden (Colmar)

de apoteosis regio-política orquestada por Alfonso X, en provecho de su propia gloria, la de su esposa Beatriz de Suabia y la de su padre, el conquistador de Sevilla, Fernando III el Santo, según un testimonio de Hernando Pérez de Guzmán¹⁷. Enterrados todos ellos en la Capilla Real del templo metropolitano hispalense, la configuración primitiva del recinto mostraba al autómatas mariano por encima de las esculturas a tamaño natural de los tres monarcas difuntos, sentados en sus tronos de plata bajo doseles y ataviados con los resplandecientes *regalia* y paramentos de su dignidad, impresionando a quienes los miraban al permanecer eternamente *assi como un estado de home*, en tanto la reina parecía *la muger más fermosa del mundo*. El Rey Fernando lucía, además, su famosa espada “mágica”, capaz de curar a quienes la besaban y de ganar batallas¹⁸. Ni que decir tiene que la profusión de joyas y metales preciosos, la efectista iluminación de la capilla con seis cirios y cuatro lámparas de plata que ardían día y noche y los movimientos de la Virgen de los Reyes (que, en palabras del cronista *semeja que está viva en carne con su fijo en el brazo...[y] es fecha en Torno y la levantan, y la sientan quando quieren*), en determinados ceremoniales aderezaban una atmósfera sobrenatural y resplandeciente difícilmente superable, de cuyo discurso simbólico la Corona de Castilla resultaba ser la principal beneficiaria al recrearse la idea de la protec-



17 Nos referimos a la *Memoria sacada de un Libro de Hernán Pérez de Guzmán que fue escrito en la Era de 1303 a.*, recogida por CÓMEZ RAMOS, R.: *op. cit.*, págs. 47-49 e *Imagen y Símbolo en la Edad Media andaluza*, Sevilla, Ayuntamiento, 1990, págs. 94-97.

18 *...E tiene en la mano derecha una Espada... Elos que quieren guarecer del mal que tienen besan en aquella Espada son luego guaridos*. CÓMEZ RAMOS, R.: *Las empresas artísticas*, pág. 49.



ción divina a la monarquía, la legitimidad de su poder y, a la postre, su hierofanía, *apparitio regis, revelatio veritatis* más que nunca en este caso¹⁹.

En este sentido, y aunque no pueda competir con la magnificencia de ese “tesoro” viviente de la Capilla Real sevillana, Alfonso X habría de sacar todavía más partido del autómatas sagrado por otra vía, quizás más sobria, pero más directa de cara al espectador, cual es la intencionalidad del propio movimiento descrito por la escultura y su significación para quienes lo contemplan. Nos referimos a la imagen sedente de Santiago del Monasterio burgalés de las Huelgas, cuya mano izquierda abierta reposa sobre la rodilla, mientras el brazo derecho articulado enarbola una espada. [4] Teniendo en mente lo acaecido el 27 de noviembre de 1219 en aquel mismo lugar, cuando su padre Fernando III tomó del altar la espada previamente bendecida por el obispo y se la ciñó en señal de caballero a sí mismo en demostración palmaria de no haber nadie superior a su persona²⁰, el Rey Sabio inventó esta pieza autómatas, *la cual con artificio juega los brazos*, en palabras de Alonso Núñez de Castro”, para que el propio Apóstol (y no otro hombre, eclesiástico o noble) tras “escuchar” la invocación y recibir la súplica del monarca para proceder al efecto, dirigiese el ceremonial caballeresco que refrendaba la investidura y toma de posesión del reino, según recuerda la Crónica de Alfonso XI²¹.

Antecedentes de los iconos animados barrocos son también aquellas piezas tardomedievales que, aún no siendo tales autómatas en el sentido estricto del término, sí cumplían con eficiencia, conveniente y estratégicamente manipuladas, su papel actoral en las dramatizaciones litúrgicas y procesionales, rivalizando en facultades expresivas y conviviendo hasta las últimas consecuencias con los componentes humanos del reparto. [5] Así acontece con las esculturas de Cristo a lomos de un burro, provistas de una plataforma con ruedas, empleadas en las procesiones públicas del Domingo de Ramos, a modo de paráfrasis plástica de la profecía de Zacarías que prefiguraba la entrada mesiánica en Jerusalén: *Alégrate sobremanera hija de Sión. Grita exultante. He aquí que viene a tí tu Rey, justo y victorioso, humilde, montado en un asno, en un pollino, hijo de asna*²². En la Baja Edad Media, era costumbre en muchas ciudades alemanas trasladar

19 VALDÉS FERNÁNDEZ, M.: *Arquitectura y Poder en el siglo XIII. Las catedrales góticas*, León, Universidad, 2002, págs. 32-34.

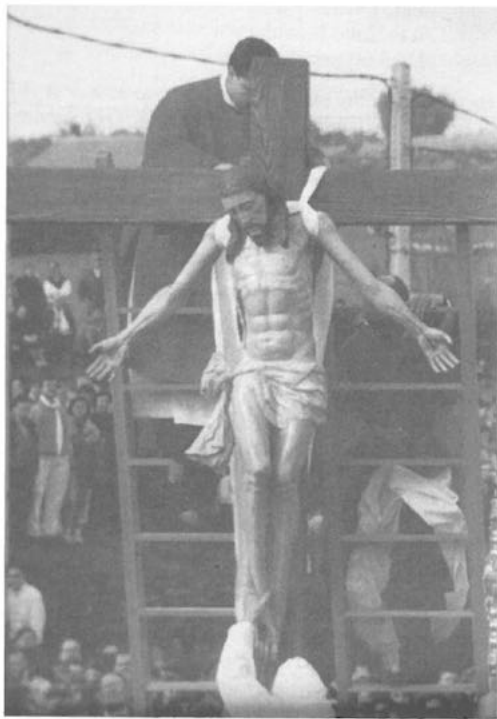
20 *Ibidem*, págs. 39-40.

21 ... *et ciñose su espada, tomando él por sí mesmo todas las armas del altar de Santiago, que ge las non dio ninguno: et la imagen de Santiago, que estuvo encima del altar, llegose el rey a ella, et dízole que le diese la pescozada en el carriello. Et de esta guisa rescibió caballería este Rey Don Alfonso del Apóstol Sanctiago*. Vid., VAREY, J. E.: *op. cit.*, págs. 33-34 y CORNEJO VEGA, F.: “La escultura animada”, pág. 244.

22 *Zacarías 9, 9*. Compárese con *Mateo 21, 1-10; Marcos 11, 1-11; Lucas 19, 29-40 y Juan 12, 12-19*.

6. Escenificación de la *Deposito*

procesionalmente este tipo de esculturas “motorizadas”²³, arrojando a su paso hojas de palma y ramas de olivo²⁴, en inequívoca referencia a las dos antífonas (*Pueri Hebraeorum portantes ramos olivarum obviaverunt Domino* y *Pueri Hebraeorum vestimenta prosternabant in via*), inspiradas en el texto del *Evangelio de Nicodemo*²⁵, que el ceremonial del Domingo de Ramos reservaba para el rito de la distribución de los ramos, según la solemnidad prescrita en el *Pontifical Romano-Germánico*²⁶.



Bastante más intenso era y continúa siendo el papel reservado a la *Virgen de la Asunción*, patrona de Elche y figurante principal, desde la segunda mitad del XV, del conocido *Misteri*, dedicado a la Muerte y Glorificación de María, en

23 Por la inspiración atemporal de los “teatros edificantes”, ni siquiera la América hispana supo sustraerse a la capacidad de sugestión de tales dramatizaciones, si bien incentivando aún más la dosis de “realismo” de la función. Así, en Ayacucho (Perú) un jumento de blanco pelo que nunca trabaja en las faenas del campo sirve de montura a la propia escultura de Cristo, seguido de otro burro cargado de frutas de la región que después de la procesión se disputa la multitud. Vid., BERNALES BALLESTEROS, J.: “Las Hermandades de Sevilla y su proyección en América”, *Apotheca*, 6-1, 1986, pág. 64.

24 HERLER, M.: “Palm Sunday Prophets: Hairs, Beards, Hats, Railments, Pins”, en AA.VV.: *International Society for the Study of Medieval Theatre. Sixth Triennial Colloquium*, Lancaster, 1989, págs. 67-69.

25 *Actas de Pilato o Evangelio de Nicodemo*, Parte I, 1-3: *Señor gobernador* [el emisario a Pilatos] *cuando me enviaste a Jerusalén al lado de Alejandro le vi sentado sobre un asno y los niños de los hebreos iban clamando con ramos en sus manos, mientras otros extendían sus vestiduras en el suelo diciendo: ¡Salva[nos] tú que estás en las alturas; bendito el que viene en el nombre del Señor.* Vid., SANTOS OTERO, A. de: *Los Evangelios Apócrifos. Edición crítica y bilingüe*, Madrid, BAC, 1985, págs. 406-407.

26 GONZÁLEZ NOVALÍN, J. L.: “Religiosidad y Reforma del pueblo cristiano”, en AA.VV.: *Historia de la Iglesia en España*, III-1º, *La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*, Madrid, BAC, 1980, pág. 376.



el cual cabe descubrir un espectáculo excepcional, en cuanto conciliador y sintético de las tradiciones del teatro religioso medieval²⁷ y la función litúrgica barroca²⁸. En la primera parte de la historia, la *Vespra*, un niño o *infantillo* (según el *Consueta* o libreto del drama) interpreta el papel protagonista, dada la necesidad de que su personaje recite y cante los oportunos textos del guión, mientras se escenifican los pasajes de los *Evangelios Apócrifos* alusivos a los últimos momentos de la vida mortal de María. Fallecida la Virgen, la escultura suplanta el lugar del niño cantor y continúa interpretándose a sí misma ("*Mary as herself*", hubiese figurado en un *casting* actual) en las secuencias inmediatas de la *Festa* que incluyen su amortajamiento, el duelo de los Apóstoles, el velatorio y traslado del cuerpo en el tálamo mortuario y el incidente con los judíos. La apoteosis final llega a su plenitud con la Asunción y Coronación de la Virgen por parte de la Trinidad y los ángeles, desde la misma bóveda de la Basílica de Santa María hasta donde ha sido "elevada" la escultura mediante el *Araceli*²⁹.

2. ¿Los muñecos se mueven!! Fiesta, liturgia y tramoya

Si, desde la Edad Media, la profanación de lo sacro y la sacralización de lo profano venía siendo un hecho consumado, la evolución de los lenguajes teatrales vinculados, de uno u otro modo, a la apología del poder y/o la función litúrgica experimentarían un proceso de aproximación y contaminación análogo al que, en un plano sociopolítico, venía siendo una realidad entre *Imperium* y *Sacerdocium*. O, lo que es lo mismo, entre *ministerium* (ejercicio de la función administrativa) y *mysterium* (suceso sagrado y sobrenatural)³⁰. En este sentido,

27 Sobre el tema véase DONOVAN, R. B.: *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958.

28 Las representaciones se realizan en la Basílica de Santa María, cuya fábrica barroca delata una concepción teatral *ad hoc*, al disponer de bóveda falsa con tramoya, presbiterio similar a una escena y profusión de galerías y tribunas a modo de palcos para los asistentes. Bajo la cúpula se coloca un tablado llamado *cadafal*, sobre el que se desarrollan la mayor parte de las escenas del drama. En la clave de la cúpula se encuentra una abertura escondida bajo una enorme tela pintada que simula el cielo, donde se esconden una serie de artilugios y aparatos que se montan en la azotea de la iglesia: el torno, las poleas, la tramoya, la trampilla y otros ingenios. La *Magrana*, una granada gigante que desciende sobre la iglesia para abrirse espectacularmente esparciendo una lluvia de oropel, se reserva a la "bajada" y "subida" del ángel con la palma que comunica a la Virgen su próxima muerte y asunción. Mayor complejidad revela el *Araceli*, en realidad un andamio volante que transporta a cinco actores por dos veces para llevar a los cielos el alma de la Virgen, primero, y a su representación escultórica después. Cuando el *Araceli* se aproxima a otro artilugio pendiente de la cúpula, el *apoteosis*, desde el que se muestra Dios Padre se verifica la Coronación de María.

29 La monografía más completa sobre el tema sigue siendo el trabajo de CASTAÑO GARCÍA, J. *La imagen de la Virgen de la Asunción patrona de Elche*, Elche, Caja de Ahorros Provincial de Alicante-Patronato Nacional del Misterio de Elche, 1991. Véase también RAMÓN, F. y SÁNCHEZ, A. J.: *Misteri d'Elx*, "Cuadernos de Información" 1, Elche, 1988.

30 HUIZINGA, J.: *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, págs. 222-223.



7. Encuentro del Nazareno con la Mujer Verónica

el paulatino y creciente auge de la festividad del *Corpus Christi* explicita, a partir de su institucionalización y ritualización en 1264, a instancias de Urbano IV por voz de la bula *Transiturus de hoc Mundo*, la asunción por parte de las celebraciones religiosas de determinados mecanismos rituales concebidos, en principio, en señal de homenaje y vasallaje a la majestad regia secular, aunque inspirados desde un principio en el lenguaje de la adoración religiosa, al cual terminaría siendo nuevamente transferido.

Así, las cabalgatas cívicas y los desfiles o *mistères* que comenzaron a proliferar en las Cortes europeas para regocijo y entretenimiento de los banquetes *palaciegos* obligó a los artistas a azuzar el ingenio en pos de cuantos artificios sorprendieran, cautivaran y suscitara el aplauso de un público tan exigente como inquieto y elitista. Entre tales invenciones, fueron generalizándose una serie de artefactos bajo la forma de carrozas, basamentos y peanas que, primero, trasladarían estatuas y, algo después, hombres convenientemente disfrazados que permanecían inmóviles para transformarse, de súbito, en “estatuas animadas” e interpretar un “cuadro vivo” en puntos estratégicos del itinerario. Con la incorporación de estos carros o *rocas* al discurso simbólico del *Corpus* se



introdujo un elemento escenográfico complementario al componente dogmático y abstracto inherente a la devoción eucarística, al tiempo que se diversificaron las temáticas de tales *tableaux vivants*, al escenificarse sobre plataformas un variopinto número de asuntos con argumentación bíblica, hagiográfica y/o alegórica³¹.

Dejamos, de momento, la cuestión aparcada en este punto, por cuanto será retomada en un epígrafe posterior, al referirnos a sus implicaciones en la configuración del lenguaje de la escultura procesional, sin duda el campo de la creación plástica de la Edad Moderna que acogerá, recepcionará y rentabilizará, mejor y con mayor ímpetu, las secuelas y avances de semejantes ejercicios de interacción e integración entre las Artes. Con todo, conviene recordar ahora como la Edad Moderna supo ser perspicaz y revelarse singularmente hábil a la hora de añadir un grado de complejidad y sofisticación, sea en el sentido que sea, a los, a veces, demasiado “ingenuos” experimentalismos tardomedievales con estatuas vivas. No sólo al convertirlas en uno de los medios de acción *pro ecclesia et pontifice* vertebrados desde el engranaje contrarreformista, de cara a su exhibición en calles y templos, sino por favorecer, al unísono, una implicación progresiva de los artistas en la ideación, explotación, improvisación, preparación y despliegue de la fiesta religiosa en términos de espectáculo total, amparándose, como no, en la cobertura prestada al evento sacro por los velos de lo invisible y, al decir de Calderón, también por la inmunidad de lo sagrado.

De esta manera, Vasari recoge, con no disimulado estupor, la maravillosa escenografía de *Il Paradiso*, diseñada por Brunelleschi para las fiestas de la Santissima Annunziata en la iglesia de San Felice in Piazza, maquinaria donde *era maravilloso ver moverse un cielo lleno de figuras vivas, y los contrapesos de hierro girar y moverse y cubiertos de luces que se cubrían y descubrían para encenderse y apagarse*³². Por otro lado, qué decir acerca de los ingenios incorporados a la morfología del retablo español, en cuyo discurso iconográfico la inesperada irrupción de los autómatas en el *climax* de la función litúrgica, a modo de inequívoca rememoración del *deus ex machina* clásico, potenciaba las, ya de por sí, excepcionales facultades cinéticas de este género de piezas. A partir de un momento dado, parece esperarse un grado de implicación mucho mayor que el marcado por el carácter tradicional del retablo como mero expositor didáctico-narrativo de historias esculpidas y/o pintadas. Con la depuración

31 Véanse, entre otros trabajos, las monografías de RUBIO GARCÍA, L.: *La procesión de Corpus en el siglo XV en Murcia y religiosidad medieval*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983 y LLEÓ CAÑAL, V.: *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Diputación, 1975.

32 VASARI, G.: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2002, pág. 274.



8. Bendición del Nazareno al pueblo.
Obsérvese en el balcón la presencia del sacerdote que actúa de maestro de ceremonias en la función del Paso

de las técnicas escénicas³³, la función catequética del retablo se vería gradualmente reconducida y aquilatada a costa del factor sorpresa que, mediante los correspondientes artilugios, no sólo facilitarían la mejor contemplación del rito, sino que perseguiría mover los afectos del público, excitándolos para incitarlos a una participación más activa en la liturgia del oficio religioso y en el culto y adoración latreúticos del Sacramento³⁴. Unas veces, un simple torno, un sistema de poleas y un juego de maromas permitían los giros de manifestadores y tabernáculos, las “apariciones” de los personajes sagrados en su apoteosis y las subidas y descensos de cuadros que ocultaban el objeto de aquellas “revelaciones hierofánicas” en el discurrir del ceremonial. En



- 33 VAREY, J. E.: “Scenes machines and the teatrical experience in Seenteenth-Century Spain”, *Atti del XXIX Congresso Internazionale di Storia dell’Arte*, V, Bolonia, 1985, págs. 51-63; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII”, en EGIDO, A. (ed.): *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, 1989, págs. 33-60 y GONZÁLEZ ROMÁN, C.: *Spectacula. Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento*, Málaga, Universidad-Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2001.
- 34 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, III, 1991, pág.43-52.
- 35 OROZCO DÍAZ, E.: “Sobre la teatralización del templo y la función religiosa del Barroco: el predicador y el comediante”, *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3, 1980, págs. 171-188; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco”, en AA.VV.: *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, págs. 137-151; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz del Ribero y la iglesia de los jesuitas de Granada”, *Actas del X Congreso del CEHA: los clasicismos en el arte español*, Madrid, UNED, 1994, págs. 273-282; MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. y SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “La restauración como diálogo con la obra de arte. A propósito de una ‘disputa’ en Granada”, *Actas del XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Castellón, 1996, págs. 543-558



otras ocasiones, eran una serie de resortes accionados por el peso del agua, la arena u otros sólidos los responsables mecánicos de conferir “vida” a los autómatas empleados en los escenarios teatrales³⁵. Otras veces, los artilugios permitían verificar apabullantes despliegues a costa de la puesta en escena de “asuncciones” o “rompimientos de gloria” varios.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, las dramatizaciones con autómatas demostraron probadamente haberse convertido en un recurso capital para los agentes y mentores de la persuasión barroca, quienes vinieron entendiéndolas y potenciándolas sin interrupción en calidad de “números” dramáticos fuertes. En parangón a la homilética y sus leyes retóricas, se esperaba que la actuación de las efigies en instantes precisos de la secuencia litúrgica marcara una serie de hitos psicológicos, coincidentes con aquellos momentos proclives a un máximo delirio religioso en el curso del ceremonial y, casi siempre, al compás de los impulsos de un público voluble, predispuesto a experimentar sensaciones intensas y dotado de profunda capacidad de sugestión ante lo insólito y extravagante. Sin embargo, también era factible desarrollar otra estrategia de control no menos inteligente. En efecto, al pulsar reiteradamente la capacidad de respuesta del individuo ante aquellos estímulos sensibles (las propias imágenes) ligados a la órbita trascendente y puestos al servicio de los fundamentos ideológicos del sistema, se verificaba paralelamente una permanente puesta a punto de las tácticas propagandísticas al uso. Con ello, no sólo se conseguía la reafirmación colectiva de la escala de valores vigente, sino practicar e ir elaborando una auténtica “encuesta” subliminal sobre el ordenamiento social de una manera sumamente fácil, por cuanto la observación y estudio de las reacciones del auditorio brindaba un procedimiento inmejorable a la hora de extraer conclusiones y disponer las actuaciones pertinentes al respecto.

Las numerosísimas y constantes celebraciones festivas barrocas brindaban la excusa perfecta para proseguir en esa línea de integrar las estatuas animadas en el diseño y montaje de los aparatos efímeros, cuyo objetivo primordial siempre habría de ser el mismo: hacer presente el cielo en la tierra. Los testimonios acerca de esta cuestión son innumerables. De esta manera, si, en 1660, Juan Núñez Sotomayor nos recuerda la presencia de *imágenes móviles que causaban risa* y otros iconos sacros en los festejos de la consagración de la Catedral de Jaén³⁶; en 1610, la beatificación de San Ignacio en Granada había dado pie a la

36 NÚÑEZ SOTOMAYOR, J.: *Descripción panegyrica de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de Jaén celebró en la translación del SS. Sacramento a su nuevo y sumptuoso Templo, por el mes de Octubre del año de 1660*, Málaga, Mateo López Hidalgo, 1661. Vid., ESCALERA PÉREZ, R.: *La imagen de la sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad y Junta de Andalucía, 1994, págs. 429-432.



9. *Jesús Nazareno* (S. XVII – XVIII).
Iglesia de San Juan de Letrán (Arriate,
Málaga)

calurosa imaginación de los jóvenes estudiantes, *no sin trabajo y sangre*, para reconvertir en “autómatas” festivos, y muy a pesar suyo, a unos gatos y perros, *como lo hicieron mal de su grado*, a tenor de la relación³⁷. Por otro lado, en 1680, la Universidad de Alcalá de Henares festejó la beatificación de San Juan de la Cruz con un deslumbrante aparato efímero protagonizado por una imagen de *N. Señora de la Concepción* y, *quando el Santísimo se descubría, se iba elevando esta imagen hasta colocarse en lo superior del nicho donde le esperaba Trono Decente. Al mismo tiempo salían del fondo dos valientes y primorosos lienzos... Al mismo tiempo que se iban retirando los lienzos se levantaban y abrían sobre el pavimento del nicho dos palmas y subían dos Ángeles y aquellas baxaban descubriendo el Santísimo en una rica custodia de coral y oro; éstos, elevándose más, sustentaban sobre la custodia una Corona Imperial*³⁸.



37 En concreto, uno de los carros mostraba un órgano cuyos cañones eran ocho perros dispuestos en escala decreciente, para que con sus ladridos “interpretasen” la música en cuestión, accionada por teclas que *assentavan sobre sus pechos, y por tener al cabo una púa de hierro los lastimaba muy bien, o muy mal, como lo dezían los aullidos que daban*. Delante de ellos, dos gatos reñían armados con espadas y escudos. Finalmente, la idea de la “escuela de los gatos” *los quales avían de yr vestidos con sus sayos y cuellos de estudiantes, con sus libros en las manos, y un estudiante avía de hazer el oficio de maestro, açotándolos con tal artificio, que avían de dar maullidos, como que leyan*, se vio frustrada por “falta” de espacio en el carro *para tantos perros y gatos*. Biblioteca Nacional, Título 2, Signatura 64427: *RELACIÓN de la fiesta que en la beatificación del B.P. Ignacio fundador de la Compañía de Iesús, hizo su Collegio de la Ciudad de Granada en catorze de Febrero de 1610, con el sermón que en ella predicó el Señor Don Sancho Dávila y Toledo...*, Sevilla, en Casa de Luis Estupiñán, 1610, fols. 29r-29v del impreso, 71r-71v. del volumen.. Vid., ESCALERA PÉREZ, R.: *op. cit.*, págs. 297-303 y “Granada festeja en 1610, la beatificación del P. Ignacio de Loyola”, *Boletín de Arte*, 12, 1991, págs. 147-157.



En época posterior, un planteamiento escénico similar al descrito adquirirá un carácter, no transitorio, sino permanente en la Capilla del Sagrario de la parroquia lucentina de San Mateo, *portentosa estancia y eminente teatro de la más autorizada suntuosidad, a donde se ostenta la majestad de nuestro augustísimo Dios Sacramentado*. Concluido en 1772, su exuberante ornamentación barroca y exhaustivo programa iconográfico carecerían de sentido sin la trascendencia protagonística del tabernáculo central. Auténtico cénit del discurso, en cuanto inequívoco “corazón” de tan singular microcosmos eucarístico, el templete refrendaba la carga misteriosa de la *Shekinah* o manifestación teofánica de la Divinidad contenida en la presencia sacramental, en complicidad con la puesta en valor contrarreformista de otras concomitancias simbólicas tangenciales. En este sentido, la apoteosis crística terminaba valiéndose de un punto de refuerzo teológico, significado en la pureza de María, quien al verificar en su seno la Encarnación de Cristo se había convertido en el primer Sagrario del Dios viviente.

La “imprevista” aparición de los autómatas elevadores del Sol eucarístico refrendaba tal cuestión, hasta el punto de hacer depender de ellos la renovación del “milagro”. Al situar la Forma manifiesta por delante de la escultura de María se lograba rememorar perpetuamente el misterio del Verbo concebido en carne mortal. Al mismo tiempo, y mediante el movimiento descendente del *Sol Salutis* desde la bóveda del tabernáculo, se hacía tangible la consideración de la Eucaristía como el pan que, en paridad al Maná del Antiguo Testamento, continuaba bajando del cielo³⁹. La ubicación central del templete y su condición de edículo abierto en dirección a los cuatro puntos cardinales insinuaba, en virtud de tales propósitos, la revelación mesiánica universal del Cuerpo de Cristo, recuperando por su ubicación en calidad de *centrum* espacial, y no sin ciertos visos “románticos”, el poético simbolismo cristológico, filosófico, místico y cosmológico de los altares centralizados renacentistas⁴⁰:

*..está colocada una repisa de especial idea grandemente
tallada y dorada, bronceados los fondos, que recibe el
precioso simulacro de la Reina de los Ángeles en el*

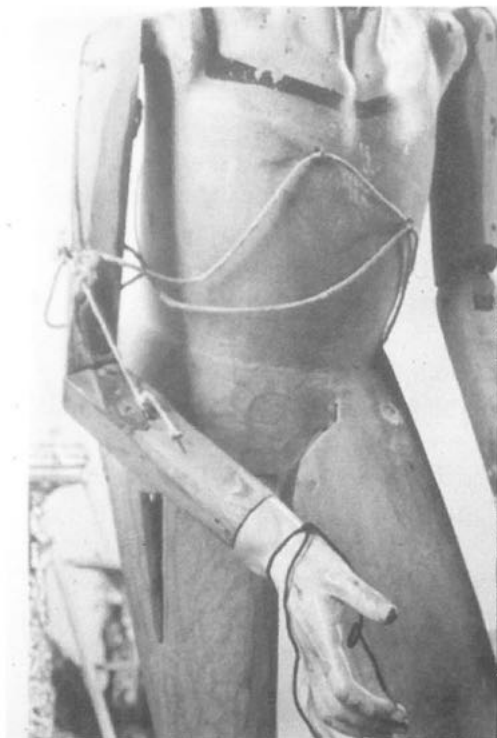
38 PRESENTACIÓN, F. de la: *Sermones Solemnes, Aclamación Universal Festiva de España a la Beatificación de Nuestro Glorioso Padre Juan de la Cruz...* Alcalá de Henares, 1680. Vid., RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “Espacio sacro teatralizado”, pág. 149.

39 Sobre la cuestión, vid., GONZÁLEZ TORRES, J.: *Emblemata Eucharistica. Símbolos y alegorías de la Iconografía Sacramental*, Memoria de Licenciatura en fase de elaboración, Universidad de Málaga y GALISTEO MARTÍNEZ, J.: “Mysterium Fidei. La Capilla Sacramental de la Parroquia del Soterraño en Aguilar de la Frontera (Córdoba): Arca de la Alianza y Templo de Cristo, *Boletín de Arte*, 23, 2002, págs. 191-228.

40 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Historia de una utopía estética: el proyecto de Tabernáculo para la Catedral de Málaga*, Málaga, Universidad, 1995.



10. Mecanismo de brazos articulados para la bendición en la escultura del Nazareno de Arriate, obra de finales del siglo XVII



misterio de su Concepción Purísima, de siete cuartas de altura con corona imperial de plata. Desde la referida repisa sale suavemente un círculo de nubes que circundan preciosísimos angelitos y serafines... En el enunciado recibimiento y sin reparar la Imagen de la Virgen, se ostenta la Custodia y sitúa en el ámbito suficiente. En la parte superior de la nube se hallan dos ángeles sosteniendo un Sol, que lo elevan para manifestar y hacer patente el Pan Eucarístico a los fieles, y descendiéndolo con los reflejos del mismo, ocultan y reservan a nuestro Dios Sacramentado, advirtiendo que por todas cuatro fachadas a un tiempo se deja ver el Pan Celestial, estando todo dispuesto de forma y con el espacio suficiente para que, con el respaldo de la Sagrada Imagen de la Virgen, pueda hacerse cómodamente esta operación⁴¹.

41 VALDECAÑAS Y PIÉDROLA, A. F.: *Descripción del Sagrario de la Iglesia Parroquial de San Mateo de Lucena*, inserta en TAYLOR, R.: *Una obra española de yesería (El Sagrario de la parroquia de San Mateo en Andalucía)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1978, págs. 43 y 51.



3. Esculturas al servicio de la Contrarreforma. Imágenes con alma y autómatas callejeros

En páginas anteriores insistimos en la importancia de la fiesta eucarística como eslabón de ceremoniales y acontecimientos públicos de estirpe sacro-profana. En virtud de tales procesos, el rito de la unción y coronación del monarca gozaría de un carisma “sacramental”, al tiempo que la comparecencia pública del Sacramento el día del Corpus se asimilará, tal cual corresponde al *Rex regum*, al protocolo reservado para la recepción oficial, entrada y discurrir del soberano por las calles de la ciudad. En paralelo a semejante “homologación” de contenidos simbólicos, en la fiesta eucarística también fue sintetizándose buena parte de la evolución histórica del teatro, dejando sentadas una serie de premisas escenográficas, compositivas, morfológicas y rudimentarias sumamente útiles, una vez llegado el momento en que las Hermandades y Cofradías de Pasión decidieron embarcarse en la aventura de encargar composiciones escultóricas o *pasos de misterio* con varios figurantes. En el caso de Sevilla, la relación entre las maquinarias del Corpus y los pasos procesionales también parece guardar ciertas conexiones con las tramoyas y decorados festivos diseminados por los enclaves callejeros más señeros en el discurrir de la procesión.

A propósito de lo expuesto, Lleó Cañal apunta la existencia, en el Quinientos, de un *risco* levantado en la Catedral junto al Monumento de Semana Santa, que emulaba el monte Calvario, donde se exponían varios grupos de figuras de vestir, modeladas en barro y adornadas con vistosos ropajes, pelucas de cáñamo y caretas pintadas, que representaban escenas de la Pasión⁴². Asimismo, en 1594, el Licenciado Reyes Messia de la Cerda dispuso una serie de *invenciones* bíblicas, evangélicas y alegóricas en forma de *passos*. Básicamente, se trataban de tablados adosados contra un muro, donde un decorado pintado, sin atisbos de perspectiva, hacía las veces de fondo escénico o telón ante el cual se situaban figuras de bulto ataviadas con lujosas vestimentas. En el primer supuesto, sobresalía el *altar de Nuestra Señora de las Virtudes*, vertebrado a modo de pirámide mística, desde cuya cúspide la Virgen se erigía en espejo moral y reina de todas ellas. Un singular “mecanismo” de conexión metafórica y literal (consistente en unas grandes cadenas doradas que nacían del propio simulacro mariano para cerrarse sobre los cuerpos de la Caridad, la Esperanza, “aprisionando” más abajo a la Fortaleza, la Justicia, la Templanza y la Prudencia, en tanto la Fe se mantenía libre de ataduras) traducía incontestablemente la cuestión en términos visuales haciendo uso de un recurso inteligible para todos los públicos⁴³.

42 LLEÓ CAÑAL, V.: “Un libro de dibujos inédito sobre el Corpus Christi sevillano en el siglo XVI”, *Archivo Español de Arte*, 190-191, 1975, págs. 246-247.

43 *Ibidem*, pág. 255.



11. Gesto de desesperación de la Virgen durante la función del «Paso». Obsérvese el movimiento de los brazos

Otras veces, se recurría a pintorescos artificios que funcionaban gracias a ingenios hidráulicos. Así, en la *Fuente del Pelicano* varios surtidores ocultos en los picos de los cuatro polluelos devolvían al padre el flujo “sanguíneo” que éste les lanzaba, mientras la *Fuente del Cristo* presentaba al Crucificado derramando copiosamente su sangre sobre un gran cáliz de plata, con la Hostia que hacía las veces de basamento⁴⁴. Qué duda cabe que, al explicitarse en términos de difusión masiva mediante las escenificaciones animadas, las teorías neoplatónicas acerca de la Gracia circular⁴⁵ y el circuito místico marcado por la secuencia *emanatio-raptio-remeatio* (*Todas las cosas proceden de él, buscan volver a él y en él reposan*, en expresión de Francesco di Giorgio⁴⁶), adquirirían una veraz consistencia visual, amén de una innegable facilidad intelectual. De este modo, la eficacia pedagógica de tales montajes efímeros salvaguardaba la erudición y complejidad conceptual de los asuntos místicos planteados, al acomodarlos hacia aquella otra vertiente, más popular, del lenguaje teatral que cuestionaba el creciente ocultismo teológico de los autos⁴⁷.

No obstante, en la definición del autómatas barroco no sólo cuentan los presuntos precedentes festivos enunciados. También debe contarse con el ejemplo de otras ciudades (Málaga, entre ellas) donde parece insinuarse que los autos



44 *Ibid.*, págs. 251 y 255.

45 WIND, E.: *Misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pág. 238.

46 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: “Iconografía e Iconología del pelicano: un ensayo sobre la reconversión del concepto de Filantropía”, *Boletín de Arte*, 12, 1991, págs. 135-136 y 144. A propósito de ello, Silesius es tajante al referirse cómo para la recepción de la Gracia es indispensable haber “lavado” previamente el espíritu: *Despiértate, cristiano muerto, fíjate nuestro pelicano -Cristo- te riega con su sangre y con el agua de su corazón. Si la recibes bien... al instante estarás vivo y con buena salud.*

47 CORRALES EGEA, J.: “Relaciones entre el Auto Sacramental y la Contrarreforma”, *Revista de Ideas Estéticas*, 12, 1945, págs. 511-514.



religiosos representados en las iglesias tuvieron algo o bastante que decir al respecto, por no hablar de la experiencia ensayada en las estatuas animadas medievales. A nuestro juicio, entre los “nuevos” componentes que singularizan las peculiaridades de los autómatas procesionales barrocos figura, en primer lugar, la simbiosis establecida entre la estatua animada y la puesta en escena de los temas iconográficos de la Pasión. Acto seguido, contaríamos con el desarrollo de una capacidad metamórfica extrema que, yendo más allá de los primitivos Crucificados articulados, habilita a una escultura para adoptar varias iconografías a costa de la mudanza en las vestimentas, los cambios de postura o el trueque de atributos, de tal forma que prácticamente una pieza puede interpretar por sí sola una secuencia bastante extensa del ciclo. Finalmente, a la obsesión hiperrealista del Barroco satisface el perfeccionamiento de las técnicas, la implicación e integración en el resultado plástico de recursos inicialmente extraescultóricos y los virtuosismos en el tratamiento realista de los cuerpos, fisonomías y situaciones.

En paridad a los autómatas integrados en los retablos y las escenografías callejeras, aunque apostando por un ritmo dramático más cadencioso, los movimientos articulados de las imágenes procesionales enfatizarían su valor como fulminantes y estratégicos golpes de efecto, convenientemente jerarquizados en sus modos, roles y acciones por un criterio de organización dictado por los principios y reglas del teatro y las prescripciones del ritual. Con esto último, se introduce un cierto distanciamiento respecto a otros experimentalismos de la época, donde la contemplación del movimiento de los autómatas no constituye un recurso excepcional, sino que su dinamismo, casi ininterrumpido, forma parte del propio espectáculo, tal cual parecía suceder con las figuras automáticas integradas en las catorce estaciones del Vía Crucis⁴⁸ erigido, en 1633, por Baccio del Bianco en el Hospital de los Italianos de Madrid⁴⁹.

Las ceremonias de la *Depositio* y el *Paso* capitalizan las actuaciones de los autómatas procesionales barrocos incluso hasta el día de hoy⁵⁰. Sus orígenes medievales ratifican la antigüedad evidente de la primera y su continuidad en la Edad Moderna. Mediante la flexibilidad impresa a las articulaciones, y una vez verificado el acto de veneración (*Adoratio Crucis*) en los preliminares de la función, el Crucificado pasaba de estar clavado en la Cruz a ser descendido de ella. [6] Seguidamente, los brazos se sujetaban con cintas y se colocaban pegados al cuerpo, se amortajaba la efigie y se depositaba en el sepulcro transformada en imagen yacente (*Depositio*). En algunas circunstancias, el ritual se prolon-

48 PRADILLO Y ESTEBAN, P. J.: *Vía Crucis, Calvarios y Sacromontes. Arte y Religiosidad popular en la Contrarreforma (Guadalajara, un caso excepcional)*, Guadalajara, Diputación, 1996.

49 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “Espacio sacro teatralizado...”, pág. 147.

50 Para comprobar la vigencia actual de tales rituales en el territorio español, véase AA.VV.: *Rito, Música y Escena en Semana Santa*, Madrid, Comunidad de Madrid-Consejería de Educación y Cultura, 1994.



12. Estructura interna de la cabeza y tronco de la *Virgen de la Amargura*, Dolorosa del siglo XVIII, con mecanismo interno para facilitar las inclinaciones de la misma. Parroquia del Soterraño (Aguilar de la Frontera)

gaba hasta el Domingo de Resurrección con la escenificación del levantamiento del sudario y la salida de Cristo de la tumba (*Elevatio*). Ya desde el siglo XIV, la obligada participación en la ceremonia de actores vivos interpretando a José de Arimatea, Nicodemo y los otros testigos del acontecimiento permitía “confundir” deliberadamente lo animado y lo inanimado, al integrarlos en un mismo cuadro teatral, favoreciendo de paso la compenetración emotiva absoluta de intérpretes y espectadores con la trama y las implicaciones penitenciales del episodio. Al respecto, un contrato de 1612 suscrito con el escultor Salvador Rodríguez se muestra contundente sobre las peculiaridades morfológicas de este género de piezas, al requerírsele la hechura para la villa malagueña de Álora de un Xpo. *Crucificado, los brazos de gonce e todo de buena madera, de forma que con él se pueda hazer el dessendimyento de la Cruz, con su corona e potencias, todo de blanco sin barnis ni cruz porque ésto, e lo demás nessesario lo a de hazer con otro maestro el dicho Franc^o. García... de madera de pino o álamo, bien sasonada de forma que no cave... quebradura*⁵¹.

Pero, sin duda, la mezcla de religiosidad y espectáculo de las celebraciones de la Semana Santa con autómatas de por medio alcanza su máxima relevancia en la teatralización de los Encuentros del Nazareno con la Virgen y San Juan, la Verónica y las Mujeres de Jerusalén, deviniendo hacia las claves de una dramaturgia netamente barroca. [7] Al igual que acontecía con la Entrada en Jerusalén, la fuente literaria de la dramatización procesional de los Encuentros



51 Archivo Histórico Provincial de Málaga, *Escritanía de Alonso Benítez*, Leg. 891 (1612), s/f.



son las *Actas de Pilato* o *Evangelio de Nicodemo*. Para ser más exactos, su recensión B, parafraseada, y adaptada en tono novelesco y/o dialogado por la poesía italiana y los misterios ingleses⁵², refiere cómo el Evangelista San Juan después de seguir durante parte del trayecto el cortejo militar que conducía a Cristo cargado con la Cruz hacia el Gólgota, corrió a dar cuenta a la Virgen de lo que sucedía, pues hasta entonces se encontraba ignorante de ello. Nada más conocer la noticia, María se encaminó a toda prisa en pos de su Hijo y, al verlo, cayó desmayada. Una vez recuperada, y en compañía siempre del joven discípulo y las Marías, prosiguió firme junto al Nazareno, acompañándolo hasta su trágico fin⁵³.

Cuando la escultura procesional se dispuso a dar su propia versión de los acontecimientos, no podía hacerlo por otra vía que la que le venía brindada a través de unas fórmulas de representación, en las cuales ya no cabe hablar de inspiración, sugestión, préstamo o aproximación al lenguaje del teatro, sino que son *per se* teatro mismo. En refrendo de la difusión tan extraordinaria de la ceremonia del *Paso*, ningún testimonio resulta más elocuente que la cuantificación de los lugares que la asumieron, cuya simple enumeración ya ocuparía un espacio más extenso al del presente trabajo⁵⁴. De todas formas, nos encontramos frente a un testimonio teatral tan perfectamente definido y cerrado en sí mismo que, salvo escasas excepciones, la función se adecúa a idénticos criterios en cuantos núcleos urbanos y rurales se lleva a cabo. En contraposición al culto intimista en el interior del templo o al recatamiento claustral, el ritual de referencia se vuelca hacia el contexto “natural” de la procesión: la ciudad y, en especial, la Plaza Mayor, concebida como un verdadero teatro y rodeada de balcones a modo de palcos. La intervención de una nutrida maquinaria humana disponía todo lo necesario para el acontecimiento. Una referencia documental relativa a la escenificación del *Paso* en la Málaga de 1739, por parte de la Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús del Convento de Santo Domingo, consigna la complejidad del *atrezzo* en sus preparativos materiales desde las telas para las colgaduras y doseles o el traslado de la cera para alumbrar el cortejo, hasta los operarios encargados de la limpieza del itinerario, los repartidores de invitaciones, los comisionados de colocar los bancos para el público asistente, los músicos,

52 PORTILLO GARCÍA, R. y GÓMEZ LARA, M.: “Ceremonias de la Semana Santa andaluza y el teatro inglés medieval: Hacia un estudio contextualizado”, en *Actas del X Congreso de AEDEAN*, Zaragoza, Universidad, 1988, págs. 429-437.

53 SANTOS OTERO, A.: *op. cit.*, pág. 421.

54 ARANDA DONCEL, J.: “Las Cofradías de Jesús Nazareno en tierras cordobesas durante los siglos XVI al XIX”, en *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*, I, Córdoba, Ayuntamiento-Congregación de Hermanas Hospitalarias de Jesús Nazareno, 1991, págs. 297-298; PORTILLO GARCÍA, R. y GÓMEZ LARA, M.: “Vestigios de antiguas dramatizaciones de la Pasión en la Semana Santa de Andalucía”, *Demófilo. Revista de Cultura tradicional*, 11, 1993, págs. 113-132.

cantores y acompañantes religiosos y seculares de la procesión y, por supuesto, los figurantes vivientes que interpretaban con sus vistosos trajes y carátulas la cohorte de centuriones, judíos y cirineos⁵⁵. Como puede advertirse, en esa plaza o calle principal, la escultura era, más que nunca, el punto de unión entre lo visible y lo invisible, entre el mundo de los humanos y el de la materia inerte llamada a la vida. La elección del enclave distaba de ser fortuita, puesto que tales nudos urbanos polarizan todavía la concentración de los poderes políticos, municipales, militares, administrativos y/o religiosos, manifiesta a través de la presencia en ellos de sus respectivas sedes emblemáticas, en una nítida demostración pública de la “estabilidad” del orden jerárquico, institucional y social, deseado y dominado desde los vértices del poder.

Configurado el “Gran Teatro del Mundo” del *Paso*, ¿qué decir de la función? Básicamente, el libreto parte de una sencilla, a la vez que cohesionada y contundente exposición dramática, consistente en el simulacro *inter vivos* de la Pasión de Cristo. El argumento se centra en la secuencia del *Encuentro*, interpretada por las esculturas vestidas del Nazareno, la Virgen, San Juan Evangelista, la Mujer Verónica y, circunstancialmente, la Magdalena. Todas ellas eran portadas en andas independientes e, incluso, salían desde diferentes enclaves haciendo el camino por separado, hasta “encontrarse” literalmente en la plaza. En los prolegómenos del acto, un sacerdote predicaba una plática o sermón alusivo al contenido litúrgico de la representación. [8] De inmediato, y tras confluír en el centro de la plaza, los autómatas comenzaban a funcionar como si de actores humanos se tratara, interpretando el papel asignado. El apóstol señalaba con el dedo el lugar de la aparición del Nazareno, indicándoselo a la Virgen con sus brazos articulados. La Verónica se acercaba a Cristo, haciendo ademán de enjugarle el rostro para, de inmediato, elevar ante la vista de los presentes el paño con la Santa Faz impresa en él. Mientras tanto, la Virgen se aproximaba al protagonista, situándose frente a él al tiempo que se llevaba las manos al rostro, moviendo la cabeza o extendiendo los brazos en señal de desesperación.

El punto álgido de la ceremonia venía marcado por la bendición que impartía el Nazareno valiéndose del mecanismo oculto bajo la túnica, la cual era recibida por el pueblo de rodillas, a modo de reconciliación ritual del colectivo con la Divinidad renovada anualmente, la madrugada del Viernes Santo, al finalizar un ciclo temporal de la actividad cotidiana. Al impacto del gesto aquiescente de Cristo contribuía el efectismo inherente a la interpolación en la función de otros estímulos sensoriales. [9] A saber, la magnificencia de las vestiduras bordadas, preseas y joyas de las imágenes, el sonido de las composiciones e instrumentos

55 Archivo Díaz de Escovar de Málaga, caja 308, leg. 17. Véase SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Muerte y Cofradías de Pasión en la Málaga del siglo XVIII (La imagen procesional del Barroco y su proyección en las mentalidades)*, Málaga, Diputación, 1990, págs. 76-77.



musicales y el aroma de las plantas aromáticas y las nubes de incienso que difuminaban las siluetas de las efigies, arropándolas y, en última instancia, “camuflando” su prístina rigidez estatuaría detrás de una cortina de humo en pro de la apetecida y ansiosamente perseguida materialización del “prodigio”⁵⁶. Un prodigio elevado a una dimensión de auténtico espectáculo total consagrado por la orquestación e integración de las Artes, en beneficio de unos comportamientos indisociables del nihilismo que emana de un reino de sombras y revierte, de manera unívoca e indisoluble, en la esfera política, religiosa, cultural y sociológica de la Contrarreforma hispana⁵⁷. Aún perteneciendo al siglo XX, no podemos obviar la exégesis contemporánea, vinculada con la tesis del mesianismo, acerca de dicho rito, según la cual la iconografía del Nazareno cargado con la cruz escondería una interpretación críptica que reconoce en ella la trasposición del hombre sometido bajo la carga de su particular sufrimiento cotidiano; circunstancia que, por extensión, hace de la imagen escultórica una proyección, o si se prefiere, una visión alegórica del pueblo mismo y su secular experiencia colectiva de opresión y sufrimiento⁵⁸.

La primera mitad del Seiscientos es, quizás, el período histórico de mayor intensidad en la creación de autómatas procesionales. En el contexto de la época, Málaga aparece como un centro de producción artística de cierta importancia especializado en la hechura de tales piezas. No en balde, la profesionalidad de los talleres malagueños era abiertamente reconocida en el exterior gracias a la actividad de un grupo de escultores, más o menos amplio, sensibilizado con la problemática y artilugios extramóviles de los autómatas más que por el trabajo de individualidades o maestrías concretas. Numerosísimos son los documentos contractuales conservados que acreditan los encargos acometidos en respuesta a la demanda de las provincias limítrofes e, incluso, del otro lado del Estrecho. Especialmente palmario en lo tocante a las exigencias impuestas por la comitencia es el contrato suscrito, en 1622, entre el escultor Juan Gómez y Juan Ruiz de Montesinos, en representación de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús del enclave norteafricano de Orán, concertando la ejecución de *quatro ymágenes de madera que an de ser un Xpo. para la cruz a cuestras e un San Juan Ebanxelista y una ymagen de Nuestra Señora y una muger Barónica... cada una de siete quartas e media de largo, encarnados rostro e manos, e los dos pies de las dos de las dichas ymágenes de manera que estén de medio cuerpo arriva masisas e*

56 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *El alma de la madera. Cinco siglos de Iconografía y Escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de la Amargura, 1996, págs. 187-189.

57 RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: *Barroco. Representación e ideología en el Mundo Hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, págs. 33-41.

58 MORENO NAVARRO, I.: *Cofradías y Hermandades andaluzas. Estructura, simbolismo e identidad*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, pág. 173. Véase, asimismo, GÓMEZ GARCÍA, P.: *Religiosidad popular y Mesianismo. Análisis de cultura andaluza*, Granada, Universidad, 1991.

*lo demás con armadura e bien acavadas, e la ymagen de San Juan a de ser de gonces de manera que buelba a el rostro donde le movieren e que señale con la mano derecha e que la mujer Barónica abra y sierre los brazos a el rostro*⁵⁹.

Evidentemente, los mecanismos de los autómatas procesionales distan un abismo de la complejidad de los ingenios de Turriano y otros artífices. No obstante, y pese a sus limitaciones, suplen con ingenio la flagrante rusticidad y el primitivismo rudimentario de sus dispositivos mecánicos, bastante más cercanos a la marioneta que al autómatas en sentido estricto, entendiéndolo por tal un maniquí en forma humana que ejercita sus movimientos en virtud de tecnologías de ingeniería diversa. Por regla general, los Nazarenos accionan las manos mediante una serie de alambres o cordones atados a las articulaciones y la muñeca del maniquí (por ejemplo, en el *Jesús Nazareno* -de fines del XVII- de la Parroquia del Soterraño, en Aguilar de la Frontera, Córdoba) siendo, otras veces, a través de un sistema de cáncamos dispuestos por la superficie del tronco, brazos y antebrazos de la efigie (en el caso del *Jesús Nazareno* -datado a fines del XVII o principios del XVIII- de la Parroquia de San Juan de Letrán en Arriate, Málaga)⁶⁰. Los herrajes permiten introducir un juego de cuerdas que, convenientemente manipuladas desde abajo y ocultas por las suntuosas túnicas bordadas, describen los oportunos gestos⁶¹. En esa línea de “camuflar” lo que no debe ni puede ser visto, las potencias, broches y cordones de plata -distintivos de los atributos heteróclitos de Cristo como Profeta, Sacerdote y Rey- insisten en “desvirtuar” el componente estrictamente histórico o arqueológico de los acontecimientos teatralizados, pero redundan más que nunca en hacer realidad el triunfo de lo fingido por lo verdadero. [10]

Por su parte, la investigación sobre la historia material de los autómatas marianos, desarrollada con motivo de los procesos de intervención-conservación, también han permitido descubrir algunos ingenios cinéticos *ad hoc*. [11] De esta manera, una perforación en el cuello aloja una barra de hierro, colocada transversalmente, que sirve de eje de giro y sujeción al tronco, asiéndose, a su vez, a una pletina anclada en la nuca [12]. Una palanca vertical que llegaba hasta la base del maniquí hacía factible las inclinaciones de cabeza de la Virgen al compás

59 Archivo Histórico Provincial de Málaga, *Escritania de José Benítez*, leg. 1237 (1622), fols. 401 r.-402v.

60 Agradecemos a Sergio Ramírez González, Javier González Torres, José Galisteo Martínez y Diego Martos Villasclaras la generosa ayuda y colaboración prestadas. A ellos va dedicado este trabajo.

61 RAMÍREZ GONZÁLEZ, S.: “Técnicas artísticas y doctrina religiosa en torno a la escultura barroca granadina: la imagen de Ntro. Padre Jesús Nazareno de Arriate”, *Revista Nazarena*, 2, 2002, págs. 18-19. En el caso del Nazareno de Aguilar, todos los cordeles -aquí metálicos- se sujetan al engranaje dispuesto en el omoplato de la efigie. Desde ahí, cruzan por la parte anterior para introducirse, a través de la peana y la parihuela de las andas, en la estructura metálica del paso, donde una llave-palanca, alojada en una caja agarra el cordel de mayor grosor. Manipulando la palanca se consigue accionar el brazo del Nazareno de arriba abajo, mientras que los movimientos transversales, de derecha a izquierda, dependen de los cordeles más finos. (Francisco Galisteo Cano. Testimonio oral 19-III-2002).



de la bendición del Nazareno, a cuyo fin se sucedía una segunda bendición, sólo que esta vez a cargo de la escultura de María⁶².

Con todo, los principales inconvenientes resolutivos de los autómatas procesionales correspondían a las esculturas de San Juan, no siendo escasas las ocasiones en que su actuación podía producir un efecto tan inesperado como desagradable, por lo insólito y aún “comprometido” de la situación. Un encargo a Antonio Gómez, en 1604, desvela la pericia que la clientela demandaba del escultor para sortear el peligro de que la obra no se viese traicionada por sus propias facultades escenográficas. De hecho, el comitente requería del escultor el máximo cuidado para que la amplia gama de movimientos de la pieza no deviniese en gestos obscenos o extravagantes, a los que el guión del *Paso* difícilmente podría encontrar justificación:

...me obligo de hacer y dar acavado de todo punto y puesto en perfesión un Santo de madera de álamo a la abocación y nombre de Señor (sic) San Joan, para la Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias... a el modelo y estatura del questá en la Iglesia de Señor San Andrés della, el qual a de ir de manera que el rostro lo pueda bolver a una parte y a otra y ansímismo el braso ysquierdo, dee suerte que pueda llegar a el rostro, y el derecho lo pueda ajuntar la mano dél con la del ysquierdo y bolver a señalar, apartándolo del pecho de manera que no haga ninguna fealdad⁶³.

4. Perversión y transgresión barrocas

Si al pronunciar el término *barroco* nuestra mente remite de inmediato a *contraste*, esta visión del fenómeno de los autómatas procesionales no llegaría a mostrarse completamente definida sin detenernos, aunque sea brevemente, en la otra cara de la moneda. Al igual que sucediera en los siglos medievales, no todo era entusiasmo, sentir y emoción respecto a las estatuas animadas. Entonces como ahora, la historia se repetía a través de quienes protagonizaron los sucesivos conatos de supresión, censura y/o prohibición, con la salvedad de que el problema había tornado hacia una complejidad mucho mayor que antaño. La imprecisión

62 MAESTRE BALLESTEROS, A.: “Proceso de restauración de la imagen de M^a. Stma. de la Amargura”, *Sayones*, 1, 1998, págs. 47-49. Se refiere a una Dolorosa de fines del siglo XVII o principios del XVIII, conservada en la Parroquia de Santa María del Soterraño, en Aguilar de la Frontera (Córdoba).

63 Archivo Histórico Provincial de Málaga, *Escribanía de Diego Felipe Cienfuegos*, leg. 1060 (1603-1604), fols. 917r-918r y 954v-955v.



y las lagunas jurídicas dimanadas de las disposiciones del Concilio de Trento sobre las imágenes, la falta de autoridad moral de los prelados para imponerse a la irreductible tenacidad de los partidarios (la inmensa mayoría) de tales manifestaciones y la inercia cultural del Barroco hispano convirtieron tales amagos coercitivos en una empresa imposible.

Con todo, ya a principios del Seiscientos, las autoridades eclesiásticas más sensibilizadas con el rigorismo postridentino se propusieron cortar de raíz algunas prácticas con imágenes móviles, permitiendo las de mayor arraigo colectivo y/o las más “inofensivas”, en cuanto menos extrañas o irreverentes. Así lo intentó, al menos, aunque infructuosamente, el Cardenal-Arzbispo de Sevilla, Fernando Niño de Guevara al ordenar, en 1604, *que en las dichas Processiones antes de salir, ni después de aver buuelto a las Iglesias, i Monasterios de do salen, no se hagan la Semana Santa, ni en la mañana de la Resurrección, representaciones; conviene a saber andando con la imagen de nuestra Señora alrededor del claustro, i de los pilares dél, buscando a su hijo, que le dicen que á resucitado; ni baxando el Cristo de la cruz, para enterrarle; ni usando en ésto, ni en la adoración de la Cruz el Viernes Sancto, i en los demás officios de la Semana Sancta, de más ceremonias de las que nuestro mui sancto Padre, i Señor Clemente Octavo, en el ceremonial nuevo a mandado guardar*⁶⁴.

Mejor suerte corrieron los ceremoniales del *Paso*. Secularmente, su simbolismo edificante supo ganarse el beneplácito general de la Iglesia e, incluso, de la intransigente y austera mentalidad ilustrada, personificada en individuos tan estrictos como el obispo de Córdoba Pedro Antonio de Trevilla. Un decreto admonitorio dirigido a la entonces villa de Aguilar de la Frontera, en 1808, testimonia su visto bueno al componente devocional y espiritualmente saludable inherente a la bendición del Nazareno, aunque, eso sí, con matices e imponiendo sus propias condiciones y modificaciones al ritual acostumbrado: *Como los misterios que celebra la Santa Iglesia Ntra. Madre en la Semana Santa son los que únicamente deben expresarse en las procesiones de ella para que tengan aquella conformidad que deben tener con los officios eclesiásticos de la Religión, representando al pueblo christiano la Pasión y Muerte de Ntro. Redentor Jesu Christo, las Angustias de Ntra. Madre María Santísima, es consiguiente que sólo las Imágenes sagradas por sus bendiciones son las que deben permitirse, pero que de ningún modo que éstas se ridiculicen con los movimientos varios de*

64 NIÑO DE GUEVARA, F.: *Constituciones Synodales del Arsobispado de Sevilla, hechas i ordenadas por el Ilustrissimo i Reverendissimo Señor Don Fernando... Cardenal i Arsobispo de la S. Iglesia de Sevilla, en la Synodo que celebró en su Cathedral año d. 1604 i mandadas imprimir por el Deán i Cabildo, Canónigos in Sacris, Sede Vacante*, En Sevilla Año de 1609 con licencia por Alonso Rodríguez Gamarra, fols. 85-86. Véase también ALBA, A. S. de: “Semana Santa. Función del Santo Sepulcro en Lebrija”, *Revista Semanal Pintoresca del Avisador Malagueño*, 15, 14-IV-1851, págs. 113-116.



*cabeza y manos que se les da en las Procesiones, prohibiendo, como prohibimos, que salgan ni entren de noche ninguna, como también que la de Jesús Nazareno se pare en el llanete del Carmen por pretexto alguno y menos para tener en él el Sermón que se predicaba todos los años, siguiendo su camino recto a la Iglesia Parroquial*⁶⁵.

Al unísono de tales disposiciones, algunos autómatas medievales -caso de la hispalense *Virgen de los Reyes*- vieron inutilizados sus dispositivos de movimientos, tal vez por considerarse demasiado “espontáneos”, propiciándose su “reeducación” barroca mediante nuevos atavíos y funciones ceremoniales. Del mismo modo, se intentó conferir una presentación iconográfica estable a determinadas piezas que el capricho y la ocurrencia de sus mentores había dotado de particulares aptitudes mutantes. Hasta tal punto fue así, que les era muy fácil desbordar el colmo transformista al poseer varios juegos de manos o, peor todavía, hasta dos rostros acoplados en una cabeza bifaz giratoria sobre un solo cuerpo. En este sentido, el encargo que el vecino de la localidad onubense de Niebla, Juan Domínguez, encomendaba, en 1578, al escultor Gaspar del Águila de una Virgen de la Soledad, *la qual ymagen a de tener dos cabezas: la una por de tristeza y la otra a de ser para de alegría. de tal manera que se puedan quitar y poner en la dicha ymagen*, se incluye, de pleno derecho, en la antología del disparate y de lo más descabellado de la perversión barroca⁶⁶.

Pero, ¿qué hay de la transgresión? Sin duda, también aquí se suscitan ciertas paradojas que cuestionan la esencia misma de los ritos. No puede olvidarse que, desde su instauración y difusión por la Orden Franciscana, la práctica del *Via Crucis* venía imponiendo un concepto de ejercicio penitencial -a modo de práctica claustral o pública y procesional- que aspiraba a preparar al individuo para la reparación de sus culpas, mediante una reflexión pausada, marcada por la consideración de la Pasión de Cristo jalonada en catorce estaciones. El establecimiento de tales secuencias se mantendría estrechamente ligado a la idea de la Redención como un proceso gradual que había comenzado en la Circuncisión y culminado en la Cruz. En su vertiente práctica, el fiel habría de desplazarse físicamente a través de ese “camino de perfección”, revalidando primero en su propio cuerpo el transitar del Nazareno por la Calle de la Amargura, para experimentar, paralelamente, una doble mortificación -fisiológica e interior- que le acercaría de un modo más intenso a la meditación propuesta. Finalmente,

65 ESPINO JIMÉNEZ, F. M.: *Historia de la Real Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Aguilar de la Frontera (Siglos XVI-XXI)*. Religiosidad popular, cultura y sociedad, Aguilar, Diputación, 2002, pág. 39.

66 PALOMERO PÁRAMO, J. M.: *Las Virgenes de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento, 1983, pág. 29.



con la participación en el oficio religioso y los beneficios sacramentales accedía al ansiado perdón, lo cual confirma la naturaleza intrínseca del *Via Crucis* como paraliturgia en toda regla.

Aplicando los argumentos anteriores al ceremonial del *Paso*, salta a la vista la noción barroca de jerarquía, por cuanto el pueblo, privado por los agentes de la persuasión de cualquier posibilidad de intervenir y participar en el desarrollo del rito, se encuentra prácticamente obligado a acudir en masa a un determinado enclave para presenciar la función, anulándose con ello la referida idea del desplazamiento “místico” que refuerza y pondera las convicciones religiosas particulares. En otras palabras, lo mediático suplanta lo individual. Ni siquiera la procesión conserva su esencia de tal. Al haberse reducido, ya sea antes o después de alcanzar la plaza, a un mero preludio o epílogo del *climax* de la bendición del autómatas protagonista, tampoco logra romper la noción de un espectador pasivo, al ser el cortejo, y no él mismo, lo que se mueve. En consecuencia, se impone la acepción transgresora de *paraliturgia* como iniciativa que coexiste con la liturgia, pero haciendo suya la pretensión de competir, y aún oponerse a ella, popularizando fórmulas alternativas al oficio; lo cual contradice y actúa en detrimento de su verdadero y literal sentido en términos de complementariedad y refuerzo para la comprensión del misterio, según lo entendieron en su día quienes alumbraron el *Via Crucis* y los teatros edificantes.

Contradicción, polémica, fascinación, maravilla, juego y artificio se han sucedido a lo largo de estas historias de autómatas, que en el momento actual siguen siendo tan contradictorias, o incluso más, que en los lejanos ecos medievales o en los tiempos del desvarío barroco. Pero, en definitiva, lo tremendamente seductor de la paradoja es que todavía hoy nosotros podamos seguir haciéndonos la misma pregunta que, en 1539, se planteaba Cristóbal de Villalón al apostillar: *¿Qué cosa puede aver de más admiración que aver hallado los hombres industria como por vía de unos relojes, que unas ymágenes y estatuas de madera anden... con tanta orden y compás que un hombre bivo no lo pueda hazer con más perfección? ¿Y qué cosa puede ser más subtil que un retablo... víamos representar el nacimiento de Christo, en otra auctos de la Pasión, tan al natural, que parescía ver lo que passó?*⁶⁷ La magia y el artificio de lo barroco parece continuar siendo la única respuesta válida al enigma.

67 VILLALÓN, C. de: *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Valladolid, 1539. Vid., ARACIL, A.: *Juego y Artificio...*, pág. 297.



LAS MONTEAS DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA: DE LA ARQUITECTURA A LA ESCULTURA¹

MIGUEL TAÍN GUZMÁN

Universidad de Santiago de Compostela

La Catedral de Santiago se va a caracterizar en los siglos XVI, XVII y XVIII por una renovación de su mobiliario y por la construcción de nuevas pantallas de piedra y alturas que a modo de fachadas y torres van a esconder el viejo edificio catedralicio románico de las miradas de fieles y peregrinos. Tal remodelación se relaciona con la reafirmación del culto al Apóstol y del Voto de Santiago. El desarrollo del programa fue posible gracias a la existencia de una plantilla de cualificados artistas -un Maestro Mayor de Obras, un aparejador, oficiales canteros, escultores, pintores, etc.- asalariada y protegida por el cabildo². Como es lógico, dichos artistas debieron de contar con estancias dentro del recinto catedralicio donde montar su taller y desarrollar su trabajo. En ocasiones especiales, como en intervenciones retabísticas de gran trascendencia -caso del forro, camarín y tabernáculo de la capilla mayor- sabemos que trabajaban en el

1 Todos los levantamientos de monteas que aparecen ilustrando el presente estudio han sido realizados por JOSÉ MANUEL YÁÑEZ RODRÍGUEZ, Arquitecto Técnico de la Diputación Provincial de A Coruña y profesor de la Universidad de la misma localidad, a quien debo también un buen número de ideas y sugerencias aquí recogidas. Augusto Fernández González, José Manuel Rodríguez Pérez, Francisco Xavier Novo Sánchez, Miguel A. Cajigal Vera y Adriana Candela Cousillas Lino le asistieron en el dibujo de las mismas. A Pablo Yáñez Rodríguez le corresponde la informatización de su trabajo. A todos ellos deseo expresar aquí mi agradecimiento.

2 Sobre la organización de los talleres catedralicios, véase FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M^a.A.: *Arte y Sociedad en Compostela, 1660-1710*, Coruña, Sada-A, 1996, págs. 153-174.

claustro³. En cambio, para las arquitectónicas lo hacían preferentemente en galpones provisionales levantados en las plazas que rodean la basílica, donde los operarios se guarecían de las inclemencias del tiempo: por ejemplo la cuadrilla que construyó la capilla del Pilar y el Pórtico Real contó con un alpendre en la Plaza de la Quintana⁴.

Tales recintos tienen hoy su interés para la localización de monteas, es decir dibujos a tamaño real grabados directamente sobre la piedra de suelos y paredes, de los que se han descubierto un buen número de ejemplares en la Catedral, de los que ya se dio noticia de su existencia⁵. Su hallazgo no tiene nada de extraño si tenemos en cuenta que su conocimiento se exige en las oposiciones a los puestos de Maestro Mayor y de Aparejador celebradas a lo largo del siglo XVII en diferentes instituciones de la geografía española⁶. No obstante, tal herramienta de trabajo se conoce en Europa desde la antigua Grecia⁷, localizándose ejemplares en la Rosslyn Chapel, en las afueras de Edimburgo, la Catedral de York, la Catedral de Auxerre, la Catedral de Soissons, la Catedral de Limoges, la Catedral de Clermont-Ferrand, etc⁸. A nivel nacional los más antiguos han sido localizados en Itálica⁹, habiendo aparecido también en la Catedral de Sevilla, en la Sala Capitular de San Andrés del Arroyo de Palencia, en el claustro de la Catedral de Burgo de Osma, en la iglesia de Castaño del Robledo, en Huelva, en la solería del compás de la Cartuja de Jerez de la Frontera, etc¹⁰. En Galicia se han encontrado en las cuatro provincias gallegas, en edificios como el colegio de Monforte, la Catedral de Tui o los monasterios de Poio, San Clodio, Montederramo y Celanova¹¹.

3 Cfr., TAÍN GUZMÁN, M., *Domingo de Andrade, Maestro de Obras de la Catedral de Santiago (1639-1712)*, vol. I, Coruña, Sada-A., 1998, págs. 357.

4 *Ibidem*, págs. 140 y 158.

5 Al respecto, véanse mis anteriores trabajos *Trazas, Planos y Proyectos del Archivo la Catedral de Santiago* (A Coruña, 1999); y "Los aparejadores gallegos en la época moderna (siglos XVI-XVIII)", *El Aparejador y su Profesión en Galicia*, Santiago, 2001.

6 Cfr., MARÍAS FRANCO, F.: "Trazas, trazas, trazas: tipos y funciones del dibujo arquitectónico", *Juan de Herrera y su influencia*, Actas del Simposio Camargo, 14-17 julio 1992, Santander, 1993, págs. 351-353.

7 Cfr., RUIZ DE LA ROSA: J. A.: *Traza y Simetría de la Arquitectura*, Sevilla, 1987, págs. 124-128.

8 *Ibidem*, págs. 280-290.

9 Cfr. PINTO, F., y JIMÉNEZ, A.: "Monteas en la Catedral de Sevilla", *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº1, 1993, pág. 79.

10 Cfr., PINTO, F., y JIMÉNEZ, A.: art. cit., págs. 79-80; RUIZ DE LA ROSA, J.A., y RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C.: "Monteas en las azoteas de la Catedral de Sevilla. Análisis de testimonios gráficos de su construcción", *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Sevilla, 26-28 octubre 2000, vol. II, págs. 965-978.

11 De todas ellas sólo está publicada la descubierta en Monforte por FREIRE TELLADO, M. J.: "La construcción renacentista. Los trazados de monteas bajo la escalera de los escolapios de Monforte de Lemos", *Lucus*, nº 42, Boletín Informativo de la Excm. Diputación de Lugo, sep. 1994, págs. 59-65. Del resto se están preparando próximas publicaciones.



La mayor parte de las monteas compostelanas corresponden a obras de arquitectura pues, desde siempre, los canteros vienen utilizándolas en el ejercicio de su profesión. No obstante, hay también constancia de su empleo en la escultura, la retablistica -de ambas se tratará más adelante- e incluso parece que en la fundición de la campana de la Concepción de la Torre de las Campanas en 1675, la cual se debía hacer *en conformidad del modelo y tamaño de un dibujo que se ha de hacer en las claustros de dicha Santa Yglesia*¹². Su localización permite conocer diferentes procesos creativos. Canteros y escultores catedralicios extrajeron de ellas las formas y las medidas exactas para la talla correcta de sillares, dovelas, fustes, etc., de dinteles, arcos, entablamentos, etc., en el caso de los primeros y de figuración en el caso de los segundos. En su elaboración se emplearon instrumentos propios del oficio de cantero como son cinceles, reglas, escuadras, cuerdas, compases de grandes dimensiones, saltarreglas, baibeles, trazadores y plantillas. En tal sentido, son ejemplares los existentes en las colecciones de la profesión del Museo do Pobo Galego y de Olimpio Liste.

En el presente estudio se tratará de relacionar las monteas localizadas con las obras para las que fueron concebidas. Al respecto, he de señalar la dificultad de interpretación de parte del material reunido. De hecho, el estudio ha sido posible gracias al levantamiento realizado por el arquitecto Yáñez Rodríguez que ha permitido identificar una por una las monteas en los casos en que éstas se encuentran superpuestas.

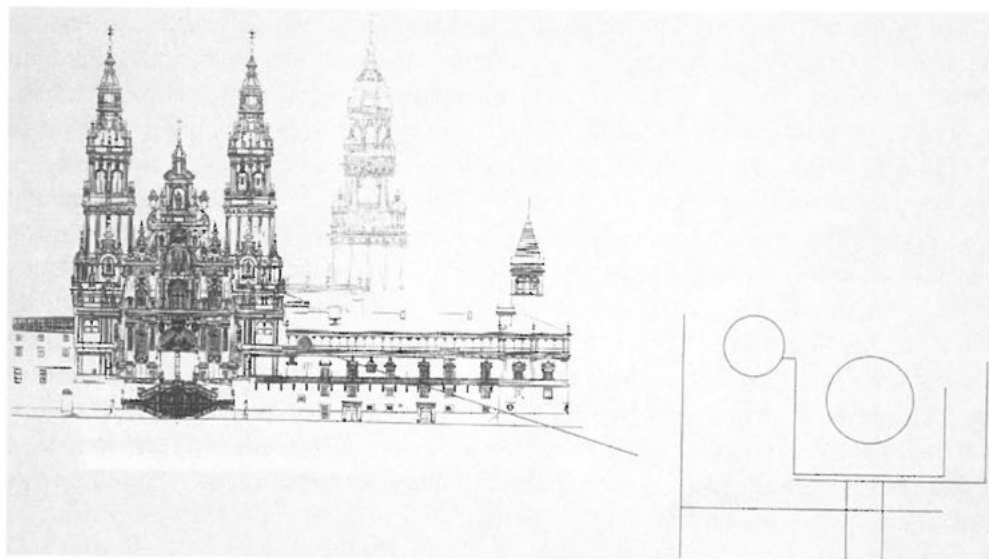
Asimismo, ha resultado de gran interés comparar dichos dibujos con los insertos en textos de estereotomía españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII -de Ginés Martínez, Vandelvira, Juan de Portor y Castro, Torija, Tosca, Bails, etc.- dedicados principalmente a la aplicación de la geometría en el diseño de arcos y bóvedas¹³. Es significativo que los fondos de la Biblioteca Catedralicia cuenten con el *Tratado elemental de los cortes de cantería, o arte de la montea* de Simonin, traducido al español por Fausto Martínez de la Torre y José Asensio (Madrid, 1795)¹⁴, y los dos volúmenes del *Arte y Uso de la Arquitectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás (la edición publicada en Madrid en 1796)¹⁵, con varios capítulos dedicados al corte de la piedra, libros ambos que pudieron ser utilizados por los artistas de la Basilica jacobea.

12 A.C.S., Archivo de la Catedral de Santiago, Varia, leg. 718, doc. 484.

13 Sobre el tema, véanse BONET CORREA, A.: "Los tratados de monteas y cortes de piedra españoles en los siglos XVI, XVII y XVIII", *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993, págs. 105-118; RABASA DÍAZ, E.: *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*, Madrid, 2000, págs. 204 y ss. Igualmente, para la identificación de las monteas, es útil la consulta de PALACIOS, J.C.: *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento Español*, Madrid, 1990.

14 Signatura 1.292.

15 Signaturas 2.015 y 2.016.



1. Montea de basa de columna

1. Montea de la galería del Palacio Capitular (1588)

Pegado al muro oeste del claustro catedralicio se construye entre 1559 y 1599 el llamado Palacio Capitular que alberga en su segunda planta la Biblioteca y la Sala Capitular¹⁶. El mismo contribuyó desde su realización a la consecución de un cierre digno de la cara este de la Plaza del Obradoiro, atribuyéndose su traza a Rodrigo Gil de Hontañón¹⁷.

Sin embargo, como ha demostrado Rosende Valdés, la fachada de dicho edificio va a sufrir una pronta reforma en 1588 al habilitarse en su tercera planta una galería corrida¹⁸, la cual permitió en su día la asistencia del cabildo, sus familiares e invitados a las celebraciones y fiestas organizadas en la plaza¹⁹.

¹⁶ Hoy el edificio es sede del Museo Catedralicio.

¹⁷ Sobre la historia constructiva del edificio véase ROSENDE VALDÉS, A. A.: "El Siglo XVI: Gótico y Renacimiento en la Catedral Compostelana", *Santiago, la Catedral y la Memoria del Arte*, Santiago, 2000, págs. 148-150 y 154-156. Sobre la atribución, aparte del autor anterior, véase LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago, 1906, t.VIII, págs. 177-178.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 155.

¹⁹ Sobre el papel de los balcones y galerías del Obradoiro en las fiestas véase PÉREZ RODRÍGUEZ, F.: "Un escenario privilegiado para las fiestas del Apóstol Santiago: la Plaza del Obradoiro", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1995, págs. 239-272.



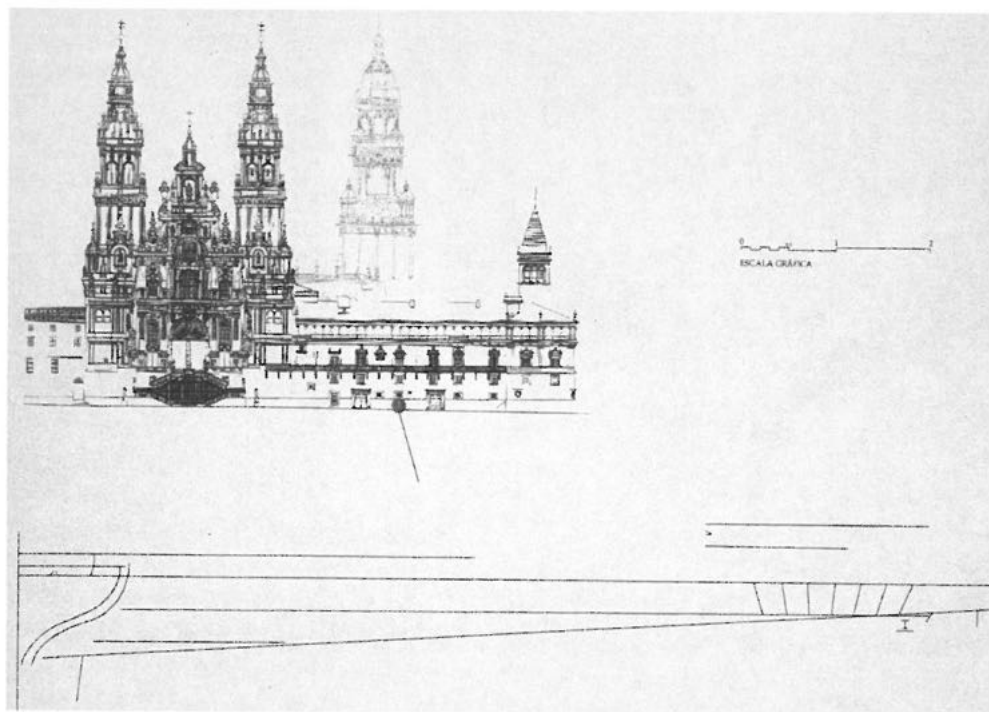
2. La columnata de la galería del Palacio Capítular

Consta de treinta y tres columnas jónicas y varios pilares, unidos por un parapeto, que presentan la particularidad de contar con una zapata entre el capitel y el entablamento. Para la construcción se siguió el patrón de una montea ubicada en una losa del pavimento. [1-2] Ésta es más grande que el resto y presenta grabada en su superficie el plinto de la basa y el diámetro del apófige del fuste de la columna.

2. Monteas de la balconada del Palacio Capítular (1614)

Igualmente, la fachada del susodicho Palacio Capítular va a sufrir otra reforma en 1614 con motivo de la construcción de la actual balconada volada del segundo piso, habilitada para permitir un mayor aforo de asistencia a las mencionadas fiestas del Obradoiro²⁰. Según López Ferreiro, el encargado de los trabajos fue el maestro de obras Francisco González de Araújo, quien siguió la

²⁰ Cfr., ROSENDE VALDÉS, A. A.: *op. cit.*, pág. 155.



3. Monteas de ménsula y arco adintelado

traza de Jácome Fernández, maestro de obras catedralicio²¹. Al primero debe de corresponderle la autoría de las dos monteas dibujadas para esta intervención en la pared de la planta baja del propio frente del edificio, entre las dos puertas de entrada al mismo. [3-4] Una pertenece a una de las veinte ménsulas que sirven de apoyo al referido balcón y consiste en el perfil curvo del citado elemento sobresaliente. La otra atañe a un arco adintelado, con el dibujo del despiece de sus dovelas en cuña perfectamente marcado. Curiosamente, el número y la disposición de dichas dovelas no se corresponde con ninguno de los vanos existentes en la actualidad en este lienzo, ni siquiera con los de los accesos inmediatos, con los que es posible esté relacionado. Su trazado no hubo de ser complicado para el autor dado que el mismo figura en Ginés Martínez²² y en cualquiera de los posteriores manuscritos y libros del arte de la cantería.

21 Cfr., LÓPEZ FERREIRO, A.: *op. cit.*, t. IX, pág. 38.

22 Cfr., MARTÍNEZ DE ARANDA, G (1556-1620): *Cerramientos y Trazas de Monteas*, Madrid, 1986, págs. 159-161.



4. La balconada del Palacio Capitular

3. ¿Monteas de las Virtudes Cardinales del tabernáculo (1667)?

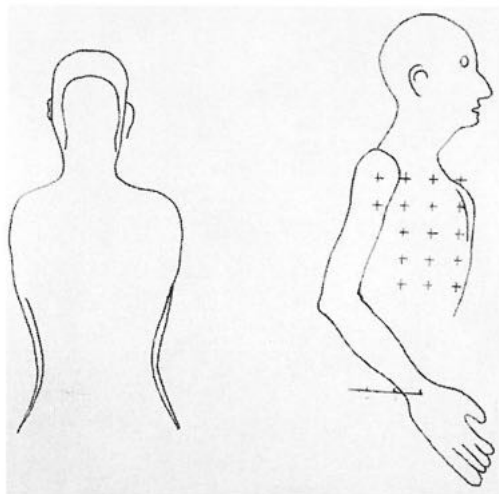
Mención especial merecen las dos monteas figurativas encontradas en el pavimento de la Sala de los Tapices de Goya del Museo Catedralicio. Se trata de dos estudios anatómicos de un busto visto de perfil (de 2,8 m.) y de frente o de espaldas -no está claro- (de 2,3 metros de altura). [5] El primero presenta la particularidad de contar con trama ortogonal y escala. Ambos recuerdan estudios similares de Durero²³ y Juan de Arfe, en este segundo caso publicados en su *Varia commensuración para la escultura y arquitectura* (1ª ed. de 1585)²⁴.

La función de los dos dibujos debe relacionarse con el establecimiento a grosso modo del patrón de las medidas del cuerpo humano y sus proporciones

23 Compárense ambas monteas con los grabados de Durero publicados en *L'oeuvre gravée de Albrecht Dürer*, Paris, 1994 (1ª ed. 1980), págs. 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 231 y 232.

24 Compárense ambas monteas con las ilustraciones sitas en ARFE, J. de: *Varia Commensuración para la escultura y arquitectura*, Oviedo, 1977 (facsimil de la ed. de Madrid, 1773), págs. 100, 103, 104, 105, 106, 117, 118, 165, 166, 168 y 169.

5. Monteas de bustos



para luego ser aplicadas en obras de escultura²⁵. En este sentido, la única empresa artística catedralicia donde se talló en unos pocos años una ingente cantidad de imágenes es el aparato barroco de la capilla mayor, compuesto por el forro de las paredes, el camarín y el tabernáculo, construido entre 1658 y 1677²⁶. En

efecto, el primero cuenta con cuarenta y cuatro ángeles lampadarios; el camarín, con el Santiago Peregrino y los cuatro reyes arrodillados; y el tabernáculo, con los ocho ángeles sustentantes, las cuatro Virtudes, el Santiago Matamoros, cuatro turcos y diez ángeles portadores en su momento de estandartes.

Tal uso de monteas para la factura de la escultura en esta obra no debe extrañarnos si tenemos en cuenta que también se utilizaron para la construcción de la estructura arquitectónica: se cita su uso en el concierto de 1669 del revestimiento de los dos penúltimos machones del presbiterio, sobre los que se apoyaba antiguamente una barra de hierro con lámparas votivas, que se deben hacer según y conforme [a] la planta que está disignada en el losado del claustro y [luego] puesta en vn tablero²⁷; en el ajuste de 1670 de los cornisamientos de la obra referida, a realizar conforme [a] la planta que iço Domingo de Andrade, aparejador de la obra del tabernáculo, en el losado y claustro de dicha Santa Yglesia²⁸; y en el contrato de 1671 del forro de los dos primeros machones del recinto citado, siguiendo la planta puesta en el losado del claustro²⁹. Asimismo, es significativa la relativa proximidad de la estancia de los Tapices de Goya con el tres veces citado claustro catedralicio, lugar donde se fueron tallando y depositando las distintas piezas de los muebles hasta ser ensamblados en su

25 Es improbable que se utilizara en la factura de pinturas dado que ésta apenas si fue fomentada por el cabildo en el taller catedralicio.

26 Cfr., TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade...*, op. cit., vol. I, págs. 353-375.

27 A.C.S.: Varia, leg. 713, doc. 9.

28 A.C.S.: Varia, leg. 713, doc. 17.

29 A.C.S.: Varia, leg. 713, doc. 83.



6. La Templanza

ubicación definitiva³⁰.

Resulta igualmente ilustrativo comparar ambos dibujos con los bustos -perfil y volumen- de la *Fortaleza*, la *Prudencia*, la *Justicia* y la *Templanza* del tabernáculo, con cuyas proporciones *grosso modo* coinciden. [6] Las cuatro son obra del escultor Pedro del Valle, vecino de Villafranca del Bierzo, y fueron contratadas en 1667 junto con las imágenes de siete de los ocho ángeles que sostienen el citado tabernáculo y con el *Santiago Peregrino* y los cuatro reyes que le rinden homenaje del camarín³¹. La



cercanía cronológica con las citadas monteas arquitectónicas documentadas no debería ser simple casualidad. De hecho, en el documento del concierto se especifica que los ángeles se tallen siguiendo el modelo y el *tamaño de otro que está echo* por el escultor Blas do Pereiro y que el Santiago y los reyes se hagan según la traza del entallador madrileño Pedro de la Torre. En cambio, sobre las virtudes se indica que sean *del tamaño de las figuras de la traça, según el pitipie*, refiriéndose probablemente a nuestras monteas³².

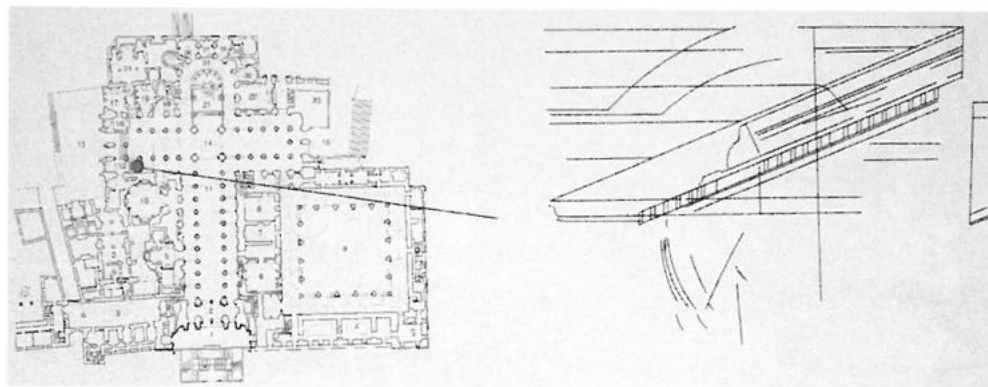
4. Montea de la fachada de la Azabachería (ca. 1763)

La fachada de la Azabachería de la Catedral fue la última en ser construida. Los trabajos empezaron en 1758 dirigidos por Lucas Ferro Caaveiro, Maestro de

30 Cfr., TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade...*, op. cit., vol.I, pág. 357.

31 El mismo escultor es autor de los ángeles lampadarios y portaestandartes del recinto (*ibidem*, vol. I, págs. 361 y 368).

32 A.C.S.: Varia, leg. 713, doc. 19. Nos consta el pago de la factura de las Virtudes dos años después (A.C.S.: Libro 2º de Fábrica, leg. 534, fol. 223v.).



7. Montea de frontón

Obras Catedralicio, y Clemente Fernández Sarela, su Aparejador, siguiéndose trazas del primero. Sin embargo, posiblemente a raíz de la proyección que en esos años iba adquiriendo la Academia de San Fernando en toda España, dichos artistas fueron retirados de la obra en 1763, siendo corregido el plan, cuando el primer piso ya estaba construido, por los arquitectos académicos Ventura Rodríguez y Domingo Lois Monteagudo. Ambos cambian el proyecto definitivo por otro más acorde con la arquitectura clásica y barroca italiana, debiéndose a su talento el segundo piso y la peineta³³.

La montea de un frontón localizada en el suelo de la tribuna alta del crucero norte pertenece a esta segunda intervención y corresponde a los dos frontones jónicos que coronan las calles laterales. [7-8] En ella aparece dibujada la mitad de un frontón triangular clásico con el característico denticulado en la cornisa. Es evidente la influencia de los grabados de los tratados de arquitectura de la época de los que se copió el motivo (por ejemplo de Vitruvio, Arfe, Serlio, Labacco, Caramuel, Tosca, etc.).

En dicha montea figuran también otras líneas que hay que relacionar con la misma obra. Al respecto, cabría acaso relacionar las líneas curvas con la génesis del frontón semicircular de la calle central de la fachada.

33 Cfr., VIGO TRASANCOS, A.: *La Catedral de Santiago y la Ilustración. Proyecto clásico y memoria histórica (1757-1808)*, Madrid, 1999, págs. 51-92.



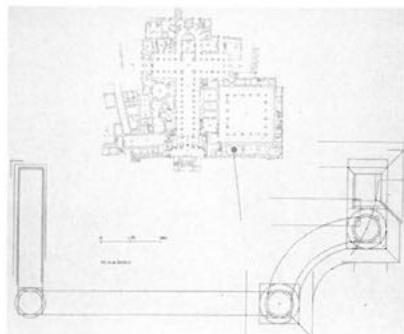
8. Detalle de frontón de la fachada de la Azabachería

5. Las monteas sin identificar del primer piso del Palacio Capitular y del claustro

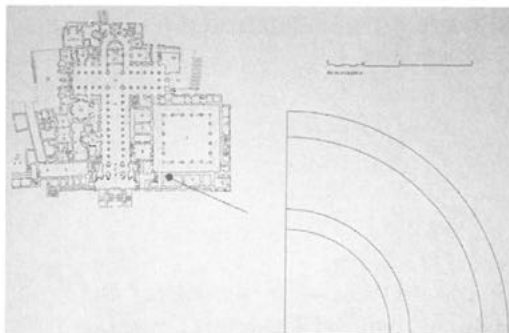
En el pavimento de la primera planta del Palacio Capitular se han localizado un conjunto de monteas arquitectónicas superpuestas que en una primera visualización puede parecer un galimatías de difícil lectura. Sin embargo, en su día los maestros canteros debieron diferenciarlas entre sí aplicando una coloración, siguiendo una técnica de origen antiguo³⁴. Lamentablemente, tras largas semanas de pesquisas en el recinto catedralicio, no ha sido posible averiguar a que obras en concreto corresponden cada una de ellas. En todo caso, su ubicación en la zona próxima al claustro, donde ya hemos visto se grababan monteas posiblemente con cierta frecuencia en las décadas de 1660 y 1670, y la existencia en la última planta de este edificio de los probables dibujos de al menos parte de la figuración del tabernáculo, me permite aventurar que se relacionen con trabajos arquitectónicos de a partir la segunda mitad del siglo XVII por determinar o acaso perdidos. Otra posibilidad, también apuntada para los rasguños aparecidos en la llamada “Sala de las Trazas” de la Catedral de Sevilla, es que sean ensayos geométricos con fines didácticos y sin pretensiones constructivas directas³⁵. En este sentido, cabe recordar que el taller catedralicio compostelano tenía entre sus operarios aprendices que se instruían en el oficio de cantero: en 1671 el joven Juan de



34 Al respecto, véase la reflexión de RUÍZ DE LA ROSA y RODRÍGUEZ ESTÉVEZ (art. cit., págs. 969-970 y 976) para las monteas de la Catedral de Sevilla.



9. Montea de columna



10. Montea de arco

Carril está aprendiendo dicha profesión de manos del aparejador catedralicio Domingo de Barros quien *...le visitaua todos los días [en] la obra y [le] asistía a la enseñanza*³⁶. No obstante, las características propias de las monteas compostelanas que veremos a continuación apuntan más bien a una utilidad práctica.

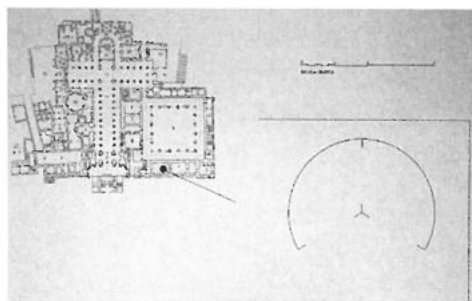
En la primera sala de dicha planta encontramos las monteas de una columna, dos arcos y tres basas. La primera parece consistir en una columna clásica con su basa, fuste y astrágalo del capitel. [9] La basa consta de pedestal, plinto, toro y filete, y, en alarde geométrico, se proyecta en 90° con las mismas medidas. El fuste carece de éntasis y sobre él figura la planta del capitel y parece esbozarse el entablamento. La montea remite a las ilustraciones que del orden toscano aparecen publicadas en las ediciones de Vignola.

Próxima a ella se encuentran las de los dos arcos de medio punto, uno de los cuales sólo se proyecta 90° [10-11], cuyos destinos de momento permanecen desconocidos. Lo mismo sucede con lo que parecen las basas de tres pilastras de proporciones colosales. [12]

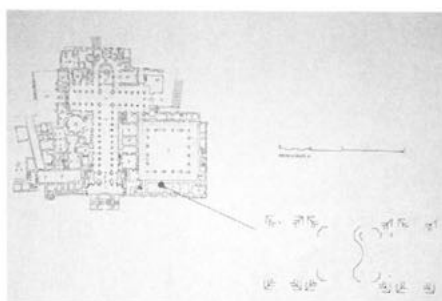
En cambio, en el pavimento de la segunda estancia del mismo piso figuran las monteas superpuestas de un arco y de lo que acaso sea una cúpula. La primera quizás se trate de un arco de medio punto capialzado de un vano adintelado³⁷. [13] En cuanto a la segunda, tal vez consista en la planta de una cúpula

35 Cfr., PINTO, F., y JIMÉNEZ, A.: art. cit., pág. 81; MORALES, A.: "El proyecto arquitectónico en la Sevilla del Renacimiento. Elementos y condicionantes", *Actas del Simposio Juan de Herrera y su Influencia*, Santander, 1993, págs. 343-344.

36 Cfr., TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade...*, op. cit., vol. I, pág. 45.



11. Montea de arco



12. Montea de basas de pilastras (?)

ochavada³⁸, pero no parece corresponderse con nada de lo que existe en la actualidad en la Catedral. [14]

Por fin en el pavimento del patio del claustro catedralicio se conserva una última montea, un arco de medio punto de cronología y destino inciertos. [15]

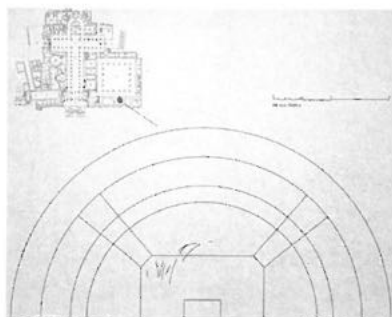
Las monteas expuestas constituyen un rico y variado repertorio que refleja los conocimientos de estereotomía y tratadística de los Maestros de Obras y oficiales catedralicios en los siglos XVI, XVII y XVIII. Su publicación y divulgación aquí se añade al conocido repertorio de la Catedral de Sevilla³⁹.

Asimismo, queda clara la identificación de las estancias que, al menos durante un período respetable de tiempo, cobijó el trabajo de los canteros catedralicios, el primer piso del Palacio Capitular. Igualmente, se puede considerar la probable existencia del taller del escultor catedralicio Pedro del Valle en la actual Sala de los Tapices de Goya del Museo Catedralicio. Por otro lado, la localización de algunas monteas en los lugares más próximos al lugar de intervención son reflejo del tajo a pie de obra: son los casos de la ménsula de la balconada del citado Palacio Capitular, la basa de la columna de la galería del mismo edificio y el frontón de la Azabachería. No obstante, el hallazgo de numerosas líneas inconexas, desordenadas y sin sentido en el suelo del claustro, cuyo pavimento ha sufrido numerosas agresiones, especialmente en las últimas décadas, junto con las citas documentales ya expuestas, hace pensar que éste

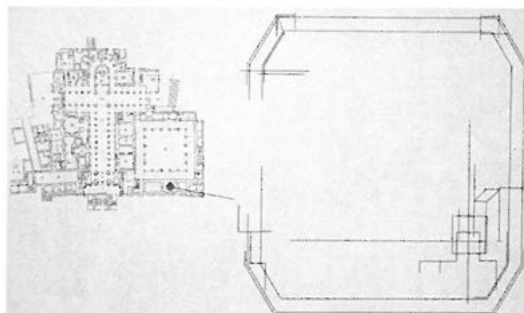
37 Compárese con la lámina XVI (Capialzado de Medio Punto, llamado de San Antonio) publicada en SIMONIN, *Tratado elemental de los cortes de cantería, o arte de la montea* (Madrid, 1795).

38 En esta posible identificación han sido decisivos los dibujos de los folios 6v. y 9r. en VANDELVIRA, A. (1575-1591): *Libro de Traças de Cortes de Piedra*, Albacete, 1977, vol. 2.

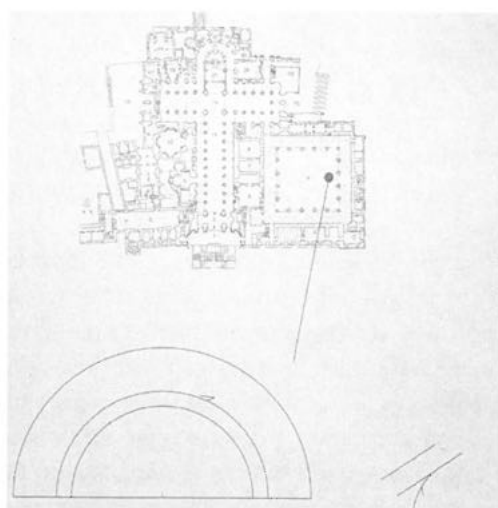
39 Cfr. PINTO, F., y JIMÉNEZ, A.: art. cit., págs. 79-84; RUIZ DE LA ROSA, J.A., y RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J.C.: art. cit.



13. Montea de arco de medio punto capitalizado de un vano adintelado (?)



14. Montea de cúpula ochavada (?)



15. Montea de arco

fuese el recinto favorito de ubicación de los talleres catedralicios. Al ser amplio, cubierto y ventilado es idóneo para que los canteros, entalladores y otros artistas trabajen ininterrumpidamente durante todos los meses del año, sin molestar demasiado con el ajetreo, alboroto y polvareda generados por su labor.



LA MEMORIA DEL PASADO EN LA CRISTIANIZACIÓN DE LA MEZQUITA DE CÓRDOBA DURANTE LA EDAD DEL HUMANISMO

ANTONIO URQUÍZAR HERRERA
Universidad de Córdoba

La construcción de la nueva capilla mayor de la catedral de Córdoba y los distintos programas decorativos que se sucedieron en sus espacios funerarios fue el mayor desafío artístico a que se enfrentó esta ciudad en la Edad del Humanismo. Esta tarea puede verse hoy desde distintos puntos de vista. En primer lugar, como una empresa en la que participaron los mejores maestros arquitectos, escultores, pintores y orfebres locales; actuando bajo la promoción de los clientes más capaces en entendimiento y disponibilidad económica; y ofreciendo como resultado un magnífico espejo en el que se reflejan todas las corrientes estéticas y los ingredientes ideológicos, sociales, económicos y políticos que conformaron la experiencia artística del momento.

Y en segundo lugar -que es la forma que nos interesa ahora- como un proceso cultural en el que la Iglesia cordobesa combinó el uso de recursos artísticos y literarios para conseguir la apropiación intelectual definitiva de un espacio físico musulmán que ya llevaba varios siglos bajo su uso. Hay que considerar que esta labor constructiva y decorativa partió del interés por la transformación cristianizadora de la antigua mezquita, que cuajó en un proceso abierto en el que convivieron distintas recepciones de la fábrica musulmana, se entrecruzaron intereses personales y colectivos, los estilos se sucedieron y se simultaneó el uso de distintos géneros y manifestaciones artísticas. Si toda catedral era un mundo complejo en el que se reproducían a escala los distintos vectores que configuran la experiencia artística, la de Córdoba resulta aún más interesante en este sentido debido a la evidente presencia de sus formas islámicas.

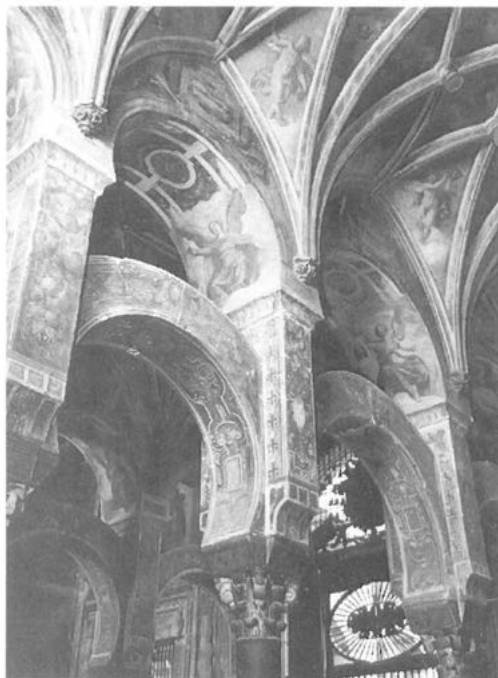


1. Catedral de Córdoba. Capilla del Sagrario

1. La apropiación física del espacio y su nueva percepción

En 1575, varias décadas después de que hubieran empezado las obras de la capilla mayor en el seno de la antigua mezquita, y otras importantes actuaciones como la reforma del Sagrario estuvieran a punto de iniciarse, publicaba Ambrosio de Morales sus *Antigüedades de las ciudades de España*. [1] El humanista cordobés incluía en este libro una extensa descripción de *el extraño y famoso edificio de la iglesia mayor* de su ciudad natal, pero en ella nada mencionó de las agresivas intervenciones arquitectónicas que se estaban llevando a cabo en su tiempo¹.

Esta omisión no pudo deberse a un supuesto desconocimiento de las obras ni a un extraño desacuerdo con su ejecución, puesto que Morales anduvo bastante implicado en ellas, y a él se debe, por ejemplo, el programa decorativo del Sagrario². Más bien habría que buscar otras razones: pensamos que, en primer lugar, porque las obras no habían concluido todavía; y en segundo, y con más razón aún, porque estas obras no se adecuaban al concepto de *antigüedad* que delimita los objetivos de su estudio. Para Morales, la capilla mayor y el resto de las transformaciones cristianas eran, simplemente, la necesaria puesta al día de la reliquia. Máxime cuando, según entendía Morales, la transformación había sido inocua para la fábrica islámica, puesto que *no altera nada del todo lo añadido dentro [del edificio] de nuevo*³.



1 MORALES, A. de: *Las antigüedades de las ciudades de España*, Alcalá de Henares, Casa de Juan Iñiguez de Lequerica, 1575, fols. 119v y ss.

2 Vid., SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: "El Obispo Pazos, el cronista Morales, el pintor César Arbasia", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1937, XIII, págs. 73-74

3 MORALES, A. de: *Las antigüedades...*, fol. 120v.



Esto que se había añadido de nuevo dentro del edificio, y que no alteraba nada del conjunto, era nada menos que el buque de la nueva capilla mayor que estaba construyéndose, y que ocupaba, y ocupa, toda la parte central de las naves de la antigua mezquita. Con esta afirmación, del todo inverosímil, Morales estaba sancionando positivamente las intensas transformaciones a que se venía sometiendo el edificio desde que el obispo Manrique apostara por una nueva capilla mayor en 1521. El Humanismo y el pensamiento oficial que representaba Morales, por mucho que estimase el conocimiento del pasado islámico, no podía sino estar de acuerdo con una intervención que cristianizaba definitivamente el edificio creando un nuevo centro simbólico en su interior, adaptando el espacio a los ritos católicos, y revistiendo su estructura de las formas de la nueva arquitectura del triunfante humanismo cristiano.

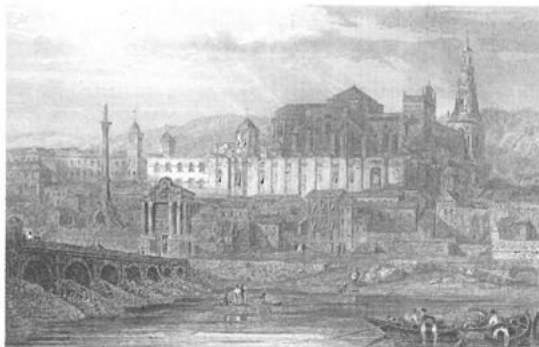
Hasta ese momento, las obras efectuadas en la catedral habían consistido fundamentalmente en el levantamiento de altares, la adecuación de capillas funerarias particulares, y la construcción de una primera capilla mayor utilizando el lucernario de Villaviciosa como cabecera. Pero ninguna de estas actuaciones había tenido un impacto suficiente en relación con la fuerza visual de arquitectura islámica. [2] Ni siquiera esta primitiva capilla mayor, que no era sino un ensayo a menor tamaño de la definitiva, había logrado transformar verdaderamente el espacio. Además de ser mucho más pequeña, era también infinitamente menos invasora arquitectónicamente que la segunda, y pasaba por lo tanto mucho más desapercibida.

Más allá del levantamiento de la nueva capilla mayor, la construcción de capillas funerarias y altares continuó siendo una constante a lo largo de toda la Edad Moderna. La nobleza local y, especialmente durante el siglo XVI, los canónigos y racioneros de la Catedral emprendieron numerosas fundaciones funerarias que acabaron por ocupar casi totalmente las naves y los tramos perimetrales del edificio, rodeando la gran sala de oración con un cinturón de capillas que mostraba gallardamente portadas y rejas renacentistas, y, más tarde, barrocas⁴. En este siglo XVI, los mismos Hernán Ruiz que ocuparon la maestría mayor de las obras de la catedral, dejaron también las trazas de muchas de estas capillas al tiempo que se encargaban de la construcción de la capilla mayor o acondicionaban, por ejemplo, los nuevos espacios dedicados a biblioteca -después convertida en sagrario- y sala capitular⁵.

4 URQUÍZAR HERRERA, A.: "La ornamentación de las capillas funerarias en la Córdoba del Quinientos", en *Actas del III Congreso de Historia del Andalucía. Andalucía Moderna* (en prensa).

5 Vid., NIETO CUMPLIDO, M.: "Aportación documental a la obra de Hernán Ruiz I en la Mezquita-Catedral de Córdoba (1513-1547)", en VV. AA.: *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, Córdoba, 1991, págs. 209-246.

2. Vista de la Catedral de Córdoba (Le Petit)



De la misma manera, en los siglos XVII y XVIII, los mejores arquitectos que trabajaron en Córdoba dejaron igualmente muestras de su ingenio en estas capillas. Podemos recordar así, por ejemplo, la labor de Francisco Hurtado Izquierdo en la capilla de Santa Teresa, construida por el cardenal Salazar como panteón personal. Una construcción privilegiada que se benefició del interés de un prelado que, estando ya terminada la capilla mayor, decidió invertir largamente en la creación de un espacio funerario en el que su monumento sepulcral conviviera con la arquitectura de Hurtado, las esculturas de José de Mora y las pinturas de Palomino.

Como ésta, el resto de fundaciones privadas se dotaron de un ajuar litúrgico consistente en retablos de pintura y escultura, altares, piezas de orfebrería y demás ornamentos, que venían a completar los que también se encargaban desde el propio cabildo para el servicio de la capilla mayor. Al igual que la misma arquitectura, todos estos bienes muebles suponían otra vía de apropiación del espacio islámico. Desde sus formas tardogóticas, renacentes y barrocas, constituían nuevos puntos de atención visual que reafirmaban la cristianización del edificio y contribuían a su modernización estilística. Esto último, en algún caso de forma muy significativa, como ocurre con la nueva capilla del Sagrario, que se revistió de una decoración pictórica italianizante de la mano de César Arbasia para representar -nada menos- un programa iconográfico dedicado a los Santos Mártires y centrado en los inmolados de época califal⁶. Todo un manifiesto reivindicativo del edificio.

Frente a este tipo de intervención puntual que suponían las capillas, que había sido auspiciada por la elite social cordobesa desde tiempos inveterados, una obra de la magnitud de la construcción de la nueva capilla mayor no podía sino suscitar un cierto revuelo, aunque, como vamos a ver, las inquietudes no se debieron a motivos estéticos. A este respecto, podemos recordar la conocida

6 Vid., SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: "El Obispo Pazos..."; y PÉREZ LOZANO, M.: "Los programas iconográficos de la capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1991, IV, 8, págs. 57-64.



polémica sobre la oposición del cabildo municipal a las obras y el supuesto arrepentimiento de Carlos V por su apoyo a la construcción. Aquí, dejando de lado la leyenda y el tópico, no puede constarse más que la resistencia de la élite municipal ante el temor de que el traslado de enterramientos que iban a producir las obras condujese a una posible pérdida de derechos adquiridos⁷. No hay que olvidar que, mientras que la iniciativa en la construcción de las capillas correspondió a canónigos y nobles, todos miembros de una misma oligarquía local, la construcción de la capilla mayor fue producto de la voluntad y los medios de varios obispos, casi siempre procedentes de otros lugares⁸. Y esto había de notarse.

La respuesta del cabildo municipal no entraba de ninguna manera en cuestiones estéticas, ni por respeto a la construcción islámica ni por defensa de otras opciones arquitectónicas diferentes a las empleadas por los Hernán Ruiz. Y el supuesto arrepentimiento de Carlos V, además de indocumentado es improbable⁹. Ni siquiera se ha constatado que el emperador visitara la Catedral en ocasión alguna. Y de haber pasado por allí, lo más seguro es que, como su hijo que sí estuvo en ella, no hubiera deslizado comentario alguno sobre la oportunidad de la construcción de una capilla mayor que, entre otras cosas, fue financiada en gran parte por un familiar suyo, el obispo Leopoldo de Austria. Ninguno de ellos, como tampoco Ambrosio de Morales, podía molestarse por la adecuación para el culto de un edificio religioso ni por su actualización estética por medio de una arquitectura italianizante. [3]

Pasados los años, si acaso podía encontrarse motivo de queja, ésta había de referirse a los numerosos parones que afectaron a la obra, que se alargó hasta comienzos del siglo XVII, pasando de la dirección de Hernán Ruiz I a su hijo Hernán Ruiz el Joven, para terminar en manos de Juan de Ochoa, que fue el encargado de cerrar las bóvedas del coro y el crucero. Una sucesión que permite apreciar los pasos dados por la arquitectura andaluza en la asimilación del Renacimiento, desde el gótico humanista del primer Hernán Ruiz, al dominio de las formas italianas en manos de su hijo y el manierismo consciente de Ochoa¹⁰.

Quedaba así terminada la construcción de la capilla mayor en la primera década del siglo XVII. En adelante, la mayor parte de los esfuerzos conjuntos del cabildo se hubieron de dirigir a la ornamentación del nuevo edificio. Primero

7 Vid., URQUÍZAR HERRERA, A.: *El Renacimiento en la periferia...*, pág. 194.

8 Vid., NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral...*, págs. 501 y ss.

9 Vid., VILLAR MOVELLÁN, A. y DABRIO GONZÁLEZ, M. T.: "Relaciones urbanas del Cabildo Catedral en la Córdoba del Quinientos", *Laboratorio de Arte*, 1992, 5, I, págs. 163-193; VILLAR MOVELLÁN, A.: "La arquitectura del Quinientos", en VV. AA.: *Córdoba y su provincia*, Sevilla, Geve, 1985, tomo III, pág. 213; y NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral...*, págs. 505 y ss.

10 Para el desarrollo del proceso constructivo de la capilla mayor, vid., NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral...*, págs. 503 y ss.

3. Catedral de Córdoba. Capilla mayor

con el encargo de un nuevo retablo mayor, que fue realizado según trazas de Alonso Matías entre 1618 y 1652, y adornado con pinturas de Cristóbal Vela Cobos -sustituidas después por otras de Palomino- y esculturas de Pedro Freile de Guevara y Alonso de Mena¹¹. Y después, ya en los años centrales del siglo XVIII, con la ejecución de una nueva sillería para el coro de manos del sevillano Pedro Duque Cornejo.



Una vez realizada la mayoría de estas obras, cuando Andrés de Morales Padilla escribiera su *Historia General de Córdoba* a mediados del siglo XVII, por encargo del cabildo municipal, no podía sino referirse a las nuevas construcciones manifestando que *el nuevo coro, crucero y la capilla mayor, labrada de nuevo, aunque está en medio de la fábrica antigua no la afea antes la hermosea y adorna con la maravillosa perspectiva [sic] y lindeza de sus labores en paredes altísimas y techos cubiertos de oro*¹². Una vez vencidas las primeras resistencias motivadas por intereses particulares, el municipio no podía sino alinearse con las tesis del Humanismo cristiano triunfante.

2. La apropiación final de la memoria

Pese a la conversión de la mezquita en catedral tras la conquista de la ciudad en 1236 y las transformaciones ornamentales de la Edad Media, la arquitectura califal era, sin duda, lo que tradicionalmente llamaba más la atención en ella a comienzos de la Edad Moderna. Tanto la visión del edificio como su memoria

¹¹ Vid., RAYA RAYA, M. A.: *El retablo barroco...*, págs. 237 y ss.

¹² MORALES PADILLA, A.: *Historia General de Córdoba*, Ms. Archivo Municipal de Córdoba, 1662, fol. 551v.



histórica estaban marcados por lo islámico. En el siglo XVI, la construcción de la nueva capilla mayor aportó un nuevo punto de atención al edificio, que, como manifestaba Morales Padilla, aumentaba el interés del edificio; pero no por eso llegaba a anular la presencia física de la arquitectura islámica, que continuaba siendo un importante referente –si no el principal– en la percepción del edificio.

Esta situación motivó que, en paralelo a las obras arquitectónicas, el humanismo cordobés emprendiera una campaña de trabajos literarios sobre el edificio con la intención de variar su interpretación cultural y conseguir así superar recepciones como la efectuada por Jerónimo Sánchez en su *Descripción de Córdoba* (ca. 1450), que repara fundamentalmente en su condición de antigua mezquita y en la belleza y majestuosidad de su fábrica islámica¹³.

El origen de esta transformación ideológica está en el Humanismo del Quinientos, que apreció igualmente la arquitectura islámica de la catedral; pero, al mismo tiempo, dejó de verla como un modelo válido para sus necesidades y gustos, y pasó a considerarla como una reliquia de un pasado lejano que ahora resultaba tan suntuosa como extraña¹⁴. El pensamiento oficial de la España de los siglos XVI y XVII defendía un Humanismo al servicio de la Cristiandad y el Imperio, para el que el pasado musulmán no tenía una valoración especialmente positiva. Por ello, aunque la arquitectura de la antigua mezquita continuó recibiendo elogios en estos años, las alabanzas tenían entonces unos matices que no se expresaban antes de la construcción de la nueva capilla mayor.

Por ello, aunque es cierto que, como sabemos, Ambrosio de Morales centró la descripción de la Catedral que incluyó en sus *Antigüedades* en los restos musulmanes, y que mantuvo una misma valoración positiva –aunque estéticamente matizada– que la expresada hacía más de un siglo por Jerónimo Sánchez; también es verdad que tal análisis se justifica ahora desde el afán erudito propio del historiador y arqueólogo, y no desde los gustos estéticos del entendido en arquitectura¹⁵. La antigua mezquita no es ya ni un edificio proporcionado según las reglas de la buena arquitectura, ni un marco suntuoso para el culto cristiano, como fue durante la Edad Media; sino una *antigüedad* bastante original que ha de ser estudiada con afán erudito¹⁶.

13 SÁNCHEZ, J.: “Descripción de Córdoba”, en NIETO CUMPLIDO, M.: *Córdoba en el siglo XV*, Córdoba, Diputación Provincial, 1972, pp. 67-68. Sobre este texto, también vid., NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral...*, págs. 321-322.

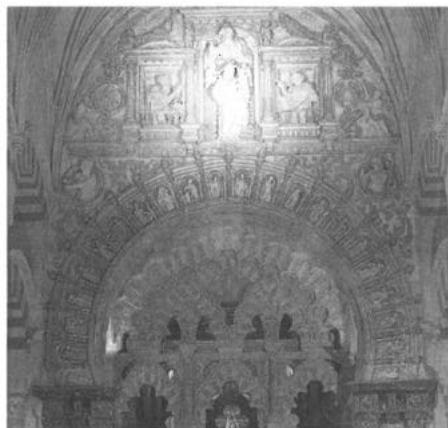
14 Sobre la recepción de la fábrica islámica de la Catedral en las fuentes literarias cordobesas, vid., URQUIZAR HERRERA, A.: “La literatura artística en la Edad Moderna cordobesa”, *Axarquía*, 2002 (en prensa).

15 MORALES, A. de: *Las antigüedades...*, fols. 119v y ss.

16 Sobre la misma, dice Morales; [...] *aunque la grandeza y magestad es mucha, la estrañeza y diuersidad pone mas admiracion y espanto, y aunque ay proporcion y correspondencia, siempre se ve como se buscaba mucho la diuersidad en todo el ornamento*. MORALES, A. de: *Las antigüedades...*, fol. 119v y 120v.



4. Catedral de Córdoba. Arco de la capilla del Crucifijo



En esta misma línea, Pablo de Céspedes, coetáneo de Morales y todavía más implicado que aquél en las transformaciones del edificio, sólo se refiere a la mezquita en sus escritos desde el punto de vista del anticuario.

Y lo hace, además, dando un paso más

allá que Morales en la apropiación cristiana de la misma. Céspedes se interesa por la identificación del solar y de parte de la fábrica del edificio con el antiguo templo cordobés de Jano. Su percepción de la catedral prima los escasos elementos del pasado preislámico presentes en ella frente a la evidencia musulmana, que sigue siendo interesante pero no tiene ya la grandeza de una arquitectura imperial mucho más adecuada para justificar las ambiciones políticas del estado y las reivindicaciones de gloria de la ciudad. [4] Así llega Céspedes incluso a atribuir erróneamente a Roma ciertos elementos constructivos de la misma que le parecen de una calidad demasiado buena para ser islámicos¹⁷.

Sentado este precedente, unos años después otro humanista local, Díaz de Ribas, ya ni siquiera sentirá aprecio por la obra de los musulmanes porque *aunque estos imitaron las obras Romanas, tuvieron poca noticia de la Theorica de sus traças, y las executaron barbaremente y con poca gala*¹⁸. Tras esta nueva vuelta de tuerca, la valía del edificio medieval queda únicamente en su reutilización de capiteles romanos. No hay pues lugar para lamentaciones por la construcción de una nueva capilla mayor que no ha hecho sino recuperar la gloria del lenguaje arquitectónico de los clásicos. Desde la perspectiva de Díaz de Ribas, queda claro que, lejos de traicionar al pasado del edificio, las intervenciones del

17 CÉSPEDES, P. de : *Discurso sobre la antigüedad de la catedral de Córdoba y cómo antes era templo del dios Jano*, en RUBIO LAPAZ, J.: *Pablo de Céspedes y su círculo*, Granada, Universidad, 1993, págs. 325 y ss.

18 DÍAZ DE RIBAS, P.: *De las antigüedades y excelencias de Córdoba*, Córdoba, 1627, fol. 32r.

Humanismo habían continuado lo mejor de su historia constructiva.

Con estas últimas actuaciones y estos escritos se completaba por fin el proyecto de transformación espacial e ideológica de la antigua mezquita que se había iniciado a principios del Quinientos. El pensamiento del Barroco había conseguido finalmente apropiarse del edificio resaltando su naturaleza cristiana y origen latino, en una visión tan sesgada como la que podemos efectuar hoy privilegiando únicamente su percepción islámica.

Afortunadamente, estos intentos de desvalorización intelectual de la arquitectura musulmana no fueron demasiado lejos ni en el tiempo ni en el espacio. Y cuando Antonio Ponz vuelva a describir la Catedral ya en los últimos años de este siglo XVIII, volverá a defender, siguiendo a Morales, la valía de la construcción islámica; aunque ahora no podrá obviar, como hizo Morales, la nueva fábrica cristiana¹⁹. Para Ponz, el coro, como las capillas, son parte del edificio en el mismo grado que el mihrab o las arcadas de Almanzor. Es evidente que cada uno de estos elementos arquitectónicos tiene un valor particular diferenciado -y él mismo se interesa más por lo cristiano-, pero lo que hace verdaderamente singular al edificio es precisamente la presencia viva de la historia que pone de relieve esta confluencia transformadora de experiencias y modelos artísticos.

¹⁹ PONZ, A.: *Viage de España. En el que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella. Tomos XIV-XVIII*, Madrid, Aguilar, 1988 (1ª ed. de 1800), vol. 4, págs. 485 y ss.

ÍNDICE

PRÓLOGO DE LA PRESIDENTA DEL CONGRESO	IX
A MODO DE INTRODUCCIÓN, Juan Antonio Sánchez López	1
CONFERENCIA INAUGURAL	
<i>La Historia del Arte y la Universidad de Málaga. Treinta años después, Rosario Camacho Martínez</i>	9
CONFERENCIA DE CLAUSURA	
<i>Desintegración: De Babel al 11 de septiembre, Juan Antonio Ramírez</i>	29
SECCIÓN 1ª	
MEMORIA, CORRESPONDENCIA E INTEGRACIÓN DE LAS ARTES EN LA EDAD DEL HUMANISMO (SIGLOS XVI-XVIII)	
PONENCIA	
<i>Memoria, correspondencia e integración de las Artes en la Edad del Humanismo (siglos XVI-XVIII), Fernando Marías</i>	61
COMUNICACIONES	
<i>La integración de las artes plásticas al servicio del lugar sacro: la Iglesia Conventual de las Capuchinas de Sevilla (1761-1763), Ramón de la Campa Carmona</i>	87
<i>Mecenazgo y coleccionismo de los virreyes españoles en Nápoles en la época de los Virreyes Aragón, Diana Carrió Invernizzi</i>	107
<i>El retablo barroco del Santuario de Nuestra Señora de Belén de Almansa, Albacete, Pascual Clemente López</i>	119
<i>La integración de las artes en la Orden de la Santísima Trinidad y Redención de Cautivos Descalza, Miguel Córdoba Salmerón</i>	131
<i>La casa de los Pinelo de Sevilla, Teodoro Falcón Márquez</i>	139
<i>La capilla de Nuestra Señora de la Rosa: modelo de integración y memoria artística del siglo XVIII en Aguilar de la Frontera (Córdoba), José Galisteo Martínez</i>	153

<i>La Universidad de Cervera y su influencia: Barroco, Academicismo y tradición local</i> , María Garganté Llanes	179
<i>Arte, Arquitectura e Historiografía en un monumento humanístico de la Universidad de Alcalá de Henares: la biografía del cardenal Cisneros y la reja de su sepulcro</i> , Roberto González Ramos	191
<i>El artista escenógrafo: una especialidad no reconocida en la Edad Moderna</i> , Carmen González Román	207
<i>Iconografía y mensaje en los programas eucarísticos de la arquitectura del Barroco en Málaga</i> , Javier González Torres	225
<i>Integración de las artes y desarticulación de la iconografía en un lugar sagrado: la Iglesia de San Francisco de Utrera (Sevilla) y su programa iconográfico jesuítico-franciscano</i> , Salvador Hernández González	245
<i>La renovación de los lenguajes artísticos y la contribución de algunos artistas italianos en La Mancha entre los siglos XVI y XVII: los Perolli</i> , Enrique Herrera Maldonado	259
<i>El arte de la carpintería en el discurso arquitectónico de las iglesias parroquiales de la ciudad de Jaén en el siglo XVI</i> , Manuel Jódar Mena	273
<i>Emblemática mística en el camarín de Nra. Sra. de las Angustias de Granada</i> , Juan Miguel Larios Larios	283
<i>Arte y Memoria en los inicios del Renacimiento Español</i> , Juan Manuel Martín García	307
<i>De la guerra al espectáculo cortesano: el arte efímero en el torneo</i> , Esther Merino Peral	317
<i>La Catedral de Jaén en época del Condestable Miguel Lucas de Iranzo (1460-1473)</i> , Paula Morales Gila	337
<i>Los relieves toledanos de la guerra de Granada: reflexiones sobre el procedimiento narrativo y sus fuentes clásicas</i> , Felipe Pereda Espejo	345
<i>Arquitecturas literarias. Imágenes metafóricas y conceptos arquitectónicos en los autos Sacramentales de Calderón</i> , José María Prados García	375
<i>Referentes salomonistas e hierosolimitanos en la fachada de la Catedral de Murcia</i> , Germán Ramallo Asensio	389
<i>Discurso iconográfico y simbolismo mariano del templo de la Virgen de la Paz, en Ronda</i> , Sergio Ramírez González	407
<i>La recuperación clásica en la fiesta del Ochocientos. Luigi Poletti y San Pietro in Montorio</i> , Antonia Amor Robles Robles	425
<i>Teatro y artes plásticas. Parangones de integración</i> , Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos	441
<i>El maestro Arnao de Vergara, autor de las primitivas vidrieras de la iglesia de la Cartuja de Santa María de la Defensión, en Jerez de la Frontera</i> , Manuel Romero Bejarano	451

<i>Damián de Castro, integración del arte de la platería, escultura y arquitectura, Antonio Simón Sánchez Fernández</i>	459
<i>Máquinas para la persuasión. La función del autómatas en la escultura y los ritos procesionales del Barroco, Juan Antonio Sánchez López</i>	477
<i>Las monteas de la Catedral de Santiago de Compostela: de la arquitectura a la escultura, Miguel Taín Guzmán</i>	509
<i>La memoria del pasado en la cristianización de la mezquita de Córdoba durante la Edad del Humanismo, Antonio Urquizar Herrera</i>	523

