

XV
CONGRÉS
NACIONAL
d'HISTÒRIA
de l'ART
(CEHA)

models, intercanvis i recepció
artística (de les rutes marítimes
a la navegació en xarxa)

XV
CONGRESO
NACIONAL
de HISTORIA
del ARTE
(CEHA)

modelos, intercambios y
recepción artística (de las rutas
marítimas a la navegación en red)

Palma, octubre de 2004

MODELOS, INTERCAMBIOS
Y RECEPCIÓN ARTÍSTICA
(DE LAS RUTAS MARÍTIMAS A LA NAVEGACIÓN EN RED)

Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004

Vol. 1

© DEL TEXT: ELS AUTORS.

© DE L'EDICIÓ: Universitat de les Illes Balears, 2008.

EDICIÓ: Universitat de les Illes Balears. Edicions UIB. Cas Jai.
Campus universitari. Cra. de Valldemossa, km 7.5. 07122 Palma (Illes Balears).

IMPRESSIÓ: Gràfiques Planisi. Palma (Illes Balears).

DISSENY DE LA COBERTA: Jaume Falconer.

DISSENY I MAQUETACIÓ: Susana Cardona.

ISBN (Obra Completa): 978-84-8384-060-3

(Volum 1): 978-84-8384-061-0

(Volum 2): 978-84-8384-062-7

DL: PM 1741-2008

Imprès a Espanya/Printed in Spain

Observació: En conjunt s'ha respectat l'original dels autors, ja que les normes de publicació, indicades en el seu moment, no sempre s'han observat.

No es permet la reproducció total o parcial d'aquest llibre ni de la coberta, ni el recull en un sistema informàtic, ni la transmissió en qualsevol forma o per qualsevol mitjà, ja sigui electrònic, mecànic, per fotocòpia, per registre o per altres mètodes, sense el permís dels titulars del copyright.

PRESIDENCIA DE HONOR

S. M. EL REY JUAN CARLOS

COMITÉ DE HONOR

Magfc. i Excm. Sr. Avel·lí Blasco, Rector de la Universitat de les Illes Balears

Hble. Sra. Maria Antònia Munar, Presidenta del Consell de Mallorca

Excm. Sr. Juan Costa, Ministro de Ciencia y Tecnología

Excma. Sra. Catalina Cirer, Batllessa de l'Ajuntament de Palma

Hble. Sr. Josep Juan i Cardona, Conseller de Comerç, Indústria i Energia del Govern de les Illes Balears

Hble. Sra. Dolça Mulet, Vicepresidenta segona i consellera executiva de Cultura del Consell de Mallorca

Ilmo. Sr. Llorenç Huguet, President de la Caixa de Balears «Sa Nostra»

Ilma. Sra. Marta Jacob, Directora General de Recerca, Desenvolupament Tecnològic i Innovació

Ilma. Sra. Mercedes Gambús, Vicerectora de Postgrau de la UIB

Ilma. Sra. Francisca Lladó, Vicerectora d'Extensió Cultural de la UIB

Ilma. Sra. Francisca Salvà, Vicerectora de Relaciones Internacionales de la UIB

Ilm. Sr. Miquel Ferrer, Batlle de l'Ajuntament d'Alcúdia

Illm. Sr. Joan Cerdà, Batlle de l'Ajuntament de Pollença

COLABORA

Bisbat de Mallorca

Càtedra Sol-Melià d'Estudis Turístics a la UIB

Centre de Cultura "Sa Nostra"

Capítol Catedral de Mallorca

Comte de Zavellà

Consorci de la Ciutat Romana de Pol·lèntia

Coral Universitària de les Illes Balears

Església de Nostra Senyora dels Socors. Comunitat Agustins

Federación Empresarial Hotelera de Mallorca

Fundació Cabana

Fundación Bartolomé March. Palau March Museo

Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca

Museu d'Art Espanyol Contemporani. Fundación Juan March

Museu Diocesà

Museu Es Baluard

Museu de Mallorca

Museu de Pollença

Palau Reial de l'Almudaina

Regiduria de Cultura de l'Ajuntament de Palma

Regiduria de Turisme de l'Ajuntament de Palma

Sebastiana Moranta

COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE (CEHA)

Presidencias de Honor

Dr. Antonio Bonet Correa; Dr. Victor Nieto Alcalde.

Presidencia

Dr. Ignacio Henares Cuéllar

Vicepresidencia

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

Secretaría

Dr.^a. Esperanza Guillén Marcos

Tesorero

Dr. Cristóbal Belda Navarro

Vocales

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

Secretaría administrativa

D.^a Maruja Merlán

COMITÉ CIENTÍFICO Y EJECUTIVO DEL CONGRESO

Presidencia del Congreso

Dr.^a. Catalina Cantarellas Camps

Secretaría general y académica:

Coordinación

Dra. María José Mulet Gutiérrez

Dra. Tina Sabater Rebassa

Ejecución

Prof. Magdalena Brotons Capó; prof. Miquel Àngel Capellà Galmés; prof. Isabel Escandell Proust; Dr. Andreu Villalonga Vidal

Comité científico

Dr. Isidro Bango Torviso, Dr. Cristóbal Belda Navarro, Dr. Miguel Ángel Castillo Oreja, Dr. Gaspar Coll Rosell, Dr.^a. Francesca Español, Dr. Francisco J. Falero Folgoso, Dr. Francesc Fontbona, Dr.^a. Mercè Gambús Saiz, Dr.^a. Concepción García Gaínza, Dr.^a. Carmen Gómez, Dr. Ignacio Henares Cuéllar, Dr.^a. María de los Reyes Hernández Socorro, Dr.^a. Francisca Lladó Pol, Dr.^a. María José Mulet Gutiérrez, Dr.^a. Pilar Pedraza, Dr.^a. Tina Sabater Rabassa, Dr. Miguel Seguí Aznar, Dr. Miguel Taín Guzmán.

Coordinación de actividades paralelas

Prof. Jaume Andreu Galmés; Dra. Tina Sabater Rebassa; Dr. Andreu Villalonga Vidal

Colaboradores

D.^a. Mireia Buxó Nicolau, D. Jaume Falconer, D.^a. Vanesa García Ferragut, D.^a. Ana Gómez Gonzalo, D.^a. Laura López Serra, D.^a. Angela Melis Galmés, D.^a. Maria Antònia Miró Crespí, D.^a. M. del Carme Mateu Alcover, D.^a. Joana Aina Ordines Joan, D.^a. Sílvia Pizarro, D. Antoni Pons, D.^a. Yolanda Recio Domínguez, D.^a. Catalina Rubí, D.^a. Antònia Torrello Torrens, D.^a. Catalina Torres Mut, D.^a. Laura Torres González.

Diseño gráfico de la portada

D. Jaume Falconer

Secretaría técnica del Congreso

Fundación General de la Universitat de les Illes Balears

ACTAS DEL CONGRESO

Coordinación y revisión:

Dra. Tina Sabater: Mesa I

Dra. Mercè Gambús: Mesa II

Dra. Francisca Lladó: Mesa III

Dra. Maria José Mulet: Mesa IV

Dr. Francisco J. Falero: Mesa V

Dra. Miquela Forteza: Coordinación y revisión del conjunto.

SECCIONES DEL CONGRESO

MESA I

DE LA RECEPCIÓN A LA REFORMULACIÓN. LA TRAYECTORIA DEL MODELO EN LAS ÉPOCAS ANTIGUA Y MEDIEVAL

Presidente y Ponente: Dr. Isidro Bango Torviso (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Vicepresidenta: Dr^a. Francesca Español Bertran (*Universitat de Barcelona*)

Secretaria: Dr^a. Tina Sabater Rebassa (*Universitat de les Illes Balears*)

MESA II

FUENTES GRÁFICAS Y LITERARIAS: INCIDENTES EN EL DESARROLLO ARTÍSTICO DE LA EDAD MODERNA

Presidente y Ponente: Dr. Cristóbal Belda Navarro (*Universidad de Murcia*)

Vicepresidenta: Dr. Carmen Gómez Morte (*Universidad de Zaragoza*)

Secretaria: Dr^a. Mercè Gambús Saíz (*Universitat de les Illes Balears*)

MESA III

CANALES Y DIFUSIÓN ARTÍSTICA EN LA CONTEMPORANEIDAD

Presidente y Ponente: Dr. Francesc Fontbona (*Biblioteca de Catalunya*)

Vicepresidenta: Dr^a. Pilar Pedraza (*Universitat de València*)

Secretaria: Dr^a. Francisca Lladó Pol (*Universitat de les Illes Balears*)

MESA IV

PATRIMONIO CULTURAL Y TURISMO

Presidente: Dr. Miguel Ángel Castillo Oreja (*Universidad Complutense de Madrid*)

Vicepresidenta: Dr^a. María de los Reyes Hernández Socorro
(*Universidad de la Laguna*)

Secretaria: Dr^a. María José Mulet Gutiérrez (*Universitat de les Illes Balears*)

MESA V

PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN Y TESIS EN CURSO

Presidente: Dr. Ignacio Henares Cuéllar (*Universidad de Granada*)

Vicepresidencia: Dr^a. Concepción García Gainza (*Universidad de Navarra*),
Dr. Miguel Seguí Aznar (*Universitat de les Illes Balears*)

Secretario: Dr. Francisco J. Falero Folgoso (*Universitat de les Illes Balears*)

FORUM

LOS ESTUDIOS DE HISTORIA DEL ARTE EN EL MARCO EUROPEO DE LA REFORMA UNIVERSITARIA

Ponentes: Dr. Gaspar Coll Rossell (*Universitat de Barcelona*),

Dr. Miguel Taín Guzmán (*Universidad de Santiago de Compostela*)

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	1
--------------------	---

CONFERENCIA INAUGURAL: HENARES CUÉLLAR, IGNACIO

Universidad de Granada

Presidente de Comité Español de Historia del Arte

“Mallorca, una historia romántica”	3
--	---

MESA I: DE LA RECEPCIÓN A LA REFORMULACIÓN. LA TRAYECTORIA DEL MODELO EN LAS ÉPOCAS ANTIGUA Y MEDIEVAL

PONENCIA: BANGO TORVISO, ISIDRO G.

Universidad Autónoma de Madrid

“Sobre el viaje de las formas y de los artistas y los complejos de la historiografía artística hispana. Tardorromanía y Alta Edad Media”	17
--	----

COMUNICACIONES

AGUILÓ ALONSO, MARÍA PAZ

Departamento de Historia del Arte. Instituto de Historia. CSIC

“Imágenes y textos: la transmisión de la antigüedad clásica a mediados del siglo XV”	29
--	----

ALONSO ÁLVAREZ, RAQUEL

Universidad de Oviedo

“El panteón de los reyes de Asturias: modelos ideológicos”	37
--	----

AVELLÓ ÁLVAREZ, JOSÉ LUÍS

Universidad de León

“El gallo de bronce de la antigua basílica de San Pedro del Vaticano. Nuevos planteamientos cronológicos e iconográficos”	49
---	----

CRISPÍ CANTON, MARTA

Universitat Internacional de Catalunya

“La Santa Faz de Cristo en la pintura gótica catalana. Iconografía y fuentes textuales”	57
---	----

ESTEBAN LORENTE, JUAN F.

Universidad de Zaragoza

“Los modelos de Vitruvio y San Pedro del Vaticano en la arquitectura de la Alta Edad Media. <i>Ad triangulum</i> ”	71
--	----

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, ETELVINA

GALVÁN FREILE, FERNANDO

Universidad de León

“Pintando arquitecturas/arquitecturas pintadas: las construcciones figuradas en el <i>Códice Albeldense</i> ”	79
---	----

GARCÍA CUETOS, MARÍA PILAR

Universidad de Oviedo

“De la Antigüedad a la Edad Media. La figura de Constantino como referente de monarca cristiano en la Alta Edad media hispana”	89
--	----

LA FERLA, ANNA <i>Doctora en Historia del Arte</i> “Un artista emigrante: Giuliano di Nofri di Romolo, entre Florencia y la Península Ibérica”	101
LOZANO LÓPEZ, ESTHER “Sobre las peculiaridades del ciclo de la infancia de Cristo en Santo Domingo de Soria: conexiones e interpretación de los modelos”	109
MANCHO, CARLES <i>Universitat de Barcelona</i> “Ripoll y Campdevàrol: un caso insospechado de modelo y copia”	121
MIQUEL JUAN, MATILDE <i>Universitat de València</i> “La capilla de reliquias de la Cartuja de Valdecríst y el <i>mestre pedrapiquer</i> Pere Balaguer”	131
MONTERO TORTAJADA, ENCARNA <i>Universidad de Valencia</i> “Emulación y superación del modelo en la documentación notarial: a imagen de una <i>mostra</i> , a imagen de otra obra (Valencia, 1390-1450)”	145
RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, ISABEL <i>Universidad de Oviedo</i> “Modelos iconográficos del Pecado Original en el Románico del Noroeste peninsular”.	159
SERRANO COLL, MARTA “El arte áulico mallorquín y su reflejo en los proyectos artísticos de Pedro IV el Ceremonioso”.	175
TARANILLA ANTÓN, MARTA ELENA <i>Historiadora del Arte</i> “Recepción y asimilación de formas artísticas flamencas e italianas en los manuscritos iluminados de las catedrales de León y Palencia en torno al año 1500”	187
VALERO MOLINA, JOAN <i>Universitat de Barcelona</i> “Presencia y actividad de escultores italianos en la Barcelona del siglo XV”	197
MESA II: FUENTES GRÁFICAS Y LITERARIAS: INCIDENTES EN EL DESARROLLO ARTÍSTICO DE LA EDAD MODERNA	
PONENCIA: BELDA NAVARRO, CRISTÓBAL <i>Universidad de Murcia</i> “Literatura artística y escultura”	209
COMUNICACIONES	
ALBERO MUÑOZ, MARÍA DEL MAR. <i>Universidad de Murcia</i> “ <i>Fisiognomía</i> : un tratado anónimo bizantino”	223

- ALMANSA MORENO, JOSÉ MANUEL
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla
 “La introducción del grutesco en España. Julio de Aquiles y Alejandro Mayner”. 233
- ARANDA BERNAL, ANA
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla
 “Trazas, diseños y estampas. El repertorio gráfico de la catedral de Sevilla como instrumento artístico”. 245
- BAÑO MARTÍNEZ, FRANCISCA DEL
Universidad de Murcia
 “El modelo italiano reinterpretado en España: las dependencias catedráticas de traza ovalada”. 257
- BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, GENEVIÈVE
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
 “Reflexiones metodológicas sobre la transcripción y la interpretación de un manuscrito de arquitectura inédito de principios del siglo XVIII: el cuaderno de Juan de Portor y sus avatares”. 269
- CANO NAVAS, M^a LUISA
 “Influencias italianas en elementos decorativos de la arquitectura gaditana: el mascarón”. . 275
- CARRIÓ-INVERNIZZI, DIANA
 “Bernini en la imaginación de los españoles. La embajada del Cardenal Pascual de Aragón (1662-1664). Y la fiesta de la *China* de 1663”. 285
- COFIÑO FERNÁNDEZ, ISABEL
Universidad de Cantabria.
 “Los Negrete, promotores artísticos y benefactores del Valle de Carranza”. 299
- FALCÓN MÁRQUEZ, TEODORO
Universidad de Sevilla
 “Influencia de los grabados fantásticos de Dietterlin en la arquitectura barroca sevillana”. . 311
- FERNÁNDEZ GASALLA, LEOPOLDO
 “La biblioteca del arquitecto Diego Ibáñez Pacheco y la recepción e interpretación de la tratadística italiana en la Galicia oriental (1623-1694)”. 323
- FONTCUBERTA I FAMADAS, CRISTINA
 “La medalla i el seu revers: l'ús de la medalla i els seus models en els conflictes de l'època moderna”. 337
- GALLEGO SÁNCHEZ, AMAIA
 “El dibujo como proceso en la literatura artística del XVI. El dibujo subyacente”. 351
- GARCÍA LÓPEZ, DAVID
 “Nuevas aportaciones sobre la formación de Juan Caramuel de Lockowitz en la Universidad de Salamanca”. 363
- GARCÍA PÉREZ, NOELIA
Universidad de Murcia
 “Entre España y Flandes: Mencía de Mendoza y el ejercicio de la promoción artística en la primera mitad del siglo”. 371

GONZÁLEZ MORENO, FERNANDO <i>Universidad de Castilla-La Mancha</i> “El conjunto de azulejería de piedra escrita y sus fuentes grabadas”	383
GONZÁLEZ RAMOS, ROBERTO <i>Universidad de Córdoba</i> “Otros modelos de introducción del arte italiano en la España del siglo XVII: las canonizaciones. El caso cisneriano”	397
MORALEJO ORTEGA, MACARENA <i>Universidad de Valladolid-Università Pontificia Gregoriana</i> “Preceptiva artística en la decoración palaciega. La compañía de Jesús como intérprete de los postulados tridentinos en el último cuarto del siglo XVII”	407
NARVÁEZ CASES, CARMÉ “El conocimiento teórico y la práctica del diseño arquitectónico en el estamento eclesíástico hispánico de época moderna”	417
PÉREZ LOZANO, MANUEL <i>Universidad de Córdoba</i> “El conceptismo como horizonte de expectativas de la pintura del Siglo de Oro. Una reflexión desde la estética de la recepción”	427
POMAR, PABLO J. Los mandatos del obispo Juan Alonso de Moscoso para la organización del trabajo en la Catedral de Málaga en 1612.. . . .	437
RECIO MIR, ÁLVARO <i>Universidad de Sevilla</i> “La memoria del renacimiento: Alonso Cano, la Catedral de Granada y la práctica artística”	447
ROMERO BEJARANO, MANUEL “Juan Bautista Vázquez, el viejo, en Jerez de la Frontera. Datos para la difusión de la escultura hispalense del bajo renacimiento”	459
SANZ FERNÁNDEZ, FRANCISCO <i>Universidad de Extremadura</i> “La piedra como motivo para la arquitectura. Trazas y cortes de cantería en el renacimiento trujillano”	471
SERRANO HERNÁNDEZ, ANA <i>Universidad de Córdoba</i> “La teoría del barroco español: malentendidos en su recepción”	485
TAÍN GUZMÁN, MIGUEL <i>Universidad de Santiago de Compostela</i> “Posibles citas hierosolimitanas en el baldaquino y la pérgola de la Catedral de Santiago de Compostela”	493

URQUIZAR HERRERA, ANTONIO

Universidad de Córdoba.

“Modelos y principios. Canales de difusión del arte en la Edad Moderna y transformaciones en la recepción de la práctica artística” 507

VALIÑAS LÓPEZ, FRANCISCO MANUEL

Universidad de Granada

“La ciencia mística, repertorio iconográfico para el arte barroco español” 523

ZABILDEA MUÑOZ, MARÍA ANTONIA

Universidad Politécnica de Valencia

“La técnica mural en la tratadística barroca española. Fuentes escritas”. 533

MESA III: CANALES Y DIFUSIÓN ARTÍSTICA EN LA CONTEMPORANEIDAD

PONENCIA: FONTBONA, FRANCESC

Director de la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya

“Comercio y difusión del arte en la España del siglo XIX” 541

COMUNICACIONES

ALBA PAGÁN, ESTER

Universidad de Valencia

“Modelos y pervivencias en la pintura valenciana en la primera mitad del siglo XIX” . . . 553

ALMAZÁN TOMÁS, V. DAVID

Universidad de Zaragoza

“Canales y difusión del fenómeno del Japonismo en España (1868-1936)” 567

ANDREU ADAME, CRISTINA

Museo de Menorca

“El grupo Menorca, un experiencia informalista en los años sesenta” 579

BALSALOBRE GARCÍA, JUANA M^a.

Profesora del Centro Asociada a la UNED Elche y Alcoy

“Imágenes de “arte preso”. Difusión y memoria” 591

BAZÁN DE HUERTA, MOISÉS

Universidad de Extremadura

“La recepción del arte en la *Antología del humor* de editorial Aguilar (1951-1966)” 597

BROTONS CAPÓ, M. MAGDALENA

Universitat de les Illes Balears

“Raíces simbolistas de la *vamp* cinematográfica” 609

CABRERA GARCÍA, M^a ISABEL

PÉREZ ZALDUONDO, GEMMA

Universidad de Granada

“Una aproximación a las relaciones artístico-culturales entre España e Italia en las primeras décadas del siglo XX” 621

- CAPARRÓS MASEGOSA, LOLA
 GUILLÉN MARCOS, ESPERANZA
Universidad de Granada
 “El ultramoralismo en la prensa católica española entre los siglos XIX y XX” 635
- CASAL, AITOR MATÍAS
 “Polígonos de nueva planta y modernidad en la Asturias de los años 50” 645
- CLEMENTE LÓPEZ, PASCUAL
 “El telón de boca de Teatro Regio de Almansa (Albacete) obra del escenógrafo valenciano Francisco Pastor Arcís”. 657
- CUESTA MARINA, CRISTINA DE LA
 “Vías de penetración de influencia prerrafaelita en la pintura catalana de finales del siglo XIX”. 667
- DÍAZ GONZÁLEZ, M^a DEL MAR
Universidad de Oviedo
 “Vías de intercambio y canales de difusión en la producción de los cromolitografiados comerciales asturianos. Fuentes, muestrarios y repertorios nacionales y foráneos” 677
- FALERO, FRANCISCO J.
Universitat de les Illes Balears
 “La recepción de las artes plásticas en Rilke y la pintura metafísica en las vanguardias” . . . 691
- FERNÁNDEZ CABALEIRO, BEGOÑA
 “La difusión del arte en la prensa madrileña de 1950-1060.
 Una reconducción ideológica oportuna” 701
- FREIXA, MIREIA
Universitat de Barcelona
 “La Exposición Internacional de París de 1900 y su recepción en Catalunya” 713
- GAN QUESADA, GERMÁN
 “Miró-Músicas, resonancias musicales de los espacios mironianos” 721
- GARCÍA PORTUGUÉS, ESTHER
Universitat de Barcelona
 “José Nicolás de Azara, coleccionista, bibliófilo, promotor y protector de las artes, visto a través de los Libros de Viajes” 737
- GARCÍA SÁNCHEZ, BEATRIZ
Universitat de Barcelona
 “Janseísmo y arte en Tarragona a finales del siglo XVIII: El arzobispo Armanyà y la rivalidad artística de las grandes familias de la provincia”. 749
- GARCÍA SÁNCHEZ, JORGE
 “La educación académica de los arquitectos españoles pensionados en Italia en los siglos XVIII y XIX. El valor de la antigüedad”. 757

GONZÁLEZ GARCÍA, CYNTHIA

Universidad de Córdoba

“La recepción del *Quijote* en la crisis nobiliaria del siglo XIX.
La decoración de la casa de Bailío en Córdoba” 769

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, NÚRIA

“El beso de la consagración. Consideraciones sobre la iconografía de la figura
de espaldas en Arnold Schönberg” 777

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, MARÍA

“Archivo de la memoria” 787

HERNÁNDEZ MATEO, FRANCISCO DANIEL

Universidad Carlos III de Madrid

“La recepción del Monasterio del Escorial en la arquitectura española del siglo XIX,
de icono republicano a mausoleo de José Antonio” 797

JEREZ MOLÍNEZ, FELIPE

Universidad de Valencia

“Grabadores valencianos al servicio de un proyecto ilustrado: la labor artística en la obra
botánica de Antonio José Cavanilles (1745-1804)” 819

LLADÓ POL, FRANCISCA

Universitat de les Illes Balears

“El mediterráneo como vía de intercambio entre la pintura mallorquina y rioplatense” . . 833

MARIN SILVESTRE, MARÍA ISABEL

“La Exposición Internacional del Arte del centenario de Buenos Aires en el año 1910.
El Cercle Artístic como delegado de Cataluña” 845

MELENDO CRUZ, ANA

“La representación cinematográfica antonioniana y su recepción” 857

MELENDREAS GIMENO, JOSÉ LUIS

I.E.S. “Prado Mayor”, Sotana (Murcia)

“La obra en Roma del escultor Felipe Moratilla” 867

MÉNDEZ BAIGES, MARÍA TERESA

Universidad de Málaga

“¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?: la Venus de Botticelli
en la cultura visual contemporánea” 875

MÉNDEZ HERNÁN, VICENTE

Universidad de Extremadura

“Imagen, modelos y canales de difusión del arte en Extremadura durante la primera
mitad del siglo XX. El diálogo centro-periferia” 885

MONTERDE LOZOYA, JOSÉ ENRIQUE

Universitat de Barcelona

“De la pintura al cine: estrategias espectorales y modos de recepción” 897

MUÑOZ FERNÁNDEZ, FRANCISCO JAVIER

“Del caserío al cubo. Nuevas propuestas para la arquitectura en el País Vasco: 1928-1930” . . 907

- NUEZ SANTANA, JOSÉ LUIS DE LA
Universidad Carlos III de Madrid
“El pensamiento crítico del artista y sus formas de manifestación en el mundo contemporáneo. El caso de Manolo Millares”. 921
- PALIZA MONDUATE, MAITE
Universidad de Salamanca
“La huella de los estilos de la arquitectura británica del período victoriano en el regionalismo vasco”. 935
- PAVÉS, GONZALO M.
Universidad de La Laguna
“Ut cinema poesis. El cine en el debate de las artes”. 943
- PLAZA CHILLÓN, JOSÉ LUIS
Universidad de Granada
“Arte y autocensura: El dibujo, *Suplicio del patriarca San José* de Federico García Lorca y su contexto estético”. 955
- POYATO SÁNCHEZ, PEDRO
Universidad de Córdoba
“Los procedimientos de formalización de *Un perro andaluz* (Buñuel, 1929) y su reformulación en la pintura de Magritte”. 967
- RUIZ GARRIDO, BELÉN
Universidad de Málaga
“Una ciudad para el recuerdo. Antequera en la obra de Ignacio Zuloaga y Lionel Lindsay”. 977
- SALA, TERESA M.
Universitat de Barcelona
“Catálogos y guías de exposiciones internacionales. Dos ejemplos significativos: el “de las artes decorativas modernas” de Torino (1902) y el del “moble i decoració d’interiors” de Barcelona (1923)”. 991
- TIELVE GARCÍA, NATALIA
Universidad de Oviedo
“La recepción del arte contemporáneo: el discurso intermediador en la crítica de las artes visuales”. 1001
- VALDIVIELSO, MERCEDES
Universitat de Lleida
“La difusión de la “Nueva Fotografía” a través de la publicidad: El estudio fotográfico ringl+pit (1929-1933)”. 1011
- VÁZQUEZ CASILLAS, JOSÉ FERNANDO
Universidad de Murcia
“De la fotografía analógica a la fotografía numérica: un nuevo camino para la creación artística”. 1021

MESA IV: PATRIMONIO CULTURAL Y TURISMO**PONENCIA:** CASTILLO OREJA, MIGUEL ÁNGEL*Universidad Complutense de Madrid*

“Turismo y patrimonio” 1031

COMUNICACIONES

ADAMS FERNÁNDEZ, CARMEN

Universidad de Oviedo“La arquitectura del turismo rural al final del siglo XX:
entre la innovación y el pastiche” 1049

ALBERTÍ CABOT, MARGALIDA

Licenciada en Historia del Arte“Las colecciones privadas del Cardenal Despuig y del Archiduque Luis Salvador
de Austria en Mallorca, en los siglos XVIII y XIX, y su incidencia en el desarrollo
de la institución museística isleña” 1061

BELLO JIMÉNEZ, VÍCTOR M.

RODRÍGUEZ ARTILES, ERIKA

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, ROCÍO

Archiveros Municipales de San Bartolomé de Tirajana (Gran Canaria)“Del caos al orden: el proyecto de recuperación del patrimonio documental municipal
de San Bartolomé de Tirajana (Gran Canaria, Islas Canarias)” 1075

BLAYA ESTRADA, NURIA

Florida Universitaria, Valencia“La interpretación del patrimonio como herramienta para la conversión
del recurso patrimonial en producto turístico cultural. Reflexiones y propuestas” 1085

CAMBIL HERNÁNDEZ, MARIA ENCARNACIÓN

Universidad de Granada

“La percepción “ilegal” de la ciudad: Graffitis en Granada” 1097

CASTILLO RUIZ, JOSÉ

CABRERA GARCÍA, MARÍA ISABEL

Universidad de Granada“Las nuevas formas patrimoniales: el sitio histórico *los lugares lorquianos*” 1111

CÓZAR GALLEGU, MERCEDES

“El “Orient-Express”: turismo, arquitectura y sociedad en la Estambul de 1900” 1127

DÍAZ ZAMORANO, MARÍA ASUNCIÓN

Universidad de Huelva

“Los modelos italianos y la restauración arquitectónica española de posguerra” 1139

GAITA SOCIAS, MARÍA DEL MAR

Consell de Mallorca“El paper dels mitjans no personals en el turisme cultural: reflexions i anàlisi d'alguns
exemples a l'àmbit de l'illa de Mallorca” 1153

- GARCÍA-MURGA ALCÁNTARA, JUAN
 “Noticias de las antigüedades romanas emeritenses a través de relatos y libros de los viajes de los siglos XVI al XIX” 1161
- GRAFIÀ SALES, JOSÉ VICENTE
 MAS BARBERÀ, JAVIER
 “Proceso de reproducción de la imagen de *Nuestra Señora de Aguas Vivas* debido a las alteraciones causadas por su funcionalidad. El valor de la liturgia” 1169
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, ASCENSIÓN
Universidad de Zaragoza
 “¿Copiar o no copiar? He ahí la cuestión (la restauración monumental en la época de la clonación genética)” 1181
- IGLESIAS ROUCO, LENA S.
Universidad de Burgos
 “Patrimonio artístico y reactivación regional. Aportación a su estudio en Burgos” 1203
- JUAN GARCÍA, NATALIA
 “Del viaje decimonónico al turismo de masas; repercusión en el patrimonio cultural el caso del monasterio alto de San Juan de la Peña (Huesca) tras su rehabilitación” 1213
- LEÓN GASCÓN, AMPARO
Doctora en Historia del Arte
 “El patrimonio cultural, motor de desarrollo socioeconómico” 1221
- LEZCANO GONZÁLEZ, MARÍA ELVIRA
Universidade de A Coruña
 NOVO MALVAREZ, MARGARITA
Universitat de les Illes Balears
 “La reinterpretación del patrimonio como cultura y economía: los casos de Galicia e Illes Balears” 1227
- LLANO NEIRA, PEDRO DE
 PAZOS OTÓN, MIGUEL
Universidad de Santiago de Compostela
 “La *Musealización* del territorio en Galicia entre 1992 y 2004: desarrollo urbano, nueva economía y patrimonio” 1241
- LLULL ESTARELLAS, MARIA ANTONIA
Licenciada en Historia del Arte
 “La Exposición Universal de 1900 y su trascendencia en Mallorca” 1253
- LÓPEZ GARCÍA, JUAN SEBASTIÁN
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
 “La casa cueva grancanaria: cuestión cultural y recurso” 1263
- LÓPEZ SÁNCHEZ, MÓNICA
 “El patrimonio industrial: una asignatura pendiente” 1273
- MESTRE QUETGLAS, JORDI
Universitat de les Illes Balears
 “Las fundaciones en Palma de Mallorca: ¿Cultura, turismo o espectáculo?” 1283

ORDÓÑEZ VERGARA, JAVIER

Universidad de Málaga

“El patrimonio inmueble y su intervención al servicio de la interpretación y el ocio cultural” 1297

ORTUETA HILBERATH, ELENA DE

La difusión del patrimonio cultural y de los recursos turísticos.

Primeras estrategias planteadas en el Camp de Tarragona 1315

RAMOS FRENDÓ, EVA MARÍA

Universidad de Málaga

“Historia y difusión del jardín histórico artístico de *La Cónsula* en Churriana, Málaga” 1325

ROSER VIDAL, GUILLEM

CASTELLS, MARGALIDA

RIUS CATALÀ, PERE

RIERA, MATEU

“La museïtzació del conjunt arqueològic de Son Fadrinet (Mallorca)” 1341

ROSEY ARRANZ, ISABEL

Licenciada en Historia del Arte y en Antropología por la UB

“La sostenibilidad del patrimonio en los municipios pequeños” 1349

RUIZ PÉREZ, MARGALIDA

TUGORES TRUYOL, FRANCESCA

“El pavimento cerámico de azulejos vidriados del s. XV (Can Oleo, Palma, Illes Balears): una aproximación a su estudio” 1357

SAURET GUERRERO, TERESA

Universidad de Málaga

“El museo del patrimonio municipal de Málaga en la red territorial de museos locales” 1367

SECADES FERNÁNDEZ, PATRICIA

Universidad de Oviedo

“Arquitectura para la memoria. El derribo de La Cadellada, un buen ejemplo de la banalización del Patrimonio en pos de los intereses económicos” 1379

SEMPERE VILAPLANA, LUISA

ROIG CONDOMINA, VICENTE

Universidad de Valencia

“La sociedad “lo Rat-Penat” y el excursionismo cultural en la Valencia del siglo XIX” . . 1385

SORROCHE CUERVA, MIGUEL ÁNGEL

Universidad de Granada

“La musealización del paisaje: una opción en la gestión de los recursos culturales en los ámbitos rurales” 1397

SOUTO GALVÁN, ANA

“La protección del patrimonio en México D.F. La conservación de la identidad en el siglo XX” 1409

- VEGA, CARMELO
Universidad de La Laguna
“Lugares comunes. Las postales turísticas contemporáneas” 1419
- VIDAL LORENZO, CRISTINA
Universitat de València
“De la ciudad antigua a la ruina arqueológica. Criterios de intervención en las ciudades mayas de la selva” 1425
- ZAPARAÍN Y ÁÑEZ, MARÍA JOSÉ
Universidad de Burgos
“Patrimonio y evento histórico. Las exposiciones retrospectivas como vía de difusión artística en el Burgos de Alfonso XIII” 1435

MESA V: TESIS DOCTORALES EN CURSO DE REALIZACIÓN Y PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN SUBVENCIONADOS

COMUNICACIONES

- ARRANZ MARTÍN, JUAN ANTONIO
IES Son Rullán. Palma de Mallorca
“Víctor María Cortezo, “vitín”, y su aportación al figurinismo y la escenografía teatrales durante el franquismo” 1447
- BAÑO MARTÍNEZ, FRANCISCA DEL
Universidad de Murcia
“Las estancias auxiliares en las catedrales españolas durante los siglos XVII y XVIII” . . . 1453
- BEJARANO VEIGA, JUAN CARLOS
Universidad de Barcelona
“Los retratistas del alma. la incidencia del movimiento simbolista en el género del retrato en Cataluña y España” 1459
- CANO ROJAS, PILAR
Universidad de Barcelona
“Sexos y género en la arquitectura doméstica de la Barcelona de modernismo” 1465
- CASAL MATIAS, AITOR
“Polígonos de nueva planta y modernidad en la Asturias de los Años 50” 1475
- CATALÀ BOVER, LIDIA
“La documentación gráfica en la prensa de finales del siglo XIX en relación a la obra escultórica de Josep Campeny Santamaría (1858- 1922)” 1487
- ESTELLA NORIEGA, IGNACIO
Universidad Carlos III de Madrid
“Fluxus en el intersticio (o una historia mediante diagramas). La recepción de las vanguardias en el contexto norteamericano de los años sesenta”. . . 1497

- FITÉ, FRANCESC
VELASCO, ALBERT
Universitat de Lleida
“De scriptoribus, illuminatoribus, librariis i impressoribus a la Lleida baixmedieval”. . . . 1507
- FLÓREZ CRESPO, MARÍA DEL MAR
Universidad de León
“Las Plazas mayores de la provincia de León”. 1525
- GARCÍA SANCHEZ, JORGE
“La educación académica de los arquitectos españoles pensionados en Italia en los siglos XVIII y XIX. El valor de la Antigüedad” 1531
- GARRIDO ROLDÁN, JUAN MANUEL
Universidad de Málaga
“Picasso y el cine: historia y lenguaje artístico” 1543
- GRAS VALERO, IRENE
“Anàlisi i significació del terme ‘decadentisme’ a les fonts primàries de la Catalunya de la fi de segle”. 1553
- HEVIA GARCÍA, JUAN RAÚL
Universidad de Oviedo
“El diseño gráfico en Asturias a finales del siglo XX. La Asociación de Diseñadores Gráficos (AGA)” 1561
- JUAN GARCÍA, NATALIA
“Del viaje decimonónico al turismo de masas, repercusión en el patrimonio cultural. El caso del Monasterio alto de San Juan de la Peña (Huesca) tras su rehabilitación” 1565
- LARRAZ RÁBANOS, NATALIA
RÁBANOS FACI, CARMEN
Universidad de Zaragoza
“Programa para el desarrollo de las habilidades del pensamiento creativo y metacognitivo” 1573
- LLANES DOMINGO, CARME
“El taller de Pere Nicolau y el inicio de una nueva generación de pintores de la escuela valenciana del Gótico Internacional. (1408-1430)” 1583
- LÓPEZ AÑÓN, EVA MARIA
Universidad de Santiago de Compostela
“Arte religioso en Nemanos. Siglos XVII al XX. (retablos, imaginería, pintura y orfebrería)” 1589
- MANCEBO ROCA, JUAN AGUSTÍN
Universidad de Castilla-La Mancha
“La influencia de las vanguardias europeas” 1597

- MARTÍNEZ OLIVER, BARTOLOMÉ
Universidad de las Islas Baleares
 “El mensaje perceptivo y estético del arte religioso mallorquín en la época moderna. La iconografía del misal romano del año 1506 (*Missale Secundum usum alme maioricensis ecclesiae*)” 1609
- MELÉNDEZ, AMELIA
 “Formación y primeros trabajos de Maruja Mayo” 1619
- NADAL INIESTA, JAVIER
Universidad de Murcia
 “Arte y piedad popular en la ciudad de Murcia” 1629
- REUS MORRO, JAUME
Fundació Pilar i Joan Miró. Palma de Mallorca
 “Evasió i exili en la obra de Joan Miró” 1641
- RICO CANO, LIDIA
Universidad de Málaga
 “La difusión de Patrimonio en la educación no formal” 1651
- RODRÍGUEZ ORTEGA, NURIA
Universidad de Málaga
 “El conocimiento artístico en red. Desarrollo de herramientas cibernéticas para la investigación en Historia del Arte: tesoro terminológico-conceptual (TTC) y corpus textual digitalizado (atenea) de los discursos teórico-críticos españoles (siglo XVII)” 1659
- RODRÍGUEZ SAMANIEGO, CRISTINA
Universitat de Barcelona
 “Joaquim Claret, escultor de la mediterránea” 1677
- ROSARIA ROSAS, MARÍA
Universidad de Granada
 “Historia del retablo en Cerdeña y la influencia del arte del levante hispánico (siglos XIV al XVIII)” 1685
- SABATER RABASA, SEBASTIANA
 SEGUÍ ANAR, MIGUEL
Univesitat de les Illes Balears
 “Informatización de los fondos de la pintura gótica mallorquina” 1695
- SALADINI, EMANUELA
Universidad de Santiago de Compostela
 “Un viaje a través del tiempo: el objeto encontrado” 1699
- TRIADÓ SUBIRANA, XAVIER
Universitat de Barcelona
 “Una revisión pop de la obra de Antoni Muntadas y Eugènia Balcells” 1711
- VALLINA VALDÉS, LUCÍA SALOMÉ
 “Efrén García Fernández: producción arquitectónica, intervenciones urbanísticas y creación plástica” 1719

VÁZQUEZ DE AGREDOS PASCUAL, MARIA LUISA

Universitat de València

“La técnica de la pintura mural maya de la Península de Yucatán: técnica de ejecución y materias constitutivas” 1729

VELASCO LILLO, CARMEN

Universitat de València

“Panorama artístico y cultural de Alicante a través de las actividades de la caja de ahorros del mediterráneo (1973-2000)” 1741

ZALBIDEA MUÑOZ, MARIA ANTONIA

Universitat Politècnica de València

“La técnica del cartonaje en Gian Battista Tiepolo” 1749

PRESENTACIÓN

El título y la articulación de las secciones o mesas de la reunión bianual de profesionales unidos por su interés y dedicación a la Historia del Arte figuran en el índice de las presentes Actas. A través de ellas se podrá rememorar o conocer el hilo conductor que guió el XV Congreso Español de Historia del Arte (XV CEHA). La excepción la constituye el Forum dedicado a “Los estudios de Historia del Arte en el marco europeo de la Reforma Universitaria”, que se desarrolló el 23 de octubre de 2004 como un tema clave; ahora, cuando ya han transcurrido más de tres años desde el encuentro, su trascipción no tiene razón de ser aunque place dejar constancia de su existencia.

El XV Congreso de Historia del Arte tuvo lugar en Palma entre los días 20 y 23 de octubre del año 2004, con sede en el centro de la ciudad. La elección de la misma no fue casual. Respondió a la necesidad de entrelazar cultura y ciudad. El asentamiento de la *Universitat de les Illes Balears* en un *campus*, a más de siete kilómetros de la ciudad histórica, ha dificultado y dificulta tal conexión. Una conexión que debiera ser inexcusable en un ámbito donde, sin una tradición burguesa consolidada y bruscamente liquidada a partir de 1936, la cultura se identifica, con excesiva frecuencia, con el rédito derivado de la subvención, de la pompa y del alcance mediático.

Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red) fue el enunciado del Congreso, que, mediante el subtítulo, quiso recoger desde la importancia del Mediterráneo como cauce de modelos y propiciador de transmisiones, hasta la incorporación de otros mares, los de la creación artística y los de los procesos de aprendizaje a través de la red.

El epígrafe mencionado englobó la secuencia cronológica de la Historia del Arte en Occidente, con escasas excepciones. Ponencias y comunicaciones discurrieron linealmente, en particular las segundas, pues el limitado tiempo de exposición constituyó una barrera infranqueable para posteriores comentarios. Ideas iniciales quedaron en el camino. Entre ellas, lo hizo la opción de reemplazar el discurso expositivo por relatores y *posters*. En otra línea, hemos renunciado a la publicación digital en favor de la impresión tradicional. Herederos de la ilustración insuficiente, quizá convendría despojarnos de nostalgias en pos del “actualismo” y abogar por el primer sistema.

Reseñar las secciones del Congreso sería una reiteración. Es suficiente mencionar la inclusión del tema “Patrimonio Cultural y Turismo”. Además de su importancia en el marco de la disciplina de la Historia del Arte, fue la lógica consecuencia del sistema económico y social propio de la isla de Mallorca, receptáculo del XV CEHA. A partir de la década de 1950 – 1960, el *progreso* se subsumió al turismo. El modelo ha conducido, entre otros factores, a la destrucción del territorio, acción que se ha redondeado con la irrupción no profesional del sector de la construcción. Ambos, turismo y construcción, concentran el 90% de la economía en Baleares.

El objetivo de la Mesa sobre “Patrimonio Cultural y Turismo” respondía, más que a la intención de constatar el hecho, extensible a otros puntos del estado español, a la de acceder a líneas de trabajo en la construcción científica del turismo cultural. En otro orden, posibilitaba la acogida, una vez más, a la conciencia profesional y cívica ante una realidad económica y social no unánimemente deseada. La situación actual de los bienes culturales es desoladora y evoca estrofas del poema *Desolació* de Joan Alcover: *Jo só l'esquix d'un arbre, esponerós ahir, / ... / mes branques una a una va rompre la tempesta, / i el llamp fins a la terra ma soca migpartí. // Brots de migrades fulles coronen el bocí / obert i sense entranyes, que de la soca resta.*

Instituciones, entidades y personas que se relacionan en páginas precedentes contribuyeron a que el Congreso fuera posible. Su participación fue diversa; al inestimable soporte cultural hay que unir el económico, prácticamente huérfano del aporte de los órganos de gobierno autonómicos.

El Congreso de Palma recibió un decidido apoyo y comprensión de los miembros del Comité Español de Historia del Arte, que delega en una determinada sede universitaria la organización del correspondiente encuentro científico que se celebra cada dos años.

Fundamental fue el ahínco y dedicación del reducido, pero activo, cuerpo de profesores que componemos la licenciatura en Historia del Arte en Palma. Los alumnos, los actuales y los antiguos, aportaron ilusión, complicidad y eficacia.

Esta publicación sirva de parabién a sus autores y lectores. Con un renovado saludo a quienes, desde la presencia y desde la ausencia, estuvieron aquí, en Palma.

Catalina Cantarellas Camps, presidenta del Congreso.

MALLORCA, UNA HISTORIA ROMÁNTICA

Ignacio Henares Cuéllar

Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Granada

Presidente de Comité Español de Historia del Arte

Todas las razones que determinan esta conferencia, y su mayor o menor oportunidad, caen dentro del ámbito del afecto. El que profeso por esta tierra, por su cultura, su Universidad y sus gentes. Muy especialmente por los organizadores de este Congreso. Tanto que sólo la generosidad y liberalidad de la Profesora Cantarellas justifican esta intervención que a ella correspondía, tanto por la ocasión como por el objeto de la misma, que ha sido frecuentado en sus estudios con acierto y singular iluminación. Por ello hago uso de la palabra en el nombre de afectos que comparto y correspondo, y animado por una sincera y constante pasión por la época romántica y el género historiográfico que aquí trataré de ilustrar.

Previamente a mi pertenencia a la entonces Universidad de Palma, hoy de las Illes Balears, por mi dedicación a la teoría del arte de la Ilustración y el romanticismo, había enfrentado la singularidad cultural otorgada por el romanticismo a Mallorca y la relevante consideración del arte de la isla que en esta historiografía alcanzaba el valor de auténtico paradigma. A este hecho crítico se dedica precisamente esta intervención. Al papel jugado por el arte mallorquín y su percepción en dos momentos tan aurales como básicos de la conformación de la historia y la crítica histórica del arte en nuestro país.

Acordes con la temática de este Congreso, suponen además auténticos viajes, desplazamientos de personas e ideas que inspiran directrices y cambios en la historia del pensamiento artístico y de la sensibilidad contemporánea. Si bien existen diferencias de grado y significación entre los modelos que inician y concluyen esta reflexión, lo que no anula el sentido de la función metafórica que en su consideración nos hemos propuesto. La fecunda estancia de Jovellanos en Mallorca entre 1801 y 1808 obedece a un destierro y prisión tan injustos como crueles, posee por tanto un aura dramática, que situaría el conocimiento histórico en un marco profundamente convulso que sigue a los acontecimientos revolucionarios y a su repercusión en la Península, y sitúa a los ilustrados ante la más grave de las crisis de las Luces.

El viaje que emprenden el 12 de septiembre de 1841 Francisco Javier Parcerisa y Pablo Piferrer i Fàbregues en el pequeño vapor que les conduce a Mallorca, es en cambio simbólico de una verdadera primavera cultural, la de la Joven Cataluña. Poseídos por la pasión romántica llevan consigo, en el propósito de continuar la iniciativa de “Recuerdos y Bellezas de España”, el germen de la Renaixença. Pero como en todo movimiento cultural verdaderamente activo Mallorca, sensible a las sollicitaciones sen-

timentales y culturales que el jovencísimo Piferrer portaba consigo, contribuirá con amplitud, por encima del ensimismamiento social y político, a la novísima cultura con la labor de un sinnúmero de jóvenes entusiastas, y sobre todo, de José María Quadrado, al que corresponde llevar a un estado de acabada definición el discurso historiográfico y cultural del que somos herederos.

Por ello me resulta más pertinente insistir en esa idea profunda del viaje, también encarnada por estos personajes, no ya topográfica sino esencialmente metafórica, que refiere una experiencia intelectual de intensidad suficiente para desplazar el horizonte del conocimiento del propio tiempo hacia un universo de cultura y valores nuevo.

Jovellanos es el responsable en sus escritos mallorquines y sobre Mallorca de un viaje que nos lleva de la razón ilustrada a la imaginación romántica. Medio siglo después de cumplirse este itinerario Quadrado protagonizará un desplazamiento desde esta imaginación a la razón positivista. Entre una y otra actitud median varias revoluciones socio-políticas e importantes cambios históricos que son los responsables de la diversa interpretación de las relaciones entre realidad histórica, imaginación y modelos de sensibilidad, que en un equilibrio variable se hallan presentes en toda concepción histórico-artística.

De Jovellanos escribió Piferrer, en lo que constituye un ejercicio harto significativo de valoración crítica de su predecesor por parte del lúcido romántico: “En sus memorias, levantándose sobre su tono ordinario de mesurada reflexión, se reviste de imágenes brillantes y enérgicas, pinta con extraordinaria viveza, perora con fuerza y enciende el entusiasmo. De esto hace principalmente muestra en las materias que herían más profundamente su imaginación y despertaban su sentimiento de la belleza; pues, entonces, como si su

alma se desasiera del cúmulo de conocimientos adquiridos en su estudio y en sus cargos, se remonta con fuerzas mayores por más geniales y habla con la voz elocuente que su propia inspiración le comunica”. Tal será la identificación del joven romántico con el erudito e historiador asturiano, tal su admiración por los escritos consagrados a los monumentos de Palma, que se congratula de que no hubieran visto la luz porque ello le evitaba pasar por un mero imitador de Jovellanos.

El pensador ilustrado dedicará una parte considerable de su proyecto intelectual a la historia, la nueva ciencia ilustrada del hombre, con modelos teóricos muy variados en los distintos focos de la Ilustración europea, de los que se encuentran ecos muy diversos en Jovellanos, primero del clasicismo francés y más tarde con un carácter decisivo del empirismo inglés. Los paradigmas de la ciencia ilustrada, su sentido crítico y su pragmatismo forman parte de la preocupación socio-política y educativa del asturiano que los desarrolla en sus tesis reformistas y en su constante defensa de un modelo de pedagogía social. La enseñanza de las ciencias naturales y el diseño, de las artes útiles y la historia, forman parte esencial de sus numerosos escritos. Los dedicados a la historia del arte, asimismo un saber constituido en el interior de las Luces, ocupaban ya con anterioridad a 1800 un lugar destacado dentro de los intereses intelectuales jovellanistas. En los Elogios a las Bellas Artes y a Ventura Rodríguez el autor se manifiesta dentro de un modelo historiográfico inscrito todavía en el clasicismo académico, decididamente antibarroco, propugnador de una restauración clasicista de las artes, un modelo público de cultura basado en los ideales ético-políticos del decoro, útil en el proyecto de reforma de la sociedad y expresado en el lenguaje y los valores del clasicismo cosmopolita.

En el segundo, sin embargo, se produce una transformación progresiva de este modelo y la introducción de nuevas tesis y valores históricos, con una creciente significación nacional y una perceptible tensión anticlásica, o al menos superadora del carácter supratemporal del clasicismo, que se manifiesta en la atención a los estilos medievales, actitudes que Jovellanos comparte con sus contemporáneos Llaguno, Bosarte o Ceán. Este último, es su corresponsal en el cautiverio de Bellver y el destinatario de las Memorias arquitectónicas que elabora sobre los monumentos de la isla, destinadas a contribuir a la historia de la arquitectura española que el docto amigo del desterrado se proponía. Por lo mismo predomina en los escritos de Mallorca el estilo epistolar, en el que se descubre de una parte el sentido cooperativo que de la erudición y el conocimiento tuvieron los ilustrados, como un vínculo moral dentro del espíritu de reforma compartido por los novatores, y de otra el modo en que el hombre público en desgracia se sirve de la pasión compartida con el amigo para convertirla en un modo de superación de las injustas dificultades a las que se ve sometido, aprovechando al mismo tiempo para mantener un debate exquisito en lo afectivo y de gran finura intelectual sobre los objetos de la investigación histórica en la arquitectura y las nuevas ideas historiográficas, a seguir cuya senda anima a quien a la vez considera más competente por su especial dedicación a la historia, pero al mismo tiempo más anclado en los postulados clasicistas.

De las corrientes historiográficas setecentistas, la erudita y la ilustrada, Jovellanos se inclina decididamente por la segunda. Hallo en ello el eco de una polémica característica de las Luces, que yo ilustré siguiendo a J. Sézec, la que enfrentara a anticuarios y arqueólogos-filósofos, los primeros sólo capaces de reunir los deshechos de la Antigüedad mientras que los segundos alcanzan a

iluminar el verdadero espíritu de ésta. Jovellanos historiador ilustrado en Mallorca, o más exactamente de la crisis de la Ilustración en España, a la que no será ajena incluso su propia desgracia política y el tono moral e ideológico de sus escritos, sintetiza en la exigente metodología que se sigue para la redacción de sus Memorias histórico-artísticas y sus Descripciones todos los modelos de la historia dieciochesca, aunque en forma jerarquizada. Combina la descripción formal, la erudición y la interpretación cultural, dando lugar, como ha señalado Javier Barón, en este último nivel a una auténtica historia subjetiva del espíritu.

Las descripciones derivan de la pasión analítica del modelo científico-natural, se confían al dibujo, a la realización de “borrones” por parte de sus colaboradores, su paje Manuel Martínez Marina, el principal apoyo en Bellver del asturiano, y el escultor palmesano Francisco Tomás. Su necesidad para el historiador deriva de su visión utilitaria del diseño y del valor del “análisis científico de estos monumentos debería ocupar un buen lugar en su ilustración, y conducir a la exposición de los principios generales de aquel arte” (Informe sobre la publicación de los monumentos de Granada y Córdoba). El siguiente modelo es el que representa el cumplimiento de los intereses eruditos, recopilación documental, consulta de libros y archivos, en la que colaboran Planes y Barberí, entre otros. La jerarquización de los resultados del análisis y la erudición representa el pensamiento estrictamente histórico, en el que como señala Barón “el edificio ya no es estudiado como estructura sino como organismo”, lo que implica “la introducción, en la antigua estructura, de un orden jerárquico, de una función, y de un plan global”.

Siendo del máximo interés las primeras fases de este método, como se verá en distintos ejemplos de este acervo historiográfico, el carácter innovador de la

propuesta jovellanista reside en la importancia acordada a los aspectos subjetivos de la valoración del monumento, basados en la consideración del mérito artístico en el ejercicio de las facultades de apreciación del moderno diletante, del gusto, y en los poderes de la imaginación. La proposición que se recoge en la básica “Carta sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica”, fechada en Bellver el 5 de mayo de 1805, como la de “seguir las huellas del genio y del gusto a través de los siglos; observar sus pasos y sus vicisitudes, y..., descubrir el espíritu... del arte”. En un ejercicio que lo distingue de los “observadores vulgares, que no ven en tales edificio más que sillares y molduras”. Y finalmente, como se precisa en la “Descripción histórico-artística del castillo de Bellver”, sirviéndose de una potencia, ya decididamente romántica, la imaginación, iluminadora de la crítica artística y fuente de placer estético: “...a vista de estas paredes nacen una de otra mil agradables ilusiones... Por otra parte, ¿no sería muy árida y enojosa su descripción, si detenido yo en las formas de sus piedras, desechase las reflexiones que despiertan, privando a usted y privándome a mí del placer con que se recuerdan tan respetables memorias?”.

En su día dediqué a la valoración crítica de la Carta sobre la arquitectura inglesa y las Memorias Histórico-artísticas de arquitectura una reflexión de la que concluía tratarse de un muy preciso momento cultural. Entendemos que representa un programa para la primera estética romántica en nuestro país, aunque prorroga un gran número, como se ha visto de tesis de la Ilustración, a pesar de comprender ya un sentimiento de crisis y quiebra de las Luces. El historicismo de fin de siglo se vio obligado a decantar críticamente los ideales ilustrados ante los acontecimientos revolucionarios. La época asiste a un proceso de disolución de la unidad de las fuerzas políticas que habían actuado aliadas en la crítica

ideológica y política de la sociedad estamental y de aparición de otras fuerzas nuevas a raíz del proceso revolucionario. El propio Jovellanos va a verse liberado de su cautiverio, absuelto de la injusta condena, por circunstancias nada deseables desde su perspectiva de lealtad a la Corona, absoluto patriotismo y hondo y convencido reformismo moral y social, como serían las derivadas del motín de Aranjuez y la abjuración de Bayona, debiendo a poco de ser liberado de Bellver renunciar al cargo ni deseado ni consentido de ministro de José Bonaparte.

La Carta sobre la Arquitectura Inglesa es expresión de un hecho ampliamente constatado, como puede deducirse de los trabajos de Edith Helman, la anglofilia personal, política y cultural de Jovellanos, aunque la concluya lamentándose de la pérfida política inglesa de sus días hacia España. Es la más temprana, exacta y apasionada valoración del gothic revival en nuestro país, la de un temprano y riguroso movimiento neomedieval, que singulariza el gusto y la tradición nacionales, propicia una renovación del diseño y la arquitectura, reintegra a ésta en la naturaleza, potencia lo que Jovellanos llamaría el “jardín del corazón”, impulsa corrientes del gusto a través de los viajes pintorescos y abre una era nueva valiéndose del sublime. El primer historicismo romántico, el jovellanista, tiene un escenario y un objeto esencial, la historia arquitectónica de Mallorca, recibe su sentido, pues, de la crisis ilustrada, y presenta rasgos que conservará nuestro romanticismo, la condena de los excesos revolucionarios, pero absolviendo en su mayor parte el espíritu de reformas de la Ilustración e intentando salvar la realidad posible.

En el Apéndice Primero a la “Descripción Histórico-artística del Castillo de Bellver” Jovellanos anuncia a su corresponsal Ceán Bermúdez que sus escritos “se refieren á tres edificios que pueden ser contados entre los mejores

de la edad media que posee España, y en los cuales admira Mallorca reunidas todas las bellezas que la arquitectura ultramarina –denominación que él prefiere para la gótica– consagró á la religión, á la seguridad y á la policía pública de su capital. Tales son la catedral, el castillo de Bellver y la lonja de Palma, que darán materia á estos apéndices; á los cuales añadiré otro relativo á los monasterios de Santo Domingo. Y San Francisco de la misma ciudad”.

De su propósito ampliamente cumplido se deriva la que se convertiría en primera historia monumental de Palma, con importantes noticias del resto de la isla, llamada a convertirse, junto con las “Memorias sobre la Marina, comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona” de Capmany i Montpalau, en el punto de partida de la historiografía medieval. Asimismo en este programa se gesta lo que había de ser la arqueología romántica en España, los escritos de Bellver anticipan la obra de Piferrer, Quadrado, Pi i Margall, Roda o Assas. Este primer discurso romántico, o más precisamente de la crisis ilustrada por su carácter abierto servirá de fundamento a actitudes historiográficas e ideológicas contradictorias, tanto inclinadas al liberalismo como al moderantismo. Como Capmany, el otro inspirador de la *Renaixença*, resulta clave para explicar el romanticismo catalán en esa corriente que Ildefons Par llamó “històric, creient i sà”, paradigma cultural de una burguesía moderada y conservadora, defensora de la filosofía de seny y del empirismo en estética, uno de cuyos principales representantes será el mallorquín José María Quadrado.

En la “Descripción del castillo de Bellver” se define un complejo discurso crítico, que dentro de una concepción integradora de la Historia reúne lecciones que proceden de la cultura, del antropologismo pintoresco, de la psicología asociacionista o de la historia natural. José Caso se refería a esta mul-

tiplicidad de valores al escribir: “Lo primero que llama la atención es que el autor no se limita a tratar del Castillo, sino que extiende sus observaciones a la flora, la fauna y la geología; que en vez de detenerse en lo descriptivo, recrea la vida cortesana y guerrera del castillo en la Edad Media, y que, sobre todo, entra él mismo en el cuadro, enlazando con su propio sentimiento”.

En efecto, aún resultando exhaustivo el análisis de las estructuras arquitectónicas e incluso de las condiciones materiales de la conservación de Bellver en sus días, que le conduce al estudio del tipo de piedra y a proporcionar noticias sobre las canteras locales, no se resiste Jovellanos, a callar las “mil agradables ilusiones” que a la vista de aquellas paredes nacen en él, que piensa han de complacer a Ceán. Con este ánimo, el historiador que ha llegado a la convicción del destino palaciego de Bellver, que desecha las especies transmitidas por los cronistas locales sobre el origen árabe del mismo, que concluye documentalente que se trata de una obra que debe atribuirse a la iniciativa de Jaime II y concluida en 1309, gracias a los datos obtenidos de los libros de fábrica, de los que deduce asimismo que el responsable de la construcción sería el maestro mallorquín Pedro Salvá, todo lo cual se recoge en el Apéndice, se entrega a un proceso de reconstrucción ideal de lo que debió ser el ambiente cortesano y la cultura de una sociedad refinada y culta como la de la corona de Aragón en la Baja Edad Media, el rico modelo de la literatura provenzal, que irradiara a toda Europa. La abundancia de notas descubre sus profundos conocimientos históricos al respecto, su extraordinaria sensibilidad literaria y su actitud de innovador en el ámbito de la estética que la Joven Cataluña del romanticismo percibiría con tanta admiración como gratitud moral.

Desde su encierro proporciona el valioso documento sobre los grandes

conjuntos conventuales de Santo Domingo y San Francisco, de valor extraordinario para conocer las pérdidas ocasionadas por las exclaustraciones, escrito a partir de las aportaciones documentales de sus colaboradores ya que sólo los conocerá tras su liberación. Como señala al inicio, ambos destacan por su grandiosidad y al llegar a Mallorca resultan inmediatamente visibles detrás del coloso de la Catedral. Atribuye el primero al maestro de la Catedral de Barcelona Jaime Fabra, lo que deduce de escritura otorgada en Palma en 1317, y ofrece una descripción del mayor interés del templo, ya que éste sería destruido en 1841: “Es edificio de una sola nave, apoyada en altísimas columnas de escaso diámetro. Estas columnas suben arrimadas al muro, y cortando una estrecha faja ó cornisa, que corre por lo alto de él, se levantan todavía á recibir en sus capiteles ó impostas las fajas que se cruzan para sostener la altísima bóveda. En los intercolumnios están los grandes arcos que dan entrada á las capillas que hay á una y otra parte. La mayor, ó presbiterio, forma un semicírculo, y es obra de gran majestad y osadía, por la mucha altura y bella forma de su bóveda”. Una obra como se ve del más audaz y avanzado gótico catalán. Describe asimismo la Capilla del Rosario, el claustro y las dependencias conventuales, de las que destaca por su atrevimiento la Sala Capitular.

En la “Descripción panorámica del Castillo de Bellver”, datada en el mismo 1805, una de las más bellas prosas de nuestro primer romanticismo, primera y admirable guía de la ciudad, concebida y escrita en este estilo, por lo que reúne en un solo discurso bellezas naturales y artísticas, y tal vez responsable de que la panorámica de Palma dibujada y grabada por Parcerisa eligiera el punto de vista de Jovellanos, se incluye la de la Lonja, edificio de la total predilección del asturiano. En su Apéndice tercero de las Memorias había realizado un tra-

bajo sobre crónicas y documentos que le había situado ante su autor, gracias al nuevo contrato celebrado en 1426 por el colegio de mercaderes con Guillermo Sagrera, por quien muestra una admiración ilimitada, de la que el testimonio más apasionado es el que se refiere a los trabajos de este maestro en el Nápoles de Alfonso V, dirigiendo la obra de Castelnuovo: “Presiento que usted saltará de gozo al leer el descubrimiento tan glorioso para la historia de la arquitectura española; porque ¡cuánto no la honra ver aquel sábio y magnífico protector de las letras y las artes, en el país que se cree y llama segunda patria de unas y otras ... ofrecer a su admiración un monumento de arquitectura tan grande y bello, en que, así como el fundador, era español el arquitecto, y lo eran hasta las piedras —por la de Santañí recomendada por Sagrera—, para que nada hubiese en él que no se debiera a su patria”.

En aquella descripción hace una valoración global del edificio “tan recomendable por su noble sencillez como por la sabia distribución de su ornato”, razones que avalan el modo en que la importancia de la institución medieval historiada se representaría por un proyecto de gusto y sobriedad próximos al clasicismo. Elogia la estructura arquitectónica y su sabiduría, el estricto exterior, y su estructura, la belleza de la cornisa, y la articulación entre exterior e interior, que reproducimos: “para que no chocase al exterior la grande altura del edificio le dividió en dos cuerpos, cuando en realidad tiene uno solo, también para suplir la falta aparente de luces, pues que no tiene ventana alguna sobre la cornisa, ni aun de abajo, ... dió a su cornisamento aquella hermosa pero extraña forma de ventanaje, que disipa esta idea, sin que por eso deje de concurrir a la belleza de la obra”. Las portadas, su estatuaria y toda su ornamentación la hacen destacable “entre los mejores edificios civiles que con-

serva España del gusto ultramarino”. Conmueve la descripción de un interior que confiesa no haber visto, “una sola pieza, partida en ancho y largo en tres naves por altas y hermosas columnas, estriadas desde el suelo en espiral”. Sin su destino original servía, en su opinión, admirablemente al recreo público y la fruición, aunque fuera como excepcional salón de baile.

El carácter sobresaliente de la Catedral se destaca en esta estimable panorámica, reforzando el interés de su lectura desde nuestra perspectiva el valor testimonial de su análisis y juicio, cuyo vigor no escapó a nuestros románticos. Preciso en la descripción de ubicación y planta, su primera mirada se dirige a la primitiva fachada, anterior a la neogótica de Peyronnet, que tanto disgustara a aquellos: “es muy modesta y sencilla en su ornato, no teniendo otro que dos hermosas torres en sus ángulos, dos altos y estrechísimos pilastrones octógonos que la dividen perpendicularmente en tres compartimentos, dos ventanas en los laterales, y en el medio una enorme y cerrada claraboya en lo alto y una magnífica portada al pie”. Entiende que “en medio de tanta sencillez brilla el más puro gusto de la arquitectura ultramarina de la primer tiempo, salvo en la portada principal”, perteneciente al siglo XVI. A continuación señala como en “el gran costado que mira al S. parece que el arquitecto se contentó con representar la sola idea de robustez y grandeza, como si reservase la de riqueza y elegancia para lo interior del santuario. No negaré a V. que su primer aspecto choca notablemente a la vista y subleva la imaginación, pues que tiene el aire de un vasto edificio escondido todavía tras de su enorme andamiada, y recuerda a la idea de aquellos grandes castillos de madera que se construían en la guerra de ultramar, Siete fuertes y altísimos estribos se avanzan atrevidamente desde el muro exterior, penetrando en las capillas, que forman, para decirlo así, cuarta y quinta nave del templo”. Sensi-

bilidad más avanzada y seducción de una fuerte imaginación tales resultan verdaderamente escasas.

Reconoce que su ornato es incompleto, como lo está la rica portada meridional, lo que le inspira el siguiente pensamiento: “¿quién no tendrá por ruin y mezquino el espíritu de las edades sucesivas, que sin atreverse a subir a la altura de tan insignes obras, ni siquiera se animaron a concluir las, ni aun a repararlas, contentos con darles una estéril admiración?”.

Comparto la opinión de Josep Sureda sobre la significación del viaje de Piferrer en 1841 a la isla, y sobre su trascendencia. Esta es la razón por la que de los muy numerosos viajeros de la época, algunos de la celebridad de Georges Sand o el Archiduque el elegido para este breve análisis sea el del joven poeta, historiador y crítico musical y literario catalán, realizado junto a Parcerisa, el iluminado editor que quiso provocar una revolución estética, inspirado por “El último Abencerraje” de Chateaubriand. Ambos se sienten implicados en tan extraordinaria empresa, que se vive, como señala Sureda como un esfuerzo colectivo, con cierta aura mística. Los viajeros llevaban consigo el espíritu de la Renaixença, y como tales embajadores fueron recibidos por los jóvenes artistas e intelectuales palmesanos, un naciente nacionalismo, una renovada espiritualidad y una nueva concepción del arte arribaba con ellos a Mallorca. Piferrer en la introducción al tomo de Cataluña de “Recuerdos y Bellezas de España” escribiría: “Y, sin embargo, cuando la voz de la regeneración, salida del seno de las misteriosas regiones del Norte pudo atravesar la espesa niebla que, como mística barrera mediaba entre éstas y la patria de Calderón y Cervantes..., cuando la helada brisa de la tarde trajo a nuestros oídos profundos y sublimes acordes de la lira de Goethe y las tremendas y grandiosas modulaciones de Schiller, mientras

un rumor universal, un alarido de toda la Europa hacía rodar sobre todos los vientos el nombre de Walter Scott: entonces despertó la España a tan mágico sonido y pareció que en ella la palabra de los nuevos sacerdotes del Norte daba principio a una nueva era de verdadero estudio y movimiento intelectual”.

El manifiesto de una nueva estética se encuentra por doquier en los textos de Piferrer. El desarrolla la tesis de la concepción del arte como filosofía e idea, por encima del mundo material de la ejecución: “...Antes que la ejecución buscamos la poesía y la filosofía... y nada calificamos de insignificante, aunque según las reglas lo sea, si lleva consigo algo que caracterice una faz del arte mismo” (Mallorca, página 4, 1842). Su filosofía no es ya la de la Ilustración, basada en la Razón omnisciente, clara y científica, sino que ofrece regiones oscuras e inexplicables, que corresponden al sentimiento y la emoción. Tras una explícita toma de postura contra la Ilustración (“la palabra destructora de los filósofos del siglo XVIII —escribe— y la revolución han pasado como un soplo de muerte sobre nuestros monumentos”), dirá: “...no profesamos nosotros ese ciego filosofismo moderno que todo lo explica”.

El arte para Piferrer será, pues, esencialmente, expresión de un sentimiento y a la vez productor de una emoción, y, por tanto, contrario a toda regla material. Así la acusación contra el renacimiento y el neoclasicismo resulta inevitable: “esas masas geométricas que nada dicen al corazón” son artes enemigos del espíritu en cuanto sometidos a reglas. De ahí, consecuentemente, la valoración del románico como arte del espíritu puro, el estilo medieval que nada tiene que ver con la ciudad y todo con la religión. La identificación entre religión y espíritu estará también en el fondo de su devoción por Overbeck, “... el verdadero fundador de la moderna escuela pictóri-

ca, cuyos puros rayos a todas partes se difunden y disipan las sombras anticristianas de la mitología del materialismo” (Cataluña, pág. 178). Es el espíritu lo que otorga al monumento la unidad entre el fondo y la forma, de tal manera que ésta, según un manifiesto principio de organicidad formal, no puede desvirtuarse sin disminuir la carga espiritual.

En la Catedral encuentra todas las virtudes del gran arte religioso del gótico: “Quien por primera vez sienta el pie en el umbral de esta iglesia, párase sobrecojido por una impresión como de temor, y la magestad inmensa del interior anonada todo pensamiento terrestre é hinche su alma de un ardor sublime. Tres naves vastas, largas y altísimas se tienden profundamente, divididas por siete pares de pilares delgadísimos y elevados; y la vista atónita recorre de una ojeada todo aquel recinto grandioso en que las columnas por su misma delgadez desaparecen ante las proporciones del todo. Digno es aquel lugar de ser casa de un Dios inmenso, y bien á su inmensidad corresponden las ideas que la profundidad y atrevimiento de las bóvedas inspiran” (Página 151). Su entusiasmo religioso y artístico lo colma la contemplación de la Puerta del Mirador, su seguro efecto “en quien busca en la religión la primera fuente de lo bello: Mas no recuerda ella el Dios de justicia ni las iras celestiales: dulce y delicada, convida á la contemplación y á la esperanza; la beatitud mas inefable resplandece en el coro de sus ángeles; y bien que las efigies de los apóstoles muestran una calma severa en sus rostros, sobre el dintel la Cena recuerda el mayor de los actos de amor de Jesucristo antes de padecer por los hombres, la estatua de su Madre llama á si con una expresión de suavidad afectuosísima, y aquellas ojivas, aquellos pilares y remates piramidales se armonizan con tanta gracia, que es imposible al gozarnos no sentirse inundado de serenidad y ternura” (pág. 167). Su situación, con

el Mediterráneo a sus pies, estima que contribuye a tal efecto. Así las razones de la historia, vistas a través de la poesía y la religión, estructuran esta estética que conmueve a los jóvenes que redescubren la Edad Media nacional, ven sus países con nuevos ojos, recuperan una lengua y reencuentran un pueblo, dentro de su concepción romántica.

El viajero que llegaba a la isla portador de tal ideario iba a afrontar una dolorosa realidad derivada de la exclaustración. Precisamente el volumen de Mallorca se abre con un frontispicio grabado por Parcerisa en el que se contempla la visión elegíaca del campo de ruinas en que el convento de Santo Domingo se había convertido: “El viajero, –escribe– que de la Catedral se dirija á Santa Eulalia por la plaza de las Corts, antes de llegar á esta encontrará un vasto espacio de terreno sembrado de escombros. Si la fama de Santo Domingo también á él le ponderó la belleza de la antigua fábrica, párese é intérnese por aquellos montones de piedras despedazadas, y al dar con alguna clave de bóveda, ó al pisar el cuartelado escudo de una losa funeraria, largo rato vacilará entre la indignación y la sorpresa, porque ninguna consideración vendrá a escusar ó á explicar siquiera el derribo de tal edificio en Mallorca”.

La descripción que sigue coincide con lo representado en la litografía de portada antes aludida: “Hasta los accidentes del lugar contribuyen a llenar de amargura el corazón de quien contempla esos escombros; pues como si la catedral quisiese acusar la barbarie impía de los que destruyeron la gentileza del edificio, en frente hace alarde de uno de los conjuntos más pintorescos y sublimes. Por encima de las agrupadas casas álzase grandiosa y fuerte la torre cuadrada de campanas, cuyo ventanage macizo ábrese en tres pisos sobre la cornisa-barbacana del primer cuerpo. Hacia la izquierda aparécense los grandes estribos de las naves, y sobre algunas palmeras destácanse

ligerísimas las torrecillas laterales y la parte superior del frontis gigantesco. Los merloncillos dan á las torres semejanza de minaretes, y las graciosas palmas, que en el huerto de los Dominicos columpian sus ramos, completan aquel aspecto oriental y profundamente místico”.

Por lo que se refiere al claustro de San Francisco, cuya salvación de la piqueta costaría a su amigo Quadrado casi treinta años, de 1866 a 1895, desde la Comisión de Monumentos, escribirá: “es la única obra gótica de este género que la isla conserva, y afortunadamente en él resplandecen tanta originalidad y tal belleza y elegancia, que bien puede parangonarse con los más delicados... Cuatro galerías desembarazadas y larguísimas se tienden con pompa á los ojos del viajero; y si sus proporciones así son suficientes para embargar su atención, la gracia y airosidad de los detalles acrecen su placer y su embeleso. Ningun estribo intermedio interrumpe aquellas líneas de columnas que se levantan delgadas y esbeltas a recibir los arcos adornados en sus arquivoltos con colgadizos; y sobre tan delicado apoyo corred la ancha y maciza arquitecónica y carga la techumbre, cuyas vigas son recibidas por unas ménsulas ó impostas de madera”

No alcanza a entender las razones de tal destrucción, porque en su conocimiento de la realidad contemporánea de la isla, a la que considera unánimemente cristiana, no alcanzada por el espíritu incendiario de la revolución ni por la guerra civil, ignorando los conflictos sociales, como señala Josep Sureda, que la habían sacudido, tanto como el desafortunado intento de las clases ilustradas por suspender la demolición del convento, contando con la ayuda de don Agustín Argüelles, que consiguió una orden gubernamental para detenerla que llegaría tarde.

En su contribución a la imagen romántica de Palma se hará constante su apelación a una dualidad gótica y ori-

ental, que con acentos de intenso pintoresquismo aplica a la descripción del urbanismo: “Ásperas cuestas conducen al centro de la ciudad, estrechas y tortuosas unas calles, nada turba su silencio; al paso que otras presentan rica copia de estudios al pintor de género. Conservan algunos pórticos caprichosos y desiguales, ó cuerpos voladizos; las esquinas de otras recórtanse del primer piso abajo, y cargando sobre un grueso pilar vienen á formar como una obra avanzada; y las que no respiran ese carácter árabe ó gótico son tan pintorescas, que en vano quisiera el artista negarles lugar en su album”. Así, ocurre en efecto con las imágenes dibujadas y litografiadas por Parcerisa. Más adelante elige un ejemplo de esta visión urbana con tintes antropológicos, al describir la plaza de San Antonio como sigue: “es de ver el efecto de los pórticos que la ciñen, altos y sostenidos por pilares cuadrados que llevan por capitel una tosca faja, de las azoteas que sobre ellos se tienden al nivel del primer alto, y de la rara distribución que guardan las casas, las ventanas y los pisos: al fondo álzase el humilde campanario de San Antonio; desparramados por aquel recinto agrúpanse los mallorquines con la armonía admirable que en todo ostenta la naturaleza, y sus trages, las anchas calzas moriscas, el birrete y la chaqueta griegos de los hombres, las faldas azules y las honestas tocas blancas ó rebosillo de las mujeres, realzan el carácter del cuadro, al cual dan animación y movimiento”.

Considera, sin embargo, lo más significativo y permanente de la arquitectura civil y el urbanismo de Palma las casas señoriales: “quedan aun en ellas muchas de las ventanas con que los artífices góticos las enriquecieron, tan elegantes y sencillas, que no creemos que puedan temer ninguna competencia. Son sus ajimeces partidos por una ó dos columnitas delgadísimas y coronadas con capiteles de gran delicadeza... No puede la sola descripción dar una idea

de su esbeltez, ni del armonioso contraste que producen la solidez de los arcos, la anchura en degradación de las impostas, la elegancia de los capiteles y la delgadez de los pilares. A primera vista creyéraselas un resto de fábrica árabe, ó al menos se las atribuyera a los tiempos inmediatos á la conquista” (páginas 138-9). Aclara, sin embargo, sin caer, en su propia expresión, en el ciego filosofismo moderno, tan amigo de explicarlo todo por teorías, reglas generales y nombres abstractos, que se trataría de una tradición que resiste y adapta cualquier tensión innovadora, una vez conformada en el Renacimiento. Lo que es extensible al desván gótico en que rematan, la linda galería de ventanas cuadradas, “en la parte superior decoradas con dos sencillos dibujos, calados o en relieve, siempre iguales: así las escaleras góticas reproducen en sus barandas rosetones semejantes; y esta uniformidad reina en los adornos de los vestíbulos y zaguanes modernos” (pág. 140).

Con un entusiasmo, que recuerda el de Pi i Margall en el volumen de Recuerdos dedicado a Granada, se ocupa de los monumentos árabes, de los baños y del palacio de la Almudaina. El fervor de Piferrer por la Lonja le inspira una viva descripción del tráfico marítimo y mercantil en la Palma medieval, pero la fuerza poética de su escritura, la pasión histórica por un pasado amado no le hacen ceder en su interés crítico por la arquitectura: “Si hoy en día aun pudiera ventilarse la cuestión de que el arte gótico no solo en las obras religiosas se emplea con acierto, sino que también supo distinguir de aquellas las civiles sin menoscabar su alteza y su espiritualidad profundas; la Lonja de Palma sería otro de los ilustres documentos que lo confirmaran. Porque ¿quién no vé estampado su destino mundano en aquella masa cuadrilonga, desembarazada de estribos y arbotantes, libre de los ánditos esteriore y del avance que forman las naves

laterales ó las capillas, sin ápside alguna ó asomo de bóveda de esa configuración, suelta, apuesta y gentilísima? Por ventura la suntuosidad noble de sus cuatro fachadas no está publicando la opulencia de la corporación para quien se construyó? Pues que otra cosa significan aquellos tan trabajados contrafuertes que se lanzan afilados y esbeltos a semejanza de torrezuelas, las macizas y elegantes torres de los ángulos, el lujo de las ventanas, la faja que corre todas las paredes, y los ricos modillones que apean la cornisa?”. Extensa cita, pero suficientemente expresiva del equilibrio y el rigor de su juicio arquitectónico, imposible de empañar por ningún exceso poético o vehemencia espiritual.

Por lo que se refiere a aquel interior al que el cautiverio impidiera acceder a Jovellanos, acrece en Piferrer la “impresión deleitosa” del exterior: “Ninguna galería corre sus paredes, ni ostenta profusion de esculturas; mas su belleza reside en su propia forma, y tales son su pureza y la distribución de sus lineamientos que su armonía, apoderándose del alma la llena de bienestar y quietud mansísima. Seis delgadas columnas parten aquella vasta pieza; y como corresponden a los contrafuertes exteriores, que son dos en el frontis y tres en los costados, vienen a formar por lo largo de las tres naves y cuatro por lo ancho...Ni base ni capitel decoran esos pilares...las grandes estrias suben en espiral desde el suelo y van a fenecer en los boceles delicados y numerosos de los arcos. Estos se encorvan con gracia y pompa á una y otra parte; y pues sus arranques no traen impostas y estan límpios y despejados, dijérase que son otras tantas palamas cuyos ramos se entrecruzan con grande amor y armonía”. Una descripción, en efecto, digna de un racionalista. Bellver lo recorrerá de la mano y con el espíritu del admirado Jovellanos.

La presencia de Piferrer en Mallorca coincide con un movimiento de la joven

intelectualidad insular, que primero girará en torno a la efímera publicación de La Palma, y posteriormente del Cenáculo de la misma, en el que participaban Bover, Aguiló, Montis, Quit Zaforteza y José Rocaberti de Dameto. El ideario que participa de los valores de la naciente Renixença no era otro que el que Quadrado había desarrollado en “La Palma”. Alvaro de Santamaría deducía de la publicación y los testimonios del Cenáculo algunos de los caracteres esenciales de la filosofía de la cultura y de la historia de tan esencial momento, a saber: la exaltación del cristianismo, al que consideran inspirador de los propios afanes sociales, la “inmensa cuestión del siglo XIX, es el cristianismo, siempre el cristianismo...Jamás transigiremos con lo que ofende la moralidad o la religión; a menudo, pero siempre con respeto se verá en nuestras páginas el nombre de Dios”. La vocación analítica y la urgencia creadoras, como se imponen a partir del lamento de Quadrado: “en esta última época en España se ha escrito mucho, pero apenas se ha analizado...Debemos apresurarnos a crear y producir, para que algo de nosotros reste a la venturosa generación que nos sucede”. La exaltación del imaginario: “La facultad más admirable, más vasta que la creación entera, creadora por sí misma”, “completa por sí sola e independiente, toda solidez y perfección”, “rica en sentimiento y fantasía”. La negación del romanticismo revolucionario, comprendiendo, en cambio, el romanticismo como principio de conciliación cristiana universal: “El romanticismo, no es como bando de destrucción y discordia, como ha de sostenerse, sino como principio de respeto y conciliación universal”. Negación de la intolerancia, del encuadramiento en escuelas y partidos: “Los románticos, sólo nos ponderan el genio, los clásicos, siempre nos hablan de las reglas; y entrambos dicen la verdad, pero la verdad incompleta, como es la de los

partidos”. Asimismo rechazan el materialismo: “Reconozcamos que el materialismo y la duda, estos dos mortales enemigos de cuanto es fe y espíritu, van perdiendo terreno progresivamente”. Y asimismo la revolución, que “no fue más que una necia farsa o monstruosa copia de un republicanismo ya difunto”. Finalmente se definen por su entrañable vinculación a Mallorca, que aún no siendo el centro de la creación “creemos, sí, que algo de grande y de poético encierran sus montes, adornado como jardines o vestidos de olivares, sus monumentos numerosos de todas las épocas y de toda suerte de glorias, y la azul llanura de los mares”. Todas citas procedentes de artículos publicados por Quadrado en “La Palma” en 1840, dedicados a la literatura del siglo XIX, los bandos literarios y la crítica literaria.

El extenso análisis se justifica porque hace tiempo que en la historia del arte se han perdido de vista los fundamentos ideológicos y morales del eclecticismo, entendido tan sólo como una modalidad estilística. Quadrado, que se encuadrará en las iniciativas políticas de Balmaes, será siempre un ideólogo moderado. En el ideario antes descrito se percibe un hecho que adelantábamos al inicio, el retorno al orden en relación con las posiciones del romanticismo revolucionario y la profesión de positivismo, de fe en la razón práctica.

Don Marcelino Menéndez y Pelayo valoraría la contribución de su amigo Quadrado a “Recuerdos y Bellezas de España” como sigue: “Quadrado, por su parte, fue entre los colaboradores de los Recuerdos y Bellezas de España, el que más ampliamente realizó la idea de la obra, no en el puro sentido de la fantasía romántica con que había cruzado por la mente de Parcerisa: ni en aquella región intermedia entre la historia y la poesía en la que la había mantenido Piferrer, ni el album o guía pintoresca a la inglesa a que a veces propendió Madrazo; sino en el

triple concepto de topografía, de historia y arqueología de las regiones descritas, sin sacrificar ninguna de estas consideraciones a las restantes. Y así como fue más amplio en su plan, así también fue más desembarazado, más sereno e imparcial su criterio. Lo cual se manifiesta, no solo en la atención concedida a monumentos que yacían en la oscuridad y habían sido injustamente desdeñados por la fama, al paso que otros autores suelen atender más bien a las fábricas ya insignes y de universal celebridad”.

Por lo que se refiere al ideario artístico de Quadrado, como señalara Santiago Sebastián, se basa en la convicción de que los monumentos habían de servir para conformar el cuadro social. Y así lo declara en el volumen dedicado a Aragón: “separar la arquitectura de la historia y el monumento de su origen, de su carácter y de los recuerdos que lo consagran, es poco menos que considerar el cuerpo del alma, la palabra sin su significado, el efecto sin causa, la obra sin hacedor o destino, el objeto material sin relación ni encanto alguno de los que le presta la imaginación”. Pese a todo el gran historiador no subordina lo estético a lo histórico, salvando su sustantividad: “Contentarémonos, pues, con tomar de lo pasado lo únicamente indispensable para la explicación de lo subsistente, con no evocar a los difuntos sino el sitio mismo donde yacen o donde obraron, con apelar a los recuerdos solo para completar y hacer comprensibles las bellezas”. Y finalmente propugna la visión directa del monumento y su paisaje: “Dejémosnos de respirar el polvo de los archivos, y salgamos al aire libre; abandonemos el estudio del anticuario, y salgamos al aire libre; cerremos los libros y veamos desplegarse ante nosotros ese animado panorama, en que junto con el espectáculo de lo subsistente desfilan también las sombras del pasado con una viveza y brillo que no tenían en el silencio de nuestro aposento”.

Cuando en 1888 se publique en Barcelona el volumen dedicado a las Islas Baleares en la colección “España”. Sus Monumentos y Artes. Su Naturaleza e Historia, que aparece bajo la autoría de Piferrer y Quadrado, éste habrá adicionado en más de dos tercios la obra de su amigo, habrá volcado los frutos de su profunda investigación histórica de más de medio siglo, acogido los conocimientos de una naciente reflexión urbanística, superado el entusiasmo ideológico del primer romanticismo y se habrá sacudido de los últimos vestigios del pintoresquismo. En la misma medida que las bellas fotografías de esta publicación,

que vienen a sustituir a las litografías de Parcerisa nos sitúan en la época posromántica, la sobria racionalidad crítica de Quadrado, su rigor documental, nos instalan dentro del horizonte metodológico del positivismo, y se rigen por la desconfianza hacia lo ideológico. El viaje, por tanto, en la conformación del relato que conocemos como Historia del Arte se ha concluido.

Sólo espero que este ejercicio, a todas luces insuficiente, y que al final como al principio quiero declarar que es hijo del afecto, pueda valer como humilde homenaje a una cultura singular y amada.

Muchas gracias.



**MESA I:
DE LA RECEPCIÓN A LA REFORMULACIÓN.
LA TRAYECTORIA DEL MODELO EN LAS ÉPOCAS
ANTIGUA Y MEDIEVAL**

SOBRE EL VIAJE DE LAS FORMAS Y DE LOS ARTISTAS
Y LOS COMPLEJOS DE LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA
HISPANA. TARDORROMANIDAD Y ALTA EDAD MEDIA

Isidro G. Bango Torviso
Universidad Autónoma de Madrid

Cuando repasamos las páginas de nuestra historia del arte, una de las conclusiones que obtenemos es muy negativa: los hispanos no han sido capaces de crear una sola obra artística extraordinaria. Detrás de cada obra maestra hay un creador extranjero o se trata de una importación. Dicho de otra forma, los hitos del arte hispano se deben al viaje de las formas o de sus creadores. En verdad que resulta desolador el panorama: la creatividad hispana se reduce a la simple recreación de unos modelos dados, a lo máximo que se llega es a un cuidado amaneramiento de las formas. Este aspecto contrasta aún más si tenemos en cuenta la valoración que sobre el arte hispano se da en diversas fuentes culturales: “uno de los mejores del mundo, sino el mejor”. En el mismo sentido se suele enfatizar desmesuradamente la importancia de nuestro patrimonio. Sin duda afirmaciones como éstas no son más que fruto de la ignorancia o de una grandeza trasnochada con timbres de gloria decimonónica; en todo caso un profundo provincianismo. A este respecto tampoco debemos olvidar que la historia de la cultura se organiza y jerarquiza de acuerdo con los deseos hegemónicos e imperialistas de determinados pueblos, creándose así una historiografía marcada por una simpleza reduccionista. A una situación como esta se ha llegado empleando métodos de investigación viciados de origen;

y se mantiene, prescindiendo o minimizando las obras de arte que rompen los esquemas “oficiales” establecidos.

En esta ponencia me propongo exponer algunos comentarios, nada concluyentes, que nos sirvan como reflexión sobre el verdadero conocimiento que tenemos del arte hispano entre los siglos VI al XIII. Aunque este texto se centre básicamente en el arte hispano, es evidente que la crisis metodológica afecta a la totalidad genérica de la llamada historia de los estilos. Un arte que necesariamente debe ser analizado desde sus polos cronológicos extremos, tardorromano y románico, ofrece enormes dificultades de comprensión. Especialmente si tenemos en cuenta que ambos términos carecen de una definición precisa de contenido y vigencia en el discurrir del tiempo. Por esta razón la nomenclatura de su periodización nos confunde por no corresponderse con la realidad artística que quiere representar, pues simplemente pretende reflejar hechos y períodos de carácter histórico y social. ¿Estamos ante una disciplina carente de recursos propios para organizarse de acuerdo con ellos?

**UNA PERIODIZACIÓN CAPRICHOSA
AJENA A LAS REGLAS
DE LA DISCIPLINA CIENTÍFICA**

Cuando contemplamos el esquema de períodos artísticos que explican

el arte entre los siglos VI al XIII vemos una relación de nombres que en principio parecen coherentes: visigodo, hispanovisigodo, asturiano, mozárabe, condal, (condal castellano, condal, catalán...), repoblación, románico, etc. Si nos fijamos bien, de todos estos nombres sólo uno, románico, tiene una significación estilística definida, los demás no se refieren exactamente a una caracterización de formas o de estilo, sino que estas se califican de acuerdo a una terminología sociológica, que las enmarca básicamente desde un punto de vista cronológico. Visigodo, hispanovisigodo o asturiano aluden al pueblo que lo realiza o promueve. Condal nos indica la forma de gobierno de la sociedad en la que se genera el arte, con un especial subrayado a lo promoción personal de la clase dirigente. En este sentido no se entiende bien que el arte que se realiza en un reino no se llamase real; es más, en principio todos los condados están sometidos a la estructura geopolítica de un reino. Mozárabe califica la obra artística desde el planteamiento étnico/religioso de sus promotores o creadores. Repoblación alude a la actuación de la sociedad durante una determinada época, la organización territorial y administrativa de una zona geográfica concreta. Es evidente que en todas estas expresiones no hay la más mínima alusión a las formas, su factura y su estilo. Se podría decir que no existen, pero, como es lógico que esto es imposible. Cabe pensar entonces que las formas apenas acusan diferencias y por ello hay que recurrir a referentes sociológicos. Aunque, como veremos más adelante, esta es parte de una de las razones, el fundamento de este olvido del estilo radica en una falta de credibilidad en nuestros métodos de trabajo y en la teoría misma de nuestra disciplina.

Esta diversa periodización de carácter histórico-social aparece enmarcada por dos grandes y, en apariencia, rotundos conceptos artísticos: el arte romano y el arte románico. En principio la rotundidad conceptual de ambos estilos ha sido considerada suficiente para delimitar con precisión los dos extremos cronológicos de este período. El éxito en principio científico y muy pronto de gran arraigo popular del llamado estilo románico hizo que durante todo el siglo XX se valorasen sus precedentes en relación con él, surgiendo así un nuevo estilo también de enorme popularidad, el llamado prerrománico.

Como para España el románico es un estilo totalmente importado con un inicio cronológico bien determinado en las primeras décadas del segundo milenio, no voy a insistir aquí sobre la falta de precisión conceptual del mismo¹. Si esta aparición del lenguaje románico supone el fin de la tradición artística anterior, tan sólo nos falta definir esta en sus comienzos. Pero ¿Cuándo se produjeron éstos? Una respuesta lógica, carente de los eruditos resabios y disquisiciones complejas de los especialistas, nos diría que este período o períodos darían comienzo con la desaparición del arte romano. Siguiendo con una argumentación acorde con la misma lógica, tendríamos que admitir que el arte que se produce en los territorios hispanos entre el final del arte romano y la aparición del románico respondería a una de estas cuatro posibilidades: 1ª) El creado en la dependencia inercial de la tardorromanidad; 2ª) El que es fruto de experimentaciones conducentes a la creación románica; 3ª) Podría ocurrir que, respondiendo a cronologías sucesivas, las primeras fuesen inerciales de la fase anterior y las siguientes ex-

¹ Es de sobra conocida la diversidad románica que supone para algunos especialistas la necesidad de una revisión total del término y de su cronología. Para los territorios hispanos las formas del llamado románico se acusan a partir del reinado de Sancho III (1004-1035), teniendo poco interés la problemática del origen y su cronología, puesto que aquí el lenguaje plástico nos llega ya plenamente codificado desde las primeras manifestaciones del estilo.

periencias previas a la posterior; 4^a) El formado con formas ajenas a uno y otro concepto estilístico, constituyéndose en un estilo propio en sí mismo, sin precedentes ni consecuentes.

De las cuatro posibilidades deberíamos prescindir de todas aquellas que tengan como referente el estilo románico, pues el románico, según opinión aceptada de manera generalizada por todos, llega a España plenamente definido, su origen no está fundamentado en una línea de experimentación de la plástica hispana². De esta manera, todos estos nombres de supuestos estilos hispanos no pueden ser calificados de prerrománicos en sentido estricto, sino prerrománicos por el simple criterio etimológico. Estos artes hispanos no formaron el banco de pruebas de las experiencias que conducirán a la aparición del estilo románico. Aplicarle el término prerrománico con criterio etimológico no tiene ningún valor, pues se trata simplemente de considerarlo anterior en el tiempo al románico; con esta argumentación hasta el arte romano podría ser tenido como prerrománico. Así pues en la historiografía hispana contamos con un término prerrománico carente de definición de su contenido que contribuye a la ceremonia de la confusión estilística.

Visto que el románico no sirve como elemento de referencia para la definición y nomenclatura lógica de los periodos artísticos hispanos de los siglos VI al XI³, deberíamos centrarnos en la posible relación con el arte tardorromano. Tenemos aquí una de las posibles claves para interpretar el arte hispano de esta época altomedieval. En un marco general de la cultura romana se suele dar como terminada la misma con el fin de la di-

nastía imperial al ser asesinado Rómulo Augusto, el 23 de agosto del 476. Tardorrománidad y tardoantigüedad se utilizan confusa y dubitativamente para calificar algunos de los aspectos culturales de los siglos V y VI, pero ya empieza entonces a figurar con cierta notoriedad el factor determinante, para algunos, del germanismo de los invasores bárbaros. Aunque el reconocimiento del germanismo que el siglo XIX y primer tercio del siglo XX atribuyeron a esta época de las invasiones ha sido cuestionado de manera categórica, todavía subsisten ciertas reticencias sobre el tema. Ernst Kitzinger ha señalado como el arte romano pervive en alguna de sus formas de una manera tan inercial y depauperada que, a este estilo, habría que denominarlo “arte subantiguo”⁴. De esta propuesta de Kitzinger me gustaría resaltar dos aspectos. Estas formas artísticas ya no se corresponden con la totalidad de la geografía imperial romana, sino que se restringen a determinadas áreas ribereñas del Mediterráneo, entre las que se encuentra España. El otro aspecto se refiere a la interpretación que se deduce de este arte: pese a sus importantes carencias, sigue siendo considerado antiguo, aunque sólo sea bajo el apelativo de subantiguo, pero en absoluto se contempla la posibilidad de la aparición de un nuevo lenguaje que merezca ser calificado de medieval.

DEFECTOS Y COMPLEJOS DE UNA ESPECIALIDAD DE TRADICIÓN LIMITADA

La relativa modernidad de la historia del arte entre las humanidades la ha convertido desde un principio en una hija menor de las mismas. Esta circunstancia ha hecho que se muestre en ocasiones acomplejada y en muchos casos simplemente subsidiaria de las mismas.

² Esta errónea interpretación fue sostenida por una parte importante de la historiografía hispana marcada por un excesivo afán nacionalista, que tiene en Manuel Gómez Moreno su principal defensor. También será entusiásticamente secundada por algún famoso hispanista norteamericano.

³ Lógicamente no incluimos aquí las manifestaciones del primer románico o las primeras del románico pleno que, como es natural, son románicas.

⁴ *Early Medieval Art*, British Library, 1940, pp. 11 – 45.

El sometimiento de los métodos de investigación de la historia del arte a los de las disciplinas filológicas es bien conocido. La aplicación de análisis morfológicos y sintácticos ha sido decisiva para un mejor conocimiento y definición de la obra de arte. Sin embargo los historiadores del arte, cuando tienen que cruzar los resultados de sus investigaciones con los de otras disciplinas históricas, no dudan en transformar, sesgar e incluso ocultar los suyos para adaptarlos a estos últimos. ¿A qué se debe esta actitud? Podríamos pensar en diversas causas: ¿Desconfianza en los métodos de investigación propios? ¿Un cierto complejo original? De todo un poco.

Uno de los métodos que más nos ha ayudado en la clasificación de las obras de arte es el moreliano. Hoy por hoy nos resulta insustituible, sin embargo es evidente que no dominamos su aplicación, o al menos no lo aplicamos con la flexibilidad que sus limitaciones aconsejan⁵. De los inconvenientes que representa este tema bastará poner aquí un ejemplo. El origen de la escultura del románico pleno en España tiene en San Martín de Frómista y en la catedral de Jaca una de sus posibles claves interpretativas. Entre los muchos investigadores que se han ocupado del asunto hay dos magníficos profesionales que mantienen dos posturas absolutamente antagónicas: 1ª El artista de Frómista es el creador del estilo y el de Jaca su discípulo; 2ª al contrario, el de Jaca es el maestro y el de Frómista el aprendiz. Si ambos especialistas conocen el método y no hay duda de que son muy buenos profesionales resulta evidente que lo que está fallando es el método, o en todo caso no se puede esperar de éste resultados definitivos. Aquí reside el mal, se ha abusado del método y de sus resultados. El problema es más grave que el simple atribucionismo, porque en

función de uno y otro se condiciona el desarrollo de toda la escultura románica monumental hispana. Abusos de este tipo suelen ir parejos con afirmaciones categóricas obtenidas a partir de una información muy limitada. Para justificar las tesis así obtenidas no se duda en minimizar la carencia del material que no se ha conservado o que no hemos sabido clasificar convenientemente. Ciertamente, así se han obtenido unas bonitas tesis inconsistentes, que son como castillos de naipes que se desmoronan en cuanto una sola carta es cuestionada o simplemente debe ser revisada con la aparición de un dato nuevo.

Una mayor trascendencia tiene el complejo de nuestra materia, o mejor de sus practicantes, cuando la incluimos en planteamientos interdisciplinares. En estos casos nos olvidamos de lo que las formas artísticas y su creación representan en sí mismas y las sometemos al esquema del resto de las ciencias. Por encima del progreso de la experimentación plástica está el devenir histórico. Basta leer cualquier historia para ver como cada período estilístico se acomoda servilmente al esquema histórico correspondiente. Así se recurre a la historia para explicar los planteamientos ideológicos que justifican un templo gótico. Aparecen allí como factores decisivos de la proyección arquitectónica planteamientos sociológicos de todo tipo, olvidándose del proceso de creatividad. Todavía es peor, la mayoría de los investigadores ocultamos que ese mundo de las ideas ha sido interpretado en muchas ocasiones con lenguajes artísticos diferentes. La complejidad escenográfica de lo que se ha llamado el ritual gótico surgió antes de que los creadores inventasen las formas góticas y, por lo tanto, el marco arquitectónico que se creaba era románico. También se ha dado el caso que las formas materiales han ido

⁵ No voy a entrar aquí en el análisis de otros métodos considerados científicos frente a los propios de una ciencia "blanda" como serían los de las humanidades en general. Debo advertir no obstante que, pese al enorme interés de su aplicación, sus limitaciones son iguales, sino son mayores, a los obtenidos por un sistema de estudio tradicional.

por delante de la sociedad y su mundo de las ideas. Todo esto pone de manifiesto no sólo nuestra dejación en la definición de la historia del arte y su relación con las otras disciplinas, sino también las importantes carencias y defectos de nuestros esquemas estilísticos. ¿Cómo es posible que nuestra tópica definición de “Cristo gótico” tenga grandiosos ejemplos en obras de los siglos X y XI? A este respecto la simple contemplación del Cristo Gero (980)⁶ y del de San Ludger (1066)⁷ resulta muy aleccionadora. Las pinturas al fresco del muro meridional de San Prócuro de Naturno⁸ son clasificadas siempre como carolingias, principios del siglo IX, pero en realidad ¿no deberían ser consideradas románicas de acuerdo con las normas teóricas que definen la pintura de este estilo? En resumidas cuentas, ¿el tipo iconográfico del llamado crucificado es gótico u otoniano? No sería más lógico denominarlo gótico, en cuyo caso saltaría a la vista que este estilo se adelantaría dos siglos a su cronología “oficial”⁹. ¿En la teoría artística existen prejuicios contra lo germánico? ¿simplemente se trata de una postura acomodaticia por mantener unas estructuras estilísticas tradicionales? Con las pinturas de Naturno se demuestra que en el siglo IX ya existía pintura románica y desde entonces la continuidad de las mismas se puede acreditar hasta que la teoría del estilo les confiera certificado

de nacimiento en los albores del segundo milenio. Las incongruencias de este tipo son tan numerosas y esenciales que están reclamando un inmediato replanteamiento de la teoría de los estilos.

COMENTARIOS

A MODO DE EJEMPLO

Hasta aquí hemos tratado de aspectos generales de la historia del arte europeo occidental, el marco estilístico en el que se encuadra el hispano, a continuación nos ocuparemos de la situación de la historiografía de este último. En este apartado iremos viendo algunos ejemplos que comentaremos brevemente para después sacar algunas conclusiones. Por no hacer este breve *excursus* demasiado prolijo y largo prescindiré de las notas bibliográficas que no sean estrictamente necesarias, pues este tipo de referencia es muy conocido al igual que su interpretación historiográfica.

SAN FRUCTUOSO DE MONTELIOS Y LOS MAESTROS CONSTRUCTORES DE RAVENA

Este famoso templo funerario fue construido por san Fructuoso poco después de haber sido nombrado obispo de Braga por Recesvinto en 656. Se trata de un curioso edificio de planta en cruz griega con un sofisticado sistema de cúpulas y soportes de las mismas¹⁰. Si lo

⁶ Se trata de un crucificado de madera de tamaño natural (1'65 X 1'87 m) con restos de policromía (Catedral de Colonia). Aunque atribuido al arzobispo Gero (969 – 976), su cronología más aceptada es de poco tiempo después.

⁷ Obra en bronce (0'96 X 1'085 m) conservada en la sacristía de San Ludger (Essen-Werden). En esta misma línea podríamos incluir el crucificado de Bernward de Hildesheim, de plata fundida, de comienzos del siglo XI, y la primera cruz de la abadesa Matilde de Essen, de alma de madera y revestimiento de oro, datado hacia 973-982.

⁸ El templo se encuentra situado en el valle de Venosta en el Tirol italiano, cerca de Merano. De la decoración pictórica original sólo se conservan tres fragmentos de pintura que pertenecen a un mismo ciclo iconográfico: San Pablo huyendo de Damasco.

⁹ El humanismo que presentan estos crucificados no es una excepción en la interpretación plástica de la iconografía de la época: el tipo de Virgen Madre, expresado en una comunicación maternofilia, mostrándonos en este sentido el papel de la Virgen como una nueva Eva, también fue habitual, tal como atestigua la célebre Madonna dorada de Essen.

¹⁰ El interés de este edificio para comprender la teoría arquitectónica de época hispanogoda es muy grande, pues aunque, comparado con la Europa coetánea, el conjunto de los edificios conservados es considerable, ninguno de ellos puede ser tenido por representativo de la buena arquitectura. La iglesia funeraria de Fructuoso representa, por la calidad del proyecto y de su materialización, la manera de hacer de los arquitectos y canteros de primera línea. En este sentido no hace falta insistir que para conocer la realidad de la teoría arquitectónica de cualquier época histórica es necesario hacerla a partir del análisis de los edificios de elite.

comparamos con el exterior del pequeño oratorio funerario de Gala Placidia en Ravena el parecido es evidente. En la amplia bibliografía del monumento portugués se insiste una y otra vez en su dependencia del modelo ravenático. Como fundamento de esta tesis se recurre a todo tipo de interpretaciones, pero básicamente explicadas a partir de un viaje. Un grupo de albañiles procedentes de Ravena trasladándose en barco y bordeando la costa llega hasta Portugal para realizar este edificio. Incluso el viaje se hace extensivo al promotor, pudiendo contemplar al mismo Fructuoso visitando Ravena y haciendo venir hasta su diócesis a los constructores. Poco importa que Pere de Palol hubiera llamado la atención sobre las dificultades existentes para hacer depender la obra portuguesa del citado mausoleo de Gala Placidia¹¹. Es evidente que se trata de dos construcciones muy diferentes, tanto en la función como en su concepción arquitectónica, que requieren experiencias constructivas tan distintas que difícilmente podemos considerar que una dependa de la otra. Dejando aparte que se trata de obras realizadas con materiales distintos (de piedra el edificio portugués, de ladrillería, el ravenático), el proyecto de sus abovedamientos es radicalmente diferente. La obra de Gala Placidia cubre los brazos de su cruz con simples cañones, mientras que en la de Montelios los brazos, que adoptan forma de exedra, lo hacen mediante unas cúpulas apeadas por soportes columnarios que crean

así un curioso ambulatorio. Fructuoso pertenece a una familia aristocrática de una época en la que todavía subsisten como referentes de clase social atributos del viejo *cursum honorum* romano, aunque éste sea tan sólo un fósil en la memoria histórica. Fósiles del pasado que tenían su escenario arquitectónico en el paisaje monumental, donde entre otros muchos edificios destacaban mausoleos romanos que pertenecían al recuerdo de las grandes familias. No es extraño que el arquitecto elegido por Fructuoso para proyectar Montelios tuviese en su imaginario arquetipos funerarios antiguos al tener que realizar una iglesia/mausoleo.

LA ESTELA FUNERARIA DE ANNIA BATURRA Y LA PLÁSTICA ALTOMEDIEVAL HISPANA

Al contemplar esta estela romana¹², descubrimos todo un repertorio de formas y técnicas que no sólo caracterizaron el mundo romano, sino que siguieron estando en vigor, sin solución de continuidad, durante los siglos altomedievales. La talla a bisel y los motivos de rosetas y trisqueles son muy significativos a este respecto. Lo mismo podríamos decir del tallo sinuoso con hojas y racimos en los senos tan popular en la escultura altomedieval hispana, o de la figura bajo una arcada que tan característica será también en nuestra plástica medieval¹³. Pero lo más interesante de todo este repertorio de formas romanas y su continuidad es su arco de herradura. El peralte de este arco es acusadísimo, pues

¹¹ La tradición hispana de un tipo arquitectónico de carácter funerario como el del mausoleo romano de Sádaba ha sido propuesto por Palol con toda lógica.

¹² Procedente de la ermita de San Sebastián de Gastián se conserva en la actualidad en el Museo de Navarra (Pamplona).

¹³ Desde esta estela romana, pasando por las basas ramirenses, la continuidad de su representación se puede rastrear hasta las creaciones de los siglos X y XI. Muchos de los motivos característicos de la España visigoda contribuyeron de manera decisiva a la formación de la cultura carolingia. La mayoría de ellos pervivieron en España, pero un análisis simplista de los mismos suele interpretarlos como un influjo de lo carolingio en lo hispano de la décima y undécima centurias. Este es un testimonio más de condicionar las formas a una teoría de prestigio mediatizada por una imposición hegemónica cultural. Así, en la España de los siglos VI y VII existe toda una imaginaria que influyó en la formación de lo carolingio. Durante los siglos IX, X y parte del XI, la sociedad hispana recrea estas viejas formas, generalmente por imperativo ideológico de prestigiarse en los modelos del pasado. Pues bien, para algunos especialistas poco avisados de la etapa hispanogoda solo las pueden entender si tienen su origen en el arte carolingio.

se trata de una obra de carácter meramente ornamental. Se interpreta aquí de manera paradigmática la teoría del arco de herradura durante el período altomedieval. Este tipo de arco funciona como si fuera de medio punto peraltado, con la diferencia que el peralte en la herradura puede poner en peligro la estabilidad dinámica del arco; por esta razón el peralte del arco de herradura será más o menos acusado en función del esfuerzo tectónico que tenga que realizar. Cuanto más peralte menor será su función tectónica y mayor su carácter decorativo. Ciertamente que los especialistas han llegado a definir un módulo y proporción distintos entre los arcos de herradura de época hispanogoda y los hispanoárabes, sin embargo es bien sabido que esta posible normativa no se cumple en la mayoría de los ejemplos conservados. La única regla constante en el empleo del arco de herradura en la España de los siglos V al XI se concreta en el condicionamiento del peralte en función de su carácter más o menos dinámico y su compromiso con la estabilidad de la estructura de soporte del conjunto arquitectónico.

LA INVASIÓN MUSULMANA Y EL SUPUESTO CAMBIO DE ESTILO

La invasión musulmana propiciará sin duda un cambio ideológico radical en la España del siglo VIII, lo que supuso, según la lógica de los expertos, la aparición de un arte nuevo, el hispanomusulmán. Analicemos en la medida de lo posible en que consistió la revolución artística que dio lugar a este estilo. Tenemos un buen conocimiento de lo que sería la obra musulmana de mayor empeño del siglo VIII: la gran mezquita aljama de Córdoba. Edificada en el decenio de 780¹⁴. Se trata de un edificio de

planta prácticamente cuadrada (76'70 X 75'73 m) dividido en dos partes: la del norte, descubierta, dada su función de patio (*sahn*); la otra es la sala de oración (*haram*), techada con armadura de madera, con su cabecera hacia el sur, se accede a la sala desde el patio mediante once arcos, que corresponden a otras tantas naves enfiladas hacia la cabecera (*quibla*).

El análisis morfológico y sintáctico de este edificio es muy simple dentro de la más pura y estricta tradición arquitectónica tardorromana. Los soportes son columnas reaprovechadas y los arcos, de herradura y semicirculares peraltados. Todos los elementos constituyentes de las columnas así como el criterio de ser material reaprovechado son idénticos a lo que ocurría en la arquitectura de época goda. La forma de combinar arcos y soportes responde a un sistema romano bien conocido en España: el célebre acueducto de los Milagros en Mérida. De esta tradición aprende no sólo el empleo del arco de entibo, sino incluso la bicromía que terminará siendo tan característica de lo islámico y que algunos historiadores se llegan a olvidar de su indiscutible origen romano¹⁵. Pero, si dejamos lo estructural y nos atenemos al resto de los elementos decorativos, no podemos descubrir para ellos otro origen que la tradición romana practicada en época visigoda. Pese a todo esto, la mezquita de Córdoba en esta primera fase aparece catalogada como ejemplo de arquitectura islámica, cuando en realidad no se ha producido un cambio sustancial con la arquitectura que se desarrollaba en España durante el siglo VII y los primeros años del VIII. ¿Por qué el historiador del arte renuncia a los resultados de sus propios análisis para someterse al esquema histórico? Sim-

¹⁴ Al convertirse Córdoba en la capital de Al Andalus bajo el gobierno de Abd al-Ramán, este ordenó construir un palacio para el emir a orillas del Guadalquivir, en 784/785; y al año siguiente, una mezquita junto al palacio.

¹⁵ Edificios carolingios y románicos que tienen una construcción romana a su lado con el empleo de estos arcos tratados con alternancia bicroma han sido considerados de influencia islámica, olvidándose de la realidad directa de la romanizada inmediata.

plemente, porque se siente acomplejado por el peso de la historia misma de la civilización islámica. No pensemos que lo que sucede con la arquitectura en esta primera fase de la España musulmana es una excepción, la interpretación estilística de un edificio como la mezquita de Damasco no admite otra calificación que tardorromana. No es lo más grave, con serlo mucho, la desconsideración que los propios expertos de la disciplina tienen con la misma, sino la subordinación absoluta de la historia del arte a las otras disciplinas históricas, y, sobre todo, la visión sesgada que se hace del periodo histórico al prescindir de otra información. Actuaciones como ésta han sido las que han contribuido al desprestigio de nuestra disciplina en el campo de las ciencias históricas. Sin duda la historia del arte puede convertirse en un factor fundamental para el conocimiento de las gentes que lo hicieron posible, sin embargo, salvo excepciones, tan sólo se utiliza como guía para buscar bonitas ilustraciones de la historia.

Si el edificio más emblemático de la España musulmana no representa una ruptura con la tradición, parece imposible que los edificios religiosos de los mozárabes a mediados del siglo VIII si acusen cambios sustanciales¹⁶. Es evidente que en la España del VII no se construían mezquitas que le hubieran podido servir de modelo tipológico, pero la función no define, o al menos no debería hacerlo, un nuevo estilo arquitectónico. Salvando las distancias, es como si en la actualidad un arquitecto, que hubiera proyectado una mezquita, una sinagoga y una iglesia católica, tuviera que ser calificado de arquitecto islámico, judío o católico.

Sin duda, con el paso del tiempo, en la España dominada por los musulmanes se irán definiendo unas formas y unas

técnicas que terminarán por constituir un lenguaje estilístico diferente, entonces si se podrá hablar ya con absoluta propiedad de arte islámico.

LOS EDIFICIOS DE LA CORTE ASTURIANA

Durante la primera mitad del siglo IX la corte ovetense realiza una serie de edificios que constituyen una de las muestras más homogénea e importante de la arquitectura europea conservada del siglo IX. Se trata de una arquitectura que desempeña un extraordinario papel de propaganda ideológica del nuevo régimen cristiano que se quiere establecer frente al poder islámico. Para su interpretación técnica y sus posibles modelos, los especialistas han recurrido una vez más al viaje como interpretación. Se trataría de un maestro de origen oriental que importaría las formas y las técnicas constructivas. Poco importa como se produjo el viaje de este constructor desde tan lejanas tierras, ni si fue el sólo o al frente de una cuadrilla de albañiles que sería lo más lógico¹⁷. Una vez que se demostró que este arquitecto, Tioda de nombre, era un invento, se dejó en la mera hipótesis la llegada de maestros orientales a través del mundo islámico. Tesis diferente, pero ligada también con el viaje de los constructores o los promotores vinculan los edificios asturianos a la orbita carolingia. Pero, dejemos de lado todas estas especulaciones que no son del caso en este momento y centrémonos en la calificación de estas formas artísticas.

A principios del siglo XX, los historiadores franceses, al conocer estos edificios ramirenses, no dudaron en considerarlos románicos dadas sus características, pero su chauvinismo no les permitía aceptar que el románico fuese una creación hispana, por ello propusie-

¹⁶ Con una afirmación de este tipo no pretendo entraren la problemática del llamado arte mozárabe, tan sólo señalar la imposibilidad que, sea cual fuere el concepto que tengamos de este tipo de arte, es imposible que durante el siglo VIII se haya convertido en algo diferente a la continuidad de la tradición hispana del siglo anterior.

¹⁷ La tesis es tan descabellada que ni siquiera tiene en cuenta la pervivencia del sistema constructivo en el mundo oriental de origen.

ron una cronología adecuada a sus intereses: se trataba de obras de un románico popular muy tardío. Aunque parezca absurdo, la historiografía francesa, con una afirmación tan arbitraria como ésta, tan sólo pretendía dejar libre de cualquier duda el protagonismo absoluto e indiscutible de lo galo en la formación y origen del estilo románico¹⁸. Manuel Gómez Moreno se percató de la originalidad constructiva de estos monumentos asturianos señalando sus precedentes de una manera ambigua, pero muy acorde con la idea decimonónica de una escuela arquitectónica oriental caracterizada por los abovedamientos pétreos: “En primer término se destaca el arte ramirese asturiano, a la mitad del siglo IX; revelación, sobre algo bizantino o asiático, de un orden integral nuevo, en estructuras, en proporciones, en lo decorativo; como obra genial que se anticipó dos siglos al impulso románico definitivo”¹⁹.

A continuación deja en evidencia la cronología de los franceses: “Su misma originalidad y arranques desconciertan abriendo margen a dudas sobre su cronología, injustificadas, puesto que, dentro del mismo siglo IX, crónicas fidedignas describen aquellos edificios, y es, precisamente, su abovedamiento lo que más elogian”²⁰.

Por último realiza una propuesta de nomenclatura catalogadora muy sugerente: “Y esta arquitectura asturiana, llegando hasta su degeneración en Boides-Valdediós- bajo Alfonso, el Magno, da tipos románicos es lo protorrománico mejor documentado y perfecto que puede reconocerse en Occidente”²¹.

Bóvedas de cañón sobre fajones, apeadas por muros armados con arcos y columnas, y contrarresto de contrafuertes prismáticos y entregos constituyen una estructura arquitectónica que

en principio, y tal como lo interpretó muy bien Gómez Moreno, no podía ser considerada de otra manera que románica. Y, además, si tenemos en cuenta su cronología, siglo IX, su nomenclatura más exacta sería protorrománica, pues sin duda se trataba de las fórmulas arquitectónicas románicas más antiguas conservadas. Pese a lo acertado de las propuestas terminológicas de Gómez Moreno, éstas no fueron aceptadas. El arte asturiano figura en todas las historias del arte como el prerrománico por excelencia en España, aunque para tal título carezcamos de la correspondiente argumentación técnica y estilística.

Desde mi punto de vista ni protorrománico ni prerrománico, tanto por sus nombres estilísticos como por los conceptos que representan, se corresponden con la realidad de su existencia. Se entendería lo de protorrománico, si fuese una creación *ex novo* de un tipo de arquitectura que tendría su primera fase en ese momento. Evidentemente esto no fue así, pues se trata de la continuidad de unas prácticas constructivas. Todavía es menos asumible el término prerrománico. No es una experiencia previa que terminará creando el estilo románico: primero, porque sus formas son ya plenamente románicas; segundo, los edificios asturianos no están en la secuencia de la experimentación que dio origen a este estilo.

Como es bien sabido, el románico debe su nombre a que los especialistas, siguiendo una vez más los recursos de la historia de la filología, reconocían en las formas de su lenguaje las de la vieja arquitectura romana; de esta manera, al igual que se originaron las lenguas románicas, surgió también un arte plástico románico. Pero en Asturias las cosas no sucedieron así, su arquitectura se debe a

¹⁸ La aparición de unas formas románicas en España durante el siglo IX cuestionaba el origen francés de uno de los grandes estilos medievales europeos.

¹⁹ *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, p. 6.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Idem*, p. 56.

la continuidad de unas tradiciones constructivas que arrancan de la tardorrománica. Los edificios de la monarquía astur no sólo tenían esa organización de muros soportes y abovedamientos de los que ya hemos hablado, todos ellos romanos, sino que además contaban con todo tipo de medios de estética arquitectónica indudablemente antiguos. Proporciones y volúmenes, con recursos tan sutiles como el de las cámaras ciegas o abiertas sobre los ábsides, responden a una romanidad más que evidente.

La falta de precisión conceptual de cómo se produjo el desarrollo final de la tardorromanía hispana y su correspondiente pervivencia no nos ha permitido conocer en detalle como era posible que formas y usos técnicos todavía se siguiesen manteniendo en la Asturias de los siglos VIII y IX. Los famosos estucos que decoran la iglesia de San Julián de los Prados figuran en el corpus de la pintura romana española con total merecimiento. Realizados sobre un soporte de más de un centímetro de grosor corresponden a una técnica que no puede ser considerada de otra manera que romana, la pintura mural románica en realidad no puede ser ni siquiera considerada como un mal fresco. Las arquitecturas que allí se representan responden también al clásico repertorio iconográfico de la pintura de arquitecturas del arte romano. Recientemente

ha aparecido en Veranes un testimonio de pintura romana que parece un calco de los motivos de San Julián²².

A MODO DE CONCLUSIÓN

De los ejemplos que hemos ido desgranando en los apartados anteriores se desprende de manera incuestionable que la periodización artística que se atribuye a unas supuestas fases del arte hispano entre los siglos VI y XI no responde para nada a criterios estilísticos. No me refiero ya a términos como hispanogodo, asturiano, mozárabe, emiral, etc, sino aquellos que por su nomenclatura deberían ser indudablemente estilísticos, como es el caso de prerrománico. Toda esta ceremonia de la confusión no ayuda a la comprensión de la creatividad hispana de la época, haciendo que para la aparición de determinadas formas haya que buscar de manera arbitraria la justificación de las mismas mediante la referencia de hipotéticos viajes de artistas y objetos.

Pero, si lo hispano muestra los problemas que acabamos de enunciar, no es menos cierto que el marco general de la historia del arte padece problemas muy similares. Si en los próximos años no nos replanteamos el discurso analítico de nuestra disciplina y defendemos sus investigaciones desde sus propios resultados, seguirá siendo una ciencia secundaria ajena al conocimiento histórico.



²² Debo a la doctora Fernández Ochoa la noticia de este descubrimiento, espero que pronto lo dé a conocer a la comunidad científica.

IMÁGENES Y TEXTOS: LA TRANSMISIÓN
DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA A MEDIADOS DEL SIGLO XV

María Paz Aguiló Alonso
Dpto. de H^a del Arte. Instituto de Historia. CSIC

El acercamiento a la obra de arte a través del prisma contemporáneo puede presentar interpretaciones distintas a las que en su momento quiso tener la utilización de una imagen o un texto. La aproximación a los conocimientos literarios de los comitentes, la divulgación del mundo clásico son cada día más importantes para comprender con mayor precisión las razones de utilizar unas imágenes y unos textos en unos momentos determinados y con una finalidad concreta. Por ello la investigación puede estar abierta a diferentes interpretaciones como las que aquí se presentan en torno a un grupo de arquetas catalanas de la primera mitad del siglo XV precisamente a la luz, no de las imágenes transmitidas, sino de los propios textos.

El grupo de arquetas a las que se hace alusión han sido estudiadas en repetidas ocasiones, con diferentes interpretaciones sobre su contenido iconográfico. Consideradas desde hace tiempo como una producción genuinamente catalana, todas tienen en común el estar realizadas en madera recubierta de estuco, grabado, dorado y policromado. Todas ellas tienen como elementos comunes un asa y, una

cerradura de latón peculiares y en algunos casos, cantoneras también de latón con dibujos geométricos punzonados. La mayoría de ellas fueron expuestas por primera vez en la *Exposición Internacional de Barcelona* en 1929, especialmente los siete que pertenecían a la colección Junyent, adquirida en bloque por D. Bartolomé March y conservada en Palma de Mallorca hasta la actualidad, aunque algunos ejemplares aislados se conservan en el Museo de Arte de Cataluña, Museo del Seminario de Lérida, Museo de Zaragoza, Museo Marès en España, British Museum, Kunstgewerbemuseum de Berlín, Frankfurter Museum etc.. Un par de ejemplares se debieron utilizar para reliquias como los procedentes de la iglesia de San Román de Hornija en Valladolid, pero su destino es sin duda profano¹.

Los temas que la decoran, excepto en una, son profanos, respondiendo al estilo internacional que en toda Europa y con técnicas variadas representan escenas de la vida cortesana entre los siglos XIV y XV. Desde principios del siglo XX han sido estudiados y considerados como “cofres amatorios catala-

¹ Es curioso y asimismo ilustrativa la referencia al arca o cofre como objeto precioso en el Cancionero de enamorados (vid. infra, nota 26) en varias ocasiones en las que la dama canta: “creo que debo se larca/ donde el thesoro teneys/ tantas guardas me poneys...tiempos ay destar penado/ tiempos de disimular/ tiempos delarca guardar/ si por arca me teneys/ tantas guardas me poneys” a lo que el enamorado responde, muy en su papel: “puix senyora la caixa/ on esta lo meu tresor / yo que fos lo cobertor /...y puix sou tot lor y argent/ de la caxa dela mor /yo que fos lo cobertor”.

nes". La decoración se basa en todas en escenas de caza, y de corte, con figuras de jóvenes, animales, águilas explayadas y vegetación de cardinas. Escenas de música y baile, entre las que destacan figuras femeninas tocando el arpa, la más importante la del Museo de Zaragoza sentadas bajo tiendas en las que se ha visto el reflejo del espacio femenino², el *hortus conclusus* de resonancias virginales. Música, juegos y naturaleza se funden en un ideal caballeresco. Los vestidos lujosos, a base de brocados, las suponen de clase social alta, que se va perfilando durante la segunda mitad del siglo XIV, que conocerá su auge en el primer tercio del siglo XV entre 1400-1430³. La presencia en muchas de ellas un águila explayada, que se repite en idéntica posición en todas ellas, demuestra su realización a molde, a menudo apoya en una filacteria con letras góticas. En la interpretación de la arqueta del Museo de Zaragoza, Castañeda y G. Lasheras identifican el águila con el caballero, principal artífice de la declaración de amor a su dama, mientras que en otros casos se le ha dado una significación religiosa, al aparecer en los textos que las decoran las iniciales IHS a presencia era habitual en enseres domésticos de todo tipo. Estos cofrecillos parece que encierran un significado plenamente cortesano, cuyo origen hasta ahora se ha tenido por italiano, fundado en las relaciones artísticas propiciadas sobre todo por Martín el Humano y Pedro IV, de cuyas afinidades nos hacemos eco en alguna de las que aquí se estudia. Todo ello queda muy bien representado en el ambiente social y económico que por entonces se desarrollaba en Cataluña. Se

ha planteado también la teoría de la importación de piezas y posterior trabajo en Cataluña, entroncando con la continuidad de la tradición de los frontales y altares catalanes.

Pommeranz⁴ incluye un grupo de piezas similares, realizadas en torno a 1400 como de producción catalana y posiblemente de varios talleres de un mismo círculo, agrupándolos por motivos estilísticos. A un primer grupo "ornamental" corresponde la del museo de Lérida (inv n° 42), mientras que fecha en torno a 1400 a las de "inscripciones" incluyendo junto a la de Lérida, la del Museum für Kunsthandwerk de Frankfurt (Inv n° 12349), con arpias en un jardín, otras enfrentadas y una sirena y la del British Museum (Inv n° MLA 1881, 8-2, 16) en la que figuran animales en torno a una fuente en todos los lados de la caja. En ambas las inscripciones son las ya conocidas en obras catalanas en relieve metálico, X:AMOR.IHS, añadiendo la segunda la palabra MERSE. El tercer grupo "de parejas" es el más numeroso y muestra sin duda una innegable relación, al menos de conocimiento mutuo con las arquetas del alto Rhin en la que se desarrollan escenas de tipo clásico como la de *Philyls y Aristóteles* del Museo de Berlín o la de la antigua colección Albert Figdor⁵, ambas de finales del siglo XIV, con una decoración más esquemática de las figuras y que reflejan similares poemas con juegos de palabras referidos al amor cortés, propios del Minnesang, literatura amorosa medieval centroeuropea, reflejada en un elevado número de objetos de uso femenino: peines y reversos de espejos de marfil tallado, arquetas de cuero, de madera tallada, etc., que al

² Castañeda del Alamo y García Lasheras "El cofre amatorio del Museo de Zaragoza" *Museo de Zaragoza* 1984, 259-280 y s. Rodríguez Bernis en la exposición *El Arte en la época del Tratado de Tordesillas*, M. Cultura 1994, n° 67. 1994.

³ C. Bernis. *Indumentaria medieval española*. Instituto "Diego Velázquez" CSIC, Madrid 1956 pp.32

⁴ J.W. Pommeranz, *Pastigliakästchen. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der italienischen Renaissance*. Waxmann Münster/New York 1995.

⁵ Kohlhausen "Rheinische Minnekästchen des Mittelalters" *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* vol 46, Berlin 1925. fig 14 y 16.



igual que en Italia internacionaliza la literatura y el arte. Un caso curioso podría ser la adaptación a la temática religiosa de una imagen procedente del *Livre des echecs amoureux* en las arquetas de San Román de Hornija y la antigua colección March Servera, transformando a la dama a la puerta del castillo en la Virgen en una hornacina.

El recurso de decoración de orlas epigráficas de estuco dorado junto con las armas de sus propietarios o lugares destinados a ser representadas era frecuente en Siena aunque también se dieron en Cataluña muebles de dimensiones mayores decorados con leyendas, como aparece en algún inventario del siglo XV “un armari...ab divisa de canyes ab títols que dicen “nunca a bastado poder la suerte”⁶.

De este segundo grupo de inscripciones en ningún caso y pese a los esfuerzos de reputados investigadores se ha hallado un sentido claro a las inscripciones de ninguna de ellas.

Quizás podría acercarse una interpretación más en cuanto a las imágenes que a los textos que la acompañan en la del museo de Lérida, Los temas en ella representados el combate amoroso, tema que aparece de modo similar tratado en una arqueta de Limoges del siglo XII, que a su vez fue puesta en relación con un bote de marfil califal, la arqueta de la catedral de Pamplona, reflejándose el ambos casos idéntico contenido temá-

tico cortesano⁷. Muy interesante es su relación con otras piezas también con frisos epigráficos y con los mismos escudos en los ángulos de la tapa, decorada con centauros y leones que se conserva en el Museo Diocesano de Lerida (Inv n° 41), clasificada como del siglo XIV⁸ o con la de arpiás enfrentadas del museo de Frankfurt.

Una de ellas que perteneció a la colección March Servera lleva un texto en su tapa lo suficientemente legible para haber caído en la tentación de su interpretación.

De un modo ligeramente similar al resto del grupo, la decoración está realizada mediante estuco dorado en toda la superficie, picado de oro y con una ligera policromía en azul. El motivo principal y único de todas las caras, repetido dos a dos en el frente y la trasera, es una máscara con cabellos y barbas radiales, encerrada en una gran fronda nervada, como si de una gran hoja de roble se tratara. Estas máscaras o rostros van insertos en un rectángulo punteado, bajo el cual, corre un friso epigráfico continuado alrededor de toda la caja, que recorre también el perímetro de la tapa, dejando solo unos espacios vacíos en los ángulos a modo de escudos. Siguiendo la transcripción que J. Barrachina realizó 1994 con ocasión de la exposición de *Moble catala* (1994), se lee en la tapa: MIR/ EU: COSA: AS: DE: FA/ R: QUIS: V/ OL: MENAR +: FORT/ UNA

⁶ Una de ellas formó parte de la exposición *Moble Català*.

⁷ C. Robinson, *In praise of song. The Making of Courty Culture in Al-Andalus and Provence*. Brill 2002.

⁸ *Pulchra*. Museo Diocesà de Lleida 1893-1993. Catálogo n° 396, procedente de St Adrià de Ribagorça



Y en el zócalo inferior comenzando por el frente: ENCONTRA:ES:CANS/ ANSA:MI:CON/ FORTA:NOS:QUI: PODE:CON:VOS

Siguiendo el razonamiento de Barrachina⁹, el rostro con rayos y hojas es un tipo de caracterización que en el gótico se emplea para el sol, los diablos y los salvajes, pero por las frondas que le rodea, el investigador catalán prefiere a estos últimos, dándole un sentido global a la caja, que se enuncia en la orla perimetral de la tapa y en el zócalo de las cuatro caras. Barrachina piensa que la inscripción de la tapa es una invocación de la Fortuna y que no tiene continuación con la del zócalo, pero que para tener pleno sentido debería tener una invocación a VOS es decir a la receptora de la caja, creyendo que se trata de un error de escritura debiendo ser *conforta:vos* y no *nos*.

De acuerdo con su interpretación sería: “Fortuna, mireu cosa es de far quis vol menar (por vos)”. El zócalo contendría dos frases con sentido complementario: “Con vos en contra es cansansa. Mi conforta, vos qui podets”. De este modo deduce que la inscripción de la tapa sirve para invocar a la Fortuna éxito en el obsequio, mientras que en el zócalo van dos súplicas: la primera de aceptación ya que nada es posible si la dama está en contra y la segunda de acción: pedir a la dama que le conforte ya que es la única que lo puede hacer.

⁹ *Moble català cat. n.º 10*

¹⁰ Como Silvano, también en una síntesis del pensamiento antiguo, el elogio de esta divinidad agreste y floral.

¹¹ En los herbarios del siglo XIV son frecuentes las “plantas parlantes”. En el *Libro de las Maravillas* del duque de Berry, narración de Jean de Mandeville sobre la India aparecen la luna y el sol en frondosos follajes con rasgos humanos (ilust. 1499). Al acoger las formas orientales la Edad Media las adapta a sus sistemas religiosos y simbólicos.

Barrachina cree que las inscripciones relacionan este tipo de piezas con los regalos “parlantes”, objetos con valor por si mismos y como vehículo del texto del regalo a la dama. Apoyándose en las interpretaciones de origen italiano sobre la presencia de una imagen erótica o las que contienen invocaciones a Amor o Fortuna que deja entrever una relación culta entre imagen y texto. Según su interpretación de los salvajes, podría tratarse de la queja de un enamorado inseguro, de aquí su invocación a la Fortuna, ya que el salvaje, en una de sus acepciones básicas, corresponde al caballero desgraciado, apartado del trato humano.

Ante imágenes y textos tan complejos cabe quizás apuntar otras posibles interpretaciones, que pueden a su vez aportar sugerencias que conduzcan a un esclarecimiento de las intenciones y destinos de estas piezas. La primera duda se corresponde con la máscara representada. Resulta difícil pensar que pueda corresponderse con un salvaje o con un caballero desgraciado, representado como tal salvaje, ya que en todo el arte del gótico final los salvajes se representan siempre como figuras humanas con una larga cabellera o recubiertos de hojas. En la lírica centroeuropea recogida en las arquetas de Minnesang, aparecen de este modo en paisajes boscosos atacando o reteniendo a doncellas, las cuales son liberadas por los jóvenes caballeros. Por el contrario, este tipo de máscaras, aparece desde los mosaicos romanos, representado a los océanos, abriendo otras posibilidades muy queridas en el mundo medieval para esta figura, como las cabezas de hojas en el Album de Villard d’Honnecourt¹⁰ o el sol como extremo de un árbol, el girasol enfrenteado a la luna en la imagen de Jean de Mandeville (Estrasburgo 1499)¹¹, incluso como Júpiter justiciero en la fábula

7ª del libro 1º de Esopo “Del mal ladrón y del Sol”¹². De entre las varias posibles interpretaciones para la figura podemos admitir dos como válidas en consonancia con el texto. Una, que se trate efectivamente del Sol con sus rayos flameando con expresión terrible de poder, o bien, que atendiendo a las grandes hojas de roble que la rodean la podamos considerar como símbolo de la fuerza.

El roble en la tradición medieval, juega un importante papel desde el siglo XII, ya destacado en el mundo grecorromano y en el germánico. En sentido genérico como árbol de fuerza ha sido incluso considerado en el románico como símbolo de la Virgen; asociado a lo masculino ha significado precisamente la fuerza, la virilidad de un caballero y así parece citado por Juan de Mesa en *La coronación del marqués de Santillana*. Dentro de la tradición cristiana aparece el roble asociado a la fortuna, como en el tapiz de *La Creación* de la catedral de Gerona y utilizado como fondo en retablos catalanes de mediados del siglo XV¹³.

A su vez, la alusión a la Fortuna fue tema recurrente en muchas de las composiciones del siglo XV. Merece la pena detenerse aquí en la evolución de la imagen de la Fortuna del mundo grecorromano hasta alcanzar el fin de la Edad Media en que su figura se convierte en centro de atención de numerosas composiciones.

El culto a la Fortuna se remonta a la Roma del siglo VI a.C. advirtiéndose una variedad de cultos: *Fors Fortuna*, *Fortuna mulieribus*, *Fortuna Virilis*. diosa de la mala y buena fortuna, fuente en todas las circunstancias propicias o contrarias de la vida, de los sucesos incalculables e inopinados” para Prellen¹⁴, diosa del acaecer,



diosa del Destino para Hild”¹⁵ el destino móvil, caprichoso e incierto que rige los individuos y las naciones” cuando se refiere a la Fortuna del Foro Boario, la cual quizás tuvo en principio el sentido de genio protector de la mujer que no parece ser el mismo que el “culto oscuro y singular de la Fortuna- oráculo- de Préneste. J.Hastings en la *Encyclopaedia Britannica* la define no como “una deidad de la idea abstracta de la suerte sino como *Fortuna insanam esse*, para el público inmenso que desborda la élite de los espíritus cultivados, el abandono al azar ofrece un sucedaneo de religión en el que la fortuna es la apariencia accidental y caprichosa, mostrando al final una degradación de la diosa Fortuna por su asimilación al destino.

En la ineludible obra de Jacqueline Champeaux sobre la Fortuna en el mundo romano¹⁶ se refiere a la importancia de una figura que representa los miedos y las esperanzas de los hombres y en especial de las mujeres en diferentes estadios de su vida y experiencia. Ambas tesis han sido consideradas por igual desde el siglo XIX primando ora una ora otra definición. Ha patronado indistintamente grupos sociales como diosa protectora universal, *Fortuna Muliebris*, protectora de la caballería, *Fortuna Equestris* y enfrente la teoría que consis-

¹² *Fábulas de Esopo*. Facsimil de la 1ª edición 1489. Real Academia Española 1929, fol XXVIII vto.

¹³ En el de *San Julián*, retablo procedente de *San Juan de Aspa*, de Jaume Ferrer II, en el Museo Diocesano de Lérida o en el de *San Andrés* de Nicolás Francés, en el toledano Museo de Santa Cruz, cfr. Catálogo Exposición *El Marqués de Santillana: el Humanista* p.197, y 184.

¹⁴ *Römische Mythologie* 3ª ed. H. Jordan, Berlín 1881. 171-193

¹⁵ Hild

¹⁶ *Fortuna. Le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain*. Ecole française de Rome.1982.

te en presentar a Fortuna de un modo negativo que, a pesar nuestro, pasa sobre nosotros. Se trataría de un ser vago, que puede revestirse simultánea o sucesivamente de todas las personalidades. Hild la sitúa entre las fuerzas divinas, pero vagas e impersonales que gobiernan el destino humano. Plinio, Tito Livio y Valerio Máximo se refieren a culto de la Fortuna del Foro Boario como la Puidicitia, extendiéndose así el culto a la protección en el siglo III de la Fortuna helenizada: la Bona Fortuna, la *Tyché* griega con su optimismo aunque presenta a veces aspectos negativos de lo versátil, la inconstancia, el azar negativo y corruptor.

A mediados del siglo II se produce una ruptura de equilibrio que se prolonga hasta el fin de la República. Por primera vez aparece su nombre asimilado al azar: no es ya la diosa próspera de la suerte que llena el cuerno de la abundancia o la dominadora cuya mano apoya sobre el timón, símbolo de su poder universal sino que deviene en la alegoría ciega triunfante y móvil sobre la esfera que la arrastra en su movimiento perpetuo. La última y funesta metamorfosis de Fortuna que doblega a hombres y dioses bajo su capricho y que arruina la confianza que los hombres tenían en su bondad. Son las páginas de Cicerón, César o Sallustio, las que hacen de ella la señora soberana de sucesos y destinos humanos.

Los hombres divinizaron bajo su nombre las fuerzas hostiles, donde, oscuramente, ellos se sienten jueces. Desde San Agustín y San Isidoro *Fortuna a fortuitis* la caprichosa señora de los sucesos fortuitos, diosa positiva de la buena suerte, que se degrada para convertirse en “destino indiferente”, incluso se la ha querido identificar, debido a su celebración el 24 de junio, solsticio de verano, como una divinidad solar, ya que la

rueda, símbolo solar por excelencia, es uno de sus atributos¹⁷ y así fue adoptada en la Edad Media. Las ruedas de Fortuna en los portales de Amiens, de Beauvais, de Bâle, de San Zenón de Verona, en un dibujo del *Hortus Deliciarum*, muestra a la diosa que haciendo girar la rueda eleva y baja a los hombres alternativamente¹⁸. Las ruedas de Fortuna suspendidas en las claves de las bóvedas que permiten, tirando de una cuerda, moverla y mover a los personajes según el punto en que se para, significaban la alegoría de las vicisitudes humanas o el mecanismo de adivinación de las ruedas del destino. Aun siendo esta su atributo más estable, hay abundantes ejemplos en los textos literarios del siglo XV, en los que la alusión a Fortuna —siempre sin artículo— tiene un carácter más negativo, más cercano al del destino implacable, que al del azar y que es necesario tener en cuenta, frente al concepto actual de asociar a Fortuna con la siempre “buena suerte”. El siglo XIV francés junto a las *Crónicas Troyanas*, o novelas como el *Roman de la Rose* de Jean de Meud (1390) tiene su contrapartida en Christine de Pisan, quien en sus *Ballades* y en su *Livre de Mutation de Fortune* (1403) alude a esta como destino que la impulsa a su transformación en escritor para denunciar la misoginia y en defensa de la dignidad femenina, que queda plasmada en el *Livre de la cité des dones*.

La preocupación por Fortuna en la literatura castellana y catalana contemporánea es enormemente sugestiva. Solo a modo de resumen podemos recordar el Compendio de la Fortuna de López de Minaya de connotaciones senequistas: recomendaciones de la imperturbabilidad de ánimo, de retirarse a la lectura y autorreflexión, lo mismo que Gil Vicente en su Laberinto de Fortuna, obras de la tercera década del siglo XV. En la Caída de Príncipes se destaca el carácter

¹⁷ H.Gaidoz “Les dieux galois du soleil et le symbolisme de la roue”. *RA* 1885.

¹⁸ E.Mâle *L'Artye religieux du XIII^e siècle a Franc.e*

¹⁹ Motivada por la derrota naval de Aragón por la armada genovesa en 1435.

imprevisible de Fortuna poniendo como ejemplo de sus veleidades a Pedro el Cruel o a Enrique IV de Castilla “objeto de la arbitraria voluntad el protagonista se halla ahora en la indigencia y en la parte inferior de su movible rueda”. El aspecto de destino inabarcable es también esencial en las obras del marqués de Santillana. Aparece como leitmotiv en la Comedieta de Ponza, poema poético¹⁹, meditación del poder de la Fortuna, su superioridad sobre los imperios y casas reales con el sentido de acción implacable, donde se lee: “y como Fortuna es superiora: / rebuelve lo baxo en alto a desora”. En un espectacular cortejo Fortuna justifica su actuación ante las damas viudas, como poder ordenador y justiciero. En otra de sus obras, Bias contra Fortuna, esta es fuerza ciega e inhumana que golpea a un hombre virtuoso, como aceptación del infortunio “De tu resplandor oh Luna / te ha privado la Fortuna”. En este caso la Fortuna es fuerza arbitraria y ciega ante la que no cabe oponer, sino la fortaleza de anima y la autarquía de la virtud. En la sátira política El favor de Hércules contra Fortuna expresa su deseo de que España sea liberada de los monstruos y bestias dañosas que la devoran²⁰.

También es constante preocupación en la literatura catalana. Ya en la introducción a las obras completas de Bernat Metge, Martin de Riquer advierte al hablar de las fuentes de *Lo somni*, una breve cita al *De remediis utriusque Fortunae* de Petrarca. Aunque en esta obra insiste en el concepto de “abandonarse a Fortuna” “*si Fortuna ha jugado ya bastante conmigo, bien le estaría que se fuese a otra parte y que me dejara*”, continuando el

narrador “*si Fortuna tuviese la culpa no me preocuparía en excusarla, pues estoy descontento de ella por muchas cosas desagradables que me ha procurado*”²¹.

En el *Libre de Fortuna e Prudència* (1386) de Bernat Metge el autor catalán asegura que la voluntad siempre sigue los engaños de Fortuna. En esta obra se describe a Fortuna como mitad monstruo, mitad gentil dama que “*mudaba incesantemente con gran ruido una gran rueda que llevaba*”²². Mas adelante toma la palabra afirmando “*lo meu propri nom es Fortuna que doy bien y mal a quien quiero*” aclarando su postura negativa a la acusación “*vos tenéis la culpa de la adversidad que padezco*”. Incluso la propia Prudencia cuando comienza su entrada, dice: “*Si Fortuna un promet mal hobe como lo podeis creer*”, demostrando que al la postre Fortuna no era mala aunque fuera desagradable y que junto a ello afirma que Fortuna siempre estará en la mano de todo aquel que tiene buen juicio y razón natural “*Si la tomáis con paciencia os dará claro conocimiento de todas vuestras faltas*”²³.

Es decir Fortuna en el siglo XV no es un hada bienhechora, sino la diosa que rige inexorablemente los destinos humanos²⁴ o al menos lo indiferente, como dice más arriba, por lo que, si la aceptamos así, aquí no tendría sentido como invocación, sino que se iniciaría la frase con la palabra Fortuna, significando que con la Fortuna en contra o a pesar de ella, cual debería ser la actitud a tomar. Así lo ratifican la totalidad de los emblemas y textos literarios consultados. En un breve repaso de los mismos encontramos la misma idea en la canción “Mal age qui en dones fia” del *Cancionero* “*La Flor de*

²⁰ Pérez Priego, M.A. “La obra literaria del marqués de Santillana” en *El marqués de Santillana, el Humanista*. 2001.

²¹ *El Sueño*. Libro IV ed. Martín de Riquer. Planeta 1985, p 78,

²² La rueda de la Fortuna es un símbolo inexcusable en el desarrollo de este tema en los escritores medievales I.Siciliano .françois Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge. Paris 1934. 292-293.

²³ Obras de Bernat Metge. Edición a cargo de Martín de Riquer. BAB. Barcelona 1959. Vers. 15, 390, 750 y 1130.

²⁴ Para más información véase Howard R.Patch *The Goddess Fortune in Medieval Literature*. Harvard University Press, Cambridge Mass. 1927.

Enamorados” copilado por Juan de Timoneda: *Puis Fortune m’a llevat / tot lo bé que possehia / cridaré com un orat: Mal age qui en dones fia!*. Basándose en la concepción tardía del amor cortés, con su idealismo, y la alusión a la insensibilidad femenina, el poeta denuncia de una manera clara y concisa la ausencia de fe y fiabilidad en toda mujer de un modo genérico, subrayando su desengaño amoroso. En la versión B de las *Gloses de Serafi* aparece denominada *canço de ngratitud*²⁵: “aquí comienzan los romances muy sentidos de amores: en el Romance de don García: “*Es de homens esforçats / contrastar contra fortuna / y no tembre cosa alguna / los que son enamorats:...*” o en su *volubilidad* “*soys tan mudable / muy mas que fortuna / y tan variable qual muger ninguna*”²⁶

El mismo sentido se mantiene en los emblemas en el siglo XVI, tanto en Covarrubias como en Corrozet: *No culpeis ni deis gracias a fortuna / que en vos esta la buena o mala suerte, ella no tiene deidad ninguna / si en vuestra mano esta la vida o la*

*muerte*²⁷, *Ne comptez plus Fortune entre les dieu / car elle n’a sur les humains puissance: / Ne luy donnez aulcune obeissance / tant en la mer, en la terre qu’aux cieulx*²⁸.

Llegando hasta el siglo XVII en el refrán de Correa: “*Fortuna me quita el veros mas no me quita el quereros*”²⁹. Incluso con mayor acercamiento a la que aquí tratamos, aunando la fortaleza del roble contra el destino, quizás se acercaría más al emblema de Corrozet: *Si fortune sous-tiers, et porte, / qui m’a fait vn tour inhumain / la tiens esperance en la main, / Qui me conduit, et me conforte*³⁰.

Insistimos que esta es una exposición de otras posibles sugerencias para abordar el estudio de esta pieza, que sirve para contribuir al acercamiento de tan excepcionales objetos y de la importancia que, aún sin tener certeza documental de su finalidad utilitaria, pueden tener para el conocimiento de la sociedad, la literatura y el arte en un momento tan importante de la Historia como fue el final de la Edad Media.



²⁵ Romeu i Figueras, Josep *Estudis de lírica popular y lírica Tradicional antigues*. Publicacions de l’Abadía de Montserrat 1993, p.211-232.

²⁶ Cancionero llamado Flor de Enamorados sacado de diversos autores agora nuevamente por muy linda orden copilado Impreso en Barcelona en casa de Claudi Bornat 1561. Reimpreso por primera vez del ejemplar único con un estudio preliminar de Antolío Rodríguez Moñino y Daniel Devoto. Editorial Castalia. Valencia 1954. 22-23, 68,72.

²⁷ Covarrubias Orozco *Sall.epist.ad Caes.*[Cov. III n° 67]

²⁸ Corrozet [Mviiib], vease más abajo

²⁹ *Vocabulario de refranes y frases proverbiales de Gonzalo Correas*,h.1637 ed. Madrid . Tipog. De la RABM, 1924.218

³⁰ Corrozet, Gilles *Hecatographie* 1543 Paris [G VIIIb]recogido por Hankel-Schöne. *Emblemata* n°1806.

EL PANTEÓN DE LOS REYES DE ASTURIAS:
MODELOS IDEOLÓGICOS*

Raquel Alonso Álvarez
Universidad de Oviedo

Basilicam quoque in nomine Redemptoris nostri Saluatoris Ihesu Xpi miro construxit opere, unde et specialiter ecclesia sancti Saluatoris nuncupatur, adiciens principali altari ex utroque latere bis senum numerum titulorum reconditis reliquiis omnium apostolorum, edificabit etiam ecclesiam in honorem sancte Marie semper uirginis a septentrionali parte aderentem ecclesie supra dicte; in qua extra principale altare a dextro latere titulum in memoriam sancti Stephani, a sinistro titulum in memoriam sancti Iulano erexit; etiam in occidentali parte huius uenerande domus edem ad recondenda regum adstruxit corpora (...).

Crónicas asturianas. Versión Ad Sebastianum.

Las Crónicas Asturianas en su versión llamada *ad Sebastianum*¹ nos ofrecen un excepcional testimonio de la indiscutible función funeraria de la iglesia de Santa María de Oviedo², adosada a la basílica del Salvador y levantada en época de Alfonso II. La noticia es importante por ser sólo algo más tardía que la construcción del edificio, pero también, y especialmente, por la evidencia programática que excepcionalmente ofrece. El

cronista no indica solamente que en la iglesia recibieran sepultura algunos reyes asturianos, sino que el templo se destinó *ad recondenda regum adstruxit corpora*. Se intentará demostrar en este trabajo la importancia del matiz.

Dos grandes modelos se han utilizado fundamentalmente para el análisis y la contextualización del panteón real de Oviedo: el lugar de enterramiento de los reyes visigodos y los diferentes cemen-

* Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación "La red monástica asturleonera (siglos VIII-XIII): sociedad, arte y religión". Referencia BHA2002-04571-CO2-01.

¹ Se ha manejado la edición de G. Gil Fernández; J. L. Moralejo; J. I. Ruiz de la Peña. *Crónicas asturianas*. Oviedo, 1985. En adelante *Crónicas Asturianas*. La noticia de la construcción de la iglesia de Santa María en la p. 139. Su traducción, en la p. 213-215.

² La localización del panteón real en la iglesia de Santa María, referida por las *Crónicas asturianas*, es aceptada por los autores posteriores sin discusión. Vid. A. de Morales. *Viaje a los reinos de León, Galicia y Principado de Asturias*. Oviedo, 1977 (Madrid, 1765), p. 88-89. L. A. de Carvallo. *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*. Gijón, 1988 (Madrid, 1695), p. 201. M. Risco. *España Sagrada*. Tomo XXXVII. *Antigüedades concernientes a los Astures Tiasmontanos desde lo tiempos más remotos hasta el siglo X. Establecimiento del reyno de Asturias y Antigüedades del Principado*. Gijón, 1986 (Madrid, 1789), p. 151-152. Superando estas meritorias piezas eruditas, un estudio ya moderno en F de Selgas. *Monumentos ovetenses del siglo IX*. Madrid, 1908, p. 68-88. Selgas cree que el recinto no se destinó inicialmente a cementerio dinástico, sino exclusivamente a enterramiento de Alfonso II y su legendaria esposa Berta. *Idem*, p. 78. Con algunas discrepancias, así pues, la finalidad funeraria inicial se admitió sin titubeos hasta la revisión de C. García

terios dinásticos atribuidos a las dinastías francas de los merovingios y los carolingios. Aunque el espacio ovetense se ha supuesto, alternativa o simultáneamente, derivado de los dos casos, la revisión de cada uno de ellos nos demostrará su inexistencia, o el menos la imposibilidad de probarla.

LOS LUGARES DE ENTERRAMIENTO DE LOS REYES FRANCO

Será bueno empezar por el modelo francés, estudiado hace ya tiempo por A. Erlande-Brandenburg³, basándose especialmente en las noticias proporcionadas por Gregorio de Tours⁴, ampliadas por el anónimo autor de la *Gesta regum francorum*⁵. Limitaremos en este momento nuestra atención a los llamados “reyes de París” de la dinastía merovingia, pues son ellos los que manifiestan un comportamiento funerario más estable. Gracias a las crónicas anteriores sabemos que Clo-

vis (†511), el primer rey cristiano de los francos, recibió sepultura en la iglesia de los Santos Apóstoles de París, al lado de los venerables restos de Santa Genoveva. En el mismo templo se depositaron los cuerpos de sus hijos y nietos y de la reina Clotilde⁶, sin que la costumbre fuera seguida por los monarcas posteriores, de modo que quizá al pretendido “mausolée dynastique”⁷ le convendría mejor el más modesto calificativo de “familiar”. Porque efectivamente, y como ya ha sido notado⁸, el sucesor de Clovis, Childeberto (†558), se desinteresó de la fundación paterna para concentrarse en una nueva promoción destinada a recibir el producto de una de sus incursiones hispánicas: la reliquia de la túnica de San Vicente obtenida en Zaragoza. En consonancia con la importancia del botín, la iglesia, la actual Saint-Germain-des-Près, fue dedicada a San Vicente, y allí se depositó el cuerpo del rey tras su muerte. Como había suce-

de Castro Valdés, en *Arqueología cristiana de la Alta Edad Media en Asturias*. Oviedo, 1995. En la p. 405, se dice acerca del edificio: “No comparte la explícita fundación de los templos como panteones (...). En Oviedo, Santa María fue reconvertido en tiempos del Rey Casto para su nueva función”. Más adelante, sin embargo: “Las menciones cronísticas son uniformes: obra de Alfonso II (791-842). Nada conocemos de su inscripción fundacional (...), ni siquiera si la tuvo o no. Tampoco es posible sin excavación verificar si se asienta sobre estructuras preexistentes o es fundación ex-novo. En principio no hay razones para dudar de las atribuciones de las crónicas”. Creo que una obra algo posterior del mismo autor puede explicar esta contradictoria exposición, pues con ella pretende demostrarse el carácter doble de la catedral ovetense, duplicidad que quizá pudiera verse cuestionada si aceptáramos la, a nuestro juicio, evidéntísima, utilización como panteón regio de la iglesia de Santa María desde su construcción. Siendo las fuentes medievales tan frecuentemente ambiguas, parece vano cuestionar las que excepcionalmente se manifiestan con claridad. *Cfr.* C. García de Castro Valdés. “Las primeras fundaciones”. En *La Catedral de Oviedo. I. Historia y Restauración*. Oviedo, 1999, p. 40. En la interpretación de la catedral de Oviedo como doble, C. García de Castro sigue a M. Núñez Rodríguez. *Arquitectura prerrománica*. Santiago de Compostela, 1978, p. 161-169, por primera vez. La recuperación de la tesis prioritariamente funeraria para Santa María y una visión más ponderada del complejo ovetense como conjunto de edificaciones en el atrio de San Salvador en E. Carrero Santamaría. *El conjunto catedralicio de Oviedo durante la Edad Media. Arquitectura, topografía y funciones en la ciudad episcopal*. Oviedo, 2003, p. 29-43 y 67-72 especialmente.

³ A. Erlande-Brandenburg. *Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*. Paris, 1975.

⁴ *Gregorii episcopi turonensis historiarum libri X*. Ed. B. Krusch, *Monumenta Germaniae historica*. Scriptores rerum merovingicarum. Tom. I. P. I. Fasc. I. Hannoverae, MCMXXXVII. Fasc. II. Hannoverae, MCMXLII. En adelante *Gregorio de Tours*.

⁵ “Gesta regum francorum”. *Patrologia latinae tomus 96*. Turnhout (Belgium), 1979 (París, 1851). En adelante *Gesta*.

⁶ “His ita transactis, apud Parisius obiit, sepultusque in basilica sanctorum apostolorum, quam cum Chrodchilde regina ipse construxerat”. *Gregorio de Tours*, fasc. I, liber II, n° 43, p. 93. “Igitur Chrodigildis regina, plena dierum bonisque operibus praedita, apud urbem Toronicam obiit tempore Inuiriosi episcopi. Quae Parisius cum magno psallentio deportata, in sacrario basilicae sancti Petri ad latus Chlodovechi regis sepulta est a filius suis, Childeberto atque Chlotadario regibus. Nam basilicam illam ipsa construxerat, in qua et Genuveifa beatissima est sepulta”. *Gregorio de Tours*, fasc. I, liber IV, n° 1, p. 135. A. Erlande-Brandenburg. *Le roi est mort*, p. 49-50. A. Dierkens; P. Périn. “Les sedes regiae mérovingiennes entre Seine et Rhin”. En G. Ripoll, J. M. Gurt (ed.). *Sedes regiae (ann. 400-800)*. Barcelona, 2000, p. 275. J.-C. Poulin. “Geneviève, Clovis et Remi: entre politique et religion”. En M. Rouche (dir.). *Clovis histoire & mémoire. Le baptême de Clovis, l'événement*. Paris, 1997, p. 331-348.

⁷ A. Dierkens; P. Périn. “Les sedes regiae mérovingiennes”, p. 275.

⁸ A. Erlande-Brandenburg. *Le roi est mort*, p. 50-51.

dido en los Santos Apóstoles, acompañaron al monarca en su reposo definitivo su mujer y sus hijos⁹.

Tanto Chilperico I (†584)¹⁰ como Clotario II (†628)¹¹ descansarán también en la fundación de Childeberto pero, inmediatamente, la incipiente tradición se verá interrumpida, pues Dagoberto (†639) elegirá enterramiento en la iglesia de Saint-Denis¹², andando el tiempo panteón de los reyes de Francia pero absolutamente ajena en estos momentos a su futuro destino. La abacial recibirá igualmente, al parecer, el cuerpo de Clovis II (†654)¹³. Clotario III (†673) se inclinará por la fundación materna de la Santa Cruz de Chelles¹⁴, volviendo, para terminar, Childerico II (†673) a la iglesia parisina dedicada al mártir zaragozano¹⁵.

DINASTÍA MEROVINGIA.

LUGARES DE ENTERRAMIENTO DE LOS REYES DE PARÍS

Es evidente que la continuidad de los enterramientos no supera, ni siquiera en el caso de la iglesia de San Vicente, a la tercera generación. Pero además, y de mayor importancia, es el hecho de que las fuentes no se refieran jamás a la categoría real de tales cementerios. Se dice que uno, o varios reyes, generalmente con sus familias, se enterraron en ellos, pero sin indicar en ningún caso que lo hayan hecho a consecuencia de su carácter dinástico. Sin embargo, sí resulta interesante, como se ha notado, la preferencia por necrópolis situadas en la sede del reino, pues sin duda contribuirían a reforzar la imagen del poder monárquico¹⁶.

REY	LUGAR DE ENTERRAMIENTO
CLOVIS (†511)	Saints-Apôtres de París (hoy Sainte-Geneviève)
CHILDEBERTO (†558)	Saint-Vincent de París (hoy Saint-Germain-des Près)
CHILPERICO I (†584)	Saint-Vincent de París (hoy Saint-Germain-des Près)
CLOTARIO II (†628)	Saint-Vincent de París (hoy Saint-Germain-des Près)
DAGOBERTO (†639)	Saint-Denis de París
CLOVIS II (†654)	Saint-Denis de París
CLOTARIO III (†673)	Sainte-Croix de Chelles
CHILDERICO II (†673)	Saint-Vincent de París (hoy Saint-Germain-des Près)

⁹ "Childebertus igitur rex aegrotare coepit, et cum diutissime apud Parisius lectulo decubasset, obiit et ad basilicam beati Vincenti, quam ipse construxerat, est sepultus". *Gregorio de Tours*, fasc. I, liber IV, n° 20, p. 152. Erlande-Brandenburg. *Le roi est mort*, p. 50-51. A. Dierkens; P. Périn. "Les sedes regiae mérovingiennes", p. 282.

¹⁰ "Mallulfus autem Silvanectensis episcopus, qui in tertia die in tenturio resedebat et ipsum videre non poterat, ut eum interemptum audivit, advenit; ablutumque vestimentis melioribus induit, noctem in hymnis deductam, in navi levavit et in basilica sancti Vincenti, quae est Parisius, sepelivit, Fredegunda regina in ecclesia derelicta". *Gregorio de Tours*, fasc. VI, liber II, n° 46, p. 321. Erlande-Brandenburg. *Le roi est mort*, p. 51.

¹¹ Erlande-Brandenburg. *Le roi est mort*, p. 52.

¹² "in basilica beati Dionysii martyris sepultus est". *Gesta 1459*. Más detalles en la "Gesta Domni Dagoberti". *Patrologia latinae tomus 96*. Turnhout (Belgium), 1979 (París, 1851), 1416: "Translatus est in basilicam beatissimorum martyrum, quam ipse, ut supra diximus [Saint-Denis], condigne ex auro et gemmis et multis pretiosissimis speciebus ornaverat, et condigne in circuito fabricare praeceperat, atque juxta eorum tumulum in dextro latere honore merito sepultus". Erlande-Brandenburg. *Le roi est mort*, p. 52.

¹³ Erlande-Brandenburg. *Le roi est mort*, p. 52.

¹⁴ Erlande-Brandenburg. *Le roi est mort*, p. 52-53.

¹⁵ Erlande-Brandenburg. *Le roi est mort*, p. 52.

¹⁶ A. Dierkens; P. Périn. "Les sedes regiae mérovingiennes", *passim*.

Los comportamientos funerarios de los primeros carolingios, aquéllos que por razones cronológicas nos interesan para nuestro propósito, son semejantes a los que se acaban de describir en la dinastía anterior. Desde Carlos Martel a Carlos III el Simple, se manifiestan algunas preferencias que nunca llegan a cristalizar en la composición de un panteón estable. Así, tanto el primer Carlos (†741)¹⁷ como Pipino el Breve (†768), eligen sepultura en la parisina abadía de Saint-Denis. Carlomán (†771), por su parte, prefiere Saint-Rémi de Reims. A Carlomagno lo enterrarán, tras algunas vacilaciones, en su capilla palatina de Aquisgrán. Aunque se supone que en su juventud deseó enterrarse en Saint-Denis¹⁸, Eginardo no conoce esta disposición, de modo que probablemente con el tiempo haya caído en el olvido. Así se desprende claramente de este pasaje de la biografía del emperador¹⁹, que es además el relato más fiable del enterramiento carolino: *Corpus more sollemni lotum et curatum e maximo totius populi luctu ecclesiae inlatum atque humatum est. Dubitatum est primo, ubi reponi deberet,*

eo quod ipse vivus de hoc nihil praecepisset. Tandem omnium animis sedit nusquam eum honestius tumulari posse quam in ea basilica, quam ipse propter amorem Dei et domini nostri Iesu Christi et ob onorem sanctae et aeternae virginis, genitricis eius, proprio sumptu in eodem vico construxit.

Los sepelios de Ludovico Pío (†840) en Saint-Arnould de Metz²⁰, Carlos el Calvo (†877) de nuevo en Saint-Denis, Luis II (†879) en la capilla palatina de Saint-Corneille de Compiègne, Luis III (†882) y el segundo Carlomán (†884) otra vez en Saint-Denis y, por fin, Carlos III el Simple (†929) en Saint-Fursy de Péronne²¹, indican en todo caso una preferencia familiar por la abadía parisina, pero de ningún modo la estabilidad funeraria que notaremos años más tarde con el advenimiento de la casa capeta. Otra vez, además, evitan las fuentes cualquier referencia explícita al carácter dinástico de estos lugares de enterramiento.

DINASTÍA CAROLINGIA. LUGARES DE ENTERRAMIENTO DESDE CARLOS MARTEL A CARLOS III EL SIMPLE

PERSONAJE	LUGAR DE ENTERRAMIENTO
CARLOS MARTEL (†741)	Saint-Denis de París
PIPINO EL BREVE (†768)	Saint-Denis de París
CARLOMÁN (†771)	Saint-Rémi de Reims
CARLOMAGNO (†814)	Capilla palatina de Aquisgrán
LUDOVICO PÍO (†840)	Saint-Arnoul de Metz
CARLOS EL CALVO (†877)	Saint-Denis
LUIS II (†879)	Capilla palatina de Saint-Corneille de Compiègne
LUIS III (†882)	Saint-Denis de París
CARLOMÁN (†884)	Saint-Denis de París
CARLOS III EL SIMPLE (†929)	Saint-Fursy de Péronne

¹⁷ “Obiit XI Kal. Novembr. Sepultusque est in basilica sancti Dionysii martyris”. *Gesta* 1464.

¹⁸ Erlande-Brandenburg. *Le roi est mort*, p. 70-72, 61 y 63.

¹⁹ *Einhardi Vita Karoli Magni*. Scriptores rerum germanicarum in usum scholarum ex Monumentis Germaniae Historicis separatim editi. Neudruck, 1965 (Hannoverae, 1911), p. 35.

²⁰ “Corpus ejus inde relatum, sepelitur in ecclesia sancti Joannis evangelistae Metensi, ubiet Ludovicus Pius imperator, frater ejus, quescit feliciter, cum matre sua Hiegarda regina”. “Chronicon episcoporum metensium”. *Patrologia latinae tomus 96*. Turnhout (Belgium), 1979 (París, 1851), 1467.

²¹ Erlande-Brandenburg. *Le roi est mort*, p. 60, 63, 73 y 154.

LOS REYES VISIGODOS Y EL SILENCIO CRONÍSTICO

El complejo problema de los enterramientos de los reyes visigodos requiere un análisis detallado que no es posible realizar aquí²². Una breve revisión de las fuentes fundamentales bastará sin embargo para nuestro propósito actual. En este caso, el silencio cronístico resulta expresivo, pues indica el escaso interés que los sepulcros regios presentaban para autores del calado político de Isidoro de Sevilla o Julián e Ildefonso de Toledo.

Teniendo siempre en cuenta las referencias más antiguas, sabemos gracias al sabio obispo hispalense que Teudiscló (†549) murió en Sevilla, Agila (†555) en Mérida, mientras que Atanagildo (†567), Leovigildo (†586), Recaredo (†601) y Gundemaro (†612) terminarían sus días en Toledo. Nada dicen de Liuva (†573), Liuva II (†603) ni Witerico (†610)²³, y en ningún caso da noticia de los lugares de enterramiento de los monarcas citados, información que tampoco aparece en ninguna crónica posterior. El mutismo acerca del lugar en el que se entierra un monarca de la importancia de Leovigildo, *aerarium quoque ac fiscum primus iste auxit, primusque inter suos regali ueste oper-*

*tus solio resedit, nam ante eum et habitus et consessus communis ut genti*²⁴, podría quizá atribuirse a la fe arriana del monarca, pero cuando Isidoro calla igualmente acerca de la tumba de Recaredo, creo que la omisión sólo puede atribuirse a la absoluta falta de interés político que revestía la noticia en esos momentos. Según la Crónica de Rasis (ca. 889-995), el monarca católico estaría enterrado en la iglesia de Santa Leocadia de Toledo²⁵, pero los errores que registra el texto a propósito de otros enterramientos regios convierten en problemática igualmente esta noticia²⁶.

Las referencias acerca del lugar del deceso de Sisebuto (†621) no son anteriores al siglo XII²⁷. Para Suintila (†631) y Sisenando (†636), las noticias de su muerte toledana proceden de la *Crónica Alben-dense*²⁸. Sobre las defunciones de Chintila (†639) y Tulga (†642), acaecidas igualmente en la capital del reino visigodo, nos informa Ildefonso de Toledo²⁹. Aunque, siguiendo probablemente a A. de Morales, se localiza tradicionalmente la tumba de Chindasvinto (†649) en San Román de Hornija, en realidad las fuentes antiguas nos informan únicamente de que el rey murió en Toledo³⁰. De nuevo debe-

²² Para un estudio extenso, R. Alonso Álvarez. "Los enterramientos de los reyes visigodos". *Los orígenes medievales de los particularismos hispánicos. IX Congreso de Estudios Medievales. Fundación Sánchez Albornoz*, en prensa.

²³ C. Rodríguez Alonso (estudio, ed. crítica y trad.). *Las historias de los godos, vándalos y suevos de Isidoro de Sevilla*. León, 1975. Teudiscló: *De origine Gothorum*, p. 246-247; Agila: *Historia Gothorum y De origine Gothorum*, p. 248-249; Atanagildo: *Historia Gothorum y De origine Gothorum*, p. 250-251; Leovigildo: *Historia Gothorum*, p. 258-259; Recaredo: *Historia Gothorum y De origine Gothorum*, p. 266-267; Gundemaro: *Historia Gothorum y De origine Gothorum*, p. 270-271.

²⁴ *Historia Gothorum*, p. 258-259.

²⁵ *Crónica del moro Rasis*. De la serie *Fuentes cronísticas de la Historia de España*. III. Madrid, 1975, p. 258. En adelante, *Rasis*.

²⁶ *Vid. infra*, not. 38.

²⁷ Proceden de la *Chronica gothorum pseudo-isidoriana*. F. González Muñoz (ed. y trad.). *La Chronica gothorum pseudo-isidoriana (ms. Paris BN 6133)*. Edición crítica, traducción y estudio. A Coruña, 2000, p. 170-171.

²⁸ *Crónicas Asturianas*, p. 242.

²⁹ "Continuatio chronicorum B. Isidori S. Hildefonso supposita". *Patrologia latinae tomus 96*. Turnhout (Belgium), 1979 (París, 1851), 320 y 322. En adelante, *Crónica Ildefonso*.

³⁰ Creo que la equivocación procede, además de de las informaciones de Morales, de una referencia que Gómez Moreno atribuye a Ildefonso de Toledo: "Cindasvinthus.... extra Toletum pace obiit, in monasterioque sci. Romani de Hornisga secus fluvium Dorii, quod ipse a fundamento aedificavit, intus ecclesiam ipsam in cornuto per quatuor partes monumento magno sepultus fuit". M. Gómez Moreno. *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*. Granada, MCMXCVIII (Madrid, 1919), p. 185. A. de Morales. *Viaje a los reinos*, p. 11. Yepes afirma que "de que el rey Chindasvinto le eligió [el monasterio de San Román de Hornija] para sepultura suya hay expreso testimonio de San Ildefonso, y él es el que describe la fábrica antigua diciendo que el rey Chindasvinto se enterró dentro de la iglesia". J. Pérez de Urbel (estudio preliminar y ed.). *Fray Antonio de Yepes. Crónica General*

mos al obispo Ildefonso la noticia de la muerte de un monarca visigodo al situar el fallecimiento de Recesvinto (†672) en Gerticos³¹, indicando tanto la *Crónica Rotense* como la versión *ad Sebastianum* que la villa era propiedad del rey y que allí habría recibido sepultura³². Sin entrar ahora en la comprometida localización de la localidad, es interesante destacar el carácter patrimonial de este enterramiento real, el único visigodo conocido gracias a una fuente altomedieval.

De Bamba (†680), quizá el primer monarca que recibió la unción real, según nos informa la *Historia Wambae*³³, desconoceríamos incluso el posible lugar de la muerte, si no fuera por las interpolaciones a las *Crónicas asturianas* realizadas por el obispo Pelayo de Oviedo, que nos notifica igualmente su enterramiento en Castilla, en un monasterio *in valle Munionis*³⁴, enclave identificado por Rodri-

go Jiménez de Rada como Pampliega³⁵. Otra vez son las interpolaciones pelagianas las referencias más antiguas para los lugares de sepultura de Ervigio (†687), Egica (†702) y Vitiza (†710), situados genéricamente en Toledo³⁶.

Del rey Rodrigo, para terminar, ya la *Crónica Rotense* y la versión *ad Sebastianum* recogen la tradición, que los propios redactores consideran poco fiable, de su enterramiento en Viseo³⁷.

LUGARES DE ENTERRAMIENTO DE LOS REYES VISIGODOS (CUANDO SE DISPONE DE ALGUNA REFERENCIA)

Aunque no deban olvidarse las problemáticas noticias proporcionadas por la Crónica de Rasis situando los cuerpos de Suintila, Tulga, Recesvinto y Bamba en Santa Leocadia de Toledo³⁸, las quizá más fiables sobre los enterramientos de Sisenando y Vitiza en la iglesia anterior,

de la Orden de San Benito. I. De la serie Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Tomo CXXIII. Madrid, 1959, p. 172-173. Le sigue I. G. Bangó Torviso. Arte prerrománico hispano. El arte en la España cristiana de los siglos VI al XI. De la serie Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. VIII-II. Madrid, 2001, p. 353. Ildefonso de Toledo no dice semejante cosa, pues se limita a afirmar que Chindasvinto "obiit Toletu". Crónica Ildefonso, 322. La noticia que dan Gómez Moreno, Morales y Yepes debe proceder, así pues, de una versión interpolada, pero debo confesar que no he sido capaz de localizarla.

³¹ "(...) in villa nomine Gerticos, quæ in monte Cauriensi sita est, propria morte decesit". *Crónica Ildefonso*, 323.

³² *Rotense*: "Recesuindus Gotorum rex ab urbe Toletu egrediens in uillam propriam uenit, cui nomen erat Gerticos, quod nunc a bulgo appellatur Bamba, qui in monte Caure esse dignoscitur, ibique proprio morbo decesit. Quumque rex uitam finisset et in eodem loco sepultus fuisset (...)". *Crónicas asturianas*, p. 114. Traducción en la p. 194-196. En términos muy semejantes la versión *ad Sebastianum*, *Crónicas asturianas*, p. 115 y 195-197. *Rasis*, en cambio, sitúa el enterramiento en Santa Leocadia de Toledo. P. 271.

³³ "Sancti Juliani toletani episcopi historia rebellionis Pauli aduersus Wambam gothorum regem". *Patrologia latinae tomus 96*. Turnhout (Belgium), 1979 (París, 1851), 766.

³⁴ Las *Crónicas asturianas*, sin interpolaciones, p. 116 y 198; 117 y 197-199, explican únicamente que el rey habría muerto en un monasterio. Para la versión interpolada, J. Prelog, *Die Chronik Alfons' III. Untersuchung und kritische Edition der vier Redaktionen*. Frankfurt am Main. Bern. Cirencester/UK, 1980, p. 72-73: "cum rex a potione conualuisset et ordinem sibi impositum cognouisset, monasterium, que dicitur sancte Marie de Bamba secus flumen, petiit, ibique quamdiu uixit in religione permansit. Regnavit autem annos VIII mense I dies IIII decem, et in predicto monasterio uixit annos VII menses III. (...) Morte propria decesit in pace, sepultusque fuit in Castella in valle Munionis in monasterio sancti Petri". En adelante *Interpolaciones Pelayo*.

³⁵ "et ad monasterium conuolauit in uilla Panisplica dicitur, et ibi creditur tumulatus". J. Fernández Valverde (cura et studio). *Roderici Ximenii de Rada. Historia de Rebus Hispaniæ sive Historia Gothica*. Turnhout (Belgique), 1987, p. 92. En adelante, *Rebus*. Aunque aquí se citará la versión latina, hay traducción: R. Jiménez de Rada. *Historia de los hechos de España*. Introd., trad. y notas de J. Fernández Valverde. Madrid, 1989.

³⁶ Todas en *Interpolaciones Pelayo*. Ervigio, p. 73: "Ipse iam dictus Ervigius fine proprio defunctus est Tholetu et ibi sepultus fuit". Egica, p. 74: "Fine proprio Tholetu discessit et ibi sepultus fuit". Vitiza, p. 75: "morte propria Tholetu discessit et ibi sepultus fuit".

³⁷ *Crónica Rotense*: "De Ruderico uero rege, cuius iam mentionem fecimus, non certum cognouimus interitum eius. Rudis namque nostris temporibus quum ciuitas Useo et suburbis eius iussum nostrum esset populatus, in quadam ibi baselica monumentum inuentus est, ubi desuper epitafion huiusmodi est conscriptus: "Hic requiescit Rudericus ultimus rex Gotorum". En términos muy semejantes la versión *ad Sebastianum*. *Crónicas asturianas*, p. 122 y 200 (trad.) para la primera y 123 y 201 la segunda.

³⁸ *Rasis*, p. 266, 268, 271 y 272. Algunas de estas noticias recogidas por I. Velázquez, G. Ripoll. "Toletum, la construcción de una *urbs regia*". En G. Ripoll, J. M. Gurt (ed.). *Sedes regiae (ann. 400-800)*. Barcelona, 2000, p. 557.

REY	LUGAR DE ENTERRAMIENTO
RECAREDO (†601)	Santa Leocadia de Toledo (Rasis. Referencia muy dudosa)
SUINTILA (†631)	Santa Leocadia de Toledo (Rasis. Referencia muy dudosa)
SISENANDO (†636)	Santa Leocadia de Toledo (Luitprando)
TULGA (†642)	Santa Leocadia de Toledo (Rasis. Referencia muy dudosa)
CHINDASVINTO (†649)	San Román de Hornija (Morales)
RECESVINTO (†672)	Gerticos (<i>Crónicas asturianas</i>) Santa Leocadia de Toledo (Rasis. Referencia muy dudosa)
BAMBA (†680)	Santa Leocadia de Toledo (Rasis. Referencia muy dudosa) Monasterio de San Pedro <i>in valle Munionis</i> (<i>Interpolaciones Pelayo</i>) Pampliega (<i>Rebus</i>)
ERVIGIO (†687)	Toledo (<i>Interpolaciones Pelayo</i>)
EGICA (†702)	Toledo (<i>Interpolaciones Pelayo</i>)
VITIZA (†710)	Santa Leocadia de Toledo (Luitprando) Toledo (<i>Interpolaciones Pelayo</i>) Córdoba (<i>Rebus</i>)
RODRIGO (†711)	Viseo (<i>Crónicas asturianas</i>).

precedentes de Luitprando³⁹, y el peculiar caso de Rodrigo en Viseo, demasiado complejo para ser analizado aquí, resulta que ni una sola fuente cronística de época visigoda se interesa por los enterramientos regios. Las referencias más antiguas proceden de las *Crónicas asturianas*, situando la tumba de Recesvinto en Gerticos. Como el obispo Ildefonso explicaba en su obra que el rey había muerto en esa localidad, la noticia pare-

ce fiable⁴⁰. Ahora bien, los relatos astures indican además que la villa era propiedad del monarca. Es decir, que encontramos aquí un hábito funerario en nada diferenciado del practicado por la alta aristocracia visigoda o hispanorromana, que frecuentemente elegía enterramiento en alguna iglesia de las que en aquellos tiempos se fundaban en régimen patrimonial dentro de las propiedades territoriales del promotor⁴¹.

Sabemos que Bamba, por ejemplo, o al menos lo que se suponía el cuerpo del rey, no llegó a Toledo procedente de Pampliega hasta el traslado realizado a instancias de Alfonso X. *Vid.* R. Amador de los Ríos. "La leyenda de las sepulturas de Recesvinto y Wamba en Toledo". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (noviembre-diciembre 1907), nº 11-12, p. 327-365. A. Ballesteros Beretta. *Alfonso X el Sabio*. Barcelona, 1984, p. 687 y ss. R. Izquierdo Benito. "Alfonso X el Sabio, ¿primer arqueólogo medievalista?". *Historia. Instituciones. Documentos* (2001), nº 28, p. 231-240. Un estudio del contexto político del traslado en R. Alonso Álvarez. "De Carlomagno al Cid: la memoria de Fernando III en la Capilla Real de Sevilla". *Fernando III y su tiempo (1201-1252). VIII Congreso de Estudios Medievales. Fundación Sánchez Albornoz*. León, 2003, pp. 471-488. Que un intelectual tan interesado en prestigiar la sede toledana y la monarquía castellana como Rodrigo Jiménez de Rada silencie este supuesto enterramiento de Bamba y sitúe el cuerpo del rey en Pampliega es, creemos, suficientemente expresivo. Para el contenido político de la *Historia de Rebus Hispaniae*, P. Linehan. *History and historians of medieval Spain*. Oxford University Press, 1993, p. 316.

³⁹ M. Riu. "Algunas noticias de Toledo en la crónica de Luitprando". *Haciendo historia: Homenaje al Prof. Carlos Seco*. Madrid, 1989, p. 79.

⁴⁰ *Vid.*, *supra*, not. 25 y 26.

⁴¹ L. A. García Moreno. *Historia de España visigoda*. Madrid, 1989, p. 358-359. Del mismo autor, "En las raíces de Andalucía (ss.V-X): los destinos de una aristocracia urbana". *Anuario de Historia del Derecho Español* (1995), LXV, p. 850

A pesar de estas evidencias o, mejor, de esta falta de evidencias, muchos autores han supuesto, con el padre Flórez, que en Toledo “se enterraban los monarcas” visigodos⁴², llegándose incluso a proponer la iglesia de Santa Leocadia como panteón real⁴³. Las dudosas referencias de la Crónica de Rasis, así como las interpolaciones pelagianas y la importancia de la ciudad como capital del reino contribuyeron sin duda a asentar esta convicción. Pero, además, es muy posible que el talante neovisigotista del reino de Asturias puesto de manifiesto en las *Crónicas asturianas* pueda relacionarse igualmente con esta creencia. El deslizamiento descrito por P. Linehan resume claramente la cuestión: “Oviedo had been the ninth-century capital; kings had been buried there. Toledo had been the seventh-century capital; ergo Reccesvinth had been buried at Toledo”⁴⁴.

LOS REYES DE ASTURIAS: DE LA DISPERSIÓN FUNERARIA AL PANTEÓN DE SANTA MARÍA

Pero, antes de seguir adelante, veamos cuál fue el comportamiento funerario de los reyes asturianos anteriores a la composición del panteón real. Desde Pelayo (†737) hasta Bermudo I, otra vez las fuentes contemporáneas enmudecen⁴⁵, y debemos recurrir de nuevo al obispo Pelayo de Oviedo para obtener alguna información complementaria. Según el activo prelado, el iniciador de la Reconquista, su homónimo, estaría enterrado en Santa Eulalia de Abamia⁴⁶. Favila (†739) reposaría en su fundación de la Santa Cruz de Cangas de Onís⁴⁷, mientras que Alfonso I (†757) habría recibido sepultura en la misteriosa iglesia de Santa María de Cangas que permanece todavía sin identificar⁴⁸. Una tradición que no puede rastrearse antes del siglo XVI sitúa la tumba del monarca en Covadonga⁴⁹, mientras que J. Manzanares⁵⁰,

⁴² La cita completa es interesante: “Desde este tiempo ya no residieron mas los godos en Galicia, teniendo à Toledo por corte permanente, como se vé desde Recaredo en adelante: en cuyo espacio no solo fue capital de toda España, sino de la Galia Narbonense. Aquí convocaban los concilios nacionales, aquí se coronaban, aquí vivían y aquí se enterraban los monarcas”. E. Flórez. *España sagrada*. Tomo V. Madrid, 1859, p. 165.

⁴³ “El monasterio de Santa Leocadia, panteón de los reyes y de los metropolitanos, cuyos restos se veían hasta hace poco en la Vega, debía estar adosado a la iglesia que tenía la Santa en la ciudad real”. J. Pérez de Urbel. *Los monjes españoles en la Edad Media*. Madrid, 1933-1934, vol. I, p. 512. I. G. Bango Torviso afirma sin embargo que “no conocemos detalles de la existencia de un panteón dinástico hispanovisigodo”. *Arte prerrománico hispano*, p. 235. Probablemente porque nunca existió, podría añadirse.

⁴⁴ P. Linehan. *History*, p. 96.

⁴⁵ Las *Crónicas asturianas* indican, y sólo en algunos casos, únicamente el lugar de la muerte. Pelayo: “Morte propria Canicas uitam finiuit era DCCLXXV”. (*Rotense*, p. 122 y 206). Fruela: “Ipse post ob feritatem mentis in Canicas est interfectus”. (*Albendense*, p. 174 y 248). Silo: “Iste dum regnum accepit, in Prabia solium firmavit (...). Morte propria ibi decessit”. (*Albendense*, p. 174 y 248).

⁴⁶ “propria morte discessit, et sepultus cum uxore sua, regina Gaudiosa, territorio Cangas in ecclesia sancte Eolalie de Velampnio fuit”. *Interpolaciones Pelayo*, p. 84. No es posible tratar aquí del posible traslado del rey a Covadonga, obra de Alfonso X, ni de sus implicaciones ideológicas. *Vid.* R. Alonso Álvarez. “De Carlomagno al Cid”, p. 477-478, especialmente.

⁴⁷ “sepultus cum uxore sua, regina Froieva, territorio Cangas in ecclesia sancte crucis, quam ipse construxit, fuit”. *Interpolaciones Pelayo*, p. 84.

⁴⁸ “sepultusque cum uxore sua, regina Ermesinda, territorio Cangas in monasterio sancte Marie fuit”. *Interpolaciones Pelayo*, p. 86.

⁴⁹ T. de Avilés. *Armas y linajes de Asturias y Antigüedades del Principado*. Oviedo, 1991, p. 172 y 191. A. de Morales. *Viaje a los reinos*, p. 64-65. L. A. de Carvalho. *Antigüedades*, p. 136-137. M. Risco. *España Sagrada*, p. 93. J. Pérez de Urbel. (estudio preliminar y ed.). *Fray Antonio de Yepes. Crónica*, p. 312-313. G. González Dávila. *Teatro eclesiástico de la Santa Iglesia de Oviedo*. Madrid, MCMLIX (Madrid, MDCXXXV), p. 13. Una reproducción de la supuesta tumba de Alfonso I en *Revista de Asturias* (25 de junio de 1878), n.º XXIV, p. 281-282 (por cortesía de G. Adán Álvarez). El sepulcro fue trasladado en el curso de las obras realizadas en el santuario después de la Guerra Civil. L. Menéndez Pidal y Álvarez. *La cueva de Covadonga. Santuario de Nuestra Señora la Virgen María*. Madrid, 1956, p. 225.

⁵⁰ J. Manzanares Rodríguez. “Introducción”. En J. del Saz. *Manuscrito de San Pedro de Villanueva*. Oviedo, 1955, pp. 32-34. Una puesta al día de la cronología del edificio, insistente en la falta de pruebas documentales que

revitalizando antiguas leyendas locales sin base alguna⁵¹, lo quiere enterrado en San Pedro de Villanueva.

Fruela (†768) estaría, según el obispo Pelayo, sepultado en Oviedo⁵², sin que se especifique el lugar concreto; Aurelio (†774), en la iglesia de San Martín dentro del territorio que aún lleva su nombre en la actualidad⁵³; Silo (†783), en su fundación de San Juan de Pravia⁵⁴. Aunque se ha intentado probar este hecho basándose en evidencias arqueológicas y arquitectónicas, y a pesar de que, como veremos, sea razonable tal suposición, en realidad sólo las noticias pelagianas y la lógica histórica permiten adjudicarle una función funeraria al templo praviano⁵⁵. Mauregato (†789) reposaría igualmente en la fundación de su predecesor, siempre según nuestro prelado cronista⁵⁶, mientras que, para la disposición de la tumba de

Bermudo I (†791), sólo disponemos de noticias tardías y contradictorias⁵⁷.

De este panorama es importante retener dos elementos fundamentales: el silencio cronístico contemporáneo, de nuevo debemos de suponer que motivado por desinterés político, y, si damos por buenas las noticias pelagianas, la dispersión de los lugares de enterramiento. Dispersión, pero no distribución casual, pues las necrópolis se organizan generalmente en centros de poder local dentro de las propiedades territoriales de cada monarca⁵⁸. Así, Pelayo se habría enterrado en territorio premoriense, el corazón del núcleo inicial de la insurrección cristiana, Favila en Cangas de Onís y Silo en Pravia⁵⁹. Una conducta parecida, como sin duda se advertirá, a la que las magras noticias nos dejaban entrever para los monarcas visigodos. La coincidencia que

permitan aventurar una cronología altomedieval para su fundación, en I. Ruiz de la Peña González. *Arquitectura religiosa medieval en el espacio oriental de Asturias (siglos XII-XVI)*. Oviedo, 2002, p. 174-197.

⁵¹ Como ya advirtiera Carvallo: "(...) los de San Pedro de Villanueva dicen que el Rey Catolico està enterrado en su Iglesia, mas no dán testimonio, ni aun conjetura de ello". L. A. de Carvallo. *Antigüedades*, p. 136-137.

⁵² "sepultus cum uxore sua, regina Munnia, Oveto fuit". *Interpolaciones Pelayo*, p. 88.

⁵³ "sepultus in ecclesia sancti Martini episcopi in valle Lagneio fuit". Es el actual San Martín del Rey Aurelio. *Interpolaciones Pelayo*, p. 88.

⁵⁴ "sepultus cum uxore sua, regina Adosinda, in predicto monasterio sancti Iohannis in Pravia fuit". *Interpolaciones Pelayo*, p. 89. Allí sitúa también los cuerpos reales el supuesto testamento de Alfonso III y la reina Jimena: "in territorio Praviae Monasterium sancti Ioannis Euangelistae, ubi iacet Silus Rex et uxor eius Adosinda Regina". 905, enero 20. E. E. Rodríguez Díaz. *El Libro de la "Regla Colorada" de la Catedral de Oviedo. Estudio y edición*. Oviedo, 1995, nº 4, p. 307. M. J. Sanz Fuentes. "Transcripción". En *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*. Barcelona, 1995, nº 15, p. 496. El documento procede, así pues, del *scriptorium* pelagiano, de modo que no haría más que reforzar la noticia de las *Interpolaciones*. F. J. Fernández Conde, M. C. Santos del Valle. "La corte de Pravia. Fuentes documentales, cronísticas y bibliográficas". *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* (julio-septiembre, 1987), nº 123, p. 879-880.

⁵⁵ Cfr. F. J. Fernández Conde, M. C. Santos del Valle. "La corte asturiana de Pravia. Influencias visigodas en los testimonios arqueológicos". *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* (abril-junio 1987), nº 122, p. 327. Los autores suponen que el "nártex, vestíbulo o pórtico (...) fue construido por sus fundadores para panteón regio". Sin embargo, nada se dice que justifique esta afirmación.

⁵⁶ "Morte propria discessit, et sepultus in ecclesia sancti Iohannis apostoli in Pravia fuit". *Interpolaciones Pelayo*, p. 90-91.

⁵⁷ Rodrigo Jiménez de Rada lo supone enterrado en Oviedo: "et propria morte uitam finiuit, sepultus Oueti cum uxore sua Innlone (...)". *Rebus*, p. 124. Posteriormente, y quizá reelaborando leyendas locales, diferentes eruditos lo creen inhumado en el monasterio de Corias, trasladado desde la ermita de Braña Longa. A. de Morales. *Viaje a los reinos*, p. 112. L. A. de Carvallo. *Antigüedades*, p. 162. Yepes, sin embargo, recoge la noticia del entierro ovetense, aunque sin dejar de mencionar las restantes posibilidades. J. Pérez de Urbel. (estudio preliminar y ed.). *Fray Antonio de Yepes. Crónica*, p. 127. González Dávila elige una solución salomónica pero algo sorprendente, pues supone que el rey se habría enterrado inicialmente en Corias para ser trasladado más adelante a Oviedo, "à la Iglesia Catedral". G. González Dávila. *Teatro eclesiástico*, p. 18.

⁵⁸ Muy bien expuesta la sugerente idea de la coincidencia entre las cortes anteriores a la de Alfonso II y las propiedades de cada monarca, lugares por tanto en los que éste contaba con arraigo territorial y personal, en M. Calleja Puerta; S. Beltrán Suárez. "El espacio centro-oriental de Asturias en el siglo VIII". En *La época de la monarquía asturiana. Actas del simposio celebrado en Covadonga (8-10 de octubre de 2001)*. Oviedo, 2002, p. 63-109.

⁵⁹ Un estado de la cuestión, reciente y con bibliografía, de estos personajes y enclaves, en J. I. Ruiz de la Peña Solar. *La monarquía asturiana*. Oviedo, 2001, pp. 41-56, 81-89 y 107-114, especialmente.

en el caso asturiano se advierte entre la propiedad familiar y el centro del poder no es más que una nueva manifestación del proceso de comarcalización que experimentaba en esos momentos el todavía inarticulado *Asturorum regnum*⁶⁰.

La inercia se verá brusca, consciente y voluntariamente interrumpida en época de Alfonso II (†842)⁶¹, y esto se hará con intenciones políticas evidentes y formando parte de un conjunto de acciones que buscaban la consolidación del linaje y de la ciudad real. En época del casto monarca, según relata la *Cronica Albendense, omnenque Gotorum ordinem, sicuti Toletu fuerat, tam in ecclesia quam palatio in Ouetu cuncta statuit*⁶².

La afirmación es justamente famosa, pues con ella nace una secular tradición legitimista que fluye por el cauce del medioevo hispánico, vertebrando la continuidad dinástica a la vez que justifica y explica la necesidad de la Reconquista. Sin pretender llegar tan lejos en este breve espacio, bastará con recordar con cuanto empeño los cronistas al servicio de la corte ovetense aducen genealogías y parentescos que hacen descender a los monarcas asturianos de sus antecesores

visigodos⁶³, y las consecuencias artísticas y materiales que se suponen derivadas de este vínculo⁶⁴.

Alfonso II, por supuesto, fue enterrado en su fundación de Oviedo⁶⁵, y allí le acompañaron probablemente Ramiro I (†850)⁶⁶ y con toda seguridad Ordoño I (†866), que descansaría así *cum prioribus regibus*⁶⁷. No con sus padres o antepasados, adviértase, sino con sus predecesores en el trono. Puesto que las *Crónicas asturianas* fueron redactadas en época de Alfonso III (†910), nada dicen sobre el enterramiento del monarca, pero tal deficiencia puede suplirse gracias a la *Historia Silense*, según la cuál el rey, habiéndole sobrevenido la muerte en Zamora, fue trasladado a Oviedo para ser enterrado allí⁶⁸, información que amplía Rodrigo Jiménez de Rada indicando que el sepelio habría tenido lugar en la iglesia de Santa María⁶⁹.

LUGARES DE MUERTE Y ENTERRAMIENTO DE LOS REYES ASTURIANOS

A partir de Alfonso II, así pues, serán las crónicas contemporáneas las que especifiquen los lugares de enterramiento real.

⁶⁰ J. I. Ruiz de la Peña Solar. *La monarquía*, p. 51.

⁶¹ Aunque sin extraer conclusiones, advierte la diferencia entre los comportamientos funerarios de los reyes visigodos y los asturianos J. Mattoso. "O poder e a morte". *Anuario de Estudios Medievales* (1995), n° 1995, p. 399.

⁶² *Crónicas asturianas*, p. 174 y 249.

⁶³ Para el ideal neogoticista de la monarquía asturiana, vid. J. I. Ruiz de la Peña. "Estudio preliminar: la cultura en la corte ovetense del siglo IX". En *Crónicas asturianas*, p. 13-42.

⁶⁴ Para los aspectos histórico-artísticos del problema, varios trabajos de I. G. Bango Torviso, especialmente: "L'Ordo Gotorum" et sa survivance dans l'Espagne du Haut Moyen Age". *Revue de l'art* (1985), n° 70, pp. 9-20. "El neovisigotismo artístico de los siglos IX y X. La restauración de ciudades y templos". *Revista de Ideas Estéticas* (1979), pp. 35-54. Poniendo en paralelo las figuras de Leovigildo y Alfonso II, empeñados los dos en articular y organizar sus respectivos reinos, "Los reyes y el arte durante la Alta Edad Media: Leovigildo y Alfonso II y el arte oficial". *Lecturas de Historia del Arte/Ephialte, Instituto de Estudios Iconográficos*. Vitoria, 1992, p. 19-32. I. Bango recuerda aquí como las *Crónicas asturianas* consideran a Leovigildo y Recaredo los fundadores de la dinastía godo-asturiana. P. 21.

⁶⁵ Versión *ad Sebastianum*: "Corpus uero eius cum omni ueneratione exequiarum reconditum in supra dicta ab eo fundata ecclesia sancte Marie saxeo tumulo quiescit in pace". *Crónicas asturianas*, p. 141 y 215.

⁶⁶ *Rotense*: Post septimo regni anno proprio morbo discessit et Ouetu in tumulo quiescit". *Crónicas asturianas*, p. 144 y 216. En términos muy semejantes, la versión *ad Sebastianum*, p. 145 y 217.

⁶⁷ *Rotense*: "Obeto est defunctus et in basilica sancte Marie cum prioribus regibus est tumulatus". *Crónicas asturianas*, p. 148 y 220. De modo parecido, la versión *ad Sebastianum*, p. 149 y 221.

⁶⁸ "Cuius corporis menbra primo Astorice, deinde transucta Oueti, retinet vrna". J. Pérez de Urbel; A. González Ruiz-Zorrilla (ed., crítica e introducción). *Historia Silense*. Madrid, 1959, p. 152.

⁶⁹ "Ibique proprio morbo coactus, felicem spiritum Creatori restituens, uite cursum feliciter consumauit, et sepultus Astorice, post translatus Ouetum in ecclesia sancte Marie cum uxore sua Semena regina finalem optinuit sepulturam". *Rebus*, p. 144.

REY	LUGAR DE LA MUERTE	LUGAR DEL ENTERRAMIENTO
PELAYO (†737)	Cangas (<i>Crónicas asturianas</i>)	Santa Eulalia de Abamia (<i>Interpolaciones Pelayo</i>)
FAVILA (†739)		Santa Cruz de Cangas de Onís (<i>Interpolaciones Pelayo</i>)
ALFONSO I (†757)		Santa María de Cangas (<i>Interpolaciones Pelayo</i>)
FRUELA (†768)	Cangas (<i>Crónicas asturianas</i>)	Oviedo (<i>Interpolaciones Pelayo</i>)
AURELIO (†774)		San Martín “in valle Lagneio” (<i>Interpolaciones Pelayo</i>)
SILO (†783)	Pravia (<i>Crónicas asturianas</i>)	San Juan de Pravia (<i>Interpolaciones Pelayo</i>)
MAUREGATO (†789)		San Juan de Pravia (<i>Interpolaciones Pelayo</i>)
BERMUDO I (†791)		Oviedo (<i>Rebus</i>)
ALFONSO II (†842)	Oviedo (<i>Crónicas asturianas</i>)	Santa María de Oviedo (<i>Crónicas asturianas</i>)
RAMIRO I (†850)	Oviedo ((<i>Crónicas asturianas</i>))	Oviedo (<i>Crónicas asturianas</i>)
ORDOÑO I (†866)	Oviedo (<i>Crónicas asturianas</i>)	Santa María de Oviedo (<i>Crónicas asturianas</i>)
ALFONSO III (†910)	Zamora (<i>Silense</i>)	Zamora-Oviedo (<i>Silense</i>). Zamora-Santa María de Oviedo (<i>Rebus</i>).

Otro problema diferente, y muy discutido, es si para el Rey Casto se describe un panorama correspondiente a la época del monarca o si en realidad se le aplican los valores de su sucesor, a cuyo *scriptorium* corresponde el ciclo cronístico que venimos manejando⁷⁰. El problema no carece de interés, pues de su solución depende la fijación de los orígenes del neovisigotismo asturiano y la organización de la ciudad real. No podrá tampoco solucionarse aquí esta cuestión, pero creo que es importante no olvidar

que ni siquiera las partes más interesadas se atreven a discutir la cronología de la iglesia de Santa María⁷¹. Así pues, sabemos por lo menos que Alfonso II construyó un edificio destinado a albergar el panteón dinástico y, a la luz de las conductas funerarias franca y visigoda analizadas con anterioridad, esto se hizo sin seguir ningún modelo conocido⁷². La razón no pudo ser otra que la exposición de la continuidad del linaje real. No parece muy arriesgado suponer que este linaje era visigodo.

⁷⁰ Para la época de composición de las *Crónicas asturianas*, J. I. Ruiz de la Peña. “Estudio preliminar”, p. 31-33.

⁷¹ *Vid.*, *supra*, n.2.

⁷² Dejaremos al margen el problemático precedente de San Ambrosio de Pavía como panteón de la dinastía longobarda, que propone M. P. García Cuetos como modelo del asturiano. “La Cámara Santa y su posible papel en la *regia sedis* ovetense. Una reflexión alrededor del origen del relicario de San Salvador de Oviedo”. En *Ciclo de conferencias. Jubileo 2000*. Oviedo, 2004, p. 27-28. Sin dudar de las relaciones internacionales de los reyes asturianos, parece difícil que el excéntrico edificio italiano fuera conocido en Oviedo y, si lo fue, seguido. S. Lusuardi Siena; C. Giostra; E. Spalla. “Sepolture e luoghi di culto in età longobarda: il modello regio”. *II Congresso Nazionale di Archeologia medievale*. Brescia, 2000, p. 273-283. Este supuesto panteón regio en la p. 279.

EL GALLO DE BRONCE DE LA ANIGUO BASÍLICA DE SAN
PEDRO DEL VATICANO. NUEVOS PLANTEAMIENTOS
CRONOLÓGICOS E ICONOGRÁFICOS

José Luis Avello Álvarez
Universidad de León

En el año 2000, con motivo del duodécimo centenario de la coronación imperial de Carlomagno en Roma y coincidiendo con la conmemoración del Gran Jubileo del Año 2000, se montó una exposición, “Carlo Magno a Roma”, en la Sala Polifuncional perteneciente al complejo de la Entrada Nueva a los Museos Vaticanos.

Para tal evento se seleccionaron una serie de piezas, entre las cuales figuraba el gallo de bronce de la antigua basílica de San Pedro del Vaticano (Fig. 1). Se trata de una figura de bronce dorado y bastante realista tanto por su configuración como por sus proporciones (69 cm. de alto por 68 de ancho). La autora de la ficha elaborada para el catálogo publicado con motivo de dicha exposición data esta figura de forma bastante incierta: “IX secolo (¿)”¹. Esta cronología, como más adelante se podrá observar, parece basarse más en la construcción del campanile que

lo soportó que en un estudio estilístico a partir del propio objeto artístico.

Esta pieza de bronce se halla actualmente expuesta en la primera sala del Tesoro de la Basílica Vaticana². Antes estuvo colocada sobre un reloj en el aula octogonal de la sacristía que mandó renovar, en los años 1776-84, Pío VI. Pero en fechas aún más antiguas, el gallo estuvo emplazado, sobre una bola, en la cúspide del campanile de la basílica de San Pedro del Vaticano de donde se tuvo que apearse a causa de los deterioros causados por la caída de un rayo. Por esta razón, en tiempos de Pío V (1566-1572), el remate primitivo de la torre campanario tuvo que ser remplazado por una cúpula metálica pero ya sin la presencia de este animal³. El gallo, desde entonces hasta que fue trasladado a la sacristía renovada por Pío VI, debió permanecer en alguna sala del interior de la Basílica⁴.

¹ Rita RUSICH (2001): “Gallo dell’antica Basilica di San Pedro”, *Carlo Magno a Roma*, Roma, p. 202.

² A sus pies se halla una inscripción latina, sumamente sugestiva, que cita un pasaje evangélico de San Marcos (XIII, 33-37): “Estad alerta, velad, porque ignoráis el momento. Es como cuando aquel hombre que marchó de viaje, y al dejar su casa puso todo en manos de sus siervos, señalando a cada cual su tarea y encargó al portero que velase. Velad, pues, porque no sabéis cuándo viene el dueño de la casa, si por la tarde, si a medianoche, o al canto del gallo, o de madrugada: no sea que llegue de repente, y os halle dormidos. Lo que a vosotros digo, lo digo a todos: ¡Velad!. Este texto, según Rita Rusich (*op. cit.*), apoya una antigua tradición que se remonta a principios del cristianismo, según el cual el símbolo del gallo representa la palabra misma de San Marcos. Creencia que convivía con las negaciones de San Pedro.

³ Vid. Giacomo GRIMALDI (1972): *Descrizione della Basilica Antica di S. Pietro in Vaticano. Codice Barberini Latino 2733*, Ed. y notas de Reto Niggli, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma, ff. 153 y 156. Tiberii ALPHARANI (1914): *De Basilicae Vaticanae. Antiquissima et nova structura*, Roma, p. 128.

⁴ Gabriella DELFIN FILIPPI (1991): *Guide del Vaticano. San Pietro, la sagrestia, il tesoro, le sacre grotte, la cupola, la necropoli*, vol. II, Roma, p. 11.



Fig.1. Gallo de San Pedro del Vaticano.

¿En qué momento se colocó sobre la torre campanario de San Pedro del Vaticano? Una hipótesis muy factible señala que la figura ya estaba colocada durante el papado de León IV (847-855) sobre lo alto del campanile cuya fecha de fabricación se remonta al pontificado (752-757) de Esteban II⁵. En principio se puede admitir pues que el emplazamiento del gallo pudo ocurrir en cualquier momento posterior a la construcción de esta torre campanario.

El gallo se erguía, en lo alto de dicha torre, sobre una bola que descansaba a su vez sobre una imponente estructura de madera cubierta por un espectacular revestimiento de oro y plata. Tres campanas completaban el conjunto⁶. Torre, campanario y gallo aparecen asociados formando un conjunto que tendrá un gran éxito a partir de entonces en toda la cristiandad de Europa Central y Occidental.

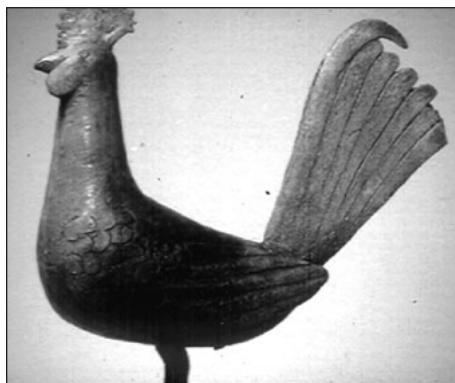


Fig.2. Gallo de San Silvestro in Capite (Roma).

Uno de los objetivos del presente trabajo es intentar ofrecer una propuesta cronológica o, al menos, intentar abrir nuevas posibilidades de datación a partir del estudio directo de esta interesante pieza. La documentación histórica revela que el gallo de San Pedro del Vaticano pudo haberse colocado en cualquier momento comprendido entre los papados de Esteban II y de León IV. Sin embargo esto no nos resuelve la fecha de la fabricación de esta pieza de bronce, tan sólo la de su instalación.

¿Existió algún otro ejemplo semejante al de San Pedro del Vaticano? En Roma también había otro gallo sobre una torre campanario, el de la iglesia de San Silvestro in Capite (Fig. 2). En este caso, se trata de una pieza de un tamaño mucho más reducido (32 por 12 cm.), menos realista y peor documentada. El campanile de San Silvestro es del siglo XII aunque el gallo parecer ser más antiguo. Al igual que ocurre con el de San Pedro, éste se suele datar con cierta ambigüedad, “VIII-IX seculo (?)”⁷ quizá por comparación con el gallo de San Pedro del Vaticano. Sin embargo ni estilo, ni forma, ni acabado o tamaño se pueden parangonar. Solamente hay un hecho evidente:

⁵ *Ibid.* También A. TOMEI (1989): *La Basilica de San Pietro*, a cura di C. Pietrangeli, Florencia, p.70. Ambos citan el *Liber Pontificalis*, I, 404.

⁶ A. TOMEI, *Ibid.*

⁷ Carlo BERTELLI (2000): “Gallo di San Silvestro in Capite”, *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, Milano, p. 329, ficha núm. 328.

los dos estuvieron colocados sobre una torre campanario⁸. Sin embargo esto no es argumento sólido para datarlas en una misma fecha pues no todos los gallos de bronce sobre un campanile pertenecen al siglo VIII o IX. Los análisis puramente formales reflejan que estas dos piezas o bien son de dos momentos diferentes o/ y de dos regiones alejadas.

Otro gallo estaba en San Juan de Letrán pero aquí cumplía una función diferente aunque muy significativa pues se trataba de un gallo-veleta cuya finalidad era revelar la dirección del viento⁹. Parece ser que en el interior de la basílica había otro gallo, en este caso sobre una columna como recuerdo de la culpa y arrepentimiento de San Pedro¹⁰. El problema es que desconocemos cómo eran estas piezas. Incluso es posible que ambas sean una única imagen que a lo largo del tiempo ha estado colocada en lugares diferentes, primero en lo alto de una torre y después sobre una columna o viceversa.

Ante la escasez de otras figuras similares, es necesario analizar otro tipo de fuentes. Para ello es necesario retrotraerse en el tiempo, hasta fechas paleocristianas. Una de las escenas más representadas en los sarcófagos paleocristianos de Roma es “la del gallo” ya que este animal es una de las figuras protagonistas de las negaciones de San Pedro (Fig. 3), uno de los pasajes más didácticos del Nuevo Testamento¹¹. De hecho se encuentra más de cien veces en los sarcófagos, en muchos casos incluso como protagonista de la escena central y hasta figurando como tema único¹². No cabe duda, pues, que esta escena gozó de gran popularidad en el siglo IV.



Fig.3. La negación de San Pedro. Fachada lateral de un sarcófago de San Juan de Letrán.

Hay un hecho de gran relevancia “el gallo en las escenas más antiguas aparece siempre en tierra mientras que en los últimos decenios del siglo IV se posa sobre una columna que ocupa la parte central del campo escénico, es decir entre las figuras de Jesús y San Pedro”¹³. No obstante la figura del gallo, en el suelo o sobre columna, desde un punto de vista formal es muy similar. Si se compara el gallo de los sarcófagos romanos del siglo IV con el de San Silvestro se observa un estilo muy diferente, hecho que no ocurre con el ejemplo de San Pedro del Vaticano.

Este motivo iconográfico gozó de una gran difusión y, por esta razón, resulta fácil comprobar como gallos sobre columnas aparecen en otras manifestaciones artísticas paleocristianas. En el cubículo de León en la catacumba de Comodila en Roma (Fig. 4) aparece un gallo sobre columna en medio de la escena que representa a San Pedro recibiendo la suprema dignidad de pastor de la Iglesia. Se puede comprobar que la asociación Pedro-gallo supera el campo escénico de las negaciones de este apóstol. En la puerta de la

⁸ Evidentemente la datación de este gallo no entra dentro de los planteamientos de la presente comunicación. En este caso tan sólo se discute el distinto carácter formal de las dos piezas, con independencia a la mayor o menos antigüedad puesto que ambas pudieron haber sido reaprovechadas.

⁹ A. SERAFINI (1927): *Le torri campanarie di Roma e del Lazio nel Medioevo*, Roma, p. 16 y ss.

¹⁰ Vid. Ginesio TURCIO (1946): *La Basilica de S. Pietro*, Florencia, p. 160. “dall’interno del tempio, dove, come nella Basilica lateranense, era collocato sopra una colonna a ricordo della colpa e del pentimento di San Pietro”.

¹¹ Mt. 26,34: “En verdad te digo que esta misma noche, antes de que el gallo cante, me negarás tres veces...”

¹² Umberto M. FASOLA (1980): *Pedro y Pablo en Roma*, Roma, p. 94

¹³ *Ibid.*



Fig.4. Cubículo de León. Catacumba de Comodila. Roma.

basílica de Santa Sabina en Roma también aparece tallada una escena con un gallo sobre un alto pedestal, en este caso formado por cuatro columnas exentas. Incluso existen trabajos sobre marfil, de época paleocristiana, que también incluyen esta misma temática¹⁴. Es muy interesante la cubierta ebúrnea expuesta en el Museo Cívico de Arte e Historia de Brescia. También se puede citar el díptico de marfil del Museo Arqueológico Nacional de Florencia¹⁵. El tratamiento de la figura, en cuanto a acabado, es similar al ejemplo de San Pedro del Vaticano.

De todo esto hay que destacar dos aspectos ciertamente interesantes. En primer lugar la abundancia de representaciones de gallos en el arte paleocristiano (relieves, tallas, marfiles, pintura) y por último el cambio que se produce a partir de mediados del siglo IV en las representaciones iconográficas. Por así decirlo el gallo deja de estar representado en el suelo para volar hacia lo alto de un pilar, en una postura y actitud monumentales. Este hecho obliga a pensar que posiblemente en algún momento, próximo a la mitad del siglo IV, se levantó un monumento que comenzó a ser copiado por los talleres romanos. Por lo demás se sabe que las arquitecturas representadas en los sarcófagos paleocristianos imitan a las exis-

tentes en Roma, aunque las proporciones se hayan distorsionado y el conjunto urbano no aluda a un lugar concreto.

Tras el traslado de capitalidad imperial a Constantinopla o a Milán, muchos edificios y monumentos paganos fueron reaprovechados por los cristianos ¿Es posible que la figura del gallo o incluso el propio monumento del gallo sobre un pedestal tengan un origen pagano? Ésta es una pregunta que hoy no podemos contestar. Sin embargo si se compara el gallo de San Pedro del Vaticano con el gallo galo-romano del Museo de Louvre se puede observar un parentesco estilístico al igual que ocurre con otros gallos romanos representados sobre diversos soportes. Entre todos llaman la atención las figuras de estos animales elevados sobre columnas y asociadas a la figura del dios Mercurio¹⁶.

Cronológicamente, para nosotros, el gallo de San Pedro del Vaticano responde a modelos de época romana aunque, por el momento, resulta difícil determinar una fecha más precisa sobre todo por la escasez de piezas similares, hechas en bronce y de tamaño semejante. Esta escasez nos ha obligado a recurrir a valorar aquellas representaciones de gallos ejecutadas sobre diversos materiales y que formaban parte de conjuntos escénicos. Evidentemente al no ajustarse el tamaño del animal con el del gran bronce del Vaticano, es necesario acudir a otras evidencias comparativas tales como el acabado estilístico.

Además el gallo de San Pedro del Vaticano va a alcanzar una gran importancia iconográfica de índole arquitectónica. Tal y como anteriormente se ha señalado, el remate de la torre de San Pedro del Vaticano, desde el VIII-IX, se caracterizaba por la presencia de un gallo que descansaba sobre una bola, co-

¹⁴ J. L. AVELLO ÁLVAREZ (2004): "El gallo de la torre de San Isidoro. Avance al estudio iconográfico", *El gallo de la torre. San Isidoro, León*. León, p. 84.

¹⁵ *Ibid.* p. 84. Vid. Ilustraciones.

¹⁶ *Ibid.* pp. 76-82.

locados sobre una estructura que, a su vez, albergaba el campanario¹⁷. Torre, campanas y gallo es un conjunto que caracterizará a numerosas iglesias románicas de la cristiandad europea. El gallo medieval también asumirá la función de veleta, siguiendo las mismas funciones que el ejemplo de San Juan de Letrán¹⁸. La hipótesis planteada por A. Serafini, de poner tales símbolos sobre los campaniles y de que este modelo se difundió a partir de los ejemplos de la ciudad del Papado a través de los territorios del “neoperio romano de Carlomagno”, es muy creíble¹⁹.

La presencia de gallos sobre estructuras verticales en forma de torres se documenta a través de diversas fuentes: las literarias, las epigráficas y las relativas a las ilustraciones artísticas. Además hay que valorar y resaltar los escasos ejemplos que aún subsisten, desde fechas medievales, en lo alto de estos edificios.

La búsqueda de representaciones de gallos sobre campaniles en los paisajes urbanos ejecutados sobre diversos soportes artísticos medievales, principalmente miniaturas, ha permitido definir dos periodos claramente contrapuestos. Hasta el siglo XIII, se inventarían bastantes de estas aves elevadas sobre lo más alto de las torres de iglesias, catedrales y monasterios. Por el contrario, a partir del siglo XIV, se abre una casi completa oscuridad en este sentido. Es como si estas figuras se hubiesen eliminado, siendo sustituidas por otros

símbolos tales como banderolas y otras imágenes inéditas hasta este momento.

Las primeras alusiones literarias a la instalación de gallos sobre estructuras arquitectónicas no son muy abundantes pero sí muy explícitas. La referencia más antigua, hallada se entiende, de un gallo situado sobre un campanario se remonta al año 820 cuando el obispo de Brescia, Ramperto, hizo fundir un gallo de bronce y lo emplazó en lo alto de su iglesia²⁰. Este dato documenta, a comienzos del siglo IX, la existencia de un gallo sobre un edificio cristiano fuera del ámbito romano. Posiblemente este hecho sea reflejo de lo ocurrido en San Pedro del Vaticano. ¿Es posible que hubiese muchos más ejemplos? Lo que sí parece es que no fue el único. En el siglo X, el poeta inglés Wolstan nos habla también del gallo de la catedral de Winchester²¹.

Como ya hemos expuesto, las ilustraciones medievales constituyen el grupo de fuentes más importante para comprender este fenómeno. De todos los ejemplos, el más popular y conocido es la escena, representada en el famoso tapiz de Bayeux, en la que se contempla cómo se va a colocar un gallo con su correspondiente tija en el campanile de la catedral de Westminster (Fig. 5). También magnífica y explícita es una representación del Arca de Noé con un fondo de arquitecturas sobre las que se elevan dos gallos posados sobre sendas bolas²². Espectacular es la cantarina fi-

¹⁷ Es evidente, también, la conexión de la figura de este animal con la del apóstol Pedro a quien está dedicada la Basílica Vaticana.

¹⁸ No se sabe si la pieza protagonista de este estudio también cumplía la función de determinar la dirección del viento. Tampoco se sabe a qué altura estaba colocado el gallo de San Juan de Letrán. Resulta evidente que para poder cumplir su objetivo tendría que sobresalir al menos por encima de los edificios del entorno. Por último, también hay que tener en cuenta que no se conoce la forma ni la fecha de elaboración de este último ejemplo. Por tanto, no se pueden elevar excesivas conjeturas a partir de él.

¹⁹ A. SERAFINI, *Op. cit.* p. 21

²⁰ Así lo confirma la inscripción que acompañó a tal evento: DOMINUS RAMPERTUS, EPISCOP. BRIXIANUS./ GALLUM HUNC FIERI PRAECEPIT, ANN./ D. N. Y. H. VXPI R. M. OCTOGENTESIMO/ VIGESIMO, INDICTIONE XIII, ANNO TRANSLAT./ S. S. DECIMO QVARTO, SUI EPISCOPATUS VERO SEXTO. Vid. Fernand CABROL et Henri LECLERCQ (dir.) (1914): *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, IIIème tome, 2ème partie, Paris, vid Coq, p. 2.093.

²¹ R. GAUDIN (1956). *Le coq des clochers*, Mémoires de la Société Archéologique et Historique de la Carente, Angouleme, p. 8.

²² *Génesis de Caedmin*, Oxford, Bodleian, Library, Lib. Junius 11, f. 66 v.



Fig. 5. Colocación de un gallo en lo alto de la catedral de Westmister. Tapiz de Bayeux.

gura del gallo del Pontifical de Lanalet²³. De entre todos es posible que haya que destacar el gallo representado en el Salterio de Utrech de Canterbury debido al protagonismo que el ave adquiere en la escena²⁴. Otro salterio muy interesante es el que conserva un plano de Canterbury; en él se puede detectar la presencia de una sola y rotunda silueta de uno de estos gallos²⁵. Otras dos soberbias representaciones de tales aves aparecen en el Bendicional de Etelvoldo en el momento en que dicho obispo bendice a su comunidad²⁶. Especialmente significativo es el gallo que aparece representado sobre el báculo de marfil, llamado “d’Yves de Chartres”²⁷. También es de justicia resaltar la magnífica representación de un gallo salida de los talleres de Silos (Fig. 6). Se trata de una obra repujada sobre cobre dorado que es fechada en los años 1150-60²⁸. Hay numerosos ejemplos procedentes en ilustraciones procedentes principalmente de Francia y también de Inglaterra. A medida que nos alejamos de estos territorios la densidad es menor²⁹.

Lo que más destaca en todas estas ilustraciones es el carácter protagonista que adquiere la figura del gallo. El artífice lo representa, no como un elemento más, sino con una cierta intencionalidad significativa.

Hay abundantes ejemplos de figuras de gallos que otean el horizonte desde lo alto de las torres de edificios alto y pleno medievales. Especial mención merecen los que se clasifican dentro del estilo románico, sobre todo franceses, además de ingleses, alemanes y españoles aunque éstos en un número mucho más reducido. Es muy difícil precisar a qué época pertenecen pues, por el hecho de estar emplazados en lugares muy elevados, resulta imposible someterlos a un análisis artístico. Muchos de ellos son sustitutos de otros más antiguos que, a su vez, pudieron haber remplazado a otros.

Estas piezas han sufrido graves deterioros a lo largo del tiempo al estar sometidas a las inclemencias climáticas, a diversos agentes meteorológicos, al deterioro de los soportes, etc. En el año 965, la torre-gallo de la iglesia abacial de Saint-Pierre en Châlons sufrió graves desperfectos. En el pasaje escrito por Gilobert de Nogent, hacia el año 1104, se menciona que el gallo de la veleta de la abadía de Saint-Gemer fue alcanzado por un rayo. En 1091, otro cayó sobre el gallo de la catedral de Coutances³⁰. Estos ejemplos sirven para ilustrar del porqué se han conservado tan pocos gallos medievales a pesar de su difusión. En

²³ *Pontifical de Lanalet*, Consagración de una iglesia, Rouen, Bibliothèque Municipale, 368, A. 27, f. 2v.

²⁴ *Canterbury, Copia del Salterio de Utrech*, Londres, British Museum. Su cronología corresponde a la segunda mitad del siglo X lo que lo hace que sea de mayor interés.

²⁵ *Christ Church en Canterbury, Salterio de Eadwin*, Cambridge, Trinity College, R. 1, ff. 284v-285r.

²⁶ *Bendicional de Etelvoldo*, Londres, British Library, Add. Ms. 49598, f. 118v.

²⁷ Puede proceder de Beauvais y se fecha hacia el año 1091. Es de marfil de elefante y se halla en el Museo Bargello de Florencia.

²⁸ Aparece representado en el llamado Retablo con Esmaltes del Museo de Burgos y procede de la citada abadía.

²⁹ Evidentemente se pueden inventariar numerosas representaciones de gallos pero se prefiere ofrecer los ejemplos más espectaculares.

³⁰ Vid. Guillelmus Cabill. Mon., *Frag. Hist* (PL 134, 1017); Lit. 143 Anm.4. Citado en *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, vol. 2, Herder, 1970, p. 208.

la actualidad, las obras de restauración han permitido acceder a alguna de estas piezas y así poder valorarlas, como recientemente ha ocurrido en el caso del gallo-veleta de la torre de la abadía de San Isidoro de León.

CONCLUSIONES

El gallo de San Pedro del Vaticano, por su estilo y acabado, responde a modelos romanos bajoimperiales e incluso anteriores. Se trata por tanto de una pieza reaprovechada durante la Edad Media. Cronológicamente, en el arte paleocristiano, este animal comenzó a ser ampliamente representado a partir del siglo IV. No es extraño que en este siglo y posteriores se hayan creado y también recuperado numerosas figuras de estos animales.

En algún momento de los siglos VIII y IX, este gallo es elevado a lo más alto de la torre del edificio más importante de la cristiandad. A partir de entonces la fórmula propuesta –torre, campanario, gallo– se extiende por Europa principalmente por tierras del “neoimperio carolingio”. El modelo de la basílica de San Pedro alcanzó un enorme éxito hasta tal punto que se le puede calificar de fenómeno artístico.

Se ha obviado el estudio del contenido simbólico de estas figuras por las limitaciones espaciales que todo congreso impone.



Fig.6. Representación de un gallo sobre el retablo esmaltado de Santo Domingo de Silos. Museo Provincial de Burgos.



LA SANTA FAZ DE CRISTO EN LA PINTURA GÓTICA CATALANA. ICONOGRAFÍA Y FUENTES TEXTUALES

Marta Crispí i Canton
Universitat Internacional de Catalunya

INTRODUCCIÓN

Desde mediados del siglo XIV aparecen en la pintura catalana representaciones de la Santa Faz de Cristo ya sea como imágenes devocionales, adoptando el formato de pequeñas tablas, dípticos o relicarios, o bien, como es más habitual, integrándose en el retablo, en el interior de uno de los elementos decorativos que lo coronan o en alguna de las escenas de la vida de Cristo que figuran en los compartimentos. Su aparición en la pintura de la Corona de Aragón coincide cronológicamente con el despliegue devocional que alcanzó la Santa Faz en el Occidente cristiano a finales de la Edad Media. El prestigio que asumieron diver-

sas imágenes consideradas como *acheiropoieton* –imágenes no realizadas por mano humana¹– en Roma, Génova, Luca o Laon y la veneración que éstas suscitaron, contribuyeron de manera decisiva a la difusión de la efigie cristológica en las últimas centurias de la Edad Media.

Con el presente trabajo pretendo realizar una aproximación al estudio de la Santa Faz en la pintura gótica catalana desde un doble punto de vista: por una parte analizaré el reflejo que tuvieron en la literatura religiosa catalana las tradiciones que legitiman el carácter milagroso de la Santa Faz de Cristo y, por otra, abordaré la iconografía que estas imágenes revistieron².

¹ El término griego *acheiropoieton* designa aquellos objetos e imágenes a los que se atribuye un origen milagroso. Esta categoría de representaciones gozó de singular prestigio en el mundo cristiano a partir del siglo VI, de ahí que sean muchas las referencias a estas imágenes en estudios especializados, destacaremos sólo los más relevantes: Von Dobschütz, E. Von: *Christusbilder, Untersuchungen zur Christlichen Legende*, Leipzig, 1899, A. Cameron: "The History of the Image of Edessa: The Telling of a Store" en *Harvard Ukrainian Studies*, 7, 1983, p 80-94 (recopilado en *Changing Cultures in Early Byzantium*, London, 1996, del mismo autor), Belting, Hans: *Likenes and presence. A history of the Image before the Era of Art*, London, 1994, p 49-57 y Trilling, James: "The image not made by hands and the Byzantine Wau of seeing" en *The Holy Face and the paradox of representation*, Bologna, 1998, p 109-127.

² Desde los trabajos publicados en el siglo XIX por E. von Dobschütz y K. Pearson un dilatado número de historiadores ha abordado el estudio de la Santa Faz de Cristo en el mundo medieval, ya sea a partir del análisis textual de las fuentes, de la iconografía de las efigies o bien centrándose en el estudio particular de alguna de las obras. En este sentido, hay que subrayar las destacadas aportaciones realizadas en el último lustro. Reseñamos a continuación la bibliografía básica sobre el estudio de las dos tradiciones literarias que explican el origen milagroso de la Santa Faz y su difusión en Oriente y Occidente (a ellas aludiré en el texto principal). Los límites espaciales de esta publicación impiden la enumeración exhaustiva de lo escrito hasta el momento, me ceñiré por lo tanto a citar las obras que, a mi criterio, resultan fundamentales. Aunque algunos de los trabajos publicados tratan monográficamente una de las leyendas, la mayoría analizan ambas historias piadosas, por este motivo hemos optado por ofrecer cronológicamente los principales títulos publicados hasta la actualidad: Von Dobschütz 1899, Pearson, K.: *Die Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter*, Stasbourg, 1887, Chastel, André: "La Véronique" en *Revue de l'art*, 40-41, 1978, p 71-82, Lewis, Flora: "The Veronica. Image, Legend, Viewer" en *England in the Thirteenth Century*, Proceedings of the 1984 Harlaxton Symposium, Grantham, 1985, p 100-106, Pfeiffer, H. et al.: "L'immagine simbolica del pellegrinaggio a Roma: La Veronica e il Volto di Cristo; L'iconografia della Veronica" en *L'arte degli anni santi, Roma 1300-1875*, Milano, 1984, p 106-126, Kuryluk, E.: *Veronica and Her*

LA DEVOCIÓN A LA SANTA FAZ DE CRISTO EN EL OCCIDENTE MEDIEVAL

Las noticias documentales más antiguas que mencionan un sudario de Cristo en Occidente se refieren a un objeto con esta denominación conservado en San Pedro del Vaticano. El *Ordo benedictus canonicus* (1143) precisa que el Papa solía dirigirse con frecuencia al sudario llamado Verónica. Una descripción de la basílica romana de esta época sitúa el sudario delante del oratorio dedicado a María, fundado antiguamente por Juan VII³. La brevedad de las referencias no permite concluir que el sudario tuviera impreso el rostro de Cristo. La primera alusión explícita a una reliquia con la efigie cristológica data de finales del siglo XII cuando, con ocasión de la visita que realiza a Roma Felipe Augusto, Clemente III, muestra las reliquias más insignes y se menciona una tela de lino con la efigie del Redentor. Es sin duda bajo el pontificado de este Papa cuan-

do la Santa Faz asume preminencia en Roma, como lo demuestra la construcción de un ciborio que facilitase la exposición de la reliquia en 1193.

El gran impulsor de la devoción a la Santa Faz vaticana fue sin embargo Inocencio III. En 1208, con la bula *Ad commemorandas nuptias salutare*, el Papa instauro una procesión en la que se ofrece a la veneración de los fieles la efigie vaticana. El acto se celebraba el segundo domingo después de Epifanía, día en que la Iglesia conmemoraba la fiesta de las Bodas de Caná. El solemne cortejo partía de San Pedro y circulaba por las calles romanas hasta llegar al hospital del Santo Espíritu, fundación personal de Inocencio⁴. El Papa sancionó con cuarenta días de indulgencia a quienes asistían al acto⁵. La contemplación directa del rostro cristológico permitía a los devotos una unión más íntima y personal con el Redentor y, de este modo, se propiciaba el matrimonio espiritual entre el alma humana y la divina gracia, adelanto y pren-

Cloth. History, Symbolism and Structure of a 'True' Image, Cambridge, 1991, Wolf, Gerhard: "La Veronica e la tradizione romana di icone" en *Ritratto e la memoria. Materiali* 2, Roma, 1993, p 9-35, "From Mandylion to Veronica. Picturing the 'Disembodied' Face and Disseminating the True Image of Christ in the Latin West" en *The Holy Face and the paradox of representation*, Bologna, 1998, p 153-179 (a partir de ahora citaré esta obra con el título *Holy Face*), "La vedova di re Abgar: una sguardo comparastico al Mandilion e alla Veronica" en *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 69, 1999, p 215-243, "Pinta della nostra effice". La Veronica come richiamo dei romei" en *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Milano, 1999, p 211-21; con motivo de la exposición realizada sobre el mandylion de Génova se ha publicado un completo catálogo: *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova* (ed. De Gerhard Wolf, Colette Dufour Bozzo y Anna Rosa Calderón Masetti), Génova, 2004. Los estudios dedicados a la Santa Faz de Cristo en el contexto hispano son escasos, se trata sin embargo de destacas aportaciones entre las que cabría subrayar el trabajo pionero de Josep Gudiol i Cunill: "Les Veròniques" en *Vèll i Nou*, época II, vol. II, núm. XIII, abril 1921, p. 1-11. Recientemente, se ha realizado una excelente puesta al día del tema: Fernández, Etelvina: "Del santo Mandylion a la Verónica: sobre la vera icona de Cristo en la edad media" en *Imágenes y promotores en el arte medieval*, Bellaterra, 2001, p 353-371. Agradezco a la autora la referencia de su estudio. Desde una perspectiva más amplia: Barral, Xavier: *Sobre la imatge com a retrat de Crist a l'Edat Mitjana*. Lliçó inaugural del curs 2001-2002. Amics de l'Art Romànic, Barcelona, 2001.

³ Una crónica de finales del siglo X, escrita probablemente por el monje Benedetto di Sant'Andrea sul monte Soratte, menciona la fundación de un oratorio dedicado a la Virgen *ubi dicitur Veronica* por parte de Juan VII (705-707). Esta noticia, muy temprana, concuerda, como vemos, con las informaciones posteriores, la *Descriptio* vaticana del siglo XII designa al sudario con el término verónica: *est etiam sudarium Christi quod vocatur Veronica*.

⁴ La procesión de un icono o imagen de un personaje sagrado fue relativamente frecuente en las festividades litúrgicas tanto de la Iglesia oriental como occidental. Como veremos más adelante, en el palacio imperial de Constantinopla se veneraba una imagen milagrosa de la Santa Faz de Cristo que se sacaba anualmente en procesión al menos desde mediados del siglo X y hasta el XIII. Otro tanto sucedía en Roma con motivo de la Asunción de la Virgen, la imagen de Cristo conservada en el Palacio Laterano era expuesta a los fieles durante la procesión que circulaba por los foros romanos camino de Santa Maria la Mayor, donde se colocaba junto a una imagen de María atribuida a San Lucas (sobre la procesión romana, ver entre otros: Kitzinger, E.: "A Virgin's Face: Antiquarianism in Twelfth Century Art" en *The Art Bulletin*, 62, 1980, p 6-19 y "Icons and Roman Society in the twelfth Century" en *Italian church decoration of the Middle Ages and Early Renaissance*, Firenze, 1989, p 27- 41).

⁵ En la liturgia medieval el ciclo de la Epifanía incluía tres grandes fiestas: la propia Epifanía, celebrada el seis de enero, el Bautismo de Cristo y, finalmente, las Bodas de Caná.

da de la futura unión entre el hombre y Dios. Este marcado simbolismo escatológico estaba profundamente arraigado en la obra teológica de Inocencio III y, al mismo tiempo, era acorde con la espiritualidad de carácter más emotivo e íntimo que se impuso en la baja Edad Media⁶. En 1216, en el transcurso de la procesión romana se produjo un milagro que contribuyó definitivamente a acrecentar la fama de la Faz vaticana. A raíz de este suceso el Papa concedió nuevas indulgencias a aquellos fieles que recitaban una oración ante la imagen de la Santa Faz⁷. La decisión papal influyó decisivamente en la difusión de la representación del rostro cristológico en Europa⁸, a partir de ese momento la Santa Faz se reprodujo en libros devocionales destinados a alimentar la piedad de laicos y religiosos⁹. Al mismo tiempo, la contemplación de la Faz vaticana se convirtió en un hito fundamental para los peregrinos que viajaban a Roma, es-

pecialmente tras la proclamación del año jubilar en el 1300. El rostro de Cristo se reproducía en las insignias de los peregrinos o en los recuerdos que éstos llevaban de retorno a su tierra natal. Los pintores de verónicas se apostaban en lugares cercanos al centro de peregrinaje y ofrecían sencillos dibujos y pinturas a los devotos. A partir de mediados de siglo, la efigie de Cristo se grabó en las monedas que se acuñaron en Roma¹⁰.

Ahora bien, ¿cuál era la Santa Faz que se veneraba en la procesión instaurada por Inocencio III y qué la reputaba como rostro verdadero de Cristo? Desgraciadamente esta cuestión no tiene hoy una respuesta segura. En el siglo XIII, la capital de la cristiandad conservaba al menos tres imágenes de Cristo objeto de particular veneración, el **Sancta Sanctorum** del palacio laterano custodiaba una representación de Cristo de cuerpo entero reputada como *acheiropoieton*¹¹. En la basílica de San Pedro se guardaba, como hemos

⁶ Como numerosos estudiosos han señalado, el pontificado de Inocencio III (1198-1218) fue uno de los más decisivos de la Iglesia medieval. La primacía que otorgó a la Iglesia respecto al Imperio y a las monarquías marcó las relaciones políticas en un período sumamente complejo. Por otra parte, Inocencio III contribuyó decisivamente a convertir la basílica de San Pedro en la sede principal de la Iglesia, sustituyendo así la función que hasta entonces tenía San Juan de Letrán. La devoción que despertó la verónica vaticana cooperó a prestigiar la basílica frente al palacio laterano. Gherard Wolf ha subrayado la conexión que existe entre la instauración de la procesión romana por parte del Santo Padre y su producción teológica (Wolf 1993). Isa Ragusa ha destacado el papel de Inocencio III en la difusión de la devoción a la Santa Faz de Cristo y, en concreto, sitúa en el círculo de teólogos cercanos al Papa la redacción de una versión singular del milagro de Abgar que legitima la autenticidad de la Faz vaticana, que habría llegado a Roma desde Jerusalén: "The iconography of the Abgar Cycle in Paris, ms. lat. 2688 and its relationship to Byzantine Cycles" en *Miniatura*, II, 1989, p 35-51.

⁷ El hecho fue relatado por Matthew Paris en la *Cronica Maior* (1240) quien completó el texto con unos dibujos de la Santa Faz de Cristo. Se trata del manuscrito más antiguo en Occidente que reproduce el rostro cristológico y que probablemente fue el punto de partida de la representación de Jesús en la miniatura inglesa. Sobre la iconografía de la Faz de Mathew Paris es interesante destacar la opinión de Flora Lewis quien sugiere que los dibujos no reproducen la efigie vaticana que vio personalmente el monje inglés sino más bien el modelo convencional divulgado en la Edad Media, la *Maiestas Domini*, con el que que los fieles cristianos estaban familiarizados. Esto explicaría las diferencias iconográficas entre los apuntes del inglés y las representaciones más habituales de la Santa Faz de Cristo vaticana (Lewis 1984).

⁸ Es interesante señalar en este punto que la decisión papal de conceder indulgencias a la contemplación directa de cualquier faz de Cristo supuso un cambio importante en el tipo de devoción. Si hasta entonces la veneración del rostro cristológico estaba integrada en la conmemoración oficial que la Iglesia propiciaba en determinadas fiestas litúrgicas, ahora, por primera vez, se fomenta su veneración en un ámbito privado e íntimo. Esto, sin embargo, no irá en menoscabo del prestigio de la Santa Faz romana y de su veneración pública. John Oliver Hand: "Salva sancta facies: some thoughts on the iconography of the head of Christ by Petrus Christus" en *Metropolitan Museum Journal*, 27, 1992, pp 7-18.

⁹ Inocencio III compuso una oración que se recitaba ante la Santa Faz. Parece que en el siglo XIV se difundieron dos plegarias dedicadas al rostro de Cristo con la consiguiente aplicación de indulgencias: la *Salva Sancte Facies* de Juan XXII y *Ave facies preclara* de Inocencio IV, la autenticidad de las cuales ha sido cuestionada por Gherard Wolff (1999).

¹⁰ Wolff 1999, p 220.

¹¹ La pintura original puede datar del siglo VII, sin embargo las primeras noticias son del VIII.

visto, un sudario de Cristo. El monasterio romano de **San Silvestre in Capite**, fundado por Pablo I en el 761 para albergar monjes griegos huidos de la crisis iconoclasta, debió poseer también una representación del rostro del Redentor que reproduciría un modelo bizantino con el que los religiosos estarían más familiarizados¹². Estas imágenes, consideradas todas como retratos verdaderos de Cristo por su origen milagroso¹³, constituyeron el modelo de las efigies del Redentor difundidas en la baja Edad Media¹⁴.

La representación de la Santa Faz de Cristo, entendida como Vera Faz, está unida a un origen milagroso: los evangelios relatan la ascensión de Cristo y certifican así que su cuerpo glorioso descansa en el cielo y que, como con-

secuencia, no existen en la tierra restos de su Humanidad Santísima. Por otra parte, los textos canónicos no proporcionan ninguna descripción detallada de su persona y tampoco aluden a una representación directa de su rostro. A pesar de ello, un antiguo texto apócrifo sirio¹⁵, la **doctrina de Addai**, relata la leyenda del monarca Abgar quien, afligido por una grave enfermedad, recaba información sobre los milagros que obra un médico judío. Abgar dirige una carta a Jesús con el fin de invitarle a su reino; aunque Cristo deniega la propuesta le promete a cambio que uno de sus discípulos acudirá a Edesa para curarle tras su Ascensión. El apócrifo precisa además que Hanna, funcionario y pintor del monarca, realizó un retrato de Cristo¹⁶. Edesa, capital

¹² La historia posterior de esta imagen es sin embargo confusa y ha sido cuestionada recientemente por Isa Ragusa quien apunta que la faz griega pudo trasladarse temporalmente al Vaticano hasta la demolición de la antigua basílica. En la actualidad se conservan en Italia dos imágenes de la Faz de Cristo que parecen obedecer a un mismo tipo iconográfico: la Faz de la capilla de Santa Matilda del Vaticano, quizás la Santa Faz venerada en San Silvestre, y el Mandylion de San Bartolomeo degli Armeni en Génova. Sobre ambas representaciones: Bertelli, Carlo: "Storia e vicende dell'immagine Edessena" en *Paragone*, 37, 1968, p 3-33, Ragusa, Isa: "The Edessan image San Silvestro in Capite in the seventeenth century" en *Arte d'Occidente: temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Roma, 1999, vol. 3, p 939-946 i Bozzo Dufour, Colette: "Il Sacro Volto di Genova. Problemi e aggiornamenti" en *Holy Face*, p 55-67, *Mandylion. Intorno al Sacro Volto da Bisanzio a Genova* (ed. Gerhard Wolf, Colette Dufour Bozzo, Anna Rosa Calderon Masetti), Genova, 2004.

¹³ No quiero abundar en este punto en el concepto medieval de original y copia, ya comentado en numerosas ocasiones al abordar el estudio de imágenes milagrosas. Una de las propiedades que se atribuía a los originales era precisamente la capacidad de generar duplicados que participaban de las mismas facultades taumaturgicas que los originales. Las distintas versiones de la historia de Abgar, a las que más tarde aludiré, describen precisamente la formación de estas copias que se producen por virtud de un milagro. En este sentido son pocas las diferencias que distinguen al original de la copia. De hecho, las copias que seguían la iconografía, el formato y las medidas de un original recibían también la consideración de original, en tanto que reproducían con fidelidad la imagen milagrosa. Sin embargo, el estudio comparativo de la imágenes del rostro de Cristo pone en evidencia la existencia de distintos modelos de Santa Faz -el rostro puede estar frontal o de tres cuartos, con la mirada dirigida al frente o al lateral, sólo la efigie o también el cuello y parte del busto, puede aparecer nimbo o estar desprovisto del mismo, la cabeza puede mostrarse sola o impresa en un lienzo blanco-. La desaparición de las imágenes originales, la falta de descripciones y la variedad de las copias conservadas dificulta enormemente conocer cómo eran las imágenes milagrosas. No debe perderse de vista además, que las santas faces veneradas como originales se exponían sólo en determinadas festividades, durante un breve periodo de tiempo y que la exposición podía ser sólo parcial. Como consecuencia, la reproducción de las mismas no necesariamente obedecía al original sino que podía tratarse de modelos convencionales con los que el pintor y los fieles estaban familiarizados.

¹⁴ Al margen de las faces romanas y la que se veneró en Génova, pronto adquirieron un sólido prestigio otras imágenes cristológicas como la Santa Faz de Laón o el Sacro Volto de Luca consideradas también como copias fidedignas. A ellas se refieren algunos de los viajeros que visitaron Roma y otros puntos de la cristiandad occidental en el siglo XIII como Gervase de Tilbury o Gerald de Wales. La Santa Faz que se conserva actualmente en Laon es un pintura eslava realizada alrededor del 1200, posiblemente obsequio de un monarca búlgaro. La imagen fue entregada por el cardenal Jacques Pantaléon a su hermana, abadesa de Montreuil-les-Dames, en 1249, quien previamente le había solicitado la efigie original de Cristo (Grabar, André: *La Sainte Face de Laon. Le mandylion dans l'art orthodoxe*, Prague, 1931).

¹⁵ Para un análisis exhaustivo de las fuentes: Drijvers, Han J.W.: "The image of Edessa in the Syriac Tradition" en *Holy Face*, p 13-32.

¹⁶ Al retrato de Cristo no se le atribuye por entonces un origen milagroso. Se trataba de una obra realizada por el pintor real y que Abgar conservó en su palacio edesano, como un obsequio apreciado. No es hasta el siglo VI que se da al retrato de Jesús el título de imagen acheiropoieta, se le asignan facultades taumaturgicas y se utiliza como talismán.

del reino de Abgar, custodió la carta y la Faz de Cristo, convirtiéndose en una ciudad infranqueable a las tropas enemigas, merced a la eficaz protección que le confería la Faz cristológica. La cronología del texto sirio es aún fuente de discusión, parece que inicialmente existió una tradición oral, que se puso por escrito en el siglo V. Anteriormente, Eusebio de Cesarea había incluido la correspondencia que intercambiaron Abgar y Jesús en la *Historia Eclesiástica* sin mencionar la existencia de un retrato de Cristo¹⁷.

El siguiente hito en la historia de la imagen edesana se produjo en el 944, cuando la Faz fue trasladada en solemne procesión a Constantinopla y se reservó en la capilla del palacio imperial hasta su pérdida en el 1204, con la penetración de los cruzados en la ciudad¹⁸. La leyenda de Abgar se difundirá en Occidente en el siglo XII, momento en que se traducen al latín las obras de Eusebio de Cesarea¹⁹ y San Juan Damasceno, textos que, a su vez, servirán de fuente a destacados autores religiosos de la baja Edad Media como Santo Tomás de Aquino, Pedro Lombardo, Jacopo da Varazze o Vincent de Beauvais.

Junto a la historia de Abgar existe una segunda tradición literaria que menciona una imagen milagrosa de Cristo. Se trata de un ciclo de textos apócrifos que describen el fatal desenlace de la vida de Pilatos y la destrucción de Jerusalén por las huestes romanas,

como castigo por la muerte de Jesús. Los relatos conocidos como *Mors Pilati* y *Vindicta Salvatoris* introducen un episodio que explica el encuentro entre una mujer judía, de nombre Verónica, y Jesucristo. Las distintas versiones divergen en el momento y los detalles del encuentro, todas coinciden sin embargo en que Cristo entregó a la mujer un lienzo en el que estaba impresa la Faz del Redentor. La facultades taumatúrgicas del pañuelo de la Verónica se evidenciaron pronto en su inmediata curación. Requerida más tarde por un funcionario de la corte imperial, la Verónica se trasladó a Roma donde presentó la Santa Faz a Tiberio. Los *Mors Pilati* y *Vindicta Salvatoris* pertenecen al grupo de apócrifos escritos en latín que servirán de fuente para obras devocionales como *La Leyenda dorada* y el *Speculum Humanae Salvationis*²⁰. En ambos textos, la Verónica está ya asociada a la pasión de Cristo y esta versión se convertirá pronto en la más divulgada en Europa.

Como hemos visto, finales del siglo XIII las historias piadosas de Abgar y de la Verónica pertenecen ya al acervo teológico del Occidente cristiano gracias a la popularización que de ellas hicieron las principales obras devocionales. Jacopo da Varazze incorporó la leyenda de Abgar en el texto que narraba la vida y los milagros de los apóstoles Simón y Judás Tadeo citando como fuente la *Historia eclesiástica*; asimismo el encuen-

¹⁷ Egeria relata la historia de Abgar con motivo de la visita que realizó a Edesa a finales del siglo IV. Alude a las cartas que escribieron el monarca sirio y Jesucristo, cuyo texto ya conocía en su tierra natal (*El viaje de Egeria*, Barcelona, 1994, p 81-85). Como Eusebio de Cesarea obvia mención alguna a la existencia de una Faz de Cristo.

¹⁸ Sobre la llegada de la reliquia a Constantinopla: Runcinam, S.: "Some remarks on the Image of Edessa" en *The Cambridge Historical Journal*, 3, 1929-1931, p 238-252, Weitzmann, Kurt: "The Mandylyon and the Constantine Porphyrogenetos" en *Cahiers Archéologiques*, XI, 1960, p 163-184, Bertelli 1968, Cameron 1983, Patlagean, E.: "L'entrée de la Sainte Face d'Edesse à Constantinoble en 944" en *La religion civique à l'époque médiévale et moderne. Actes du colloque organisée par le Centre de Recherche d'Histoire sociale et culturelle de l'Occident. XII-XVIII siècle* (ed. André Vauchez), Roma, 1995, p 21-35, Drijvers, Jans J.W.: "The image of Edessa in the Syriac Tradition" en *Holy Face*, p 33-53, Cameron, Averil: "The Mandylyon and Byzantine Iconoclasm" en *Holy Face*, p 33-54.

¹⁹ Para el texto original de la correspondencia entre Abgar y Cristo: *Los evangelios apócrifos* (ed. Santos Otero), BAC, Madrid, 1956 y *La leyenda del rey Abgar. Orígenes del cristianismo en Edessa*, Madrid, 1995, (Apócrifos cristianos, vol. 1).

²⁰ Remitimos a la excelente edición de Santos Otero de los evangelios apócrifos. Para las versiones en catalán de los apócrifos de la Pasión: Hernando, Josep: "La destrucció de Jerusalem. La venjança que féu de la mort de Jesucrist Vespasià e Titus son fill" en *Miscel·lànea de textos medievals*, 5, 1989, p 1-116.

tro de la Verónica y Cristo se integra en el relato de la pasión y coincide con las versiones que ofrecen los apócrifos antes mencionados. En Cataluña se conservan numerosos ejemplares de los *Flos sanctorum*, además la traducción a lengua vernácula de la *Leyenda dorada*, las llamadas *Vides de sants rossellonesos*, presentan el texto sin destacadas variantes.

Francesc Eiximenis, en la *Vita Christi*, escrita en catalán y dirigida mayoritariamente a laicos, realiza una escueta alusión a Abgar en el texto que dedica al apóstol Tadeo, evangelizador de Siria²¹: (...) *Aques apres la passio del Salvador ana a preycar al reu abguarius qui avia escrit al salvador sobre la lebrozia supplicant lo qual guaris (...)*²².

Por lo que respecta a la Verónica, y como ha sido destacado por Josep Hernando, conservamos dos apócrifos de la pasión en catalán en los que se menciona su leyenda. Ambos ofrecen una versión singular, y de momento sin parangón, de la historia de la mujer judía. El texto del códice de la Biblioteca de Cataluña dice así: *Un hembra qui ha nom Verónica, que és de Galilea, era lebroza foro que no gosava estar entre les altres persones. E quant ella sabé que el nostre Senyor era levat en creu hac gran dol (...). E vench al loch de Munticalvari e vehé que los juheus agüeren levat Jhesuchrist en creu. Al peu de la creu estava la Verge nostra dona Santa Maria, mare sua, e un dexeble, qui havia nom Johan. E la hembra Verónica no s gosava acostar a la*

*Verge Maria, com veé aquella hembra plorar, dreçà's e signà-li que vingué. E aquella vingué aytantost. E la mare de Jhesuchrist pres una tovallolla que Verónica Tècn. En son cap e estench-la davant la cara de Jhesuchrist, fill seu. E encontinent demostrà-s'i la faç de Jhesuchrist. E donà-la a la Verónica. E axí com tant tost que Verónica tench la tovallola lla on era la faç de Jhesuchrist, e tant tost ells fon sanada e mundada de la lebrozia. Ella té aquella tovallola encara*²³

La originalidad radica, por tanto, en que la Verónica recibe la Faz taumatúrgica de manos de la Virgen al pie del Calvario y no del propio Cristo como cuenta la tradición más divulgada.

Aunque la leyenda de Abgar y la historia de la Verónica se forjaron en los primeros siglos del cristianismo, el carácter del relato y los rasgos que adoptaron las imágenes conectan con la espiritualidad que los autores religiosos de la baja Edad Media contribuyeron a promover. Como hemos visto, la contemplación de la Faz de Jesús se convirtió en uno de los hitos fundamentales para el fiel medieval. El mismo Dante, en un texto muy citado en los estudios sobre la verónica vaticana, alude al deseo que sentían los peregrinos por acercarse y gozar de la visión del rostro de Cristo en unos versos de *La divina comedia*²⁴:

*Como aquel que quizás desde Croacia
viene a mirar la Verónica nuestra
y del deseo antiguo no se sacia,*

²¹ He accedido a la *Vita Christi* de Frances Eiximenis a través del excelente estudio de Albert Hauff: *La Vita Christi de fr. Francesc Eiximenis (1340?-1409) y la tradición de las Vitae Christi medievales*, Barcelona, tesi doctoral inédita, 1976. En su trabajo alude a los textos apócrifos —en concreto proporciona la referencia al rey Abgar— y a las creencias populares de las que el franciscano se hace eco.

²² Curiosamente, en los sermones publicados de San Vicente Ferrer dedicados al viernes santo no aparece ninguna referencia a la Verónica. En sintonía con los textos de ese momento, el dominico concede un papel destacado a María en los relatos de la pasión, se describe con una particular viveza el encuentro de Cristo con la Virgen y el dolor que embargó su ser al contemplar los sufrimientos de su hijo (*Sermons*, Barcelona, 1932-1988, 6 vols., Brunel, Clovis: "Le sermón en langue vulgaire prononcé à Toulouse par Saint Vincent Ferrer le Vendredi Sant 1416" en *Bibliothèque de l'École de Chartres*, CXI, 1954, p 5-53, Robles Sierra, Adolfo: "Cuatro sermones inéditos de San Vicente Ferrer" en *Escritos del Vedat*, XXIV, 1994, p 311-358 i Josep Perarnau: "Els quatre sermons catalans de Sant Vicenç Ferrer" en *Arxiu de Textos Catalans Antics*, XV, 1985.

²³ Extraemos el texto del estudio de Josep Hernando, transcrito a partir del original, ms. 710 de la Biblioteca de Cataluña. Hernando destaca el papel singular que se otorga a María en relación con la Faz de Cristo. En los sermones que se conocen del siglo XV se concede a la Virgen un gran protagonismo, a pesar de ello no se conocen textos en los que se la vincule a la Verónica salvo los ejemplares catalanes.

²⁴ Dante Alighieri: *La Divina Comedia*, Canto XXI, 103-108.

*mas piensa, mientras ésta se le muestra:
“Oh Señor Jesucristo, Dios veraz,
¿era como la veo la faz vuestra?”*

El ansia por contemplar la imagen se extendía a los viajeros que se dirigían a Roma para visitar San Pedro del Vaticano. Conservamos el valioso testimonio de unos peregrinos catalanes que se trasladaron a la capital de la cristiandad en 1320, su relato confirma como la Verónica vaticana era uno de los principales reclamos de la ciudad, así mencionan entre los objetos distinguidos *la santa Verónica* y la imagen *acheiropoieta* de San Juan de Letrán²⁵.

Se entiende, de este modo, que la representación del rostro cristológico se convirtiese en la imagen devocional por antonomasia y su reproducción fue habitual en medios artísticos distintos. La efigie iba acompañada a menudo de oraciones que buscaban despertar en el devoto el deseo de contemplar el rostro de Cristo y espolear su lucha para lograr una plena identificación con el Salvador a través de su Santísima Humanidad. Diversas representaciones en códices y pinturas resultan sumamente ilustrativas para conocer el uso público y privado que se hacía de estas imágenes. Así, un martirologio del Museo Diocesà de Girona muestra en lo alto del altar una tabla con la efigie de Cristo mientras un sacerdote reparte la comunión a los fieles²⁶. La veneración privada que generaba la faz cristológica queda reflejada en la tabla que decoraba la estancia privada de un



Fig. 5. Libro de horas de origen francés (Archivo Episcopal de Vic).

joven retratado por Petrus Christus²⁷ y en numerosos libros de horas y obras de carácter devocional, un buen ejemplo lo constituye un códice del Museo Episcopal de Vic del siglo XV (Fig. 5)²⁸. Aunque con menor frecuencia, también se realizaron pequeñas piezas escultóricas de la cabeza de Cristo²⁹.

LA SANTA FAZ DE CRISTO EN LA PINTURA GÓTICA CATALANA

Un primer bosquejo en la pintura realizada por artistas catalanes de los siglos XIV y XV ha permitido localizar una serie de tablas, retablos y relicarios que presentan la Faz de Cristo y que obedecen mayoritariamente al modelo de Cristo vivo e impassible. Además, otro grupo

²⁵ Codina, Juan y Alós, José M. de: "Romerías de 1320" en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 57, 1915, p 42-48.

²⁶ La escena ilustra la vida de Santa Petronila (fol. 56) del Martirologio de Usardo realizado en Bohemia alrededor del 1400 (ms. 237 del Museo Diocesà de Girona). Para una reproducción del mismo: *Martirologia de Usardo*, Barcelona, 1998 (sobre la iconografía del códice: Yarza, J.: "Esbozo de análisis iconográfico en el martirologio de Usardo", en la obra citada, p 203-252). Agradezco a Francesca Español esta información.

²⁷ Conservado en la National Gallery de Londres.

²⁸ Se trata de un códice francés realizado el 1522: *Horae Beatae Mariae secundum Usum Parisensem*. En el folio 12 se halla la Faz de Cristo impresa en un lienzo blanco y acompañada de la oración *Salve Sancta Facies*.

²⁹ Uno de los escasos ejemplos existentes se conserva en la actualidad en Munich y es una minúscula cabeza de Cristo con la corona de espinas datada alrededor del 1400 (Bayerisches Nationalmuseum. Inv. 53/49). Para una reproducción: "Efigie du Christ portant la couronne d'épines en Paris 1400. *Les arts sous Charles VI*, Paris, 2004, núm. cat. 152.

reducido de finales del Cuatrocientos reproduce al *Christus patiens*. Los analizaré siguiendo un orden cronológico.

Dos retablos y una tabla del Trecentos presentan la efigie divina como un elemento aislado en la parte superior del retablo³⁰. Se trata de **la tabla de la Virgen conservada en el Museu Diocesà de Lleida, el retablo del Santa Maria de Rubió y el retablo del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza** de Jaume Serra (1361). La Faz de Cristo ocupa en ellas un lugar privilegiado. En los tres casos el rostro de Jesús muestra además una iconografía semejante: se trata de un rostro frontal, rodeado por unos mechones pelo que a modo de flequillo, caen por la frente mientras otros lo hacen lateralmente, la mirada se dirige al frente. En la tabla del Museu Diocesà de Lleida y en el retablo de Monzón la cabeza aparece rodeada de un nimbo, en el primer caso crucífero.

La **tabla leridana**, de origen desconocido, muestra a la Virgen sentada en el trono con el Niño en su regazo³¹, dos ángeles orantes aparecen detrás del sitial. La parte superior de la pieza está coronada por una obra de tracería que forma unos círculos y triángulos en los que se encaben los bustos de ángeles y, en el centro, la Faz de Cristo.

Un monumental retablo dedicado a la Virgen preside la **iglesia parroquial de Rubió** (Anoia) (Fig. 1). El programa iconográfico pivota alrededor de dos ci-

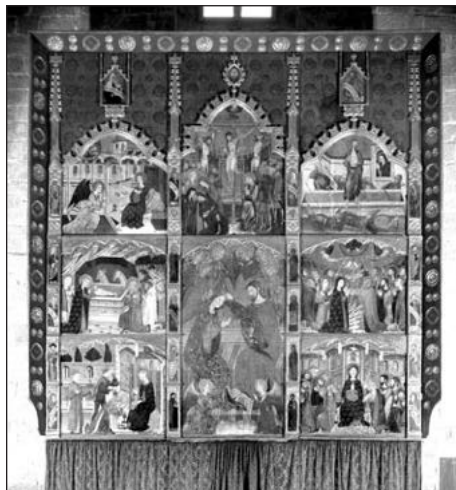


Fig. 1. Retablo de Santa Maria de Rubió (iglesia parroquial).

clos habituales en el Trecentos: los gozos marianos en el cuerpo principal y la pasión de Cristo en la predela. El compartimento central lo ocupa la coronación de María y, en la parte superior, la tradicional crucifixión. La Faz de Cristo aparece en el interior de un florón que emerge de la crestería del Calvario³².

El retablo dedicado al **Salvador** procedente del **convento del Santo Sepulcro** de fue pintado por Jaume Serra en 1361³³. El ciclo iconográfico recorre la vida de Jesucristo haciendo especial hincapié en los hechos acaecidos tras su muerte, anunciación, nacimiento, resurrección, descenso de Cristo al limbo, dormición de la Virgen, coronación de María y juicio final. Dos representacio-

³⁰ Josep Gudiol i Cunill abordó el estudio de la Santa Faz de Cristo en la pintura catalana en un excelente artículo ya mencionado (nota 16).

³¹ Post, vol. II, p. 463 y 464, fig. 248-A, Gudiol, Josep y Alcolea, S.: *Pintura gòtica catalana*, núm. cat. 58, p. 35, Beseran, Pere: "Taula de la Verge amb el Nen i àngels" en *Pulchrum*, Lleida, 199, núm. cat. 126, p. 87-88, Alcoy, Rosa: *La pintura antiga i medieval*, en *Ars Cataloniae*, Barcelona, 1998, p. 168. La tabla leridana constituye una pieza singular en el panorama catalán donde la representación mariana suele presidir el compartimento central de retablos de dimensiones considerables. El estilo de la Virgen no guarda relación con ninguna de las obras conservadas de artistas autóctonos, y parece más acorde con el mundo italiano, como se ha apuntado.

³² Post, vol. II, p. 222-226, vol. III, p. 567 y vol. XI, p. 376, Ainaud, Joan: *El retaule de Rubió dintre la pintura gòtica catalana del segle XIV*, Igualada, 1949, Gudiol y Alcolea, núm. cat. 171, p. 68.

³³ Gimeno, Hilarión y Fernández Vizarra: "Valiosa adquisición, hecha en mayo de 1920 -ocho tablas de Jaime Serra" en *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, año 5, núm. 5, 1921, p. 1-3, Post, vol. II, pp. 222-226, Lacarra, M. Carmen: "Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza en *Seminario de Arte Aragonés*, vol. XVI-XVIII, 1970, cat. I, pp. 27-40, Alcolea, S.: "Jaume Serra: Anunciación" en *La pintura gòtica en la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1980, p. 74, Gudiol y Alcolea, núm. cat. 119, p. 55.

nes del rostro de Cristo flanquean la calle principal del retablo en la zona superior.

Las tres piezas tienen en común la localización de la Santa Faz, en la parte superior del conjunto, coronando y, podríamos decir, culminando el programa iconográfico. Los retablos del mestre de Rubió y de Jaume Serra coinciden en subrayar determinados episodios de la vida de Cristo: el primero la pasión y el segundo la redención obrada por su muerte. La meditación de la vida de Jesús, de los últimos momentos de su existencia terrena y los episodios transcurridos después de su Resurrección, están destinados a despertar en el devoto el deseo de contemplar su rostro glorioso, realidad que se cumplirá en el más allá. En este sentido, la situación estratégica que ocupa la Santa Faz en la zona alta y central del retablo refleja el itinerario espiritual del fiel, que es conducido a través de la contemplación de la vida de Cristo a la visión definitiva de su rostro. Así, el ciclo marcadamente cristológico del retablo aragonés y del catalán tiene su punto final, y al mismo tiempo el momento culminante, en la Santa Faz que corona el programa iconográfico. La Santa Faz asume, por lo tanto, un simbolismo escatológico: en la tierra se puede pregonar la visión directa de Jesús a través de la contemplación y de la oración ante el rostro de Cristo³⁴. La efigie de Jesús se convierte de este modo en prenda de vida eterna, en un anticipo de la gloria futura.

En las representaciones de la efigie de Cristo posteriores al 1400, el rostro aparece impreso en un lienzo o tela blanca. Ilustran, por tanto, las dos tradiciones literarias que circulaban en Oriente y Oc-



Fig. 2. Retablo de Santa Clara Clara de Vic (Museo Episcopal de Vic).

cidente: el milagro de Abgar y la curación de la Verónica. Por otra parte, la Santa Faz revestirá en el cuatrocientos fórmulas diversas. Lo más habitual será que se integre en escenas de carácter narrativo dentro de un ciclo iconográfico bien cohesionado, es el caso **del retablo de Santa Clara de Vic de Lluís Borrassà** (1414-1415) (Fig. 2). El programa que ilustra es sumamente original y tras él debe esconderse la figura de un promotor vinculado a las órdenes mendicantes a juzgar por los temas escogidos, como ya ha sido apuntado³⁵. Uno de ellos reproduce la milagrosa curación del rey Abgar obrada por los apóstoles Simón y Judas Tadeo al entregar al monarca la carta de Jesús y el paño con su Santa Faz. Se trata de la versión popularizada por Jacopo de Varazze³⁶. A pesar de la amplia divulgación del tema litera-

³⁴ En este sentido se ha aludido al paralelismo que existe entre la Eucaristía y la Faz de Cristo. La Eucaristía es prenda de vida eterna en tanto que permite degustar en la tierra al propio Jesucristo, se trata como subraya la Iglesia de un adelanto del cielo. Cabe tener en cuenta que la transubstantación fue definida como dogma, de ahí que la difusión al culto eucarístico y a la Faz de Cristo mantengan una estrecha relación.

³⁵ Ruiz Quesada, Francesc: "‘Maria, Mater gratiae, Mater misericordiae’. Aspectos iconogràfics entorn de la Mare de Déu del mantell i els ordes mendicants" en *Lambard. Estudis d'art medieval*, XV, 2002-2003, p 157-203, en particular p 186.

³⁶ Santiago de Voragine: *La Leyenda dorada*, Madrid, 198, vol. 2, p 682-683. Para la versión en catalán del texto: *Vides de sants rosselloneses*, ed. Joan Coromines, Charlotte M. Kniazzezh y Edward J. Neugaard, Barcelona, 1977, vol. III, p 369-375.

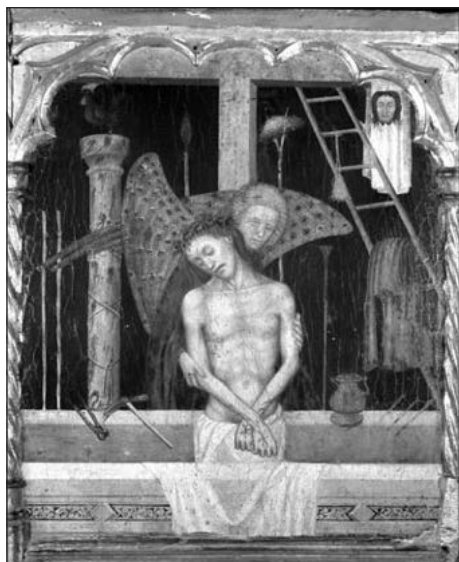


Fig. 3. Predela de un retablo de la catedral de Barcelona.

rio en los *Flos sanctorum*, su representación fue poco frecuente y así lo corrobora el hecho de que sólo se han conservado cuatro obras en las que se desarrolla el ciclo iconográfico³⁷. El retablo catalán tiene como particularidad que incluye el texto escrito de la carta de Cristo en lengua vernácula, singularidad ya destacada por Josep Gudiol i Cunill³⁸. El milagro se produce en un contexto áulico y el rostro de Cristo sigue los cánones tradicionales.

El retablo de Santa Clara fue realizado por Lluís Borrassà entre 1414-1415. Dos nuevas representaciones de la Santa Faz pertenecen al mismo artista o a su inmediato entorno. Un compartimento de **un retablo dedicado a San Andrés de la catedral de Barcelona** presenta a un ángel con rostro apesadumbrado sujetando el paño con la Santa Faz³⁹. El rostro de Cristo está ligeramente inclinado y rodeado por un nimbo. El Museu Municipal de Pollença exhibe una tabla procedente de la ermita del Roser Vell con la escena del **Llanto de la Virgen ante el cuerpo de Cristo**⁴⁰. Flanqueando la cruz se hallan las *arma Christi*, entre las cuales figura el paño con rostro del Redentor. La cronología de esta pintura, atribuida al esclavo de Borrassà, Lluç, coincide con la de un grupo de retablos que, como se ha indicado, muestran en la predela o en alguno de los compartimentos laterales al Varón de Dolores rodeado de las *arma Christi*⁴¹: **el bancal de un retablo de la catedral de Barcelona atribuido a Bernat Martorell** (Fig. 3), **el retablo de Sant Martí Sarroca**, **el retablo de la iglesia de Sant Miquel de la Seu d'Urgell** y **el retablo de la iglesia de Santa Magdalena de Bell-lloc en Tarragona**. En todas ellas, se establece

³⁷ Se trata del Tetraevangelio de Gelati (siglo XII), en Georgia, el icono de la Santa Faz de San Bartolomeo de los Armenios en Génova, la epístola de Abgar (ms. 499 de la Pierpont Morgan Library, del 1374) y el ms. lat. 2688 de la BNP, realizado en Roma en la segunda mitad del siglo XIII. Este último manuscrito desarrolla un ciclo de veintidós miniaturas. Isa Ragusa ha destacado la particularidad del texto que narra como, tras la muerte del monarca, su viuda devolvió la Santa Faz a Jerusalén, desde donde fue trasportada a Roma. El relato legitima, de este modo, el origen jerosolimitano del lienzo y, por lo tanto, su status de verdadero. Todo parece indicar que esta versión de la leyenda de Abgar surgió en el entorno del Papa Inocencio III (Ragusa 1989 y 1999).

³⁸ El texto de la carta de Jesús reza así: *Benuyat est albagan com as –en mi cregut enom as vist car– escrit es demi que aquels qui –nom veuran em creuran –benuyrats seran –e de aço que tu m –pregues que io vinga a tu sapiens –que ami conve que complexa axo perque som trames mostrant* (Gudiol i Cunill 1921, p 2) El programa iconográfico del retablo ha sido comentado por Francesc Ruiz Quesada (2002-2003).

³⁹ Probablemente la inclusión de la Faz de Cristo en obras dedicadas a San Andrés (retablo de la catedral de Barcelona) o en relación con él (retablo de Santa Clara) se debe a que éste apóstol se le atribuye la función de acercar las almas a Cristo a partir de los textos evangélicos, fue él quien presentó San Pedro a Jesús y quien expresó al redentor el deseo que tenían unos griegos de conocerle (Jn 1,4 y Jn 12, 20-23).

⁴⁰ Sobre la tabla mallorquina: Ruiz Quesada, Francesc: "Lluç Borrassà. Plany sobre el cos de Crist mort" en *Mallorca gòtica*, Barcelona-Palma de Mallorca, 1999, p 184-187 y Sabater, Tina: *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma de Mallorca, 2002, p 112-113.

⁴¹ Sobre el Varón de Dolores: Bertelli, Carlo: "The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme" en *Essays in the history of Art, presented to Rudolf Wittkower*, Londres, 1967, p 40-55, Belting, Hans: *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagine della Passione*, Bologna, 1986.

por lo tanto un vínculo entre la pasión y muerte de Cristo y la representación de la Santa Faz. El lienzo blanco con la efigie de Cristo se incorpora a los instrumentos de la pasión siguiendo una iconografía nacida en el siglo XIV que muestra al Varón de Dolores rodeado de las *arma Christi*. Se trata habitualmente del rostro de una persona viva, con las facciones idealizadas, por lo que produce sensación de intemporalidad. Bajo esta fórmula subyace sin embargo una contradicción, si bien se hace eco de la tradición según la cual la Verónica recibió el pañuelo cuando Cristo de dirigía al Calvario y, por lo tanto, el encuentro tuvo lugar poco antes de la muerte del Salvador, el rostro impreso en el pañuelo no corresponde al de una persona transida de dolor, sino, al contrario, al de una persona viva. El **retablo de San Antonio Abad de Monzón** (Fig. 4) muestra un ejemplo más de la relación que enlaza la Faz de Cristo y la pasión. En uno de los compartimentos superiores aparecen, flanqueando el Calvario, el rostro de la Virgen y el lienzo con la efigie cristológica.

Finalmente debemos abordar el estudio de una categoría particular de imágenes de Cristo. Son las calificadas como **imágenes devocionales** en tanto que se trata de representaciones aisladas que tienen como fin estimular la devoción del fiel y suscitar un íntimo diálogo entre él y Cristo en un ámbito privado⁴². La representación del rostro de Jesús



Fig. 4. Retablo de San Antonio Abad de Monzón.

ocupa, como es fácil adivinar, un lugar privilegiado entre las imágenes devocionales. Por ello tablas de dimensiones reducidas y dípticos con la imagen de Cristo y María fueron objetos piadosos frecuentes en los domicilios particulares de todos los sectores de la sociedad, y así constan inventariados entre los bienes de artesanos, comerciantes, nobles y miembros de la familia real. El Museo de Mallorca conserva actualmente un precioso **díptico procedente de Valldemossa** que constituye un buen ejemplo de lo que fueron este género de objetos (Fig. 6)⁴³. Sin embargo, entre las diversas formas que revistieron este tipo de representaciones debe destacarse la que fue más habitual en Cataluña, Valencia y Mallorca: los relicarios pediculados bifaces. La reliquia que custodiaban y que, al mismo tiempo, exponían era la propia Faz de Cristo. Se trata, como hemos visto, de originales o de copias de origi-

⁴² El término imágenes devocionales o el alemán *Andachtsbild* designa a las representaciones que, por el tema que representan, interpelan a la persona que las contempla y exigen de él una respuesta que se torna en un diálogo contemplativo. Son imágenes dirigidas a conmovir al espectador y a suscitar afectos que le facilitan una vivida identificación entre el fiel y Cristo o la Virgen a través de los sentimientos de gozo o dolor. Erwin Panofsky acuñó el término al abordar el estudio del Varón de Dolores, ver: "Jean Hey's Ecce homo" en *Musées Royaux des Beaux Arts*, Bulletin, 5, 1956, p 95 y ss, Belting 1981, S. Ringbom: *Icon to narrative, The close-up in fifteenth-century devotional painting*, 1984 (1965), p 52-59 i 214-216 y Van Os, Henk: "The discovery of fan Early Man of Sorrows on a Dominican Triptych" en *Journal of the Warburg and Courland Institutes*, 41, 1978, p 65-75 entre otros.

⁴³ Un paralelo a la obra mallorquina lo constituye el díptico que el Papa ofreció a un príncipe francés, probablemente Juan II, en Aviñón hacia 1342. Un grabado de Gagnières ilustra la escena de la donación y reproduce un cuadro, ahora perdido, situado durante siglos en la parte superior de la puerta de la sacristía de la Sainte-Chapelle, en París, en el que se puede observar la forma que adoptaba el díptico. Sobre esta pieza: Pächt, Otto: "The Avignon diptych and its eastern ancestor" en *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, Nova York, 1961, p 402-421. La atribución del díptico de Valldemossa es en la actualidad controvertida, si bien ha sido relacionada tradicionalmente con Miquel d'Alcanys, ahora mismo se apunta el nombre de Bernat Martorell (Sabater 2002, p 129-130).



Fig. 6. Díptico de Valldemosa (Museo de Mallorca).

nales a los cuales se atribuye un origen milagroso y que, a su vez, están dotadas de facultades taumatúrgicas. A pesar de que las verónicas relicarios fueron un objeto habitual en catedrales, monasterios e iglesias de la Corona de Aragón su uso fue muy poco común en otros puntos del Occidente cristiano.

En los relicarios, la efigie de Cristo iba acompañada normalmente del rostro de la Virgen. La catedral de Tortosa, la de Girona y la de Palma de Mallorca⁴⁴ poseen relicarios bifaces. Es muy probable que la primera obra que adoptara este formato fuese el relicario que Martín el Humano encargó al orfebre valencia-

no Bartomeu Coscollà para custodiar la Santa Faz de la Virgen, *la molt devota Verónica de sancta Maria* que deseaba mostrar a los fieles en la procesión anual que instauró en Barcelona con motivo de la fiesta de la Inmaculada Concepción de María, el 8 de diciembre⁴⁵. Textos de la época y tradiciones posteriores acreditan que el monarca donó en diversas ocasiones imágenes del rostro de Cristo y de la Virgen, así sucedió con nuevas fundaciones como la cartuja de Valldemosa (Mallorca) y de Valldecrist (Castellón) o el santuario de Tobed (Zaragoza)⁴⁶.

A finales del siglo XV empezó a difundirse en la Corona de Aragón y en el reino de Castilla una iconografía nueva en el ámbito hispano, el *Christus dolens*, que adoptó normalmente el formato de tablas, a veces bifaces, de pequeñas dimensiones. Se reproduce el busto de Cristo con la cabeza rodeada por la corona de espinas. Las gotas de sangre que fluyen de la frente y el rictus de dolor del rostro contribuyen a recrear una imagen de fuerte carga emotiva. Una de las obras más emblemáticas de este tema es la Santa Faz que conserva el Museu Episcopal de Vic atribuida a Joan Gascó⁴⁷. El modelo debió ser, sin embargo, anterior, probablemente fue Bartolomé Bermejo quien contribuyó a la difusión de esta iconografía como lo certifica la Epifanía y Verónica de Cristo de la capilla real de Granada.

CONCLUSIONES

Todo parece indicar que en Cataluña se conoció primero la tradición literaria de la Santa Faz y que su representación

⁴⁴ Existe una extensa bibliografía sobre el relicario de la columna, remitimos a la ficha del catálogo publicado con motivo de la exposición de *Mallorca gòtica*: F. Quílez: Antoni Oliva i Miquel d'Alcanyís: reliquiari de la columna", Mallorca, 1998, p 171-174 y al comentario de Tina Sabater (2002, p 122-123). Si bien los ejemplares conservados son escasos la documentación cuatrocentista avala la difusión que adquirieron este género de imágenes.

⁴⁵ Ya Gudiol i Cunill apunta a la figura del monarca como difusor de la imagen de la Santa Faz de Cristo (1921, p 2).

⁴⁶ Crispí, Marta: "La verónica de Madona Santa Maria i la processó de la Puríssima organitzada per Martí l'Humà" en *Locus Amoenus*, 2, 1996, p 85-101 y "La difusió de les veròniques de la Mare de Déu a les catedrals de la Corona d'Aragó al tombant l'Edat Mitjana" en *Lambard. Estudis d'art medieval*, IX, 1996 (1997), p 83-103.

⁴⁷ Remitimos al comentario que dedica Miquel Mirabell a esta pieza: "Joan Gascó. Santa Faç" en *La pintura hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, núm. cat. 46, p 352-357.

figurativa fue posterior. Las fuentes textuales en lengua vernácula reproducen las versiones más divulgadas de las historias de la Santa Faz: el milagro de Abgar y la historia de la Verónica. Sólo en este último caso se aprecia una singularidad digna de atención, el lienzo con el rostro de Cristo es entregado a la Verónica por la Virgen, a quien se otorga así un destacado papel. No parece que esta particularidad trascendiera el medio estrictamente literario.

La efigie cristológica siguió en la Corona de Aragón los cánones existentes hasta el momento. En la mayoría de los casos se reproduce el rostro impasible de Cristo, y no el *Christus patiens* que se divulgará en el territorio catalana-aragonés a finales del siglo XV. La representación de Cristo en la pintura gótica catalana está pues en consonan-

cia con la tradición iconográfica occidental, en la que la Faz se relaciona con la pasión. La obra más singular es, sin lugar a dudas, el retablo de Santa Clara de Vic con la curación de Abgar, tema que, como hemos visto, es poco habitual en la pintura medieval.

En los códices ilustrados y en la pintura europea del siglo XIV será frecuente el recurso a la Santa Faz de Cristo como imagen devocional, acompañando al Varón de Dolores o bien en la representación de la Verónica con el lienzo de Cristo. Si, como hemos señalado, no es difícil encontrar paralelos iconográficos a la efigie cristológica, resulta más complejo localizarlo en retablos o polípticos, aquí radica precisamente la singularidad de las efigies catalanas, su integración en obras de gran formato con un programa bien cohesionado⁴⁸.



⁴⁸ Una tabla de Roberto de Oderisio, hoy conservada en el Fogg Museum de Cambridge (Mass), presenta al *homo pietatis* con las *arma Christi* y una efigie de Cristo en la parte superior. A pesar de la diferencia entre las dimensiones de la pequeña obra de origen napolitano y los grandes retablos catalanes resulta de sumo interés que la Faz de Cristo corone, por una parte, la tabla y por otro, que la representación corresponda al Varón de Dolores. Si bien la pintura italiana sirve, por una parte, de parangón a los retablos catalanes del siglo XIV, de cronología paralela, a su vez demuestra que el tema de la Faz de Cristo en relación con el *homo pietatis* era ya habitual en el Trecentos, a pesar de que el tema se debió incorporar más tarde a la pintura catalana.

LOS MODELOS DE VITRUVIO Y SAN PEDRO
DEL VATICANO EN LA ARQUITECTURA DE LA ALTA
EDAD MEDIA. *AD TRIANGULUM*

Juan F. Esteban Lorente
Universidad de Zaragoza

Partimos de unos análisis previos y presentamos un resumen de ellos (salvo San Pedro del Vaticano y Saint-Gall, en todos los edificios que vamos a citar hemos efectuado medidas para poder realizar los análisis):

CONCLUSIÓN

San Pedro del Vaticano sigue las lecciones de la arquitectura de Vitruvio, pero le añade novedades como es el uso de los números simbólicos cristianos, con significado de la Trinidad y de Iglesia, y una construcción *ad triangulum*. Estos modelos, juntos, los encontramos en ejemplos eclesiásticos europeos e hispanos, desde el año 820 al 1060.

Saint-Gall, La Escalada, Mazote, Fantova, Elna, Cardona, Alaón, Poitiers, Jumièges, Verona.

El sistema *ad triangulum* se sigue usando por Brunelleschi y en iglesias hispanas del siglo XVI, etc.

LA ANTIGUA BASÍLICA DE SAN PEDRO EN EL VATICANO (325). EL TRIÁNGULO EQUILÁTERO Y LA INTERPRETACIÓN DE VITRUVIO

Ya presentó Jongkees que el conjunto de la planta de la iglesia del Vaticano, aproximadamente, se solucionaba con un rectángulo $\sqrt{2}$ que se prolongaba hasta otro $\sqrt{3}$. La planta de los cimientos de las cinco naves obedece, con

aproximación, a un rectángulo $\sqrt{2}$. El límite del transepto fue calculado por la diagonal, $\sqrt{3}$; de modo que el total del edificio se ordena de acuerdo al triángulo equilátero.

LA PLANTA DE TIBERIO ALFARANO DE 1590

Esta planta fue dibujada por Tiberio Alfarano, fue grabada en cobre en 1590. Las excavaciones que tuvieron lugar en 1940-49 reafirmaron la exactitud de esta planta (Cerrati; Cabrol). No obstante R. Krautheimer hace una pequeña corrección en la longitud de la planta original.

San Pedro del Vaticano era una basílica de cinco naves, con cuatro órdenes de columnas.

Considerando las medidas y planos de las excavaciones, en la línea de columnas N-S, con la planta de Alfarano y la de Krautheimer, resulta que ambas son concordantes en esta línea. Vamos a utilizar la planta de Alfarano sin desestimar la de Krautheimer.

En la planta de T. Alfarano se representa una escala de 200 palmos de 1590.

Krautheimer dibuja una escala en metros y otra en pies de 0,328 m. El espacio interior de las naves era de 64 por 90 m. (un rectángulo $\sqrt{2}$).

La proporción entre la nave central, lateral y extrema es 24 / 9 / 8.

EL SISTEMA DE LA PLANTA

Utilizando las plantas de Alfrano y el estudio y material recopilado por Krautheimer (*Corpus*, V, 165) resulta lo siguiente:

En la nave central se pueden dibujar cuatro triángulos equiláteros, cuyo lado es el ancho de la nave central y su altura seis órdenes de columnas. El ancho de la nave central equivale a algo menos de 7 órdenes. Consideremos que $(6/\sqrt{3})^2 = 6,928$; esta es la razón del triángulo equilátero. Así que tenemos un gran módulo de seis órdenes.

Las naves laterales no son iguales y decrecen en razón de 9 / 8.

Las anchura de las dos colaterales se ordena con la misma geometría del triángulo, de modo que si la altura del triángulo de la nave central es 6 órdenes, son 4,5 órdenes los que le corresponden a la altura del triángulo de la colateral y 4 órdenes los de la extrema. Así la razón existente entre la central, la colateral y la extrema es la anteriormente mencionada: 24 / 9 / 8.

Se puede afirmar que toda la planta San Pedro del Vaticano fue realizada *ad triangulum*, y a la vez recoge las armonías musicales.

ORDEN. INTERCOLUMNIO.

MÓDULO. COLUMNA

Llamamos "orden" a la distancia entre columnas, medido a su eje, medida imprescindible para construir un edificio de columnas.

El orden debía ser 12 pies. El orden en esta basílica depende del intercolumnio y del módulo. La altura de la columna se mide en módulos. Las cuatro dimensiones: orden, intercolumnio, módulo y columna deben ser concordantes, según Vitruvio.

Un orden de 12 pies. El módulo, diámetro de la columna, debió ser de 4 pies, Ø. El intercolumnio de 2 Ø, *sistilo*. Esto es lo que se aprecia en la planta y medidas. El intercolumnio lo debemos enten-

der al modo como lo expone Vitruvio, es decir, el espacio libre entre los fustes.

Para un intercolumnio *sistilo*, Vitruvio aconseja una altura de columna de 9,5 Ø; pero una columna de 9 Ø de altura armoniza mejor con el conjunto.

De este modo todo es concordante: orden = 12 pies; intercolumnio = 8 p.; Ø = 4 p.; columna = 4*9 p. Al estar las anchuras y longitudes sometidas al orden están también sometidas al Ø.

EL HOMBRE VITRUVIANO EN SAN PEDRO

Desde el siglo XV, de dos modos se entendió el hombre en la arquitectura, y los dos modos vienen expresados en Vitruvio:

A.- La arquitectura a imitación de las proporciones del cuerpo humano = armonías musicales, en general. Este es un sistema muy generalizado, incluso en el siglo XVII, Simón García dice expresamente que esto es hacer un templo a imitación del cuerpo humano.

B.- Hacer las partes de la arquitectura a imitación de las partes del cuerpo: el capitel supone la cabeza, la base de la columna equivale al pie. Así se expresa Vitruvio, así se expresa por ejemplo el expediente de 1392 ss. de la catedral de Milán. El comentario de Vitruvio, respecto a la columna influyó directamente en la concepción de una arquitectura antropomórfica en los dibujos de Francisco de Giorgio (c.1490) y en los posteriores de D. Sagredo (1526). Hacia 1137 Aimerico nos describe la catedral de Santiago de Compostela en medidas de un hombre y las partes del templo con términos humanos.

Podemos pensar que estas dos interpretaciones antropomorfas de la arquitectura pueden estar presentes en todo estudio de Vitruvio, ya desde el siglo IV de la arquitectura cristiana y por ello concebir el templo como una iglesia cristiana, no ya como un templo romano.

En el Vaticano, el largo y ancho de la nave del transepto equivale, con gran aproximación, a las naves laterales. Esta coincidencia entre la longitud del transepto y el cuerpo de naves, y el tener la iglesia forma de cruz, trae a todos el recuerdo de Cristo clavado en la cruz y por lo tanto la construcción del edificio a imitación del cuerpo del hombre bien formado, como dice Vitruvio.

El pie = $1/6 = 4$ órdenes. La cabeza = $1/8 = 3$ órdenes. Alto y ancho total del hombre = 24 órdenes.

Así que podemos ver un hombre, de proporciones vitruvianas, sobre la planta, de modo que la cabeza la podemos colocar en el ábside, el pecho (la lanzada) a la altura del arco de triunfo. Los brazos en cruz y las puntas de los dedos ocupando todo el transepto. La mitad del cuerpo correspondiendo a un eje de columnas y los pies con otro eje de columnas. Aún sobran 6 órdenes, tres para las puntas de los pies, estirados y clavados, y otros tres para el palo sobrante de la cruz.

NÚMEROS SIMBÓLICOS

3 y triángulo como símbolo de la Trinidad y de San Pedro (lo recoge Isidoro). Orden 12 pies, número de la Iglesia y de la totalidad (Apoc. S. Agustín, Isidoro). También se pensó en el número 7 y en el 4.

Estas y otras muchas cuestiones se transmitieron, más o menos, a través de las descripciones y guías medievales.

LA ALTA EDAD MEDIA

Ahora nos planteamos mostrar cómo éstas cuestiones se reprodujeron en la arquitectura de la Alta Edad Media: la geometría del triángulo y números simbólicos que son cuestiones propias del Vaticano y el ejemplo de Vitruvio que cristaliza en armonías musicales, el uso del módulo y la columna, y el orden rigiendo la arquitectura. Todo lo cual indica una transmisión de modelos y de conocimientos.

SIGLO IX

La primera vez que encontramos estas cuestiones unidas: planta realizada de acuerdo a las razones del triángulo, números con simbolismo cristiano, armonías musicales vitruvianas, referencia al orden, al módulo y a la columna como rectoras de la arquitectura y arquitectura antropomórfica es en la iglesia del plano de **Saint-Gall**, c.820 (Esteban 2002).

Como hemos podido demostrar toda la planta se somete a un orden. Es la primera vez que se cita el orden como rector de la arquitectura y esto es una interpretación de Vitruvio y una alusión al Vaticano. El orden de 12 pies, el módulo de 3 pies, el intercolumnio de 3 módulos (*diastilo*), y la columna de 9 módulos. Con lo que la columna equivale a dos órdenes más un módulo. La planta está realizada de acuerdo a la geometría del triángulo equilátero, colocado igual que en el Vaticano.

También se puede encerrar un hombre vitruviano, colocado de pie, en la planta de la iglesia de Saint-Gall, pero no crucificado. La cabeza = 2 órdenes.

Aumentan la aparición de números simbólicos cristianos: 3, 9, 27; 4, 5, 6, 12, 144.

SIGLO X

Los siguientes ejemplos encontrados son hispanos, se trata de iglesias del siglo X, San Miguel de Escalada (913) y San Cebrián de Mazote. Son iglesias esencialmente iguales, incluso en medidas, pero se diferencian.

San Miguel de Escalada (consagrada en el año 913) es lo más similar a San Pedro del Vaticano, sus mismas tres partes, naves, transepto y ábside.

El orden, = 8 pies, rige los cinco tramos de la nave. Ancho de naves laterales = 12 pies. La nave central, de 18 pies, se somete al triángulo equilátero como en el Vaticano (altura del triángulo = 2 órdenes). El triángulo rige el aparente crucero.

En las naves y en los brazos del crucero se aplican las armonías musicales: $12 / 9 / 6 / 4$ ($24 / 18 / 12 / 8$ pies). Simultáneamente se está usando la geometría del triángulo y las armonías musicales.

El conjunto de la planta es un cuadrado (naves) que progresa a rectángulo $\sqrt{2}$ (naves más transepto) y que termina en rectángulo $\sqrt{3}$ (incluyendo las cabeceras), sistema que es el del diseño del conjunto del Vaticano.

A los números simbólicos 3 = la Trinidad¹ y 12, con igual sentido que en el Vaticano, se les añaden el 5 y 7.

Ya que la longitud de la iglesia tiene 7 órdenes más la cabecera circular, se puede inscribir perfectamente un hombre vitruviano, colocado de pie, igual que en el Vaticano, pero en actitud orante (no crucificado). La cabeza = un orden.

San Cebrián de Mazote es esencialmente igual que San Miguel de la escalada, pero sus tres naves prefieren someterse a las armonías musicales: $5 / 3 / 2$ ($20 / 12 / 8$ pies), reservando la geometría del triángulo para el crucero y cabecera. La introducción del 5 como armónico con el 3 y el 2 es una interpretación directa de Vitruvio.

Seis módulos, \emptyset , forman un orden, y $9 \emptyset$ es el alto de la columna que es lo mismo que el ancho de la nave lateral.

Igual que en Saint-Gall y que en San Miguel de Escalada, en San Cebrián de Mazote se puede inscribir un hombre de pie y orante. Pero en este caso puede usarse mejor el hombre de canon medieval, el del Monte Athos. Rostro = un orden.

EL ROMÁNICO LOMBARDO DEL SIGLO XI. UN CAMBIO DE RITMO

Santa María de Obarra (entre 1008 y 1025) y la catedral de Elna (en construcción en 1042) son iglesias esencialmente

iguales, aunque la de Elna duplique en dimensiones la de Obarra.

Son tres naves de siete tramos, con tres ábsides y sin crucero. El orden está marcado por pilares cruciformes.

Todos los tramos de la nave central de **Elna** están sometidos a la geometría del triángulo equilátero. En esta nave, como en la del Vaticano, podríamos inscribir 4 triángulos equiláteros y restaría espacio para el presbiterio (un tramo) y cabecera, y ambos espacios regidos también por el triángulo equilátero. El tramo (antiguo orden) rige toda la arquitectura = 18 pies.

Las naves laterales de Elna se ajustan a la razón $9/8$, el tono musical. Los arcos formos antiguos a la razón $3/2$.

En **Obarra** la cabecera se inició bajo la geometría del triángulo equilátero, pero tras el primer tramo se estrechó la iglesia para pasar a las armonías musicales dominando la de $3/2$, sesquialtera. Las armonías musicales dominan planta y alzados, salvo el tramo del presbiterio que en planta y en alzado está construido con la razón del triángulo, $\sqrt{3}$. Se hace compatible la geometría del triángulo con las armonías musicales. El tramo rige toda la arquitectura = 12 pies. (Esteban 1993 y 1997)

Los números simbólicos en ambas iglesias son similares: 3, 6, 12 y 7 que significa la gracia del Espíritu Santo, además de la totalidad y la Segunda Parusía. En Obarra también adquiere especial relevancia el número 5, la salvación, la Iglesia.

Como las dos iglesias tienen siete tramos más la cabecera (especialmente profunda en Elna), en las dos se puede inscribir un hombre de pie y orante. En Elna puede ser vitruviano de 8 cabezas y un tramo por cabeza. En Obarra tiene que ser del canon del Monte Athos, en-

¹ Recordemos que el simbolismo trinitario es muy aparente en la arquitectura visigoda del siglo VII (contra el arrianismo); en la realizada por la Monarquía Asturiana (siglo IX) y en la subsiguiente repoblación de las tierras de León (contra el adopcionismo); también es muy patente en el siglo XI debido a la separación de las iglesias por la definición del Espíritu Santo.

tonces el tramo equivale a 4 módulos = el pie = cabeza, pero 3 módulos = 1 rostro.

San Vicente de Cardona se consagra en 1040. Consta de tres naves de tres tramos, más perfecto crucero marcado y tres ábsides de los cuales el central es muy profundo.

También toda la iglesia se construye según el triángulo equilátero, incluso el crucero es un espacio rectangular regido por la geometría del triángulo equilátero, lo mismo que los brazos del crucero. En los tres espacios de la nave central se pueden inscribir 4 triángulos equiláteros colocados igualmente que en la nave del vaticano.

Los arcos formeros se pueden considerar ordenados en sesquialtera.

Pero el rectángulo del crucero ya no está orientado como los de Escalada o Mazote, sino en sentido contrario. Esto concuerda con la composición de tramos de esta arquitectura lombarda. Aquí se delata que la geometría del triángulo se aplica a cada uno de los tramos. Con el románico lombardo hemos pasado de un sistema de columnas regido por el orden, a un sistema de pilares, donde el antiguo orden da paso al tramo. Este tramo vale como un bloque de conjunto, además de ser unidad divisible y repetible. Por ello desde Obarra y Elna hemos cambiado la orientación de los triángulos equiláteros. Si antes la dominante era la altura del triángulo, ahora es el lado del triángulo.

Los números simbólicos son 3, 6, 7 y 12.

En esta iglesia no podemos colocar inscrito un hombre de pie pero sí arrodillado y orante. Este hombre tiene el canon del Monte Athos, su cabeza equivale a un tramo (14 pies = 4 módulos de 3,5 pies) y sus rodillas se sitúan en el pórtico que es tribuna interior. Nada tenemos que extrañarnos de ello si consideramos que la iglesia se hizo como voto penitencial del vizconde Bremond y que la construye y consagra su her-

mano el obispo de Urgel, Eribal, que muere dos meses después en el camino de penitencia a Tierra Santa.

Santa María de Alaón se consagra entre 1076-94 y en 1123, es iglesia que recoge todo el influjo de la construcción lombarda pero realizada en piedra sillar. Es una iglesia de pilares, de tres naves, de seis tramos mas tres ábsides: El último tramo está sostenido por columnas.

Veamos el esquema y su estudio (Esteban 1998) y comprobemos su perfección. Toda ella se construyó de acuerdo a la geometría del triángulo equilátero, armonizando sabiamente con las armonías musicales. Igualmente que hemos visto en las precedentes construcciones lombardas, es el tramo el que rige la arquitectura. Pero este tramo varía en dimensión según se adapte a la razón $\sqrt{3}$ o a la $3/2$. En alzado los espacios centrales se armonizan en $\sqrt{3}$ y los laterales en dupla.

En esta iglesia también se puede inscribir un hombre de pie y orante, si se toma el orden como medida de la cabeza (o pie) y si el hombre es de acuerdo al canon del monte Athos (tramo = 12 pies = 4 módulos de 3 pies).

San Salvador de Leyre tiene la consagración de su parte alta en 1057. Lo que queda de esta parte es una iglesia de tres naves de dos tramos y tres ábsides. La separación de naves se hace por medio de pilares cruciformes. La nave central es rigurosamente el doble de ancha que las naves laterales. En planta, los espacios de nave, tanto los de la central como los de las laterales, se someten a la geometría del triángulo equilátero, colocado al igual que en las naves del Vaticano. En alzado se observa la sesquialtera, $3/2$.

San Hilario de Poitiers se consagra en 1049, es una obra de construcción lombarda, donde se manifiesta el llamado tramo rítmico lombardo consistente en la alternancia de pilar columna pero generando un bloque entre los pilares.

La planta de toda la iglesia fue diseñada de acuerdo a la geometría del triángulo equilátero y pudo situarse como en la planta de San Pedro del Vaticano, pero atendiendo la modalidad lombarda se individualizó el tramo en rectángulos $\sqrt{3}$, y cada tramo es compuesto por dos órdenes. En la columnas se siguió el sistema modular de Vitruvio y también las armonías musicales.

Debemos destacar que el eje de esta iglesia mira directamente a San Pedro de Roma, con lo que tiene una extraña orientación. (Esteban 1996).

Hoy la iglesia no se conserva en toda su longitud pero la podemos conocer por un plano que de finales del siglo XVIII se conserva. En esta iglesia, tomando la dimensión del tramo por la longitud de la cabeza en el canon del Monte Athos, el medieval, se puede inscribir un hombre de pie en actitud orante.

La parte más antigua de **Santa María de Jumiegès**, antes de 1066, también fue planeada bajo la geometría del triángulo (Esteban 2001).

San Zeno Maggiore de Verona es otra iglesia lombarda con el tramo rítmico aludido, construida toda ella *ad triangulum* y con medidas similares a las dadas para la iglesia de Saint-Gall. (Se considera reconstruida tras el terremoto de 1117, pero su concepción y planta tiene que ser muy anterior a esa fecha).

TABLA DE CONCLUSIONES

Explicación: Tras el lugar reflejamos el valor del pie; el orden en pies; el módulo, \emptyset , en pies; el alto de la columna en \emptyset ; intercolumnio en \emptyset ; algunos números simbólicos; el ancho de la nave central en metros.

El modelo de San Pedro del Vaticano sigue las lecciones de la arquitectura de Vitruvio, pero le añade novedades como son los números simbólicos cristianos, especialmente con significado de la Trinidad y de Iglesia y la construcción *ad triangulum*. Encontramos este modelo en ejemplos eclesiásticos europeos e hispanos, desde el año 820 al 1060.

LUGAR	pie cm.	orden	\emptyset	columna	intercolumnio	n° simbólicos	nave m.
Vaticano romano	r.	12 p.	4 p.	9 \emptyset ?	2 \emptyset . sistilo	3, 4, 7, 12	25,90 m.
S. Gall	?	12 p.	3 p.	9 \emptyset	3 \emptyset diastilo	3, 12, 144	≈12 m.
Escalada	29,1	8 p.		10 \emptyset	6,5 \emptyset	3, 5, 7, 12	5,25
Mazote	29,4	8 p.		9 \emptyset	5 \emptyset toscano	3, 5, 7, 12	5,85
Obarra r.=	29,6	12 p.	3 p.	pilar		3, 5, 7, 12	5,30
Elna	33,33	18 p.		pilar		3, 7, 12	10,4
Cardona	29,8	14 p.	3,5	pilar		3, 6, 7, 12	8,26
Alaón r.=	29,58	12 p.		10 \emptyset		3, 5, 6, 12	5,40
Leyre r.=	29,58	12 p.		pilar		3, 12	7,10
Poitiers, S - Hilaire	29,58			9 \emptyset	5 \emptyset . toscano	3, 7, 12, 27, 144	16,75
Jumièges	30,1	16 p.		6 \emptyset	3 \emptyset diastilo	3, 12,	11,15
Verona, S. Zeno	30,5	22 p.		9 \emptyset	7' \emptyset toscano	3, 7, 12,	11,65

Todas estas iglesias se someten a la geometría del triángulo equilátero y en todas ellas se puede inscribir un hombre vitruviano.

AD QUADRATUM

Ahora nos planteamos: ¿Entonces qué es la arquitectura *ad quadratum* ?

En las famosas actas de la catedral de Milán, 1392 y años siguientes, se planteó la continuación de la catedral, cuando ya esta estaba elevada hasta las impostas de los pilares centrales. Se planteó continuar la elevación, la altura de las bóvedas de sus cinco naves, *ad quadratum o ad triangulum*. Si miramos y comprobamos medidas de la planta de la catedral de Milán podremos ver que los espacios de las naves laterales son cuadrados perfectos y que la nave central equivale a dos cuadrados de las laterales, por eso se planteó si continuar las alturas de acuerdo a la planta o a otro procedimiento en el que las bóvedas de las naves se escalonaran, se decidió por este último sistema porque lleva aparejado menor gasto y menor riesgo.

Sin embargo cuando a lo largo del siglo XV se construye la catedral gótica de Sevilla se hace toda ella con aspecto *ad quadratum*.

En contra de lo que se ha pensado ninguno de los dos términos, *ad quadratum o ad triangulum*, suponía una innovación.

No deberemos confundir la expresión *ad quadratum* con las armonías musicales, que naturalmente se encuentran en las divisiones del cuadrado y también en las del triángulo.

La arquitectura *ad quadratum*, puramente entendida, es decir, aquella en la que se manifieste el cuadrado como unidad rectora y repetida, la encontramos también desde la primera época cristiana.

En el arte hispano la vemos en San Juan de Baños de Cerrato del año 661 (Caballero), luego tendremos que esperar a San Caprasio en Santa Cruz de la Serós (anterior al 1035) y a las torres militares de Fantova (antes del año 1015),

Loarre y Abizanda, todas ellas construcciones muy perfectas de maestros lombardos. (Esteban 1989 y 1990).

El crucero de San Martín de Frómista, el tramo antiguo de San Isidoro de León, el crucero de Santiago de Compostela, el de San Millán de Segovia y el de San Vicente de Ávila, son los primeros espacios cuadrados que existen en el románico de piedra sillar. Pero no los tramos de las naves de Santiago de Compostela que miden 9,75 * 4,32 m. y por lo tanto su razón es 9 / 4.

Sin embargo Villar de Honnecourt nos dibuja una fantástica iglesia de la orden del cister perfectamente *ad quadratum*.

San Lorenzo de Florencia obra de Brunelleschi entre 1421-24 es una construcción *ad triangulum*, lo mismo que la catedral de Barbastro (1512) y la parroquial de Ariza (1528). También Simón García, en 1681 dibuja la planta de dos iglesias *ad triangulum* que luego no explica (Esteban 2003).

Así que el templo cristiano ejecutado *ad triangulum* no se olvida.

Cierto que Lázaro de Velasco en 1564 había dibujado la planta de una iglesia dedicada a la Trinidad de acuerdo a la geometría del círculo y del triángulo, como lo hace Francisco Borromini con San Ivo alla Sapienza en Roma (1642), pero estos dos ejemplos deben considerarse excepcionalmente intencionados.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias Páramo, L. (1992), "Geometría y proporción en la arquitectura prerrománica asturiana: La iglesia de San Juan de los Prados", en *XXXIX Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*. Ravenna, 1992, p. 11-62.
- Arias Páramo, L. (1993), "Geometría y proporción en la arquitectura prerrománica asturiana: El palacio de Santa María del Naranco", en *Sonderdruck aus dem madrider Mitteilungen* 34, 1993, p. 282-307.

- Arias Páramo, L. (2001), «Fundamentos geométricos, metrológicos y sistemas de proporción en la arquitectura altomedieval asturiana (siglo IX-X)», en *AEspA*, 74, 2001, pp. 233-280.
- Cabrol, F. y Leclercq, H. (1948), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de la liturgie*, bajo la dirección de H. Marrou, tomo XV, segunda parte, col.3.329, París, Letouzey et Ané, 1953.
- Cerrati, "Tiberii Alpharanii de basilicæ Vaticanae antiquissima et nova structura", en *Studi e testi*, Roma, 1914.
- Caballero Zoreda, L y Arce, F. (1997) "La iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora). Arqueología y arquitectura", en *AEspA*, 70, 1997, pp. 221-274.
- Caballero Zoreda, L y Feijó Martínez, S. (1998), "La iglesia altomedieval de San Juan Bautista en Baños de Cerrato (Palencia)", en *AEspA*, 71, 1998, pp. 181-242.
- Jongkees, J. H. (1966), "Studies on Old St. Peter's", en *Archaeologica Traiectana*, VIII, 1966, pp. 1-59.
- Krautheimer, R. *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, Cîteдра, 1984 (1ª ed. 1965), cap. II.
- Krautheimer, R. y otros, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, Ciudad del Vaticano, 1939, ss. vol V, 165 ss.
- Esteban Lorente, J. F. (1989), "Unas cuestiones simbólicas del románico aragonés", en *Aragón en la Edad Media VIII. Al profesor emérito Antonio Ubieto Arteta en homenaje académico*. (Zaragoza, 1989), pp. 209-227.
- Esteban Lorente, J. F. (1990), "El hombre, la balística y la medida. Consideraciones para la restauración de los cadalsos y techumbres en los castillos del siglo XI. Abizanda, Fantova y Loarre", en *Artigrama*, n° 6-7, (1989-90), pp. 297-329.
- Esteban Lorente, J. F. (1993), "Santa María de Obarra (Huesca). Observatorio astronómico del siglo XI", en *Aragón en la Edad Media, X-XI, Homenaje a la Profesora Emérita María Luisa Ledesma Rubio*, Zaragoza, 1993, pp. 211-228.
- Esteban Lorente, J. F. (1996), "La metrología y sus consecuencias en Saint-Hilaire de Poitiers (hacia 1049)", en *Artigrama*, n° 12, 1996-97, p. 335-357.
- Esteban Lorente, J. F. (1997), "Algunos secretos de Santa María de Obarra", en *Lux Ripacurtiae*, Ayuntamiento de Graus, 1997, p. 73-81.
- Esteban Lorente, J. F. (1998), "La metrología en Santa María de Alaón (hacia el año 1100)", en *Artigrama*, n° 13, 1998, p. 223-241.
- Esteban Lorente, J. F. (1999), "La metrología de la catedral románica de Jaca: 1", en *Artigrama*, n° 14, 1999, p. 241-262.
- Esteban Lorente, J. F. (2000), "La metrología de la catedral románica de Jaca: 2", en *Artigrama*, n° 15, 2000, pp. 231-258.
- Esteban Lorente, J. F. (2001), "La "ordinatio" y "compositio" vitruviana en las columnas románicas. Metrología de ejemplos escogidos", en *Imágenes y promotores en el arte medieval*, Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces, Univ. Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2001, pp. 101-114.
- Esteban Lorente, J. F. (2001b), "Teoría de la proporción arquitectónica en Vitruvio", en *Artigrama*, n° 16, 2001, pp. 229-256.
- Esteban Lorente, J. F. (2002), "El plano de Saint-Gall y la "ordinatio" vitruviana", en *Libros y documentos en la Alta Edad Media*, Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita, vol II, Madrid, Calambur, 2002, pp. 93-118.
- Esteban Lorente, J. F. (2004), "El control del espacio arquitectónico en las iglesias-salón españolas. Algunos ejemplos", en Lacarra Ducay, Mª C. coordinadora, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 85-113.



PINTANDO ARQUITECTURAS/
ARQUITECTURAS PINTADAS: LAS CONSTRUCCIONES
FIGURADAS EN EL CÓDICE ALBELDENSE

Etelvina Fernández González

Fernando Galván Freile

Universidad de León

Conforme al epígrafe que define la Mesa I del XV Congreso del Comité Español de Historia del Arte, presentamos una comunicación en la que se abordan, de manera puntual, los procesos de recepción y reformulación de modelos artísticos de la Antigüedad Tardía en el mundo medieval. El tema objeto de este trabajo será abordado a partir de un ejemplo de miniaturas del código *Vigilano* (Fig. 1)¹; concretamente, se trata de las dos ilustraciones en las que se ha figurado el tema de la ciudad de Toledo como sede conciliar² y la representación del *Ordo de celebrando concilio* (Fig. 2)³. En ambos casos nos interesa la imagen que de las arquitecturas se transmite en estas iluminaciones, arquitecturas que se muestran ante nosotros revestidas de una rica ornamentación pictórica. La problemática que nos plantean las referidas imágenes es si nos encontramos ante estereotipos que no se corresponden con la realidad o se trata de una copia, más o menos fiel, de las construcciones de la décima centuria hispana.

¿Estaban las arquitecturas altomedievales pintadas? A pesar de las reticencias, que en determinados momentos, la historiografía artística tuvo para asumir la ornamentación pictórica en las fábricas de la Antigüedad y en el medievo, hoy en día se ha asumido plenamente esta cuestión⁴; el problema radica en conocer hasta qué punto lo estaban; en este sentido los restos conservados en múltiples edificaciones así lo demuestran: Santa Eulalia de Bóveda, los monumentos prerrománicos asturianos o las edificaciones de la décima centuria, como ocurre en Santiago de Peñalba. Pero la pregunta tiene una segunda parte sin clarificar: ¿el exterior también se pintaba? La información de que disponemos no es muy abundante, hay que recurrir, como es bien sabido, a la tradición antigua, a las escasas referencias textuales⁵ y a los limitados vestigios conservados⁶, además de las representaciones de arquitecturas en otras manifestaciones artísticas contemporáneas al periodo objeto de análisis, es el caso de la pintura, la escultura, la orfebrería, el esmalte o la miniatura, entre otras⁷.

¹ El Escorial. Biblioteca del Real Monasterio, Ms. d.I.2.

² Fol. 142.

³ Fol. 344.

⁴ Aspecto consúltese la obra de Bango Torviso, Isidro (2001): *Arte prerrománico hispano. España Cristiana de los siglos VI al XI*, Espasa-Calpe, Madrid, p. 340-341.

⁵ Arias Páramo, Lorenzo (1999): *La pintura mural en el reino de Asturias en los siglos IX y X*, Librería Cervantes, Oviedo, p. 11-12.

⁶ Los cuales no siempre han sido bien interpretados y por lo tanto no valorados en su justa medida.

⁷ Cf. *Enciclopedia dell'Arte Medievale* (1991): vol. II, voz: "Architettura raffigurata", Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, p. 406-411.

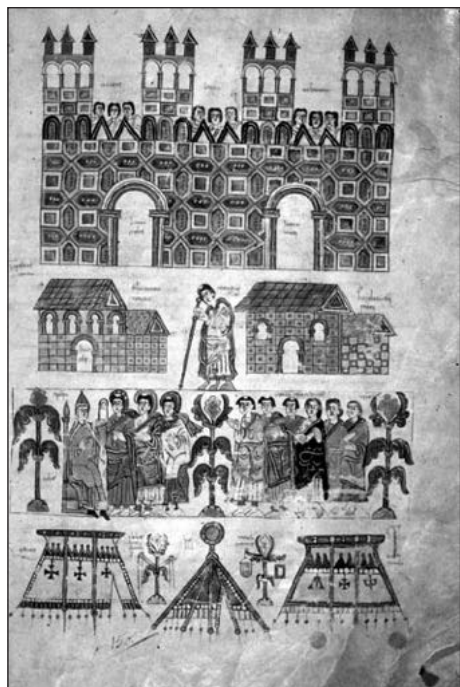


Fig. 1. El Escorial. Biblioteca del Real Monasterio.
Códice Vigilano, Ms. D. I. 2, fol. 142.



Fig. 2. El Escorial. Biblioteca del Real Monasterio.
Códice Vigilano, Ms. D. I. 2, fol. 344.

Parece evidente que sí había un destacado interés por la plástica exterior del edificio⁸, lo que se conseguía mediante el uso de diferentes recursos, no necesariamente pictóricos, tales como materiales de diferentes calidades, para obtener variadas texturas y efectos cromáticos⁹; la disposición de esos mismos materiales, dando lugar a diferentes diseños geométricos y compositivos; mediante la combinación cromática obtenida a partir de la disposición de aparejos o el contraplacado de los muros.

Tras este planteamiento inicial nos resta, nuevamente, plantearnos otra cuestión: ¿cuál es la razón por la que la pintura exterior de la arquitectura altomedieval no llegó hasta nuestros días? Las respuestas pueden ser múltiples, entre ellas tenemos las de carácter na-

tural: las alteraciones producidas por el paso del tiempo, en particular por las condiciones meteorológicas que afectan a los paramentos que se encuentran a la intemperie; también habría que tener en cuenta la falta de interés, en las sucesivas etapas históricas por conservar esta pintura, bien sea por cambios en los gustos o por falta de mantenimiento de los edificios; una tercera causa puede tener su origen en el poco cuidado que se pudo haber tenido en determinadas restauraciones del monumento, al no apreciarse estos elementos pictóricos como integrantes originales del monumento.

Por las razones expuestas, consideramos que cualquier fuente de información puede resultar positiva a la hora de acercarnos al estudio de la arquitectura altomedieval, en esta línea insertamos

⁸ Sobre estas cuestiones de carácter general véase: *Enciclopedia dell'Arte Medievale* (1991): vol. II, voz: "Architettura dipinta", Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, p. 380-397 y Arce, Ignacio (1996): "El estudio de los acabados y revestimientos de la arquitectura", en *Arqueología de la arquitectura*, Junta de Castilla y León, Burgos, p. 87-102.

⁹ A esto hay que sumar las alteraciones producidas por la incidencia lumínica sobre los paramentos.

nuestro análisis del códice *Vigilano*; el manuscrito, compuesto en el Monasterio riojano de San Martín de Albelda, en el año 976, es un texto misceláneo que recoge básicamente textos conciliares, además de otros redactados por Isidoro de Sevilla o escritos de carácter jurídico, entre otros. Desde el punto de vista artístico sobresalen las miniaturas que ilustran los textos introductorios, las que enmarcan las correspondencias canónicas, las figuraciones del lector y el códice, las correspondientes a los diferentes concilios, el *Ordo de celebrando concilio* y el retrato colectivo de soberanos visigodos, monarcas del reino de Pamplona-Nájera y los artífices del códice¹⁰. La trascendencia de este manuscrito queda de manifiesto en el hecho de que pocos años después se realizase una copia del mismo, en el monasterio de San Millán de la Cogolla, conocido como códice *Emilianense*¹¹. El valor “documental” que pueden tener las aludidas miniaturas, en principio, es discutible: evidentemente no se trata de una imagen absolutamente fiel de la realidad, pero tampoco consideramos que se trate de un estereotipo¹²; el hecho de que no responda a una realidad fiable plenamente no quiere decir, a nuestro enten-

der que se trate de fórmulas inventadas y del todo alejadas de la realidad; se trataría, por tanto, de hacer una lectura en la clave propia de la décima centuria.

La primera de las arquitecturas que analizaremos es la muralla figurada de la ciudad de Toledo. El artífice de la miniatura tuvo presentes dos aspectos fundamentales para representar la imagen de los concilios toledanos: por un lado la muralla, en tanto que definidora simbólicamente del espacio urbano, y por otro las iglesias en las que se celebrarían las reuniones conciliares. La importancia de esta estructura defensiva en los siglos del medioevo fue puesta de relieve por autores tan dispares como Isidoro de Sevilla o Alfonso X el Sabio¹³, quienes consideraban la muralla como nota diferenciadora entre el pueblo y la urbe, entre el campo y la ciudad¹⁴. Llegará a convertirse, ya desde la Antigüedad, en una imagen alegórica de la propia ciudad.

Por este motivo no es extraño que se le haya prestado tanta atención en este manuscrito para identificar no sólo el lugar en el que se celebran los concilios sino también la capital del reino visigodo¹⁵. Su representación se dispone en el tercio superior del folio, es un espacio particularmente privilegiado; el lujo de

¹⁰ La bibliografía sobre este manuscrito es muy abundante; el trabajo más completo, desde el punto de vista artístico es el de Silva y Verástegui, Soledad (1984): *Iconografía del Siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Institución Príncipe de Viana e Instituto de Estudios Riojanos, Pamplona; una revisión de las ilustraciones de este manuscrito, con una puesta al día de carácter bibliográfico puede consultarse en Fernández González, Etelevina y Galván Freile, Fernando (2002): “Iconografía, ornamentación y valor simbólico de la imagen”, *Códice Albeldense. 976*, vol. de estudios de la edición facsímil, Ed. Testimonio, Madrid, p. 203-277.

¹¹ El Escorial. Biblioteca del real Monasterio, Ms. d.I.1. Se trata de una versión de calidad plástica muy inferior, pero responde a idénticos modelos, con alguna excepción como la figuración de la ciudad de Sevilla mediante la muralla y el río; en el caso de las miniaturas que nos ocupan se reproducen exactamente los mismos modelos, por ello prescindiremos de su análisis.

¹² En esta línea, con respecto precisamente a las arquitecturas figuradas en algunos manuscritos hispanos alto-medievales se ha pronunciado Galtier Martí, Fernando (2001): *La iconografía arquitectónica en el arte cristiano del primer milenio. Perspectiva y convención; sueño y realidad*, Mira Editores, Huesca, p. 381, donde señala, con respecto a la sillería policroma de la torre de Tabara, en el Beato homónimo, que: “Es una convención miniaturística destinada a simular paramentos murales propia de las arquitecturas representadas en los códices hispánicos del siglo X (...)”.

¹³ Fernández González, Etelevina y Galván Freile, Fernando (2002), p. 260, nota 278.

¹⁴ Sobre las características de algunas de las murallas de época visigoda, es el caso de Recópolis o Cartagena, consúltese: Lacarra, José María (1959): “Panorama de la historia urbana en la Península Ibérica desde el siglo V al X”, *La città nell'Alto Medioevo*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, p. 319-355, especialmente las p. 340-341. A este respecto consúltese: Díaz y Díaz, Manuel Cecilio (1982): “Introducción general”, *San Isidoro de Sevilla. Etimologías* (ed. a cargo de J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero), T. I, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, p. 69 y nota 201.

¹⁵ Así se expresa en la inscripción que se dispone entre las torres de la muralla: *Civitas regia toletana*.

detalles corrobora ese interés; para ello se han dibujado tres lienzos de muro, entre los que se sitúan dos puertas, rematadas con arco de medio punto¹⁶. Es una construcción sólida y bien proporcionada, que dispone de muro de ronda almenado y cuatro torres defensivas estilizadas, que se calan con arquerías y se rematan con potentes almenas triangulares. Lamentablemente, es imposible contrastar esta imagen con modelos reales contemporáneos, tanto en la ciudad de Toledo como en otras urbes hispanas de la época¹⁷.

Pero, tal vez, el aspecto más significativo sea la decoración pictórica que presenta la muralla. Resulta evidente que si no hemos conservado estructuras defensivas de estas características y esa época, no es posible conocer cómo podrían estar ornadas. En este sentido los precedentes resultan muy contundentes desde el mundo antiguo, tanto por la calidad de algunas obras como por lo complejo de su revestimiento¹⁸. Pero son las murallas romanas del asentamiento de Saalburg (Fig. 3), en los montes Taunus (Alemania) las que nos pueden ofrecer una visión aproximada del aspecto exterior que podrían tener tales construcciones defensivas, al menos desde época romana¹⁹. En un marco cronológico no muy lejano debemos ubicar las murallas de la ciudad de Constantinopla,



Fig. 3. Saalburg (Alemania). Reconstrucción del paramento de la muralla (Foto J.Vidal Encinas).

de época de Teodosio II (413), en ellas destaca su bicromía, conseguida a partir de la alternancia cromática²⁰.

La continuidad de las fórmulas romanas se habría mantenido en las fábricas altomedievales; buena prueba de esa continuidad es que siglos más tarde, en algunas zonas de la muralla de León, de la decimotercera centuria, aún se conservan vestigios de revestimientos decorativos, además de en el conocido como Palacio de doña Berenguela²¹. Se trata

¹⁶ En su interior se albergan las inscripciones: *Janua urbis* y *Janua muris*.

¹⁷ Entre los ejemplos excepcionales conservados hay que señalar los fragmentos de la muralla de Alfonso III en Oviedo; se trata, no obstante, de unos lienzos de pequeño tamaño y paramento descarnado que no permiten comparación alguna.

¹⁸ Bastaría citar las murallas de la ciudad de Babilonia, revestidas de cerámica policroma y relieves figurados.

¹⁹ A partir de los restos conservados se ha realizado la reconstrucción del aspecto original de algunos fragmentos de lienzo, así como una recreación hipotética del conjunto murado. El revestimiento estaría conformado por un revoco que imitaría la disposición de sillares isódomos. La gama cromática empleada es un ocre claro para el fondo y rojo para marcar las hiladas. Cf. Vidal Encinas, Julio et alii (2002): "Un asunto superficial: el revoco decorativo del recinto amurallado romano-medieval de León", en *De Arte*, 1, p. 11-20, especialmente p. 13. Agradecemos a D. Julio Vidal las informaciones complementarias que nos ha facilitado así como el material que amablemente ha puesto a nuestra disposición.

²⁰ Desconocemos la posibilidad de que estuviesen revestidas de alguna manera; para una visión global del conjunto remitimos a la reconstrucción que de las misma se recoge en: Mango, Cyril (1989): *Arquitectura Bizantina*, Ed. Aguilar, Madrid, p. 31, lám. 38; en la p. 32 se describe la riqueza de la muralla y de alguna de sus puertas más fastuosas, como la conocida con el nombre de Puerta de Oro. Téngase en cuenta que es precisamente la zona de las puertas la que ha sido figurada en la miniatura del códice *Vigilano*.

²¹ Han sido estudiados en Vidal et alii (2002), p. 13: los autores ponen de relieve lo común de estas prácticas en época antigua y no descartan su utilización en la muralla romana de León, mediante el encintado de mortero entre las juntas de los sillares que, tal vez, se colorease. Sobre este asunto véase también: García y Bellido, Antonio (1970): "Estudios sobre la Legio VII Gemina y su campamento en León", en *Legio VII Gemina*, Ed. Cátedra de San Isidoro, León, p. 571-599, especialmente p. 571-575.

de una obra erigida en el siglo XIII, en algunos casos son lienzos remodelados de la antigua muralla romana y en otros se localizan en las cercas medievales. La decoración consiste en una serie de bandas paralelas horizontales e incisiones oblicuas, realizadas cuando aún el revoco estaba fresco; el tratamiento es bastante irregular y tosco²², pero el efecto plástico es destacado. En numerosos lugares este revestimiento se puede percibir con claridad, como ocurre en la zona de Puerta Moneda, donde además se da la particularidad que en uno de los lienzos ha quedado la huella, en negativo, del revestimiento del muro de la torre al que se adosó la construcción, lo que es una prueba de la antigüedad de la misma²³. El mismo modelo se utilizó en el Palacio de doña Berenguela, pero nada resta de él y sólo lo podemos rastrear a través de fotografías antiguas²⁴.

Estos revestimientos tenían, evidentemente, una funcionalidad, que en algunos casos puede ser múltiple. En primer lugar destacaríamos su carácter de epidermis protectora del edificio²⁵, aislándolo e impermeabilizándolo, en cierta medida, de las inclemencias meteorológicas. Pero también conforman el aspecto final del edificio²⁶, ornamentándolo y dignificándolo²⁷; no hay que olvidar que se trata de unas construcciones con una fuerte carga simbólica, que se convierten en auténtico emblema de la ciudad. En el caso de las murallas habría que sumar

otra posible función: hacer “visible” el edificio, es decir, que desde la lejanía se pudiese apreciar con nitidez y no se confundiese con el entramado urbano o el propio paisaje, de tal manera que el enemigo fuese consciente del obstáculo al que tenía que enfrentarse.

El problema surge a la hora de enfrentarnos al caso concreto que nos ocupa: la muralla de la ciudad de Toledo en el código *Vigilano*. No parece creíble que la visión que se nos ofrece sea real, decorada con todo ese rico aparato ornamental, sino que sería indicativo del tratamiento plástico que recibían las murallas en esa época y que mantendría, básicamente, las tipologías romanas. Posiblemente Toledo, la que fue capital del reino visigodo, contó con un recinto murado significativo, que en el siglo X es probable que ya no existiesen, pero que pudieron haber tenido continuidad en los recintos defensivos de otras ciudades de los reinos cristianos. De esta manera, las relaciones de la decoración con los modelos pictóricos del prerrománico asturiano son evidentes²⁸, concretamente con las pinturas que cubren algunas de las bóvedas de San Julián de los Prados, en la bóveda de la nave lateral sur de San Miguel de Lillo o en la bóveda del ábside norte de San Salvador de Priesca²⁹. El modelo se puede rastrear desde antiguo en la musivaria romana, con ejemplos muy significativos en el territorio peninsular. Nuevamente nos encontramos,

²² *Ibidem.*, p. 15.

²³ *Ibidem.*, p. 16.

²⁴ Como ya señalamos, la puesta en valor de estos elementos ha hecho que algunos hayan desaparecido en recientes restauraciones.

²⁵ Cf. Arce (1996): p. 87.

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ Especialmente algunos espacios como las puertas.

²⁸ Así lo han puesto de relieve numerosos especialistas, entre los que nos limitaremos a citar: Nieto Alcaide, Víctor (1989): *Arte prerrománico asturiano*, Ed. Ayalga, Salinas, p. 90-98, Arias Páramo (1999): p. 93-96, Noack-Haley, Sabine (1989): “Tradición e innovación de la decoración plástica de los edificios reales asturianos”, en *III Congreso de Arqueología medieval española*, Oviedo, p. 175 e ID. (1995): “Beobachtungen zu Ästhetik und Ikonographie an der Asturischen Königsbasilika San Julián de los Prados (Oviedo)”, en *Madridrer Mitteilungen*, 36, p. 336-343, y Fernández y Galván (2002): p. 260 y nota 277.

²⁹ El motivo ornamental también se localiza en el mismo código *Albeldense* sirviendo como fondo para una página-tapiz (fol. 19), lo que es una buena muestra de la difusión de este elemento ornamental: cf. y Fernández y Galván (2002): p. 235 y nota 133.

por tanto, ante una solución de continuidad directamente enraizada en la baja romanidad. Ahora bien, si el parecido no es discutible, no hay que olvidar que las pinturas murales asturianas con las que guardan una mayor similitud la miniatura del *Vigilano* se encuentran en interiores y no parece que se pueda asumir su utilización en exteriores. Estaríamos, por tanto, ante una visión de las murallas que nos ofrecería como dato fidedigno el que estos recintos se encontraban decorados, si bien no siguiendo, necesariamente, el mismo modelo que el utilizado por el miniaturista.

La segunda parte de nuestro estudio se centrará en el análisis de los edificios que aparecen en las dos páginas ya referidas, es decir en las miniaturas de los concilios toledanos y del *Ordo de celebrando concilio*. En el primero de los casos se identifican dichos edificios mediante sendas inscripciones en las que se lee: *eclesia Maria Virginis* y *basilica Sancti Petri*, mientras que la del *Ordo* se nombra únicamente como *eclesiae*³⁰. En todos los casos se trata de los edificios en los que se celebraban los concilios, de esta función se desprende el hecho de que se hayan representado en el códice; si la muralla aludía a la ciudad, la iglesia remite directamente al hecho de las reuniones conciliares.

Las tres iglesias guardan una gran similitud formal; su sencillez se advierte fundamentalmente en el diseño plantario y su volumetría, que parece corresponder con una disposición de nave única y cabecera cuadrangular; se

cubren a dos aguas ambos espacios. La simplicidad de esta tipología se corresponde con estructuras habituales, tanto en la Península como en otros ámbitos europeos; así ocurre desde la época carolingia en edificios como San Dionisio de Enger, en algunas construcciones del conjunto palatino de Paderborn³¹ o en iglesias peninsulares como San Salvador de Samos³². En los vanos se mantiene la misma sencillez, las puertas se conforman mediante arcos de medio punto o de herradura incipiente, se flanquean con pilastras o columnas rematas por impostas o sencillos capiteles³³. Las puertas se ubican en uno de los muros laterales de la nave, posiblemente el sur si la iglesia está correctamente orientada; en todo caso se trataría de la puerta principal del edificio, que por lo tanto no estaría en el imafrente³⁴. Las ventanas responden también al mismo modelo que las puertas en el caso de los dos edificios de los concilios toledanos, se disponen sobre el mismo muro que la puerta; en el caso e la iglesia del *Ordo* son dos pequeños huecos sobre la entrada principal, uno en el ábside y uno más en cada uno de los frontones que generan los faldones de los dos tramos de las cubiertas³⁵.

Si desde el punto de vista constructivo se observan claros paralelos con las fábricas contemporáneas a estas miniaturas, pensamos que se pueden establecer conclusiones similares respecto a la decoración mural de los templos. Los interiores decorados son bien conocidos desde la baja romanidad, tanto en el contexto europeo, como en el mundo

³⁰ Cf. Fernández y Galván (2002): p. 262-263 y 266-267.

³¹ Estos edificios no se conservan, pero se han realizado reconstrucciones ideales a partir de los restos arqueológicos; cf. *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Grosse und Paps Leo III. in Paderborn*, (1999): Verlag Philipp Von Zabern, Mainz, vol. I, p. 124-125 y vol. Vol. II, p. 538-539.

³² Esta tipología es muy común en la arquitectura rural románica y tales modelos perduran hasta bien avanzado el siglo XIII.

³³ Todo parece indicar que el miniaturista tuvo especial cuidado en ennoblecer las puertas de los tres edificios, resaltando incluso su diseño con un colorido intenso.

³⁴ Este hecho podría justificarse por una licencia del propio artífice ante su falta de pericia para figurar la parte frontal del edificio. Los problemas de representación y perspectiva son frecuentes a lo largo del medievo; a este respecto remitimos al trabajo de Galtier Martí (2001).

³⁵ Es el mismo sistema de iluminación que se observa en los edificios de la época.

bizantino y en las iglesias orientales; por lo que respecta al ámbito peninsular hispano recordamos de nuevo los ejemplos del prerrománico asturiano. No obstante, en el códice *Vigilano* se han decorado los exteriores, en tanto que única parte visible; también para este planteamiento encontramos ejemplos muy relevantes, desde la tardía antigüedad hasta los siglos centrales del medievo. Así en la iglesia martirial de Marialba de la Ribera aún hoy son claramente visibles los vestigios del revestimiento exterior de todo el paramento, conformado por un estuco que imita la disposición de sillares isódomos³⁶, remarcando las líneas en relieve, a lo que hay que sumar el cromatismo ocre para los fondos y bermellón para las líneas³⁷. Nuevamente es necesario volver sobre San Julián de los Prados para rastrear ejemplos de ornamentación mural de edicifios hispanos del siglo IX; todavía hoy son claramente visibles los restos de estuco de los paramentos este y norte de la iglesia, que estarían policromados en rojo y ocre-amarillo en diferentes zonas del muro (Fig. 4)³⁸. Pero el ejemplo más próximo en el tiempo a la imagen miniada que nos ocupa, tal vez sea el de Santiago de Pañalba; el edificio se encuentra en fase de estudio y restauración, como fruto de estos trabajos se ha podido constatar que la iglesia estaba policromada en el exterior, con una franja a modo de zócalo en una tonalidad roja y el resto en estuco blanco³⁹.

Siguiendo una tradición similar habría que situar los restos de revestimiento exterior conservados en el oratorio añadido en el siglo XII a la iglesia de San Miguel de Escalada. Se trata de un encin-



Fig. 4. Oviedo. Iglesia de San Julián de los Prados. Contrafuerte del ábside. Detalle del revoco.

tado que recorre los bordes de los sillares, si bien no presenta policromía; el aspecto final es muy cuidado y, posiblemente, estaría en la línea de los paramentos de la construcción de la décima centuria. Pero sin duda, uno de los ejemplos más expresivos, en otro ámbito geográfico y cultural, lo hayamos en la pequeña iglesia de San Jorge, en Kurbinovo (Macedonia) (Fig. 5), cuya decoración exterior, finalizada en 1191, muestra una serie de diseños geométricos en la parte baja que recuerdan los paramentos de nuestras miniaturas; se colorean en tonos ocre claros sobre los que se dibujan líneas en tonalidades tierra-vermellón.

³⁶ Hauschild, Theodor (1970): "Die Märtyrer-Kirche von Marialba bei León", *Legio VII Gemina*, Ed. Cátedra de San Isidoro, León, p. 513-521.

³⁷ Téngase en cuenta el paralelo con los revestimientos de las murallas de Saalburg.

³⁸ Cf. Arias Páramo, Lorenzo (1999): p. 41 y Puras Higuera, Jesús María (1996-1997): *Estudio y proyecto de conservación de las pinturas murales de San Julián de los Prados*, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, Oviedo, vol. I, p. 31 y vol. III, p. 368. Esta apreciación ya fue realizada por Schlunck, Helmunt y Berenguer, Magín (1957): *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Excma. Diputación Provincial de Asturias, Oviedo, p. 103-105.

³⁹ Cf. Escudero Navarro, Zoa, García Álvarez, Joaquín y León López, Alfonso (2004): "Intervenciones en la iglesia mozárabe de Santiago de Peñalba (León)", *Patrimonio*, V, 10, p. 27, 28 y 31.



Fig. 5. Kurbinovo (Macedonia). Iglesia de San Jorge. Fachada principal. Detalle del revoco decorativo.



Fig. 6. Volturmo (Italia). Iglesia de San Vincenzo. Decoración mural de la cripta.

Por lo que respecta a los motivos ornamentales de las iglesias miniadas en el código *Vigilano* observamos dos ámbitos fundamentales: el paramento y las cubiertas, además de los frontones. Los muros nos ofrecen el conjunto más llamativo de ornamentación pictórica de estas arquitecturas; la fórmula generalizada consiste en la repetición de unos sencillos esquemas de cuadrados, a veces, de diferentes tamaños, que en ocasiones llevan inscritos otros en su interior y pequeños círculos o puntos; en el caso de las iglesias toledanas es significativo el hecho de que son diferentes los motivos decorativos aplicados al paramento de las naves y los de los muros del presbiterio. La gama cromática no es muy abundante, si bien el artífice se ha esforzado en evitar la monotonía; se reduce a tonalidades ocre, levemente anaranjadas y rojo para las líneas y los minúsculos adornos, así como el blanco. Estos elementos ornamentales son excepcionalmente frecuentes en la miniatura, desde épocas muy tempranas, como se puede rastrear desde manuscritos como el *Pentateuco Ashburnham* a labores de aguja, ya de época románica, como el bordado de Bayeux. Pero sin duda, uno de los ejemplos más notables por su similitud formal y por tratarse de una arquitectura pintada es el caso de la cripta de San

Vicenzo de Volturmo (Italia) (Fig. 6)⁴⁰, que presenta un paramento recubierto con una sucesión de motivos cuadrangulares alternados en función de su diseño geométrico; su gama se limita también a tonos ocre y blancos, como los que predominan en las miniaturas del código *Vigilano*. El resultado se aproxima a la antigua técnica de contraplacado marmóreo, que se imita bastante fielmente; pensamos que, a la vista de estos, probablemente se intentase hacer algo similar en las iluminaciones que nos ocupan.

Para los frontones se ha prestado especial atención, remarcando de manera intensa su formato triangular mediante el uso de bandas coloreadas. Mientras que en los *Ordo de celebrando concilio* se han calado vanos, en los de las iglesias de Toledo observamos únicamente un tratamiento plástico. Nuevamente encontramos conexiones entre el tratamiento de las iglesias figuradas y los frontones de algunas arquitecturas altomedievales, como es el caso del baptisterio de San Juan de Poitiers.

Por último, en las cubiertas se ha recurrido a una fórmula muy sencilla de representación de tejas planas de tradición romana, muy común en todas las representaciones arquitectónicas, bien sea en pintura o miniatura⁴¹. Para el ábside

⁴⁰ Ca. 820. Reproducido en: Mitchell, John (1999): "Karl der Grosse, Rom und das Vermächtnis der Langobarden", en *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Grosse und Papst Leo III. in Paderborn*, (1999): Verlag Philipp Von Zabern, Mainz, vol. III, p. 101, ilus. 6.

⁴¹ Razones evidentes han hecho que las cubiertas originales de estos edificios no hayan llegado hasta nuestros días y sólo las conocemos por fragmentos sueltos.

de la iglesia toledana de la Virgen María se ha empleado un motivo diferente, rematado en forma curva y superpuestas, que podría imitar cubiertas escamosas de piedra, madera o pizarra; a esto hay que sumar una serie de líneas que le confieren una cierta plasticidad fitomorfa, que se aproxima a los repertorios ornamentales habituales para la época⁴².

De todo lo expuesto se podría deducir, a modo de conclusión, que las miniaturas que hemos analizado ayudan a corroborar que los edificios altomedie-

vales estaban decorados en su exterior; de esta manera la iluminación puede actuar como un documento más a la hora de conocer la plástica perdida en buena medida de la arquitectura altomedieval. No se trataría, pues, de un mero convencionalismo, puesto que, como creemos haber demostrado, tanto las formas, como las técnicas, las funciones o los modelos se pueden rastrear desde la antigüedad, pasando por el mundo visigodo, la Monarquía Astur y las fábricas del siglo X hasta los albores del gótico.



⁴² Se encuentran modelos similares en la pintura mural asturiana, por ejemplo, en la antecámara sur de la tribuna de San Salvador de Valdediós.

DE LA ANTIGÜEDAD A LA EDAD MEDIA. LA FIGURA DE CONSTANTINO COMO REFERENTE DE MONARCA CRISTIANO EN LA ALTA EDAD MEDIA HISPANA

M^a Pilar García Cuetos
Universidad de Oviedo

Como he recordado recientemente¹, Francisco Javier Faci propuso respecto al reinado de Alfonso III un interrogante acerca de su supuesta falta de relaciones con el resto de los reinos hispanos y europeos:² "Y lo fundamental de esta cuestión no es tanto cuáles fueron esas relaciones, sino el hecho de que la cultura del reino astur, heredera como la de todos los reinos bárbaros de la Roma cristiana, necesariamente debía evidenciar coincidencias culturales con ellos y que, inevitablemente, esa entidad cultural podía determinar algunas de las realizaciones de los reyes asturianos, de los reyes bárbaros europeos y del reino godo de Toledo.

EL MONARCA FUNDADOR DE CIUDADES Y LA FIGURA DE CONSTANTINO

Como es bien sabido, sobre unos recintos y una basílica erigidos por su padre, el rey Fruela³, Alfonso II promovió no sólo la reconstrucción de la

iglesia, sino la creación de lo que se ha definido como la *regia sedis* ovetense, núcleo que se convirtió en capital estable del joven reino astur. A estas alturas, parece evidente que la elección de la colina de ovetao no fue casual, y que el rey Casto impuso su nuevo paisaje al paisaje histórico heredado. ¿Cuál era la intención que movía esta empresa?. Con seguridad, puesto que así lo ponen de manifiesto las crónicas, el monarca deseaba crear una sede regia y con ello no sólo establecer una "*cathedra regni*" una sede estable para la monarquía, sino elaborar una imagen material del reino acorde con su ideal político. Igualmente, esta iniciativa se vincula a empresas similares en otros reinos nacidos tras el desmembramiento del Imperio Romano pues, si las crónicas asturianas refieren que Alfonso II fue el primero en sentar su solio en Oviedo⁴, Gregorio de Tours, señala que Clodoveo fijó la sede de su reino en París⁵.

¹ GARCÍA CUETOS, M^a P. (2004), "La Cámara Santa y su posible papel en la Regia Sedes ovetense. Una reflexión alrededor del origen del relicario de San Salvador de Oviedo", *Ciclo de Conferencias Jubileo 2000*, Oviedo, pp. 7-76.

² "cabe plantearse si este asilamiento fue real o es la carencia documental la que nos oculta una situación que resultaría lógica": FACI, F. J. (1994). "El panorama europeo en el reinado de Alfonso III (866-910)", *La época de Alfonso III y San Salvador de Valdediós*, Departamento de Historia y Artes. Área de Historia Medieval, Oviedo, p. 4.

³ RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, (2001) *La Monarquía Asturiana*, Oviedo, p. 129 y ss.

⁴ "Iste solium suum Oueto firmavit", Crónica Rotense, y "Iste prius solium regni Oueto firmabit", Crónica ad Sebastianum, GIL FERNÁNDEZ, J.; MORALEJO, J. L. y RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, J. I. (1985) *Crónicas Asturianas*, Oviedo, pp. 138 y 139.

⁵ "Ibique cathedram regini constituit" en París, vid: DIERKENS, A. y PÉRIN, P. "Les sedes regiae mérovingiennes entre Seine et Rhin", en RIPOLL, G y GURT, J. M. (eds.) (2000) *Sedes Regiae*, Barcelona, pp. 270-272.

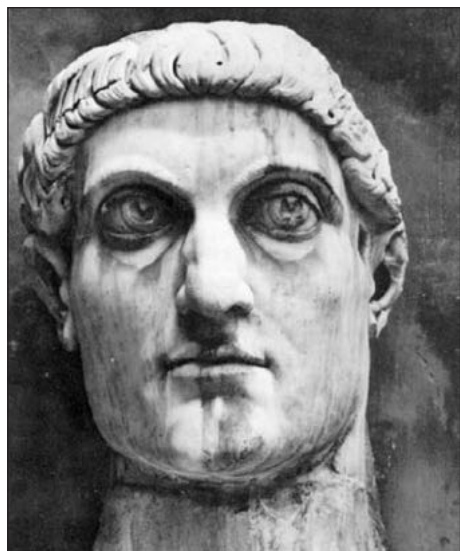


Fig. 1. Emperador Constantino.

El ideal toledano como referente para Oviedo es incuestionable, pero tampoco debe olvidarse que la empresa alfonsina remite a la idea del soberano que funda ciudades, al mito imperial, presente asimismo en la mente del rey goda Leovigildo⁶. Bajo Constantino⁷, el emperador retoma el viejo título de “*conditor urbium*” y la fundación de Constantinopla ejerció un poderoso influjo tanto para los emperadores que le siguieron, como para algunos reyes bárbaros, y el mismo Alfonso II, pero no debemos olvidar sus otras empresas relacionadas con el engrandecimiento de ciudades: en el año 327 el emperador realizó mejoras en Drepanum, la ciudad natal de su madre, y decretó que se llamaría Helenópolis. A mi entender, las características de la fundación de Constantinopla parecen repetirse en la

de Oviedo, si bien me estoy refiriendo a referentes culturales y no a modelos materiales: Cyril Mango afirmó que la creación de la ciudad que lleva el nombre de Constantino⁸ obedecía a criterios dinásticos y era resultado de la victoria sobre Licinio; igualmente, Alfonso II instala la sede del reino en Oviedo una vez superadas las dificultades de su acceso al trono y vencido el enemigo musulmán tras su incursión sobre Ovetao. A juicio de Javier Arce, al desdibujarse la figura del emperador desde Honorio, sus sucesores no fueron tan proclives a este tipo de iniciativas, pero, en cambio, los reyes bárbaros retomaron esta tradición, si bien lo puntual de sus fundaciones las convierte en elementos “*aislados y artificiales, reflejo de un intento también puntual de asimilarse, propagandísticamente al proceso y la costumbre que se seguía en el Imperio de Oriente*”⁹. Es indudable el peso del imperio Bizantino, pero pienso que en la mente de algunos reyes bárbaros, como Clodoveo, Leovigildo, y en la de Alfonso II, la figura de Constantino, monarca cristiano por excelencia, seguía viva, mantenida en una cultura, especialmente en el caso hispanogodo, que bebía de las fuentes de la Antigüedad cristianizada. La elección de determinadas advocaciones, los usos funerarios de estos monarcas, etc., parecen poner de manifiesto esa herencia. Brühl¹⁰ afirmó que el referente indudable de fundaciones como Toledo o Pavía fue Constantinopla, y que quizás sucedió lo mismo en el caso italiano también Rávena, y esta misma tesis es defendida por Isabel Velázquez y Gisela Ripoll, aunque con

⁶ Vid. BANGO TORVISO, I.G. (1992), “Los reyes y el arte durante la alta Edad Media. Leovigildo y alfonso II y el arte oficial”, *Lecturas de Historia del Arte*, pp. 19-32.

⁷ ARCE, J. “La fundación de nuevas ciudades en el Imperio romano tardío: de Diocleciano a Justiniano (S. IV-VI)”, en RIPOLL y GURT (eds.) (2000), *Sedes Regiae (ann. 400-800)*, Barcelona, pp. 31-62, especialmente, pp. 33 y 37.

⁸ MANGO, C. (1997), “The Development of Constantinople as an Urban Center”, *Studies on Constantinople*, Variorum Reprints, I, pp. 117-136, especialmente, p. 118.

⁹ ARCE, J. ob. Cit., p. 54.

¹⁰ BRÜHL, C.R. (1967), “Remarques sur les notions de “capitale” et de “residence” pendant le haut Moyen Age”, *Journal des Savants* (s.n.), pp. 193-215, especialmente, p. 215.

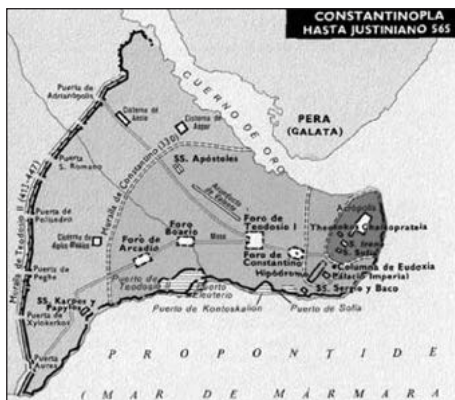


Fig. 2. La Ciudad de Constantinopla.

matices¹¹. Ward-Perkins¹² también considera Constantinopla como referente de los reyes bárbaros, quienes, a su entender, intentaron imitar en sus *sedes regiae* el esplendor de la ciudad de Constantino: Clodoveo elevó en París la iglesia de los Santos Apóstoles y Childerico erigió sendos circos en París y Soissons; incluso se llevaron a cabo fundaciones que reproducen el esquema Constantino-Constantinopla, como Theodericópolis en el reino ostrogodo o Recópolis en el hispanogodo¹³, y precisamente, el caso más significativo de rey fundador de ciudades lo constituye el monarca hispanogodo Leovigildo. Gisela Ripoll afirma que es imposible asegurar que la voluntad de los monarcas visigodos fuese mantener una corte que, a través de las ceremonias cortesanas, permitiera proceder a la *imitatio imperii* de la sede imperial de Constantinopla, aunque

acepta el referente de los Santos Apóstoles para la iglesia toledana de los Santos Apóstoles Pedro y Pablo. En cambio, Férotin sí llamó la atención sobre que la misma definición de la iglesia de los Santos Pedro y Pablo como “*pretoriense*” supone la expresión del hábito de los reinos bárbaros de adoptar los nombres y toda la terminología de la vieja Roma, señalando igualmente la ceremonia de la partida y la vuelta de la guerra de los monarcas godos de Toledo como claro ejemplo de la asimilación de los usos imperiales¹⁴, vinculados además estrechamente al culto a la reliquia de la Santa Cruz.

Esta tesis de la fuerte impronta de la figura de Constantino en el mundo visigodo es defendida firmemente por los historiadores y considero que debe servirnos de referencia necesaria a la hora de analizar la realidad artística de la monarquía hispanogoda. Esperanza Osaba¹⁵ afirma que el peso de la figura de Constantino es evidente si se analiza el corpus legislativo visigodo. Dentro de ese corpus, destacan, a juicio de la autora y dentro del grupo de las *antiquae*, una serie de leyes promulgadas por Leovigildo en su búsqueda de otorgar mayor poder a la monarquía, finalidad por la cual dotó al monarca de los símbolos propios del poder imperial romano y recurrió a la “*imitatio imperii*”¹⁶. A la búsqueda de lo que Osaba define como “*refundación*”, de la imagen del poder, se volvieron los ojos hacia la figura de Constantino, cuyas

¹¹ Las autoras afirman que desde la conversión de Recaredo, y claramente antes desde Leovigildo, los paralelismos de la ciudad toledana con la corte imperial romana “*se producen como una emulación que busca conferir formalmente, a la corte primero, y después a la propia Toledo el carácter de sedes y urbs regia incuestionables*” y que Juan de Biclaro al hablar de Recaredo y del III concilio de Toledo manifiesta que se renueva la actuación de Constantino y el concilio de Nicea y de Marciano y el de Calcedonia, cit. VELÁZQUEZ, I. y RIPOLL, G. “Toletum, la construcción de una urbs regia”, *Sedes Regiae*, ya citado, pp. 521-578, especialmente, pp. 547-548.

¹² WARD-PERKINS, B., “Constantinople, imperial capital of the fifth and sixth centuries”, *Sedes Regiae*, ya citado, pp. 63-81.

¹³ WARD-PERKINS, ob. cit., pp. 75 y 78.

¹⁴ FÉROTIN, M. (1904) *Le Liber Ordinum en usage dans l'église wisigothique et mozarabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle*, (he manejado la reedición de A. Ward y Cuthbert Johnson), p. 156.

¹⁵ OSABA, E. (2003). “Reflexiones en torno a las leyes visigodas”, en Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura, Monográfico Retórica y Discurso, 3ª época, nº 8, pp. 57-72.

¹⁶ Sobre el tema vid: DIAZ Y DIAZ, M. (1958), “La cultura de la España visigótica del siglo VII”, en *Caratteri del secolo VII in Occidente II. Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, Spoleto, pp. 813-844; SIEMS, H. (1995) “Textbearbeitung und Umgang mit Rechtstexten im Frühmittelalter. Zur Umgestaltung der

constituciones fueron utilizadas como modelo de leyes de atribución leovigildiana. Es más, Osaba juzga que cabría pensar que los legisladores leovigildianos tomaron conscientemente un arquetipo lleno de poder, adoptando el texto normativo constantiniano precisamente porque se pretendía alcanzar un determinado modelo de sociedad. Con todo, el acercamiento a la figura de Constantino es aún más explícito bajo Recaredo quien, como bien sabemos, fue el primer rey católico goda. La referencia expresa a la figura de Constantino, y también a la de Marciano, emperadores convocantes de los concilios de Nicea del 325 y Calcedonia del 451, queda clara a través de la obra de Juan de Biclaro¹⁷. Tampoco debe olvidarse que Díaz y Díaz ha sugerido la participación de este prelado en la elaboración de los discursos reales con motivo del III Concilio de Toledo, y hace notar expresamente la presencia de los adjetivos con que se aclama al monarca en las Actas del Concilio *-gloriosissimo, deo fidelissimo, sanctissimus princeps*, entre otros- que, a su entender, tienen la clara intención de equipararlo con los emperadores romanos. El mismo reflejo de la imagen del soberano de la Antigüedad cree verlo Puig y Cadafalch en el hecho de que Alfonso III sea reconocido como “*el Magno*”, expresión, a su juicio, heredera del título de “*magnus Imperator*”¹⁸, y que manifiesta una aspiración imperial que mantendrán los reyes leoneses.

La pervivencia del ideal de soberano de la Antigüedad se manifiesta de esa manera en la recreación de todo el aparato que le acompañaba. Las cró-

nicas asturianas refieren que Alfonso II dispuso su trono en Oviedo¹⁹, algo que otros, como Clodoveo o Leovigildo, habían hecho antes, y también nos informan de la idea que el reino astur tenía de lo que suponía escenográficamente ese hecho cuando refieren que Leovigildo fue el primero de los reyes godos en sentarse en el trono cubierto con la vestidura regia y, a continuación, nos recuerdan que fundó Recópolis²⁰. De la misma manera, Gregorio de Tours narra que Clodoveo, revestido con la clámide y el manto púrpura y ceñido con la diadema, se había trasladado a caballo desde la basílica de San Martín a la catedral distribuyendo oro y plata al pueblo y haciéndose llamar “*cónsul*” o “*augusto*”, convertido en el “*nuevo Constantino*” y que instaló la *cathedra regni* en París²¹. En todos los casos, pienso, se está hablando un mismo lenguaje y se recurre a un mismo tipo de comportamientos y la referencia constantiniana queda clara. En las mismas crónicas asturianas se hace mención expresa de Constantino, destacando su figura como fundador de Constantinopla y se alude también al otro soberano-referente, Leovigildo, como el primero que se presentó a sí mismo como monarca en sus usos de corte y anotando su labor de fundador de ciudades. De manera idéntica nos presentan a Alfonso II y la misma imagen queda patente en las labores que atribuyen a Alfonso III. El ciclo cronístico creado bajo su reinado es el último compendio de esa cultura, de esa idea política, que tiene muchos puntos de coincidencia con la desarrollada fuera

Leges im Liber legum des Lupus“, en *Recht im frümiddelalterlichen Gallien*, Köln-Weimar-Wien, pp. 29-72 y VAL-VERDE CASTRO, M^a R. (2000), *Ideología, simbolismo y ejercicio del poder real en la monarquía visigoda: un proceso de cambio*, Salamanca, pp. 181 y ss.

¹⁷ OSABA, ob. cit. y CAMPOS, J. (1960), *Juan de Biclaro, obispo de Gerona. Su vida y su obra. Introducción, texto crítico y comentarios*, Madrid.

¹⁸ PUIG Y CADAFALCH, J. (1961), “La survivance de l’art wisigothique en Asturias”, en *L’art wisigothique et ses survivances*, París, pp. 88-106, especialmente p. 91.

¹⁹ “*Iste prius solium regni Oueto firmabit*”, crónica a Sebastián, *Crónicas Asturianas*, ya citado, p. 139.

²⁰ “*Primus regali ueste opertus solio resedit. Urbem in Celtiberia fecit a Recopolim nominabit*”, *Crónica Albeldense, Crónicas Asturianas*, ya citado, pp. 169.

²¹ DIERKENS y PÉRIN, ob. cit., p. 272.

de la fronteras del reino astur y, por ese motivo, la tesis de Isidro Bango acerca de que el reino asturiano encontramos el canto de cisne de la Antigüedad no puede ser, a mi juicio, más evidente²².

Para materializar ese ideal político, debía acudir a referentes culturales, que no son otros, a mi entender, que los expuestos claramente por las crónicas. Si la intención del Rey Casto era recrear la capital del reino hispanogodo: Toledo²³, imitando todo el aparato político y religioso de la monarquía visigoda²⁴, en ese modelo ya estaba presente la referencia a Constantino, puesto que, como señalan Velázquez y Ripoll, tres son las iglesias toledanas mencionadas en los concilios: la iglesia de Santa María, la basílica de Santa Leocadia y la de los Santos Apóstoles, también denominada de San Pedro y San Pablo o iglesia *praetoriensis*²⁵. Ésta sería, en su opinión, la iglesia áulica, en la que tuvo lugar la unción regia del rey Wamba, se localizaría en el complejo arquitectónico que albergaba la guardia real y tal vez el palacio y cuya advocación remite, a su juicio, al *apostoleium* de Constantino.

LA SEDE REGIA Y SUS REFERENTES MATERIALES Y CULTURALES: PALATIUM, TRICLINUM, BALNEA, CAPILLA Y PANTEÓN

La crónica Rotense reseña que Alfonso II estableció su solio en Oviedo y que edificó allí una basílica en honor del Salvador, con altares para los doce apóstoles, una basílica en honor de Santa María, con sendos altares a uno y otro lado, y cerca de la iglesia del Salvador, otra basílica en honor del mártir San Tirso. Por su parte, en la crónica A Sebastián se refiere que, establecido su trono en Oviedo, el monarca levantó la basílica en honor del Salvador, añadiendo al su altar principal, de uno y otro lado, otros doce con reliquias de los apóstoles, una iglesia en honor de Santa María hacia la parte norte de la del Salvador, con un altar principal flanqueado por otros dos dedicados a San Esteban y a San Julián, respectivamente, y que también levantó una tercera basílica en honor de San Tirso y además, los palacios reales, los baños, comedores, y estancias y cuarteles. Finalmente, la Crónica Albeldense refiere también la construcción de las tres basílicas ya citadas en las anteriores²⁶. Para comprender dónde

²² BANGO TORVISO, I. (1995), "La cultura artística de la monarquía astur, la última manifestación de la antigüedad", en *Astures (pueblos y cultura en la frontera del Imperio Romano)*, Gijón, pp. 171-187.

²³ Como es bien sabido, las relaciones entre el ideal de la Toledo hispanovisigoda y la materialización del conjunto arquitectónico ovetense auspiciado por Alfonso II, han sido esclarecidas por Isidro G. Bango Torviso. Vid., fundamentalmente: BANGO TORVISO, I.G. (1985) "L'Ordo Gothorum et sa survivance dans l'Espagne du Haut Moyen Age", *Revue de l'art*, pp. 9-20, (1992) "Los Reyes y el arte durante la alta Edad Media. Leovigildo y Alfonso II y el arte oficial", *Lecturas de Historia del Arte*, pp. 19-32. (1992) "De la arquitectura visigoda a la arquitectura asturiana: los edificios ovetenses en la tradición de Toledo y frente a Aquisgrán", *L'Europe héritière de l'Espagne wisigothique*, Madrid, y (1995) "La cultura artística de la monarquía astur, la última manifestación de la antigüedad", *Astures (pueblos y cultura en la frontera del Imperio Romano)*, Gijón, pp. 171-187.

²⁴ Así se refleja en la *Chronica Albeldensis*: "Omneque Gotorum ordinem, sicut Toletum fuerat, tam in ecclesia quam palatio in Ovetao cuncta statuit", edición crítica de Juan Gil Fernández, y traducida por José L. Moralejo como sigue: "Y todo el ceremonial de los Godos, tal como había sido en Toledo, lo restauró por entero en Oviedo, tanto en la Iglesia como en el Palacio". Vid. GIL FERNÁNDEZ, J.; MORALEJO, J. L. y RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, J. I. *Crónicas Asturianas*, pp. 174 y 249.

²⁵ VELÁZQUEZ Y RIPOLL, ob. cit., pp. 550 y ss.

²⁶ Las crónicas refieren las iniciativas constructivas del Rey Casto de la siguiente manera: "Iste solium Sium Huelo Fermat. Basilical quique in honore Dominé et Saltatorio nuestra Ayahuasa Xi Cum bis seno numero apostolorum altaris adiungens, sibe ecclesiam hob honorem sancte Marie semper uirginis cum singulis hinc atque titulis miro opere atque forti instructione fabricauit; etiam aliam ecclesiam beatissimi Tirsi martiris prope domum sancti Saluatoris fundauit" en la crónica Rotense; "e Iste prius solium regni Oueto firmabit. Basilicam quoque in nomine Redemptoris nostri Saluatoris Ihesu Xpi miro construxit opere, unde et specialiter ecclesia sancti Saluatoris nuncupatur, adiciens principali altari ex utroque latere bis senum numerum titulum onem reconditis reliquiis omnium apostolorum; edificabit etiam ecclesiam in honorem sancte Marie semper uirginis a septentrionali parte aderentem ecclesie supra dicte; in qua extra principale altare a dextro latere titulum in memoriam sancti Stephani, a sinistro totulum in memoriam sancti Iuliani erexit; etiam in occidentali parte huius uenerande domus edem ad recondenda regum adstruxit corpora, necnom et tertiam basilicam in memoriam sancti Tirsi condidit cuius operis pulcritudo plus presens potest mirare quam

se buscaba el modelo de esa sede, hemos de tener en cuenta la expresión de la crónica *ad Sebastianum, que afirma* que el Rey Casto erigió *palatia, balnea, triclinia y pretoria*²⁷. Si seguimos la traducción de la crónica, deberemos referir que Alfonso II erigió en Oviedo unos palacios, baños, comedores, estancias y cuarteles²⁸, pero si prescindimos de la traducción y tomamos literalmente los términos, comprobamos que se describen absolutamente todos los espacios indispensables para hablar de sede regia: palacio, baños, *triclinio* y *pretorio*. Los términos latinos describen espacios cuya función estaba claramente codificada e integrada en la voluntad de imitar los usos de la antigua Roma. Los espacios creados en Oviedo pueden considerarse indispensables en el aparato escenográfico de la realeza y del poder heredado de la tardía Antigüedad: el palacio como residencia destacada, los *balnea*, elemento estrechamente relacionado asimismo con la imagen del lujo vinculada al soberano, que parece haberse transformado de uso social en uso palatino, y que también estuvo presente en las grandes *villas*, como reseñaré a continuación. El triclinio tampoco puede definirse sencillamente como un *comedor*, podría interpretarse como la sala del trono, puesto que este término puede asociarse a este recinto desde los precedentes bajoimperiales, o el mismo *triclinos* de oro, *Chrysotriclinos*, del palacio imperial de Constantinopla²⁹, referente cultural de las sedes regias altomedievales, y también parece que este tipo de sala de

recepción, con una exedra, estaba presente en muchas *villae* tardorromanas³⁰. Finalmente, el *pretorio* debe entenderse como la expresión arquitectónica tanto del aparato legal del reino, como de la residencia de la guardia que protege al soberano.

En lo tocante al tema del *Balnea*, cuya asimilación en las sedes de poder altomedievales me ocupa en este momento, hay que destacar el hecho fundamental de aclarar su vinculación a la sala de recepción y de representación. Esa asimilación del baño con los usos cortesanos llega, incluso, a la corte de Luis XIV, quien mandó instalar una habitación con baño en su propio palacio, un espacio nunca utilizado, pero elaborado en un claro gesto de ostentación³¹. Es bien sabido que los grandes conjuntos imperiales contaban con termas, como sucede en Cercadilla, donde ese recinto se vincula al aula, como espacio de recreo privado del emperador y sus invitados³², y que todas las *villae*, por modestas que fueran, contaban con ellas, puesto que se fueron incorporando a partir del siglo II como elemento integrante de la *pars urbana* de las mismas. Según describió el mismo Vitrubio, formaban parte, junto con el dormitorio y el *triclinium*, de la zona íntima de la vivienda, a la que tenían acceso la familia y sus invitados, y es conocido que su proceso de monumentalización corrió parejo al de los otros espacios de representación, o de aparato, de la villa, como el *triclinium* y el *oecus*³³. Es más: como en el caso del

eruditus scriba laudare”, en la crónica A Sebastián y “*Iste en Ouetao templum sancti Salbatoris cum XIIII apostolis ex silice et calce mire fabricauit aulanque sancte Marie cum tribus altaribus hedificauit. Baselicam quoque sancti Tirsi miro hedificio cum multis angulis fundamentauit*”, en la Albeldense, cit., *Crónicas Asturianas*, pp. 138 a 141 y 174.

²⁷ “*Nam et regalia palatia, balnea, triclinia, uel domata atque pretoria construxit decora et omnia regni utensilia fabrefecit pulcherrima*”, Crónica ad Sebastianum, *Crónicas Asturianas*, ya citado, p. 141.

²⁸ “*Mas también los palacios reales, los baños, comedores y estancias y cuarteles, los construyó hermosos, y todos los servicios del reino los hizo de lo más bello*”, Crónica a Sebastián, traducción de J.L. Moralejo, *Crónicas Asturianas*, ya citado, p. 215.

²⁹ JANIN, R. (1964) *Constantinople Byzantine. Développement urbain et répertoire topographique*, París, p. 115.

³⁰ Puede verse una reflexión sobre el tema de la sala de recepción con exedra en: GODOY FERNÁNDEZ, C. *Arqueología y liturgia...*, ya citado, pp. 123-126.

³¹ VIRAGELLO, R. (198), *Le prope et la sale. L'hygiène du corps depuis le moyen Age*, París, . 34.

³² HIDALGO, R. (1996a): Espacio público y espacio privado en el conjunto palatino de Cercadilla: *el aula central y las termas*, Sevilla e HIDALGO, R. (1996b): “Sobre la interpretación de las termas de Cercadilla (Córdoba)”. *Habis* 27, pp.189-203.

³³ *Ibid.*, pp. 84-86.

gran conjunto de Cercadilla, no fue en absoluto inusual esa comunicación directa entre esos espacios, que, a juicio de García Entero y de Arribas Domínguez, corrobora el papel social del baño, que cobró el rango de arquitectura de aparato y ganó su propia individualidad arquitectónica. Las grandes villae tardoimperiales de los latifundios asimilan el papel de auténticos espacios palatinos, de hecho, se los ha definido en ocasiones como arquitectura áulica, y el balnea se integra en ellos, para ser asumido, de esa manera, en las posteriores sedes de poder. A mi juicio, un perfecto ejemplo de este proceso son los palacios omeyas del desierto, igualmente herederos del ideal imperial romano, y en los que la sala de recepción o del trono aparece vinculada al baño, escenario de recreo del monarca, de recepción de determinados personajes y centro de ceremonias heredadas del protocolo de corte bizantino³⁴. Sobre la pervivencia del uso del baño, entendido como parte de ese aparato de prestigio de la sede de poder, tenemos en occidente ejemplos que permiten corroborar esta hipótesis: en el mundo longobardo parece que las termas mantuvieron su función de lugar de reunión de alto valor social y en el seno e Italia ostrogoda los reyes germanos mantuvieron las termas³⁵, que, como también es bien sabido, centraron la vida del complejo palatino de Clovis en París. Tampoco es desconocido el hecho de que Carlomagno instalara en Aquisgrán, un centro termal, una de sus sedes regias,

en las que no faltaba una piscina termal, que fue centro de reuniones y debates teológicos³⁶. En este sentido, y aún admitiendo que pronto los reyes bárbaros se inclinaron por potenciar otro tipo de construcciones expresivas de su poder, Ángel Fuentes Domínguez, se propone el sugerente interrogante de su pervivencia en la sede regia de Toledo de la siguiente manera: *¿Cabe imaginarse una capital visigoda sin termas?*³⁷. Para responder a esa cuestión, se plantea la existencia de baños a la manera de la antigüedad en el reino astur, un interrogante al que creo que podemos, al menos en el caso de Oviedo y posiblemente en el del Naranco, responder afirmativamente. Alfonso II elaboró una sede de poder que, materialmente, debía asemejarse a las grandes villae tardoimperiales, asumiendo en ellas esos espacios, *triclinium* y *balnea*, indispensables en su arquitectura de aparato. La cuestión es: ¿de dónde pudo tomar los referentes más directos? No dejaré de decir que la reconstrucción de la villa señorial de Maternus de Carranque (Toledo)³⁸, con su circuito termal y sus anejos espacios de representación y su fachada compuesta por dos estructuras torreadas y un pórtico entre ellas me trajo inmediatamente a la mente la imagen de la reconstrucción que del palatium alfonsino hicieran, quizás con mejor fortuna de lo que se ha aceptado, Hevia y Buelta, pero una reciente visita al yacimiento de Veranes, en el que parece que, a juicio de Carmen Fernández Ochoca, podría existir una fachada

³⁴ Quizás, el peculiar desarrollo que alcanzaron estos elementos en la cultura omeya, y la envergadura de los restos conservados, haya favorecido que sean estos los ejemplos de este tipo de estructuras mejor estudiados. Sobre el tema vid: ALMAGRO, M., CABALLERO, L., ZOZAYA, J. y ALMAGRO, A. (2002), *Qusayr 'Amra. Residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania*, edición revisada, Granada. En el caso asturiano, me atrevo a insinuar que, quizás, una lectura funcional en este sentido podría establecerse en Santa María del Naranco, en donde un posible espacio de recepción se completa igualmente con un posible baño, ahora bien, insisto en que se trata de una lectura funcional y no estilística o formal.

³⁵ FUENTES DOMÍNGUEZ, A., "Las termas en la antigüedad tardía: reconversión, amortización, desaparición. El caso hispano", en FERNÁNDEZ OCHOA, C. y GARCÍA ENTERO, V. *Termas romanas...*, ya citado, pp. 138.

³⁶ GARCÍA CUETOS, ob. cit., pp. 30-31.

³⁷ FUENTES DOMÍNGUEZ, ob. cit., p. 144.

³⁸ FERNÁNDEZ GALIANO, D. (coord.) (2001), Carranque, centro de la Hispania Romana, Madrid; V.V.A.A. (2002) *Carranque, esplendor de la Hispania de Teodosi*, Barcelona y las reconstrucciones virtuales: <http://www.jccm.es/cultura/parques/carranque/index.html>.



Fig. 3. Villa de Maternus, Carranque;
reconstrucción editada por Junta
de Castilla La Mancha.

similar, y en la que ya parece evidente la presencia la gran sala de representación absidata aneja a un circuito termal, me permite especular con una imagen más próxima de una sede de poder asimilable por el Rey Casto, o por cualquier otro de los monarcas astures³⁹.

Y si en cuanto a los edificios palatinos las referencias podrían estar en el pasado inmediato de la Asturias romanizada, sobre las posibles funciones de los espacios ovetenses religiosos de la sede ovetense, Cámara Santa, Basílica de San Salvador, Basílica de San Tirso, ya he reflexionado anteriormente, y no incidiré nuevamente sobre ello⁴⁰. En resumen: la basílica principal está dedicada a San Salvador y los doce apóstoles, por lo que

el referente constantiniano, pienso, es expreso. Junto a ella, se levantaba la basílica de Santa María, con su panteón regio a los pies. Como es de todos sabido, el precedente más destacado de una iglesia dedicada a tal advocación lo tenemos en la de los Santos Apóstoles de Constantinopla, edificada en primera instancia, como mausoleo de Constantino⁴¹, si bien finalmente se segregaron la iglesia de carácter martirial y el mausoleo, un espacio funerario anejo a la primera en el que descansaron posteriormente casi todos los emperadores bizantinos y buena parte de los. Esta dialéctica iglesia concebida para alojar las reliquias de los apóstoles y un panteón regio se repite en Oviedo y, aunque la pretensión constantiniana, propia de su carácter imperial, está muy lejos evidentemente de la visión alfonsina, resulta muy sugerente que el prototipo constantiniano encuentre un paralelo ideológico en la disposición de las dos basílicas ovetenses de San Salvador y Santa María. Isidro Bango ha señalado que la tipología seguida en Oviedo, disponiendo el panteón a los pies de la iglesia en un recinto rectangular, hunde, como la de la Cámara Santa, sus raíces en la tradición hispana⁴², tesis igualmente propuesta por Schlunk⁴³. De

³⁹ Agradezco profundamente a la profesora Carmen Fernández Ochoa que me adelantase las conclusiones de su trabajo sobre Veranes, y muy especialmente sobre la presencia del circuito termal inmediato a los espacios de representación

⁴⁰ GARCIA CUETOS, ob. cit.

⁴¹ En definitiva se trataba de un *heroom-martyrium* en cuyo centro se alojaba el sepulcro del emperador rodeado de los cenotafios de los doce apóstoles y se le veneraba como al decimotercero de ellos, erigiéndose su sepulcro en el centro focal del recinto, compitiendo con el mismo altar (que definitivamente fue dispuesto en el centro de la iglesia bajo un ciborio). Esta disposición, que no dejaba de ser un tanto heterodoxa, fue alterada cuando llegaron a Constantinopla las reliquias de los apóstoles, con lo que el carácter martirial era ya neto. Los restos de Constantino no podían entonces alojarse junto a ellos, y se erigió junto a la iglesia un mausoleo independiente de planta circular, siguiendo un tipo habitual en la arquitectura constantiniana y postconstantiniana. Este interesante análisis en: KRAUTHEIMER, R. (ed. Española 1988 y reeds.) *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, p. 81 y LAFONTAINE-DOSOGNE, J. (1987) *Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Orient*, Louvain-la-Neuve, pp. 17-18.

⁴² Vid. Fundamentalmente: BANGO TORVISO, I. G. (1992), "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)* IV, pp. 93-106 y (1997) "La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico" *VII Semana de Estudios Medievales de Nájera*, Logroño, pp. 61-120. Una reciente revisión del tema de los panteones reales hispanos en: ABAD CASTRO C. "Espacios y capillas funerarias de carácter real", *Maravillas de la España Medieval*, ya citado, pp.63-71; asimismo vid: VALDÉS FERNÁNDEZ, M. "El panteón real de la Real Colegiata de San Isidoro de León", *Maravillas de la España Medieval...*, pp. 73-84.

⁴³ Schlunk señala, que a diferencia de los hispanos, los enterramientos reales en territorio carolingio tenían lugar en el interior de la iglesia, y preferentemente cerca del altar: SHLUNK, H. (1980) "El arte asturiano en torno al 800", *Actas del simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana*, Madrid,

todas maneras, y aceptando plenamente esta hipótesis de la tradición hispana del panteón ovetense, no debemos olvidar el uso de adosar panteones a las basílicas en el mundo paleocristiano, especialmente los panteones imperiales, que parece seguir la arquitectura astur y quizás la de época visigoda. Fuera de nuestro suelo, y en referencia a la evocación constantiniana del panteón regio, el caso más conocido es el de Clodoveo, en París, quien junto con su esposa Clotilde decidió edificar una basílica, destinada a servir de mausoleo dinástico, en el lugar del emplazamiento de la tumba de Santa Genoveva. Los trabajos destinados a levantar esta basílica se iniciaron tras la victoria sobre los godos, de la misma manera que Constantino funda su ciudad conmemorando una victoria, y como Alfonso II crea su *cathedra regni* ovetense tras otra importante victoria que aseguraba la estabilidad de su reino; no puede tratarse de una simple coincidencia. Pero volviendo a la empresa de Clodoveo, según afirma Périn⁴⁴, por razones políticas e ideológicas la iglesia dedicada a los Santos Apóstoles, en claro referente a la obra constantiniana.

Otro posible ejemplo de asimilación del prototipo constantiniano lo encontramos, a mi entender, en la iglesia de la Santa Cruz de Cangas de Onís, promovida por el rey Fruela. El templo fue remodelado en época moderna y posteriormente destruido en el transcurso de la guerra civil española, pero la transcripción de la inscripción fundacional, que nos legó Ciriaco Miguel Vigil, ha sido analizada recientemente por Díaz y Díaz, quien concluye que, efectivamente, debemos aceptar que la iglesia tenía

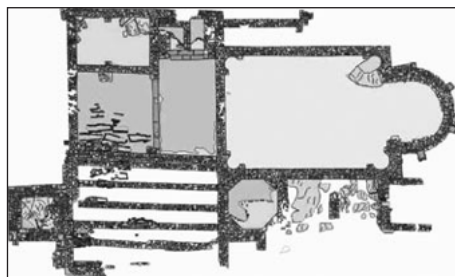


Fig. 4. El aula y el circuito termal de la villa de Veranes (Gijón), según Carmen Fernández Ochoa.

planta de cruz, materializado su advocación⁴⁵, quedando de esa manera ratificada la tesis expuesta por Schlunk⁴⁶. Según las crónicas y la inscripción fundacional, la iglesia fue edificada por Fabila y acogió los sepulcros del rey y su esposa, quizás en la cripta que formaba el dolmen situado bajo ella, y que originariamente estaba fuera del reino de la misma. La secuencia ideológica, cultural, con el precedente constantiniano no puede ser más clara y la tesis de Díaz y Díaz la ratifica.

Sobre la situación de la capilla palatina de la sede ovetense, también he reflexionado en otras ocasiones, desechando la hipótesis de que se ubicara en la Cámara Santa, que más bien ejercería las funciones de relicario y tesoro de la Basílica de San Salvador, y quizás del mismo reino. Sobre la planta de este edificio conmemorativo, también cabe hacer una reflexión sobre sus posibles referentes. Está poco claro si en el ámbito hispano arraigó la tipología centralizada en los edificios conmemorativos o martiriales, y de la misma capilla palatina, y los martyrium conocidos, como La Alberca, mantienen una estructura bien diferente, con planta rectangular, que

t. II, pp. 137-162, especialmente p. 146. Schlunk basaba sus conclusiones en los estudios siguientes: KRÜGER, K.H. (1971), *Königsgrabkirchen*, Munich y ERLANDE-BRANDERBURG, A. (1975) *Le Roi est mort*, París.

⁴⁴ DIERKENS y PÉRIN, ob. cit., pp. 275-276.

⁴⁵ DIAZ Y DIAZ, M. (2002), *La cultura asturiana*, Oviedo. La interpretación del término *figuraliter* de Díaz es idéntica a la expresada por Krautheimer, y en ésta se había basado Schlunk para sentar su hipótesis, vid. KRAUTHEIMER, R., (1942) "Introduction to an iconography of Mediaeval Architecture", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nº 5, p. 17.

⁴⁶ SCHLUNK, H. (1980), "El arte asturiano en torno al 800", *Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana*, Madrid, t. II, pp. 137-162, para la Capilla de la Santa Cruz vid. p. 139.

los asemeja más a la Cámara Santa. En la búsqueda de otros posibles referentes, siempre se olvida la capilla que, muy probablemente, la emperatriz madre Helena fundó en el Palacio Sessorio de Roma y que se creó a partir de una enorme y remodelada sala rectangular, a la que se le añadió un ábside rectangular en uno de sus lados menores y que se dividió con dos tabiques interiores para segregar al celebrante, a la familia imperial y la corte y a la servidumbre, si bien lo más importante es que en esta capilla depositó Santa Helena la reliquia de la Vera Cruz, que había encontrado en Jerusalén, conociéndose la capilla como Santa Cruz de Jerusalén⁴⁷.

La iglesia de San Tirso ofrece una lectura compleja, a la que ya me he referido⁴⁸. En sustancia, una revisión de la documentación nos permite afianzar una tesis que identifica esta iglesia con la capilla palatina ovetense. En la versión pelagiana de la crónica de Alfonso III, se alude a San Tirso afirmando que el Rey Casto “*ad augmentum et sui decorem regni, basilicam in honore Sancti Tirsii prope palatium condidit, cuius operis pulchritudo plus presentes possunt mirari, quam scripto possit laudari*”⁴⁹ y, en la donación de Alfonso III del 897 se la define de la siguiente manera: “*Illam capellam nostram sancti Tirsii damus et concedimus hic in ovetum*”⁵⁰. La referencia a su relación con la misma imagen del reino y su ubicación próxima a la residencia regia, parecen propias de la función que propongo⁵¹. Recientemente, Miguel Calleja ha hecho una lectura de la do-

nación en este sentido, señalando muy acertadamente lo peculiar del término “*capellam*”, relacionándolo con el referente de la capilla que acogía la capa de San Martín y recordando que en el reino Longobardo ya en el año 801 el término tenía el sentido de aludir al oratorio de la residencia regia. Aún aceptando que estamos ante un término contenido en una copia tardía y sospechosa de interpolación, Calleja defiende su valor como expresión propia de la crónica de Alfonso III⁵². La epigrafiía parece afirmar también la relación entre la promoción de Alfonso II y la iglesia dedicada a San Tirso, puesto que en el umbral de la capilla de Santa Ana, aneja a la iglesia, se conserva una inscripción, de la que se han ocupado diversos autores⁵³ y que, en definitiva, permite relacionar la iglesia, como decía, con la iniciativa de Alfonso II. Los renglones conservados pueden transcribirse como sigue: “*Quien aquí, en esta basílica, rogare a Dios por sus pecados, sea escuchado por Cristo y tenga en su mente a Alfonso. Séanme perdonados los pecados por toda la eternidad*”⁵⁴. De la misma manera, la advocación de la iglesia parece relacionarse con esta función, puesto que San Martín era un militar, un santo vinculado con los *milites*, con los soldados, pero también con la guardia personal del rey, el equivalente a los pretorianos. No resulta, por lo tanto, nada extraño que se le dedicara la capilla palatina, la iglesia pretoriana, con lo que su advocación no puede ser más adecuada a la función que propongo para ella.

⁴⁷ Vid. KRAUTHEIMER, R., *Arquitectura Paleocristiana y Bizantina*, ya citado, pp. 55 y 56.

⁴⁸ GARCÍA CUETOS, M.^aP., “los Reyes de Asturias...”, pp. 206-207 y GARCÍA CUETOS, (2004), pp. 43-47.

⁴⁹ Transcripción de Josefa Sanz Fuentes. La traducción, según Emiliano Fernández Vallina es la siguiente: “*fundó para aumento y decoro de su reino, cerca del palacio, una basílica en honor de San Tirso mártir, cuya belleza de fábrica más pueden admirar quienes se ponen ante ella en realidad que se puede ensalzar en un escrito*”, vid ambas en: *Liber Testamentonum Ecclesiae Ovetensis*, ed. Facsimilar y estudios previos, Moleiro Eds., pp 460 y 413, respectivamente.

⁵⁰ GARCÍA LARRAGUETA, S., (1962), *Colección de documentos de la catedral de Oviedo*, n^o 16, p. 58.

⁵¹ GARCÍA CUETOS, ob. cit. pp. 43 y ss.

⁵² CALLEJA PUERTA, M., (2001), *La formación de la red parroquial en la Diócesis de Oviedo*. Oviedo, pp. 46-47.

⁵³ Resume la secuencia de las transcripciones GARCÍA DE CASTRO, (1995), *Arqueología Cristiana de la Alta Edad Media en Asturias*, Oviedo, pp. 155-157 y remito a ella.

⁵⁴ *Ibid.*

Acepto, y así lo he manifestado ya anteriormente, la idea de que la Cámara Santa ejerciese funciones de Tesoro de la iglesia de San Salvador de Oviedo, pero tengo menos claro que en su origen ese tesoro no estuviese vinculado a la misma monarquía asturiana. Hemos visto más arriba cómo las sedes reales europeas integran como elemento necesario para definir esa misma sede el tesoro regio. El tesoro real podría ser, de esa manera, un espacio o mueble contenedor de los objetos más preciados del monarca. Pero, en el caso de las monarquías cristianas, debemos contemplar también su aspecto de contenedor de reliquias, siendo quizás este el caso de la Cámara Santa. En lo tocante a su función, François Bougard⁵⁵ señala que los tesoros expresan no solamente un rango social, un poder, una ostentación, sino que reivindicán a través de determinados objetos civiles (como ciertos brazaletes) o militares, la pertenencia a un grupo concreto, familiar o guerrero, y a su ideología y que la itinerancia de los soberanos es la de su fortuna, constitutiva del poder real. El tesoro es, pues, un elemento inseparable de la misma figura del monarca, garante material y espiritual de su permanencia. Si la Cámara Santa, como parece, fue levantada para acoger ese tesoro, el primer problema con que nos encontramos es delimitar el momento en el tuvo lugar su construcción. Lo cierto es que es difícil mantener la tesis tradicional que la relaciona con la iniciativa del Rey Casto, porque no tenemos apoyo documental alguno para sostener esta hipótesis. Según Juan Ig-

nacio Ruiz de la Peña, puede suponerse que tras la donación, o testamento del año 812, se esconda la creación de la diócesis de Oviedo⁵⁶, momento en el cual se definiría el límite de la iglesia de San Salvador, su atrio, tal y como parece deducirse claramente de la última transcripción de la donación alfonsina elaborada por Josefa Sanz⁵⁷. Pero incluso si la creación de la sede episcopal ovetense hubiese sido posterior, como propone Miguel Calleja⁵⁸, y tal y como ya expuse⁵⁹, podríamos pensar que algunos recintos vinculados al hipotético primer conjunto erigido por Alfonso II experimentarían un cambio de funciones a raíz de esa segregación, y este podría haber sido el caso de la Cámara Santa, que, vinculada al conjunto del Salvador y sin perder su sentido martirial, se habría convertido definitivamente en el tesoro que acogiera los bienes más preciados de la nascente diócesis de Oviedo.

Igualmente, respecto a la composición de este tesoro, deberíamos hablar de referentes que, de nuevo, nos llevan hacia la figura de Constantino. Como es sobradamente conocido, los monarcas asturianos mantuvieron el uso de los toledanos de donar coronas y cruces a las iglesias. De hecho, en la donación de Alfonso III del 908 se recoge la donaria de una corona "cristalina"⁶⁰. Este no fue un hábito privativo de los reyes hispanos, sino propio de los monarcas altomedievales europeos. Es bien conocido el precedente que supuso el lábaro constantiniano, pero no lo es tanto el hecho de que fue el mismo emperador quien, tras su bautizo se acercó a la tumba de San Pedro para

⁵⁵ BOUGARD, F. (1996), "Trésors et mobiliars italiens du Haut Moyen Âge", *Les trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*, Centre de Recherches sur l'Antiquité Tardive et le Haut Moyen Âge, Cahier VIII, Nanterre, pp. 161-197.

⁵⁶ Vid. RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, J. I., *La Monarquía Asturiana*, ya citado.

⁵⁷ "Por lo tanto, Señor, a tu altar sagrado, fundado en la antedicha iglesia, ofrezco por gloria de tu nombre el atrio que está en derredor de tu casa", Donación del Rey Alfonso, de sobrenombre el Casto, *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*, ya citado, transcripción de Josefa Sanz Fuentes, p. 426.

⁵⁸ Vid. CALLEJA PUERTA, M. *La formación de la red parroquial...*, ya citado.

⁵⁹ Vid. GARCÍA CUETOS, M.P., "Los Reyes de Asturias...", ya citado.

⁶⁰ GARCÍA CUETOS, ob. cit., p. 55

depositar sobre ella su diadema⁶¹, gesto que fue imitado por el rey franco Clodoveo, quien envió a Roma una corona con piedras preciosas para la tumba del apóstol, en un gesto que, en opinión de Michel Rouche⁶² refuerza la romanidad política y religiosa del rey franco. No es difícil evocar similares intenciones en las donaciones de Recesvinto y en las Alfonso-sinas, quizás incluso en el tan comentado intento de adquirir la corona imperial de Tours por parte del Rey Magno se pueda esconder una intención en este sentido, pero esto es sólo una especulación.

En conclusión, parece que tras una parte de las iniciativas de los monarcas

altomedievales, y especialmente de los asturianos, seguía presente la figura de Constantino. La elección de determinadas advocaciones, la composición de algunas sedes regias y los usos funerarios, hablan de esa secuencia entre Antigüedad y Edad Media. Sin descartar el referente toledano, en la creación de la sede regia de Oviedo, y en otras empresas de monarcas astures se asimila esa *imitatio* de la figura de Constantino. La organización material de la sede ovetense asimila los ejemplos previos de arquitectura de poder en suelo astur y mantiene los espacios palatinos heredados de la arquitectura de aparato de las grandes villae señoriales: *triclinum* y *balnea*.



⁶¹ PIREDDA, A. M^a, (2003), "La figura di Constantino dal tempo di papa simanco a Gregorio de Tours", *Diritto@Historia*, n^o 2, marzo, www.dirittoestoria.it/memoriae2/testi.

⁶² ROUCHE, M. (1996), *Clovis*, París, p. 497.

UN ARTISTA EMIGRANTE:
GIULIANO DI NOFRI DI ROMOLO,
ENTRE FLORENCIA Y LA PENÍNSULA IBÉRICA

Anna La Ferla
Doctora en Historia del Arte

En los libros de obra de la Catedral de Valencia está documentada, entre 1418 y 1422, la presencia del escultor *Julia Florenti*, autor de los magníficos relieves con historias bíblicas que adornaban el antiguo trascoro de la Catedral¹. Una década más tarde, entre 1431 y 1435, un florentino llamado *Julia Nofre* trabaja en la ciudad de Barcelona, donde realiza importantes piezas para la Catedral y la capilla del palacio de la Generalitat: las investigaciones más recientes parecen confirmar que se trata de la misma persona que trabajó en Valencia² y al que en Florencia se le conocía con el nombre de *Giuliano di Nofri di Romolo*, un picapedrero (*lastraiuolo*) nacido alrededor de 1397 y fallecido en Florencia hacia 1458.

Lo que desde el principio del siglo XX ha llamado la atención de los his-

toriadores del arte sobre los relieves del trascoro de Valencia es la presencia de los primeros albores del *rinascimento* florentino, todavía mezclados con la elegancia del gótico internacional.

El hecho de que *Giuliano* fuera originario de Florencia, donde se estaba fraguando la nueva manera artística, no es suficiente para explicar la modernidad de su estilo. Más importantes fueron las relaciones profesionales y de amistad que él y su familia mantuvieron con los protagonistas del renacimiento florentino.

En concreto, sabemos que su aprendizaje se desarrolló probablemente en el taller de *Lorenzo Ghiberti*: de hecho, en el contrato firmado el 21 de mayo de 1417 entre *Ghiberti* y el Cabildo de la Catedral de Siena para la realización de dos de los relieves de la nueva pila bautismal, *Giuliano di Nofri* «de Floren-

¹ Archivo de la Catedral de Valencia (=ACV), *Libre de obres*, 1418, fol. 17v (Sanchis y Sivera, José (1909): *La Catedral de Valencia*, Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, p. 216). *Justi*, Carl (1899): *Baedekers Spanien und Portugal*, Leipzig, Karl Baedeker, p. LXII. *Schmarsow*, August (1911): "Juliano Florentino, ein Mitarbeiter Ghiberti's in Valencia", en *Abhandlungen der kgl. Sächsische Ges. der Wissenschaften*, XXIX, 2-3; *Bertaux*, Emile (1911): *La Renaissance en Espagne et en Portugal*, en *Michel*, André, *Histoire de l'art*, Paris, tome IV, 2^a partie, p. 925; *Schubring*, Paul (1919): *Die italienische Plastik des Quattrocento*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Berlin-Neubabelsberg, p. 25-26; *Mayer*, August L., (1922-1923): "Giuliano Fiorentino", en *Bollettino d'arte*, n.s., II, p. 337-346; *Gamba*, Carlo (1933): *Giuliano Fiorentino*, en *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Milano, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XVII, p. 318; *De Contreras*, Juan, Marqués de Lozoya (1934): *Historia del arte hispánico*, t. III, Barcelona-Madrid, Salvat, p. 4; *Durán Sanpere*, Agustín, *Ainaud de Lasarte*, Joan (1956): *Escultura gótica* ("Ars Hispaniae", vol. VIII), Madrid, Plus Ultra, p. 297, lám. 293; *De Bosque*, A. (1965): *Artistes italiens en Espagne du XIV^e siècle aux Rois Catholiques*, Paris, Le Temps, p. 350; *Seymour*, Charles (1966): *Sculpture in Italy 1400 to 1500*, Penguin Books Ltd, Hardsworth-Baltimore-Ringwood, p. 44; *Benito Goerlich*, Daniel (1989): "Valencia: Catedral", en *Benito Goerlich*, Daniel (coord.), *Valencia y Murcia* ("La España gótica"), vol. IV, Madrid, Encuentro, p. 277.

² *Valero Molina*, Joan (1999): "Julia Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, XI, p. 59-76.

tia» participó en calidad de testigo³. Su presencia en Siena al lado de Ghiberti y el importante papel que se le otorgó en aquella ocasión pese a su joven edad (por aquel entonces tenía tan sólo veinte años), son indicios de cierta confianza entre los dos personajes, de una familiaridad que pudo haber madurado durante los años de relación alumno-profesor y que se fue consolidando poco a poco, hasta convertirse en una fructífera colaboración: otro documento del verano de 1416, por ejemplo, nos informa acerca de un viaje a Siena de Ghiberti, quien iba acompañado por «Giugliano e Bartolomeo maestri d'intaglio da Firenze»⁴.

En cuanto a las relaciones de otros miembros de su familia con importantes personalidades artísticas de la época, sabemos que en 1411 el padre de Giuliano, Nofri di Romolo, fue, junto con el conocido escultor Niccolò di Pietro Lombardi, garante de Donatello en el contrato que éste estipuló con el gremio florentino de los laneros para la realización de la estatua de San Marcos destinada a uno de los tabernáculos de Or San Michele⁵. Sin embargo, quien debió tener una profunda amistad con Donatello fue Andrea, hermano mayor de Giuliano y coetáneo del gran artista florentino, puesto que ambos nacieron en 1387: de hecho, en 1426 Andrea fue encargado de estimar la estatua de profeta que Donatello había realizado para el campanario de Santa Maria del Fiore⁶, y en 1428 viajó a Prato para

presenciar ante el Cabildo de la Catedral en las capitulaciones para el púlpito exterior de la «Sacra Cintola», en calidad de garante de Donatello y Michelozzo, comprometiéndose a pagar de su bolsillo en caso de incumplimiento del contrato: Andrea di Nofri «sappiendo alle predette cosse non essere obbligato, ma volendosi efficacemente obligare come principale ecc. in tutto prometta al detto Sandro ne' detti nomi ricevente se' fare e curare sì in tal modo ch'è detti Donato e Michele faranno el detto pergamano et observeranno ciò che per loro è stato promesso; altramente promette di suo proprio dare rendere restituire et pagare ogni quantità di fiorini pecunie et chose che detti Donato et Michele o alcuno di loro avessono avuto o riceveranno per la detta cagione da' detti Operai o altri per loro»⁷.

El propio Michelozzo también debió de mantener algún tipo de relación con Andrea, puesto que en la declaración de la renta entregada por éste en 1427 aparece el nombre de «Micheloso di Bartolomeo horafo» por una deuda de 12 liras y 9 sueldos⁸.

A pesar de que los documentos en nuestro poder no aclaran los motivos de los repetidos desplazamientos de Giuliano a la Península Ibérica, hay algunos elementos y circunstancias personales, familiares, sociales y económicas que permiten formular hipótesis bastante creíbles sobre el cómo y el por qué Giuliano decidió emigrar.

³ Siena, Archivio della Cattedrale, *Opera*, Pergamena, n. 1437 (Krautheimer, Richard (1956): *Lorenzo Ghiberti*, Princeton University Press, Princeton, p. 395-396, doc. 130.

⁴ Siena, Archivio dell'Opera del Duomo, *Memoriale di Domenico di Mariano speciale (1416-1417)*, f. 5v: Krautheimer, Richard (1956): p. 396, doc. 131.

⁵ Florencia, Archivio di Stato (=ASF), *Arte dei Rigattieri, Linaiuoli e sarti*, vol. 20, c. 96t; Gualandi, Michelangelo (1843): *Memorie originali riguardanti le belle arti*, serie IV, Bologna, Tipi di J. Marsigli, p. 106, n. 138/III; Herzner, Volker (1979), "Regesti donatelliani", en *Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, s. III, a. II, p. 175, reg. 23.

⁶ Florencia, Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore (=AOSMF), *Deliberazioni 1425-1436*, c. 22t - STM, c. 32: «Extracti fuerunt sorte et fortuna de quodam cartoccio michi exhibitio per provisorum opere prefate: Lippus pittor habitator in via que dicitur Gualfonda, Niccola Niccolai de Aretio aurifex et Andreas Nofrii lastraiuolus; prout dixit dictus provisor ad extimandum quandam figuram marmoris factam ad presens per Donatellum». Poggi, Giuseppe (1909): *Il Duomo di Firenze*, Berlin, Cassirer, doc. 279.

⁷ Archivio di Stato di Prato, *Patr. Ecl.*, *Opera del Sacro Cingolo*, n. prov. 1009, c. 256-257: documento publicado por Hezner, Volker (1979), reg. 108, p. 185-186; Cesare Guasti (1887), *Il pergamano di Donatello pel Duomo di Prato*, Firenze, Arnaldo Forni, p. 15.

⁸ ASF, *Catasto (San Giovanni, Drago)*, vol. 52 (año 1427), f. 61v.

Por lo pronto, es necesario recordar que la movilidad fue una opción muy frecuente entre los artistas medievales: ejemplares los casos de los maestros campioneses a lo largo de los siglos XII-XIV o los recorridos del arquitecto trotamundo Villard de Honnecourt.

Además, en sus repetidos viajes al exterior, Giuliano nunca llegó a echar raíces en los sitios que visitó, sino que siempre mantuvo su condición de viajero curioso e inquieto, al igual que muchos mercaderes, artesanos y artistas. Es el caso de Gherardo Starnina o Dello Delli, quienes viajaron a la Península Ibérica en épocas distintas pero con la misma idea de volver algún día a su patria: «as a rule the migration of merchants and craftsmen was a transitory stage, and only in marginal cases did it become a permanent feature in their life»⁹.

Al abordar el tema del artista itinerante en la Edad Media, Rudolf y Margot Wittkower trataron de explicar el fenómeno desde dos vertientes principales: por un lado, el viaje como etapa imprescindible en el proceso de formación artística e intelectual; por el otro, la emigración como fuga de la presión económico-fiscal¹⁰.

Desde luego parece algo extraño que Giuliano, «who had formerly been an assistant in Ghiberti's workshop»¹¹—son palabras de Richard Krautheimer— decidiera dejar Florencia para marcharse a Valencia en un momento muy favorable para el taller de Ghiberti, donde, al parecer, se había formado y donde seguramente hacía falta mano de obra cualificada (de hecho, hacia 1415 llegó a contar con veinticuatro personas)¹². Esto, sin olvidar que Giuliano podía perfectamente integrarse en el activo taller familiar que, bajo la dirección de su hermano Andrea, trabajó en la sede del gremio de los Laneros (1414)¹³, en el hospital de Santa Lucia de' Magnoli (1416)¹⁴, en la obra de Santa Maria del Fiore¹⁵, en Santa Maria Novella (1419)¹⁶, en la capilla Bardi en la iglesia florentina de Santa Lucia de' Magnoli (1420-1421)¹⁷, y posteriormente en San Iacopo in Campo Corbolini (1426-1427)¹⁸, en el Bigallo, en San Miniato al Monte, y, fuera de Florencia, en el claustro de la iglesia de San Francisco de Prato (1438).

En este sentido, si se hace caso a Wittkower, su primer viaje a Valencia se puede leer como la respuesta a una inquietud personal, casi un *Grand Tour* al

⁹ Jacoby, David (1994): *The Migration of Merchants and Craftsmen: a Mediterranean Perspective (12th-15th Century)*, en Cavaciocchi, Simonetta (coord.), *Le migrazioni in Europa secoli XIII-XVIII*, Atti della XXV Settimana di Studi dell'Istituto Internazionale di Studi di Storia Economica "F. Datini" (3-8 maggio 1993), Firenze, Le Monnier, p. 534.

¹⁰ Wittkower, Rudolf y Margot (1982), *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*, Madrid, Cátedra, p. 52-53.

¹¹ Krautheimer, Richard (1937): "Ghibertiana", en *The Burlington Magazine*, vol. LXXI, p. 70.

¹² ASF, *Carte Strozziene*, vol. LI, 1, *Libro della seconda e terza porta di Bronzo della Chiesa di S. Gio. Battista di Firenze*, f. 89. Krautheimer, Richard (1956): doc. 31, p. 369.

¹³ ASF, *Arte dei Rigattieri, Linaioi e Sarti*, vol. 20, ff. 18, 99. Bricoli, Annalisa (1989): "Formella con l'insegna dell'Arte dei Rigattieri, Linaioi e Sarti", en Sframeli, Maria (coord.), *Il centro di Firenze restituito. Affreschi e frammenti lapidei nel museo di San Marco*, Alberto Brtuschi Editore, Firenze 1989, ficha n. 273, p. 331; Bricoli, Annalisa (1989), "Portale dell'Arte dei Rigattieri, Linaioi e Sarti", en Sframeli, Maria (coord.), ficha n. 272, p. 330.

¹⁴ ASF, *Bigallo*, 4, ins. 3, f. 120v.

¹⁵ AOSMF, II 1 74, c. 7v: Haines, Margaret (coord.), *Gli anni della cupola. 1417-1436. Archivio digitale delle fonti dell'Opera di Santa Maria del Fiore. Edizione di testi con indici analitici e strutturati*.

¹⁶ Milanese, Gaetano (1883): "Lettera a N. F. Faraglia", en Faraglia, Nunzio Federico, "Le memorie degli artisti napoletani pubblicati da B. De Dominici", en *Archivio storico per le province napoletane*, VIII, p. 270.

¹⁷ Procacci, Ugo (1929): "Il soggiorno fiorentino di Arcangiolo di Cola", en *Rivista d'Arte*, n. 1, p. 121-122. ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 79 (Sant'Ambrogio), vol. 119, *Debitori, creditori e ricordi segnati* B dal 1420 al 1431 di Ilarione de' Bardi, ff. 22v, 23, 30v, 31, 36v.

¹⁸ ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 132 (San Iacopo in Campo Corbolini), vol. 484, ff. 63r, 89v. Parronchi, Alessandro (1980): "Un tabernacolo brunelleschiano", en *Brunelleschi: la sua opera e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, vol. I, p. 241.

revés, con Italia como punto de partida y no como meta ideal. Analizando los datos biográficos a nuestra disposición, sabemos que en septiembre de 1417 Giuliano acababa de matricularse en el gremio florentino de los picapedreros y es probable que antes de incorporarse de forma estable a su oficio deseara conocer otras realidades para ponerse a prueba y completar así su trayectoria educativa¹⁹.

En realidad, siguiendo las sugerencias de Castelnuovo y Ginzburg²⁰, se podría plantear el problema desde otro punto de vista, es decir si la razón de la primera estancia de Giuliano en el extranjero pudo depender más bien de una excesiva competencia en la patria de origen, siendo él contemporáneo de artistas como Ghiberti, Donatello, Nanni di Banco, que en aquella época acaparaban el éxito y el mercado local: si se da crédito a esta teoría, se podría hipotizar que Giuliano hubiera decidido desplazarse a regiones lejanas para proponer su arte a un nuevo público.

Por otro lado, su segunda estancia en la Península Ibérica (documentada entre 1431 y 1434) podría ser más bien la consecuencia de un estado de necesidad. Cabe recordar que entre los años 1427 y 1434, en coincidencia con su viaje a Barcelona, Florencia vivió un difícil periodo a raíz de las continuas guerras contra Milán. Esto se tradujo, entre otras cosas, en una grave crisis económica y financiera que provocó una fuerte subida de la presión fiscal, un estancamiento del mercado laboral y, por consiguiente, de la demanda de productos artísticos²¹. No resultaría extraño, por lo tanto, que la general falta de encargos fuera la causa que forzara a Giuliano a abandonar otra

vez Florencia en los años Treinta para marcharse a Barcelona. Por si quedaran algunas dudas, las vicisitudes de otros importantes artistas florentinos, que en esa misma época se vieron obligados a buscar trabajo en el extranjero, certifican que se trataba de una situación mucho más generalizada de lo que se pueda pensar y que el artista seguía siendo un artesano, dispuesto a viajar para encontrar trabajo: ejemplares en este sentido son las experiencias de Paolo Uccello en Venecia (1425-1430), Masaccio en Pisa (1426) y posteriormente, en compañía de Masolino, en Roma (1425-1428), Donatello en Prato y Pisa y luego, con Michelozzo, en Roma (1432-1433).

Queda sin embargo otra pregunta, es decir ¿por qué Giuliano escogió justamente la Península Ibérica en vez que otro destino? Dicho en otras palabras: ¿llegó Giuliano a Valencia y a Barcelona por casualidad, o se fue a propósito, porque allí tenía algún tipo de contacto profesional?

El caso es que en ambas ocasiones Giuliano tardó muy poco en encontrar trabajo: de hecho, como hemos visto, en mayo de 1417 Giuliano todavía estaba en Italia, para presenciar como testigo a las capitulaciones entre Ghiberti y el Cabildo de la catedral de Siena, mientras que en julio de 1418 ya se encontraba en Valencia trabajando en el trascoro; asimismo, en 1431, cuando tenemos constancia de su participación en las obras de la catedral de Barcelona, había transcurrido poco más de un año desde su elección a cónsul del gremio florentino de los picapedreros.

Todos estos elementos apuntan a que Giuliano se fue de Florencia con la se-

¹⁹ ASF, *Arte dei maestri di pietra e legname*, 2 (1388-1519), f. 23v: «Giulianus Nofri Romulj lastraiulus dicti populi Sancte Reparate de Florentia».

²⁰ Castelnuovo, Enrico, Ginzburg, Carlo (1979): *Centro e periferia*, en Previtali, Giovanni (coord.), *Storia dell'arte italiana vol. I. Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, p. 316, 332.

²¹ Conti, Elio (1984): *L'imposta diretta a Firenze nel Quattrocento (1427-1494)*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, p. 13-14.

²² Valencia, Archivo Diocesano, *Sección I, Fondo III. Colaciones de beneficios*. Caja 137/2, fol. 69v: publicado por M. M. Cárcel Ortú (1998): «Casa, corte y cancellería del obispo de Valencia Hug de Lluþià (1398-1427)», en *Anuario de Estudios Medievales*, XXVIII, p. 655.

guridad de que no se quedaría inactivo. ¿Quién pudo entonces introducir a Giuliano en el ambiente de los artistas y de los comitentes de Valencia y Barcelona?

En el caso de Valencia, los mercaderes florentinos asentados en la ciudad del Turia pudieron quizá ser el trámite para que Giuliano estrechara relaciones y contactos con el Cabildo de la catedral. Uno de estos mercaderes, Joan Canoní o Çanon «civi Florencie», tuvo que ser un personaje bastante influyente en esa época: después de ser aceptado en 1408 como *familiarem* por el obispo de Valencia²², en 1421, en calidad de «presbiter beneficiatus in sede Valentie», firmó época por escribir e iluminar el rótulo de las cantilenas de Maria Magdalenas utilizado en la procesión del Corpus²³; en 1431 se ocupó de hacer restaurar «la ymatge de la gloriosa verge Maria que esta en mig del portal dels apostols» y, por lo menos en 1437 y en 1438 aparece como «sotsobrer de la fabrica de la seu de Valencia»²⁴.

No sería de extrañar, pues, que este tal Joan pudiera apoyar la candidatura de Giuliano como responsable de la realización de los paneles del trascoro.

En cuanto a Barcelona, el hecho de ser el autor de los relieves valencianos fue seguramente la mejor tarjeta de visita para poder optar a algún encargo también en la ciudad condal.

Además, no debería descartarse la posibilidad de que la llegada de Giuliano a la Península Ibérica estuviera relacionada con un intento de evitar los efectos

de una epidemia de peste que provocó muerte, desolación y una reducción de todas las actividades productivas y administrativas (para demostrar el impacto de estas epidemias en la demografía florentina basta con decir que, según los estudios de Herlihy y Klapisch-Zuber, dos de cada tres muertes se debían a la peste)²⁵.

En estas ocasiones, el remedio más común para evitar el contagio consistía en huir de la zona infectada, según aconsejaba Giovanni di Pagolo Morelli en su diario: «alla primavera, e veramente di marzo, tu sentirai dove è buono fuggire»²⁶. Y si los protagonistas del *Decameron* de Giovanni Boccaccio escogieron un lugar seguro pero cercano (en el *contado*), otros se decantaron por sitios más lejanos, a veces incluso fuera de los límites del distrito florentino²⁷. Fue lo que ocurrió a Lorenzo Ghiberti quien, en la parte autobiográfica de los *Commentari*, narra su fuga de Florencia en el año 1400 debido al estallido de una epidemia y a la situación política de la ciudad: «mi partì sì per lla corution della aria de Firenze et sì pel mal stato della patria con uno egregio pictore el quale l'auewa richiesto il signore Malatesta da Pesero»²⁸. Sin embargo, esta no fue la única ocasión que obligó Ghiberti a huir de Florencia. De hecho, veinticinco años después, en una carta dirigida a los obreros de la catedral de Siena, Ghiberti justifica el retraso en la entrega de los relieves destinados a la pila bautismal alegando que está a punto de terminárselos, y que éstos ya estarían acabados «se no

²³ Tramoyeres Blasco, Luis (1917), «Los artesonados de la antigua casa municipal de Valencia. Notas para la historia de la escultura decorativa en España», en *Archivo de Arte Valenciano*, a. III, n. 1, p. 68. ACV, *Libre de obres* (1431), f. 28 (Sanchis y Sivera, José (1909): p. 64, n. 1).

²⁴ Sanchis y Sivera, José (1909): p. 119, 105.

²⁵ Herlihy, David, Klapisch-Zuber, Christiane (1988): *I toscani e le loro famiglie. Uno studio del catasto fiorentino del 1427*, Bologna, Il Mulino, p. 619.

²⁶ Morelli, Giovanni di Pagolo (1956), *Ricordi*, ed. a cargo de Branca, Vittore, Firenze, Le Monnier, p. 297. Mazzi, Maria Serena (1984), *La peste a Firenze nel Quattrocento*, en Comba, Rinaldo, Piccini, Gabriella, Pinto, Giuliano (coord.), *Strutture familiari, epidemie, migrazioni nell'Italia medievale*, Atti del Convegno internazionale *Problemi di storia demografica nell'Italia medievale* (Siena, 28-30 gennaio 1983), Napoli, ESI, p. 100.

²⁷ El mercante de seda Niccolò di Dominino Pollini y su familia, por ejemplo, se refugiaron en Friuli: Klapisch-Zuber, Christiane, Herlihy, David (ed. 1978): p. 608.

²⁸ Krautheimer, Richard (1978-1979): «Vita di Lorenzo Ghiberti», en Bellosi, Luciano (coord.), *Lorenzo Ghiberti: materia e ragionamento*, catálogo de la exposición, Firenze, Centro Di, pp. 20-21.

fosse stata la moria pero chio me parti: andai a Vinegia e ancora tutti miei lavoranti si partirono»²⁹. Dos lugares, Pesaro y Venecia, elegidos para esquivar «la corruption della aria». Dos lugares distantes de Florencia que podían proporcionar cierta seguridad frente a «la moria» provocada por la peste.

La sugerente coincidencia temporal entre las epidemias que se desencadieron en Florencia y los viajes de Giuliano a la Península Ibérica parece confirmar nuestra hipótesis: de hecho, en la primera mitad del siglo XV, en la ciudad toscana se detectan epidemias de peste en los años 1411, 1417, 1430 y 1437³⁰. La pandemia de 1417 y la de 1430 son un poco anteriores a las primeras noticias de las estancias de Giuliano en Valencia (julio 1418) y Barcelona (octubre de 1431) respectivamente.

En la primavera-verano de 1417, la epidemia explotó con toda su fuerza en la ciudad toscana hasta el punto de que el 19 de junio el gobierno decidió financiar una procesión encabezada por la imagen que se conservaba en Orsanmichele y que tradicionalmente se invocaba en estas ocasiones, la «tavola di Sancta Maria dell'Impruneta»³¹. Así pues, la incorporación, el 8 de septiembre de 1417, en el gremio de los picapedreros podría ser interpretada como el último acto antes de su salida de Florencia en busca de empleo, casi una simbólica ceremonia de iniciación previa a su despedida³². Nueve meses después, el 5 de julio de 1418, se registra la primera noticia de la presencia en Valencia de «lo florenti

dela pedra del alabaust» que los siguientes documentos identifican como «Julia lo florenti» y que aparece ya totalmente entragado al trabajo del trascoro³³.

La epidemia de peste de 1430 en Florencia coincide con otro hito en el *cursus honorum* de Giuliano, puesto que éste fue elegido cónsul de su gremio para el periodo comprendido entre el 1 de mayo y el 31 de agosto de 1430³⁴. Sin embargo, poco después de su elección Giuliano dejó su ciudad natal para establecerse temporalmente en Barcelona, donde el 6 de octubre de 1431 aparece la primera noticia de su presencia, un pago a «Julia Nofre» por dos días de trabajo en la obra de la Catedral³⁵.

Sin duda Giuliano pudo tomar la decisión de viajar repetidamente tan lejos de casa por no tener alguna responsabilidad familiar: de hecho, no contrajo matrimonio hasta 1450-1451, cuando, ya con unos cincuenta años, se casó con Benedetta, una mujer bastante más joven que él.

Así pues, las razones de los viajes de Giuliano di Nofri a la Península Ibérica aparecen más ordinarias y sin duda menos rocambolescas que en otros casos. El pintor Dello Delli, por ejemplo, tuvo que huir de Florencia rumbo a Barcelona para intentar esquivar la persecución judicial emprendida por un acreedor³⁶; a su vez, Guido di Antonio, orfebre originario de Córsega, dejó Lucca por ser acusado del robo de «certam quantitatem argenti laborati et non laborati, pecunias numeratas et certas zonas de serico fulcitas, valoris in totum

²⁹ Krautheimer, Richard (1956): doc. 154; Paoletti, John T. (1979), *The Siena Baptistery Font. A Study of an Early Renaissance Collaborative Program. 1416-1434*, New York-London, Garland Press, doc. 129.

³⁰ Mazzi, Maria Serena (1984): p. 100. Según el estudio de C. Klapisch-Zuber y D. Herlhy (1978), en Florencia, a principio del siglo XV, dos de cada tres muertes se debían a la peste.

³¹ Mazzi, Maria Serena (1984), p. 108.

³² ASF, *Arte dei maestri di pietra e legname*, 2 (1388-1519), f. 23v.

³³ ACV, *Llibre de obres*, 1418, fol. 17v: Sanchis y Sivera, José (1909): p. 216.

³⁴ ASF, *Arte dei maestri di pietra e di legname*, f. 35v, f. 86. La huida de la familia Petrucci, que se había marchado de Florencia el 2 de mayo de 1430, es una prueba más de que la ciudad había sido alcanzada por la epidemia: véase Mazzi, Maria Serena (1984): pp. 101-102.

³⁵ ACB, *Llibres de l'Obra, Claustre I (1431-1432)*, f. 67v.

³⁶ Gronau, Georg (1932): "Il primo soggiorno di Dello Delli in Spagna", en *Rivista d'Arte*, n. 3, p. 385-386.

florenorum centum viginti et ultra»³⁷. La presencia de un orfebre homónimo al servicio de Alfonso V el Magnánimo primero en Valencia y luego en Nápoles (documentado entre 1424 y 1458) podría indicar que el ladrón huyó de la justicia buscando fortuna lejos de Toscana, en la Corona de Aragón. Curiosamente, de Guido di Antonio se conserva una descripción (precursor del dibujo robot) en la carta que Paolo Guinigi, señor de Lucca, envió el 6 de noviembre de 1413 al *doge* Giorgio Adorno y a Raffaello di Montaldo en Córsega para agilizar el recupero del botín: «XXV annorum vel circa, mediocris stature, pinguis cum supracilijs fultis, et cum margine seu cicatrice in gutture suptus maxillam, et vocem habet raucam»³⁸. La presencia de Guido di Antonio en Va-

lencia al servicio de Alfonso V a partir de 1424 podría estar relacionada con la primera expedición en Italia del monarca³⁹, que se concluyó con una precipitada fuga y una etapa en Pisa durante el viaje de regreso hacia la Península Ibérica: según Zurita, abandonada la ciudad de Nápoles el 15 de octubre de 1423, «tomó el Rey tierra en Pisa, adonde se le hizo por Florentines mucha fiesta»⁴⁰.

Así pues, las vicisitudes de Dello Delli y Guido di Antonio podrían ofrecer abundante material para una novela de aventura: al contrario, la experiencia de Giuliano di Nofri parece la de un artesano en busca de trabajo e inspiración, y de un artista que, al parecer, encontró siempre en la Península Ibérica un refugio y un lugar donde su arte recibiera el justo aprecio.



³⁷ Lazzereschi, Eugenio, “Gli orafi Cola Spinelli e Bartolomeo Stefani”, en *Rivista d’arte*, n. 2 (1929), pp. 254-261; Lucca, Archivio di Stato, *Governo di Paolo Guinigi*, reg. 6, c. 45.

³⁸ *Ibidem*, p. 254.

³⁹ Sanchis y Sivera, José (1921): “La esmaltería valenciana en la Edad Media”, en *Archivo de arte valenciano*, VII, p. 24-25 (Antonio Guido) p. 27 (Juan de Pisa); Sanchis y Sivera, José (1922): “La orfebrería valenciana en la Edad Media”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, a. XXVI, t. XLIII, pp. 614-618; p. 618-620; de Dalmases, Nuria (1992), *Orfebrería catalana medieval. Barcelona 1300-1500*, vol. II, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, doc. 231, p. 286-287; doc. 234, p. 288-289; García Marsilla, Juan Vicente (1996-1997), “El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso el Magnánimo”, en *Ars Longa*, VII-VIII, p. 33-47; Martín Llores, Catalina (1999): “Introducción a la orfebrería valenciana bajomedieval”, en *Archivo de arte valenciano*, a. LXXX, p. 30-31.

⁴⁰ Zurita, Jerónimo (1669): *Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, tomo tercero, c. 156v.

SOBRE LAS PECULIARIDADES DEL CICLO DE LA INFANCIA DE CRISTO EN SANTO DOMINGO DE SORIA: CONEXIONES E INTERPRETACIÓN DE LOS MODELOS

Esther Lozano López

INTRODUCCIÓN

El desarrollo narrativo de la fachada occidental de Santo Domingo de Soria es uno de los más completos del tardorrománico hispano que se ha preservado hasta nuestros días. Su interesante iconografía permite profundizar en la circulación de arquetipos y variantes en el marco de la escultura peninsular, por ello el propósito de esta comunicación es explicar detenidamente algunas composiciones y singularidades de las escenas sorianas en el contexto de las versiones coetáneas¹.

El objeto de este estudio se centra en las unidades temáticas correspondientes a la Infancia de Jesús localizadas en la tercera arquivolta de la portada. La escasa existencia de ciclos escultóricos tan amplios hace difícil rastrear los precedentes y consecuentes, pero tanto la disposición argumental como ciertas peculiaridades apuntan al conocimiento de extensas composiciones de tradición

bizantina². Lo más lógico es que este vocabulario artístico llegara a los centros culturales más destacados del tercio norte peninsular y en el reino castellano Silos debió de ser uno de los principales receptores³. Resulta obvio que la itinerancia de talleres distribuyó los repertorios iconográficos, la cuestión es desvelar las características de cada esquema y su repercusión en Soria⁴.

El análisis de los factores que determinaron el interés hispano por la Encarnación es un problema complejo y a mi entender la preocupación por este tema enlaza con una tradición desarrollada en la segunda mitad del siglo XII que se debe vincular con la defensa de la ortodoxia cristiana.

ANUNCIACIÓN

La primera imagen de la arquivolta responde al momento inicial del dogma de la Encarnación⁵. La Anunciación so-

¹ Algunas ideas aparecen en la tesis doctoral que, bajo la dirección del Dr. Javier Martínez de Aguirre Aldaz y con el título "La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico", fue presentada el 4 de junio de 2003 en la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona donde obtuvo la máxima calificación.

² Al hablar de iconografía bizantina (oriental) frente a la latina (occidental) soy consciente de perpetuar una convención pero creo que ayuda a aclarar lo esencial del discurso.

³ El ciclo de la Infancia se interpreta con especial atención en este cenobio, su importancia como centro creador de novedades iconográficas es enorme y su papel es clave en la difusión de ciertos temas.

⁴ Al respecto, me interesa destacar que no recopilé todas las variantes de cada asunto que se ven en la escultura peninsular, tan sólo detallo las más cercanas a la tradición soriana y las que muestran cierta comunidad de estilo. Asimismo no trato los paralelos foráneos y tampoco las representaciones hispanas miniadas o pintadas ya que superaría el límite previsto.

⁵ Lc 1, 26-31. Las citas bíblicas están tomadas de: *Biblia de Jerusalén. Edición popular* (1975), Bilbao; y las apócrifas de: Santos, Aurelio de (ed.) (1956), *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid. A pesar de que existen diferentes textos acerca del mismo tema, únicamente hago referencia al que mejor se ajusta a la representación de Santo Domingo.

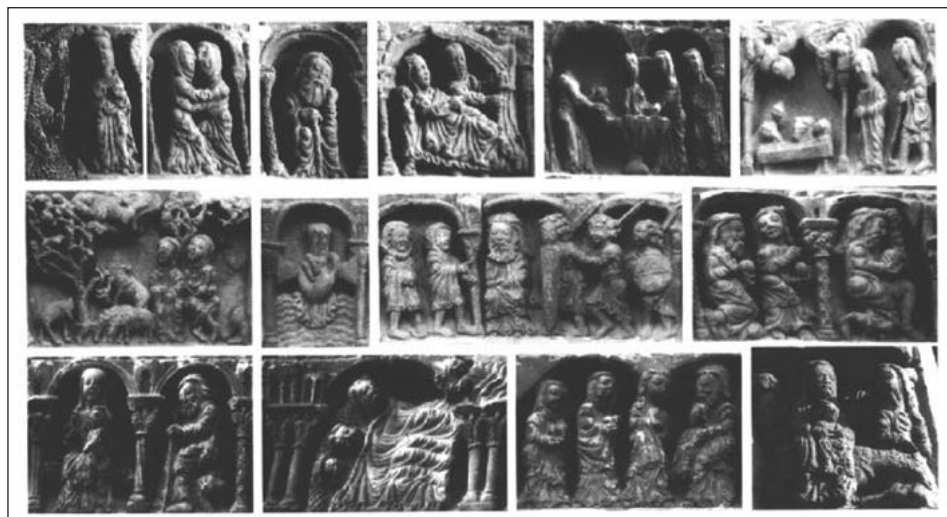


Fig. 1. Santo Domingo de Soria (Soria), tercera arquivolta de la portada.

riana no presenta peculiaridades dignas de mención pero sorprende, en cierta medida, que no se haya seguido la tradición del relieve del pilar suroccidental del claustro de Silos donde se muestra a Gabriel arrodillado y la Virgen sentada⁶. Aunque choca esta ausencia, hay que destacar que en el propio cenobio aparecen las dos tipologías más frecuentes ya que en el capitel núm. 38 de la galería oeste ambos personajes están de pie⁷. En mi opinión, los artistas sorianos conocen los dos esquemas pero utilizan el más conveniente para ser apreciado por

el espectador⁸. El tipo de Santo Domingo, con pequeñas variantes, se halla en la tercera dovela de la segunda rosca de San Esteban de Moradillo de Sedano donde se representa al ángel de pie con un cetro en forma de florón (seguramente análogo al desaparecido en Soria), en conjunto las posturas son idénticas⁹. A pesar de que en esta parroquia burgalesa la escena no abre un ciclo coherente, considero que ambas obras proceden de un mismo cuaderno de bocetos¹⁰. Asimismo, en el primer capitel de la mesa de altar de la capilla mayor de los Mártires de Garray

⁶ Sobre la cabeza de María emergen dos ángeles para coronarla; acerca de este esquema iconográfico-compositivo, véase: Valdez del Álamo, Elizabeth (1990): "Triumphal Visions and Monastic Devotions: The Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos", en *Gesta*, XXXIX/2, p. 167-188. Similar composición, aunque no siempre aparecen estos dos mensajeros celestiales sobre la Virgen, se encuentra en varias obras: relieve exterior (descontextualizado) de Nuestra Señora de Villasayas, arquivolta de la Magdalena de Tudela, tímpano de San Pedro de Gredilla de Sedano, capitel del interior de la girola de Santo Domingo de la Calzada, capitel central del vano septentrional de la sala capitular de Nuestra Señora de la Asunción del Burgo de Osma, primer capitel de la portada de San Miguel de Estella y cuarto capitel de la panda norte de San Juan de la Peña. En general, María coge el manto a la altura del regazo con la mano izquierda y saluda con la derecha. Estos detalles están en la Virgen del tímpano de Santo Domingo e indican la copia de un modelo en el que seguramente se representaba la Anunciación; es posible que la figura de la rosca no presente estas características para no repetir el mismo esquema.

⁷ Numeración según el orden establecido por: Pérez de Urbel, Justo (1975), *El claustro de Silos*, Burgos.

⁸ En realidad, el ángel casi no se ve porque lo tapan los capiteles y el cimacio, haberlo colocado con una rodilla en el suelo hubiese sido negativo. No obstante, la genuflexión se muestra en dos de los tres Magos de la Adoración y en los lanceros de la Crucifixión.

⁹ Aunque en un principio Gabriel parece no tener alas, un estudio detenido confirma que se cortó la dovela para adecuarla al espacio de la arquivolta en el momento del montaje.

¹⁰ Acerca de una nueva interpretación del orden de esta rosca según el método expositivo de un sermón, véase: Boto Varela, Gerardo (2000), "Victoria del león, humillación del demonio. Una relectura de la fachada de Moradillo de Sedano (Burgos)", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, p. 67-78.



Fig. 2. San Miguel de Estella (Navarra), capiteles de la portada.

el ademán de Gabriel también es similar, pero el de María se parece mucho al del capitel silense (si bien levanta la mano izquierda)¹¹. Ocurre justo lo contrario que en uno de los capiteles del ábside del evangelio de San Nicolás de San Juan de Ortega: la postura de la Virgen es ciertamente próxima a la soriana mientras el ángel se arrodilla como en el pilar silenense, esta tipología es igual a la del capitel noroeste de la epístola de San Juan de Duero y en ambas escenas Gabriel porta un cetro rematado en cruz.

Acusadas las diferencias, existen tres modelos principales para el tema: en uno el ángel está arrodillado y la Virgen sentada, en otro ambos se encuentran de pie y hay casos en los que Gabriel se arrodilla mientras ella permanece levantada. Datos como la aparición de la tiara de María, la presencia de los ángeles para coronarla, la posición de sus manos (mostrando una o dos palmas) y la forma del cetro de Gabriel remiten a la coexistencia de repertorios distintos.

VISITACIÓN

En el espacio que resta de la primera dovela se encuentra la visita de María a Isabel¹². Debido a que el asunto se presenta en Soria de forma muy simple, desde un punto de vista estrictamente iconográfico no hay singularidades que

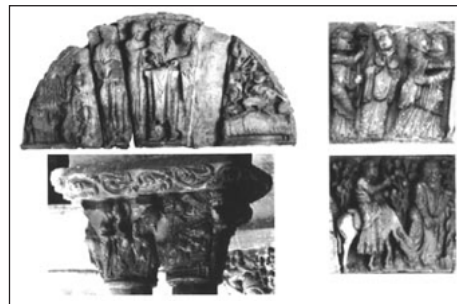


Fig. 3. En sentido vertical: Silos (Burgos), tímpano de la desaparecida portada norte y capitel núm. 38 del claustro. Moradillo de Sedano (Burgos), dovelas de la segunda arquivolta de la portada.

merezcan la pena ser mencionadas. Existe un gran parecido con el segundo capitel de Estella (a pesar de que las dos primas, más estáticas, se encuentran bajo una arcada precedida por un estrecho arco árbol) y con la tercera dovela de la segunda arquivolta de Moradillo (aunque resulta imposible distinguir las posturas de las piernas y no aparece arco). Esta ausencia de marco arquitectónico es común a los capiteles de Silos, San Juan de Duero, San Juan de Ortega, Osma o Garray; de éstos, los dos últimos son los que más se aproximan al tipo soriano ya que en el resto hay evidentes desigualdades: en el silenense la Virgen porta nimbo y sólo avanza ella, en San Juan de Duero las dos están totalmente quietas y en Ortega se dispone una figura por detrás¹³.

Los datos revelan que se conocen varias maneras de mostrar el acontecimiento sin variar apenas la fórmula principal: en uno las dos primas hacen el gesto de avanzar, en otro se mantienen totalmente rígidas y en el tercero una mueve una pierna mientras la otra queda quieta. La presencia de la arcada bajo la que se cobijan parece responder más a un rasgo de estilo que a una tipología concreta.

¹¹ En Garray existen remodelaciones que han alterado la forma de la parroquia y este capitel, que se halla fuera de su emplazamiento original, posiblemente procede del desaparecido baldaquino de la nave del evangelio.

¹² Lc 1, 39-42.

¹³ Frontón identifica a esta mujer como “la doncella que acompaña a la Virgen en la visita a su prima”: Frontón Simón, Isabel (1993-1994), “Un ciclo de Navidad de impronta silenense en la iglesia de San Juan de Ortega (Burgos)”, en *Anales de Historia del Arte. Homenaje al profesor D. José María Azcárate y Ristori*, Madrid, p. 407.



Fig. 4. En sentido vertical: San Juan de Duero (Soria), capitel noroeste de la epístola.

NACIMIENTO

La composición de la Natividad consta de cuatro partes diferenciadas en tres dovelas. Bajo el primer arco aparece José con un esquema formal probablemente tomado de la escena en la que un ángel disipa sus dudas sobre la Virginidad de María. En este sentido, el capitel de Silos presenta el Sueño del patriarca y el mensajero celestial¹⁴. Si bien en Soria sorprende la ausencia del ser alado existen ejemplos que tampoco lo muestran. Entre los más parecidos, aunque sin elemento arquitectónico, destaca San Juan de Duero ya que en el resto cambia la colocación del protagonista (que además apoya su cabeza en la mano derecha): en Osma se sitúa tras el Nacimiento, igual que en San Juan de la Peña, en el capitel de la galería norte de la colegiata de Santa María de Tudela y en Garray¹⁵. Similares composiciones a la soriana, pero con José tras la Anunciación, son las del primer capitel de Estella o Villasayas; en cuanto a Gredilla o la Calzada, sobre él se dispone un ser alado a punto de poner la tiara a María de manera que se enriquece el

tema de la Anunciación-Coronación silense. Para finalizar, es interesante mencionar que esta figura, indiferente a lo que ocurre frente a él, también aparece en la Epifanía¹⁶.

A pesar de que tanto la ausencia del arco como la del ángel se debe a cuestiones espaciales, concurren tres modelos en los que se coloca a José con parecida actitud: uno junto a la Anunciación, otro al lado de la Natividad y el último con la Adoración de los Magos¹⁷.

Bajo el siguiente arco está la Virgen acostada y aparece con una partera por detrás de la cama¹⁸. En el frente de un capitel del interior del muro norte de la Magdalena de Tudela el esquema es muy similar, pero se añade a José con lo que la tipología se acerca (aunque con diferentes posturas y sin arco) al segundo capitel de Estella. En esencia, el modelo soriano se aproxima al silense, pero tanto en el tímpano como en el capitel aparece un detalle que no se refleja en Soria: María da el pecho al Niño. Entre las obras que se vinculan a esta fórmula, hay una que se acerca a Soria: en un capitel de Santiago de Zaragoza, bajo un arco, la partera arropa a la Virgen mientras José queda aislado en otra arcada¹⁹. Osma y Garray siguen el prototipo de Silos, pero en los Mártires se ha colocado una partera más en la esquina. La presencia de dos mujeres también se aprecia en el claustro pinatense y en San Juan de Ortega (donde la cuna se sitúa sobre el lecho de manera similar al tímpano silense, pero sin el Niño alimentándose), composición igual a la de San Juan de Duero, pero con una sola partera.

¹⁴ Resulta interesante destacar que en la Natividad del tímpano de la desaparecida portada norte de la iglesia (pieza hallada en 1964 y custodiada hoy en el Museo de la abadía) no está José. De nuevo, el monasterio muestra una doble vertiente para la composición del tema.

¹⁵ En estas dos últimas obras aparece un ángel sobre el patriarca.

¹⁶ Tal asunto se constata en Santo Domingo y en obras cercanas de las que hablaré más adelante.

¹⁷ El que se apoye sobre una mano u otra queda condicionado por su disposición en la escena, si el resto queda a su izquierda, coloca su mano en la mejilla izquierda y si está a su derecha ocurre lo contrario.

¹⁸ *Liber Infantia Salvatoris* LXIX.

¹⁹ Esta pieza se halla en el Palacio arzobispal de Zaragoza, junto con otras seis. La iglesia ha desaparecido y sólo se conservan ocho capiteles (dos se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza).



Fig. 5. En sentido vertical: San Juan de Ortega (Burgos), capitel del ábside del evangelio
Garray (Soria), capitel de la mesa de altar de la capilla mayor.

Las variaciones constatan la existencia de diferentes tradiciones: en un grupo aparece la Virgen en la cama dando el pecho al pequeño, en otro Jesús está en un pesebre sobre el lecho de la madre y en el tercero se le sitúa en una cuna separado de María bajo otro arco. Generalmente hay una partera aunque excepcionalmente pueden verse dos y existe una versión en la que aparece José.

La tercera dovela presenta el Baño del Niño, tema que no se menciona ni en los canónicos ni en los apócrifos. A

pesar de la ausencia de textos, en los prototipos bizantinos nunca se encuentra la escena del Nacimiento sin el Lavado y su transmisión a Occidente hace que los ejemplos con este motivo se multipliquen²⁰. En cualquier caso, no se trata de una iconografía usual entre las obras hispanas y sólo aparece en pinturas²¹. A la excepcionalidad de Soria se debe añadir la singular reinterpretación del modelo ya que el número de tres mujeres no se corresponde con el normal²². Se trata realmente de una composición destaca-

²⁰ En las composiciones orientales aparecen dos parteras con el pequeño, María contempla la escena desde el lecho y José siempre se sitúa en una esquina: Millet, Gabriel (1960), *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, la Macédoine et du Month-Athos*, París, p. 113. El aparato crítico que maneja Juhel es el más completo que he encontrado, destaca referencias de 350 Baños desde los orígenes hasta el siglo XIV, y antes del siglo XIII reseña 159 imágenes: Juhel, Vincent (1984-1985), *Le Bain de l'Enfant et la Nativité. Origines et développements d'une scène méconnue ou essai de synthèse topo-iconographique*, 2 Vols., tesis doctoral, Universidad de Caen. Del mismo autor: (1991), "Le bain de l'enfant Jesus des origines à la fin du douzième siècle", en *Cahiers Archéologiques*, 39, p. 111-132.

²¹ Localizadas en la Corona de Aragón: Santa Maria de Tahull, Sant Pere de Sorpe, Santa Maria de Barberà, Sant Esteve de Polinyà, Sigena y las miniaturas de la Biblia de Ripoll (Roma, ms. Vat. 5729, fol. 366v).

²² Su importancia choca con el olvido de los investigadores, quizá por las erróneas interpretaciones del tema. Varios creen que se trata del Baño de la Virgen: Gaya Nuño, Juan Antonio (1946), *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, p. 140; Lebreton, Josiane (1961), *Histoire de Soria et de ses monuments au Moyen-Age*, Mémoire pour le Diplôme d'Études Supérieures, París, p. 63; Taracena, Blas y Tudela, José (1962), *Guía artística de Soria y su provincia*, Madrid, p. 123; Lojendio, Luis María y Rodríguez, Abundio (1966), "Castilla 1" en *La España románica*,

ble sin paralelos en la escultura hispana y habría que fijarse en pinturas foráneas para encontrar una tipología parecida²³.

La cuarta dovela respeta la unidad temporal y muestra la Adoración de los pastores²⁴. Algunos autores destacan la rareza del episodio, pero se deben señalar ejemplos en obras del ambiente bizantino²⁵. Aunque no tengo noticias de paralelos en los reinos hispanos, la parte izquierda de la dovela (donde se ven los ángeles sobre el pesebre) es igual a la de Garray, el deterioro del capitel lleva a suponer que pudieran haber estado representados los pastores pero en la actualidad no es posible afirmar nada con seguridad. En cualquier caso, no existe una tradición consolidada para el tema y Soria se convierte así en un ejemplo escultórico aislado.

En cuanto al esquema completo del Nacimiento me gustaría proponer una hipótesis sobre el motivo que pudo servir de inspiración. Considero posible que se tomara por modelo una “imagen-tipo” bizantina: en general, en un marco rectangular o cuadrado se representan los personajes en varios registros alrededor de una colina donde está la Virgen acostada y la cuna, al pie aparecen José sentado, un hueco y el Baño, mientras los pastores se colocan a la izquierda del grupo central, los Magos se aproximan por la derecha y en lo alto se dispone un coro angélico. Cabe la posibilidad

de que una miniatura de este tipo fuese descompuesta en escenas y se dispusieran longitudinalmente tal y como se ve en Soria²⁶. Desde luego, no descarto la existencia de paralelos en el entorno peninsular, pero dada su actual ausencia, apunto esta nueva interpretación.

ANUNCIO A LOS PASTORES

La quinta dovela se ocupa con el momento en que los ángeles transmiten la Buena Nueva a los zagalos²⁷. Si bien la escena soriana es la mejor distribuida de las que han llegado a la actualidad, existen paralelos con esquemas que no comportan apenas variantes: en Silos el deterioro del capitel y del tímpano no permite aventurar más que la presencia de dos personajes y animales, en Osma un pastor se arroja mientras al otro le toca la cabeza un ángel que desciende del cielo, en el tercer capitel de la portada de Estella y en la Magdalena de Tudela todos están de pie mirando al ser que surge de las alturas, finalmente en San Juan de la Peña también observan el cielo pero el ángel se encuentra en el suelo, composición análoga a la de San Juan de Ortega y San Juan de Duero²⁸.

La principal diferencia es que en un modelo aparece el ángel en el cielo y en el otro está en tierra, a pesar de ello las composiciones son similares y sólo se modifican las posturas.

Madrid, p. 184; y Bocigas Martín, Santos (1978), *La arquitectura románica de la ciudad de Soria*, Soria, p. 78. Otros dudan: Sainz Magaña, Elena (1984), *El románico soriano. Estudio simbólico de sus monumentos*, 2 Vols., tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, p. 179. Y algunos consideran que el protagonista es San Juan Bautista: Jiménez Gonzalo, Carmelo (1985), *Santo Domingo. Iglesia y monasterio*, Soria, p. 55.

²³ En su amplio estudio, Juhel sólo apunta dos casos con tres comadronas: Saint-Pierre-les-Églises y el Salterio de Utrecht. Tal dato es más que significativo de la escasa repercusión de esta variante, pero se deben sumar las pinturas de Polósko y las más tardías de Bominaco o las de la cripta de la catedral de Scala en Ravello.

²⁴ Esta visita aparece mencionada en del Evangelio árabe de la Infancia IV, 1-2 y en algunas versiones del *Officium Pastorum* y *Officium Stellae*.

²⁵ Se trata de dobles adoraciones, por un lado de la cuna aparecen los pastores y por el otro los Reyes Magos.

²⁶ Si se toma por válida esta idea tan solo sería necesario colocar a todos los personajes a la misma altura que José y el Baño: así si se bajara la imagen de María y se rellenara el espacio vacío existente entre el patriarca y la escena del Lavado y a su vez se descendiera de registro el grupo de los pastores, éstos quedarían al lado de la cuna y el resultado sería muy similar al de la composición de Santo Domingo.

²⁷ Lc 2, 8-15.

²⁸ En este último, el ángel está de pie en la esquina conduciendo a los pastores hacia el pesebre y la falta de espacio hace que se mezcle el rebaño con la Adoración de los Magos y se coloquen ovejas a los pies de los Reyes y la Virgen.

DEXTERA DEI

El primer elemento de la sexta dovela es la *Dextera*, tema que insiste en la doble naturaleza de Cristo al recordar lo eterno dentro de un ciclo temporal²⁹. Aunque no conozco representaciones en las que se interrumpa el ciclo de la Infancia para mostrar este asunto, es interesante comprobar que en algunas miniaturas y marfiles la Mano divina se vincula a la Muerte de Cristo; es lo que sucede en Soria ya que por encima se encuentra la Crucifixión.

AVISO A HERODES

La siguiente escena relata el momento en que Herodes es informado del Nacimiento. Bajo el primer arco dos personajes avisan al rey que se encuentra flanqueado por tres soldados. La interpretación de la pareja no está clara: aunque podrían ser pastores no tengo constancia de textos que los mencionen, tampoco son los escribas o sabios de los que hablan los canónicos y apócrifos (carecen de libros o rollos) y menos aún los Magos. En buena parte de los casos hispanos el episodio que más se parece es el de los Reyes hablando con Herodes, que curiosamente se vincula con la Matanza y se aísla de la Infancia; en este sentido, resulta interesante destacar que en los ciclos bizantinos el mismo tema se relaciona con la niñez de Jesús. A mi entender, se tomó un modelo oriental pero se cambió la apariencia de los

personajes. Sea cual sea su identidad, no he encontrado ninguna representación semejante, de manera que la principal peculiaridad de este asunto reside en su carácter excepcional.

ADORACIÓN DE LOS MAGOS

La Epifanía, desarrollada en la octava y novena dovelas, es uno de los temas más frecuentes del arte románico³⁰. En el ámbito hispano son muchos los ejemplos que existen, pero muy pocos se muestran cercanos ya que en la mayoría sólo un Rey aparece genuflexo³¹. Una de las particularidades de Soria es la imagen de dos Magos arrodillados, característica que se expande en un radio muy localizado: Castilla. La obra más próxima es la del tímpano de Ahedo de Butrón donde la disposición de los personajes es igual excepto por el ademán del primer Rey que no se lleva la mano a la corona. A mi juicio, ambas obras comparten un prototipo parecido pues en la parroquia burgalesa no existía la necesidad de agachar al más cercano a la Virgen ya que quedaba suficiente espacio como para colocarlo de pie. En la misma línea, destaca el relieve de Nuestra Señora la Llana de Cerezo de Riotirón³². La desvinculación del marco original impide concretar más, pero se comparte el modelo de Ahedo ya que tampoco el primer Rey se lleva la mano a la corona, lo que resulta curioso es que en esta ocasión quien también se agacha

²⁹ El símbolo de la cruz que encuadra la mano anticipa la Redención mientras que el gesto de bendición remite a la Trinidad. Para Kirigin, este tipo de representación consagrada por la liturgia es una especie de teofanía: Kirigin, Martin (1976), *La mano divina nell'iconografia cristiana*, Roma, p. 227.

³⁰ Mt 2, 1-11. En el *Officium Stellae* se encontraba extensamente desarrollada esta representación.

³¹ El tema se ve en casi todos los ciclos de Infancia, incluso cuando se limitan a un número restringido de escenas, y la composición es común a multitud de ejemplos así que baste con citar algunos: portada sur de Butrera, frontal de altar de la desaparecida iglesia de Nuestra Señora de las Altices (hoy en Villasana de Mena), fragmentos de Santa María de Aradón (sólo queda la Virgen y el Niño), tímpano de Ejea de los Caballeros, tímpano de la puerta sur de San Pedro el Viejo de Huesca, Santa María de Uncastillo, capiteles de Osma, San Juan de la Peña, San Pedro de la Rúa y San Miguel de Estella, Santiago de Zaragoza, San Martín de Uncastillo, San Juan de Duero, San Pedro de Soria, interior de la Magdalena de Tudela, Sant Pere de Galligans, Santa María de l'Estany, San Cugat del Vallès, etc. En algunas obras un Rey Mago aparece postrado según una fórmula iconográfica que remite a los modelos bizantinos de *proskinesis*: se trata del tímpano sur de Santiago de Agüero, el oeste de San Miguel de Biota, el oeste de San Nicolás del Frago y un capitel de Grado del Pico. Bango rechaza esta idea y defiende su procedencia del ritual del homenaje vasallático: Bango Torviso, Isidro (1978), "Sobre el origen de la *proskinesis* en la Epifanía de los Magos", en *Tiara y Baza*, 7, p. 25-37.

³² Hoy se hallan en el Museo *The Cloisters* de Nueva York.

es el segundo, pues sin duda gira su cabeza hacia el tercero, hoy desaparecido. A la hora de buscar vínculos, un ejemplo resulta revelador y permite explicar la peculiaridad de Cerezo: el tímpano de Silos. Creo que el modelo de los tres casos se halla en este monasterio pero se interpreta de diferente manera. La composición silense es piramidal y dos personajes se postran en primer plano mientras otro queda erguido en medio, al copiar la disposición en un boceto se podría ubicar al Rey que está de pie en segunda o tercera posición³³.

Así pues para la Adoración existen, al menos cuatro modelos: uno sólo con un Rey arrodillado (el primero) y sin José, otro igual pero con la figura del patriarca al otro lado de la Virgen, el tercero con los primeros Magos postrados en el margen opuesto a José, y el último con el primer y tercer Rey agachados en el flanco contrario al patriarca. A pesar de esta variedad prevalece un aire común en la composición.

SUEÑO DE LOS MAGOS

En la décima dovela se muestra el aviso del ángel a los Magos de que no vuelvan atrás³⁴. Las primeras representaciones se enmarcan en el ámbito bizantino y más tarde se repite con frecuencia, pero en España el tema se ve en muy pocas ocasiones. Existe un gran parecido con el relieve del friso que recorre el ábside meridional por el muro interno de Agüero, pero las diferencias principales son la falta de arco y las ostentosas coronas de los Reyes. El tema también

aparece, sumamente deteriorado, en el capitel octavo de la panda norte de San Juan de la Peña y en la segunda dovela de la puerta norte de Ejea de los Caballeros. En la actualidad no hay paralelos en Silos ni en las obras que se vinculan con este monasterio. De hecho, algunos de los ciclos de Infancia castellanos como los de Osma y San Juan de Duero finalizan con la Epifanía mientras que otros como Garray o San Juan de Ortega acaban con los pastores.

PRESENTACIÓN EN EL TEMPLO

La undécima dovela presenta el momento en que se presenta al Niño en el templo³⁵. Pese a que no creo que haya dudas sobre la identificación, algunos autores no lo ven claro³⁶. La fórmula básica mantiene a los personajes dispuestos a los lados del altar (con Jesús en el centro), pero Santo Domingo destaca por la ausencia del ara, por presentar a Simeón con el Niño en su regazo a la manera de una *Paternitas* y porque delante de él se coloca a la Virgen seguida de otras dos mujeres³⁷. No he encontrado paralelos en la escultura peninsular pero en la Magdalena de Tudela aparecen tres personas junto a Simeón (el deterioro impide concretar más). En este sentido, también resulta próximo el quinto capitel de Estella ya que, bajo varios arcos, se representa el momento en que el anciano, seguido de varios acompañantes, ofrece el Niño a María. De todos modos, el modelo que cuenta con más éxito es el del tímpano de Silos donde se sitúa el altar con el Niño sostenido a la vez por

³³ Curiosamente en Silos no aparece José, quizás por la falta de espacio, pero sí se encuentra en Soria, Ahedo, Cerezo y la mayor parte de obras castellanos. Entre las que no lo muestran destaca Osma y San Juan de Duero (recuérdense las dificultades espaciales a las que hacen frente los artistas en esta última iglesia).

³⁴ Pseudo-Mateo XVI, 2.

³⁵ Lc 2, 22-39.

³⁶ Para Jiménez "unas mujeres ofrecen dádivas y presentes a San José que sostiene en sus brazos al Niño Jesús": Op. cit., (1985), p. 57; y para Taracena y Tudela son "piadosas mujeres adorando al Niño Jesús": Op. cit. (1962), p. 153.

³⁷ Una de ellas es la profetisa Ana y respecto a la otra, en los estudios más detallados del tema se explica que a veces una mujer joven está presente cuando se requiere un cuarto personaje para balancear la composición o sujetar los pájaros del sacrificio, véase: Shorr, Dorothy (1946), "The Iconographic Development of the Presentation in the Temple", en *Art Bulletin*, XXVIII, p. 17-32; y Maguire, Henry (1980-1981), "The Iconography of Simeon with the Christ child in Byzantine Art", en *Dumbarton Oaks Papers*, 34-35, p. 261-269.

María y el sacerdote. Varios son los ejemplos que enlazan con este esquema, pero de ellos el capitel del friso del interior del ábside del Salvador de la Seo de Zaragoza resalta por recordar a Soria ya que hay tres mujeres en procesión bajo arcos y el altar no focaliza la composición.

Existen bastantes modelos de la escena en los reinos peninsulares con diferente disposición de los adultos: en uno se especifica que el Niño aparezca sostenido por la Virgen y Simeón sobre un altar y que a los lados se coloquen dos personajes simétricos, en otro debe estar sujetado por los dos pero tras uno de ellos se han de disponer el resto de adultos y en el tercero únicamente Simeón debe tenerlo en brazos, sin ara. Además, puede aparecer José o bien ser sustituido por otra mujer. Resulta interesante recordar que existen ciclos bizantinos en los que la Presentación se desarrolla en dos figuraciones inmediatas: la primera cuenta con una tipología muy similar a la silense y la siguiente es muy parecida a la soriana. Existe la posibilidad de que ambas se integrasen en un repertorio común y cada taller adaptara la que más le convenía. En esta línea, es interesante destacar que las paráfrasis orientales suelen colocar el tema de la Presentación entre el ciclo de los Magos y la Huida de Belén, lo mismo que en Soria.

HUIDA A EGIPTO

La arquivolta finaliza con la marcha de Israel³⁸. El tema soriano no presenta peculiaridades dignas de mención, pero curiosamente los ejemplos comparativos cuentan con muchas singularidades: en el capitel de Silos el Niño está enfajado, en la Magdalena de Tudela la Virgen le da de mamar, en el sexto capitel de Estella se añade un personaje masculino

tras la Sagrada Familia, en San Juan de Duero se coloca un ángel, en la undécima dovella de la segunda arquivolta de Moradillo María (sorprendentemente sin Niño) coge frutos de unos árboles, en el capitel del exterior de la girola calceatense además se talla el aviso del ángel y en el noveno capitel del claustro pinatense José aparece en la cama.

La multiplicidad de modelos no permite encontrar una línea de tradición unidireccional y tanto las posturas de los protagonistas como los detalles se cambian con una variedad que no se ha visto hasta el momento. El tipo de Soria resulta ser el más sencillo y curiosamente su esquema no se repite en ninguna ocasión.

Analizados todos los temas que se ven en la rosca de Santo Domingo es el momento de recopilar la información y concluir.

REFLEXIONES FINALES Y CRONOLOGÍA

Las esculturas que muestran más coincidencias con la arquivolta soriana se centran en Silos, Moradillo, Ortega, Osma, Garray, San Juan de Duero, Estella, la Magdalena de Tudela, Agüero y San Juan de la Peña; obras en su mayoría castellanas aunque algunas son navarras o aragonesas. Parece que se conocía la existencia de un ciclo reducido en el que se repite la Anunciación, Visitación, Nacimiento, Anuncio a los Pastores y Epifanía. Es posible que su origen estuviera en torno a Silos pues allí se compiló el vocabulario artístico bizantinizante y desde allí se difundieron buena parte de los repertorios iconográficos o estilísticos que reiteran estas iglesias³⁹. Los artistas sorianos interpretaron las plantillas silenses pero es interesante resaltar que Soria cuenta con escenas que no

³⁸ Mt 2, 13-15.

³⁹ Muchos son los detalles silenses que remiten a miniaturas, frescos y mosaicos bizantinos: la postura del ángel arrodillado de la Anunciación-Coronación (típica de la Transfiguración), la posición de la Virgen en el lecho (propia de personajes durmiendo), la composición de la Presentación en el templo, algunos plegados, etc. Además, la biblioteca de este cenobio contaba con numerosos manuscritos y era una de las más importantes de la Península: Valdez del Álamo, Elizabeth (1986), "Nova et Vetera" in *Santo Domingo de Silos: The Second Clo-*

aparecen en Silos: Baño, *Dextera*, Adoración de los pastores, Aviso a Herodes y Sueño de los Magos; tales asuntos tienen difusión en el ámbito bizantino, por lo que es factible pensar que los escultores de Santo Domingo pudieran contar en algún momento con los repertorios orientales (utilizados en primera o segunda generación)⁴⁰.

El éxito de la Infancia de Jesús se constata también en otras esculturas tardorrománicas hispanas ya que, incluso en obras que no cuentan con programas amplios, suele aparecer al menos un relieve con este tema.

A partir del estudio de las filiaciones iconográficas es posible vislumbrar un hilo conductor para enlazar obras localizadas en un radio cercano y perfilar una datación que, si bien no es segura, resulta bastante aproximada si se tiene en cuenta el contexto teológico, político y cultural. En este sentido, no se puede aislar la tercera arquivolta del resto del programa.

En la portada de Santo Domingo, la importancia de la doble naturaleza de Cristo es patente a partir de un simple análisis: en el centro del tímpano se hace hincapié en la Paternidad divina y en el dogma trinitario, en los laterales se enfatiza la humanidad y divinidad de Cristo mediante María e Isaías y en las arquivoltas se completa la Encarnación con el ciclo de Infancia y Pasión. Este mensaje teológico parece inscribirse en

un periodo concreto de la cristiandad occidental en el que la preocupación por las desviaciones heréticas centra buena parte de la doctrina ortodoxa. Fuera de la Península tal interés por realzar la doble naturaleza de Cristo y la Trinidad se constata en el contexto de 1150 en torno a la escuela de Chartres, pero ya desde décadas antes, hacia 1130, se intensifica una marcada predilección por estos temas en el ámbito benedictino hispano. En este ambiente resulta factible que los monjes silenses, deseosos de independencia respecto a las diócesis peninsulares, intentaran mostrar firmemente su alejamiento de cualquier atisbo de herejía (sobre todo de aquellas a las que en el siglo XI se acusa a la Iglesia hispana desde Roma)⁴¹. Así, se convierten en los principales baluartes de la defensa de la ortodoxia en España contra los rebotes de adopcionismo o arrianismo, y rebaten las principales cuestiones que éstos defienden con un amplio programa iconográfico basado en la doble naturaleza de Cristo⁴². Todo apunta a que el programa soriano debe ser entendido como una derivación de estas inquietudes teológicas ya que tal nivel de meditación no parece propio de una parroquia y cuesta creer que fuese pensado *ex novo* para una portada más o menos secundaria⁴³. En esta línea, el desarrollo narrativo de la portada de San Miguel de Estella es uno

ister Campaign, tesis doctoral, Universidad de Columbia, p. 102-106. Su ambiente espiritual e intelectual era propicio para la recepción de este vocabulario oriental procedente quizá de alguna Biblia con extensos ciclos narrativos profusamente decorados de los que se extraen repertorios gráficos que se utilizan como modelos de algunas composiciones.

⁴⁰ En este sentido, me parece importante resaltar que en el ámbito bizantino es frecuente que este episodio actúe como cierre del ciclo de la Infancia, este aspecto se aprecia en las miniaturas del Vaticano (Roma, Bibl. Vat. lec. gr. 1156), las ilustraciones conservadas en Francia (París BnF gr. 74), el Menologio de Basilio II (Roma, Bibl. Vat. gr. 1613) y el Tetraevangelio de la Laurenziana (Florencia, Laur. Plut. lat. VI. 23), entre otras.

⁴¹ Tras una época plagada de conflictos y enfrentamientos, en 1118 Silos se pone bajo la jurisdicción de Roma: *Ibidem*, (1986), p. 32.

⁴² La completa doctrina teológica muestra una riqueza propia de un centro creador de primer orden. Con la Trinidad *Paternitas* en lo alto de un árbol de Jesé se representa, entre otras cuestiones dogmáticas, la genealogía de Jesús y la promesa de Redención a partir de la Encarnación. Esta importante novedad iconográfica fue adaptada en una serie de esculturas peninsulares entre las que se encuentra Santo Domingo (en total cinco: San Nicolás de Tudela, Santo Domingo de la Calzada y Santiago de Compostela).

⁴³ La posibilidad de que Santo Domingo de Soria hubiese sido realizado por alguien que contaba con fêrreos lazos con Silos, o en su defecto con Osma (catedral relacionada a su vez con el monasterio silense y muy cercana a Soria), incide en la posibilidad de conocer Biblias o bocetos bizantinos de primera mano.

de los más cercanos a Soria ya que se comparten los intereses dogmáticos (pero con diferente prioridad)⁴⁴.

Las conexiones entre los programas de Silos, Estella y Santo Domingo podrían confirmar que se realizaron en un periodo temporal no demasiado alejado, siempre teniendo en cuenta que desde el monasterio silense se difunden los repertorios figurativos con lo que su precedencia temporal es incuestionable⁴⁵. Todo apunta a que en torno a la primera mitad del siglo XII ya circulaban por la Península repertorios de ilustradas Biblias bizantinas o bocetos de pinturas y mosaicos de los que se pudieron extraer algunos de los temas que aparecen en Silos⁴⁶. La ausencia de fechas escritas para Santo Domingo de Soria impiden,

por el momento, concretar totalmente la cronología pero todo indica que no se debe ir más allá de la década de 1170⁴⁷.

A mi juicio, en el contexto de la predilección por la doble naturaleza de Cristo y la Encarnación existe una clara defensa de la fe católica frente a la controversia herética. El que se desarrolle en la Península tal interés escultórico viene motivado por las circunstancias de la Iglesia hispana en la segunda mitad del siglo XII.

El problema de las conexiones de los modelos de estas imágenes es apasionante y a lo largo de estas páginas he tratado de desvelar algunos interesantes matices que no deben ser pasados por alto para entender mejor las peculiaridades del ciclo de la Infancia de Santo Domingo de Soria.



⁴⁴ Divinidad y humanidad aparecen señaladas como en Soria, pero en el caso estellés a partir de la imagen de Cristo portador de un crismón trinitario. Tal distinción podría estar motivada por las controversias acerca de la forma de representar la Trinidad y en este sentido, me parece muy significativo que Lucas de Tuy considerara como “supuesta insidia albigena la representación de la Trinidad por medio de un adulto barbado con el Hijo y el Espíritu Santo”: Lucae Tudensis (1977), *De Altera Vita II*, cap. 9, Bibliotheca Veterum Patrum XXV, Lyon, p. 222. A mi juicio, con sus palabras se podría explicar la sorprendente desaparición de esta figuración después de 1188 (año de colocación de los dinteles compostelanos): Santiago es el último ejemplo en el que se encuentra una Trinidad *Patemitas* y el lugar en el que se le localiza ya no es prioritario como en Silos, Tudela, la Calzada o Soria. Además, es significativo que en Orense se copiara el Pórtico de la Gloria pero no se realizara este relieve trinitario.

⁴⁵ De hecho, existen suficientes indicios que demuestran que el claustro monástico, su portada norte y posiblemente la portada oeste ya estaban realizados en las fechas en las que el proyecto de remodelación de la parroquia soriana se comenzaba.

⁴⁶ Acerca de los mosaicos cabe destacar los extensos programas narrativos sicilianos de la capilla Palatina, la Martorana y Monreale.

⁴⁷ Si se admite el controvertido texto de 1158 como indicador de las obras de la segunda campaña de Silos todo cuadra, su profunda influencia en las secuencias temáticas y estilísticas establece una importancia con la que resulta imposible no contar. Además, varios son los datos documentales que respaldan que se trabaja casi a la vez en torno a 1170 en importantes centros artísticos peninsulares. Sobre la cronología remito a la tesis doctoral o al libro resumen de la misma, que aparecerá en breve.

RIPOLL Y CAMPDEVÀNOL:
UN CASO INSOSPECHADO DE MODELO Y COPIA*

Carles Mancho
Universitat de Barcelona

CAMPDEVÀNOL

Los restos de la iglesia de San Cristóbal de Campdevàrol (cerca de Ripoll) son escasos. La antigua iglesia fue destruida por una voladura en el año 1936. La antigüedad del edificio queda atestada por una noticia del primero de diciembre de 987. Ese día, los hombres del vecino pueblo de Gombren juran acatar una sentencia favorable al monasterio de San Juan de las Abadesses por la propiedad de Montgrony. El juramento se realiza sobre el altar de San Cristóbal de Campdevàrol¹.

Nuestro interés por el edificio de Campdevàrol se centra en la decoración descubierta años antes de su destrucción. La decoración sólo nos es conocida por las fotografías del dibujo que realizó su

descubridor, Ramon de Abadal² (Fig. 1). La principal dificultad de este estudio es la no conservación de la decoración y su conocimiento únicamente a través de elementos indirectos. En consecuencia, es obligado examinar, antes de cualquier otra consideración, estos datos indirectos acerca de la decoración.

EL DIBUJO DE RAMON DE ABADAL
(Fig. 1)

Según las palabras de Abadal, la decoración apareció “*encaixonada entre les dues parets, no caygué com en els demes llocs, y á pesar de que l'aygua, filtranse, l'esborrà en gran part, al ser separades les pedres que la cobrian he pogut encara reconstruhir alguns fragments del dibuix ab*

* Este trabajo sintetiza el capítulo que dedicamos a la decoración de Campdevàrol dentro de nuestra tesis doctoral, *La pintura mural a Catalunya durant l'Alta Edat Mitjana*, Universitat de Barcelona, 2003. La tesis se inscribe dentro de la actividad del grupo *Ars Picta* dirigido por Milagros Guardia desde el dept. de Història de l'Art de la UB. Este artículo ha sido posible gracias al actual proyecto financiado de *Ars Picta*: “Tradiciones y transmisión iconográfica en el arte altomedieval: las biblias de Ripoll y Rodes”, Min. Ciencia y Tecnología, Promoción general del conocimiento, BHA2002-00793.

¹ “*Iurati autem dicimus: in primis per Dominum Patrem Omnipotentem et per Ihesum Christum filium eius Sanctumque Spiritum, qui est in Trinitate unus et verus Deus, et per hunc locum veneracionis sancti Christophori martir, cuius basilica sita est in terminio vallis Ripollensis in Campo de Avandalo, supra sacrosancto altario has condiciones manibus nostris continemus et iurando contangimus...*” (Udina i Martorell, Frederic (1951): *El Archivo condal de Barcelona en los siglos IX-X*, CSIC-Escuela de Textos Medievales, p. 446-7).

² Los datos que conocemos de esta iglesia nos los proporcionan el texto de Ramon de Abadal ([Gudiol i Cunill, Josep; Abadal i de Vinyals, Ramon d'] (1909): “Descubrimient de pintures romàniques en el Bisbat de Vich”, en *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, VIII, p. 202-204, espec. p. 203) a raíz del descubrimiento de la decoración. Sobre las reformas de la arquitectura *vid.* Adell, Joan-Albert (1987): “Sant Cristòfol de Campdevàrol [Arquitectura]” en *Catalunya Romànica*, X (el Ripollès), Enciclopèdia Catalana, Barcelona, p. 75-76, espec. 76. Este autor sitúa la fecha de la iglesia en el siglo IX. Abadal (*Ibidem*) la había situado entorno al s. X. La estructura primitiva sufrirá importantes reformas: ampliación de la cabecera, cubierta de piedra y doblamiento interno de los muros de la nave para sostener la bóveda. Este doblamiento es el que permitió la conservación de una parte de la decoración emparedada. Adell (*Ibidem*) sitúa estas reformas dentro de la segunda mitad del siglo XII.

³ Gudiol i Cunill, Josep; Abadal i de Vinyals, Ramon d', *op. cit.*, p. 204.

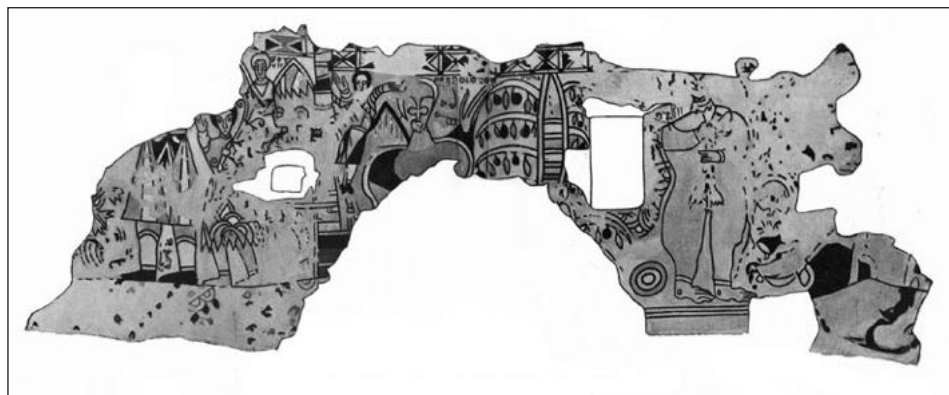


Fig. 1.

*gran treball*³, es decir, encajada entre los dos muros de la nave, en muy mal estado por la humedad y las filtraciones. El dibujo que cita d'Abadal es lo único conocido de esta decoración pues poco tiempo después de descubierta, la decoración desapareció irremisiblemente⁴. Por desgracia, tampoco conservamos el dibujo original, al parecer destruido a inicios de la Guerra Civil⁵. Afortunadamente Gudiol i Cunill publicó una primera reproducción en sepia dentro de su obra *Els primitius* ya en el año 1927⁶; años más tarde Josep Pijoan publicó un detalle en color⁷ (Fig. 2).

Por las reproducciones, podemos afirmar que las pinturas se conservaban en una superficie irregular de unos 10m², ubicada en el muro sur de la nave. Según las palabras de Abadal, el revoque del muro era muy irregular y sobre este, un friso decorativo reseguía la parte superior de la decoración. Carbonell⁸ re-

coge el motivo en su tema 32. La parte inferior estaba reseguída por un motivo distinto de conservación muy deficiente. Este motivo es similar al que encontramos en la capilla del castillo de Calafell⁹. Entre uno y otro frisos se disponían las escenas figuradas. Empezando por la derecha, Abadal identifica una figura femenina, que a su entender podría ser Eva, y que no conservaba la cabeza, con los brazos sobre el pecho. Podemos añadir que la figura parece ir vestida y que en las manos sostiene algún elemento, posiblemente vegetal. Los pies se muestran alineados de perfil y dirigidos a la derecha. No sabemos si en ese lado se encontraba otro personaje pues los restos fueron incomprendibles para Abadal.

Siguiendo hacia la izquierda, el dibujo recoge el perfil de un pequeño armario¹⁰. El armario destruye parcialmente la escena, por lo que debería ser considerarlo posterior a la campaña de deco-

⁴ Así lo afirma Kuhn: "The painting completely disappeared about a month after he was exposed to the air and light." (Kuhn, Charles L. (1930): *Romanesque Mural Painting of Catalonia*, Harvard Univ. Press, Cambridge (Massachusetts, p. 6).

⁵ M. S. Gros, director del Arxivo Episcopal de Vic, nos informa que según el hijo de Ramon d'Abadal, Joaquim, el dibujo junto con otros objetos fueron quemados y lanzados por la ventana de la residencia familiar de Barcelona el mismo año 1936.

⁶ Gudiol i Cunill, Josep (1927): *La pintura Mig-Eval Catalana*, vol. I. *Els Primitius*, 1ª part. *Els pintors: la pintura mural*, Ed. S. Barbra, Barcelona, figs. p. 19-20.

⁷ Pijoan, Josep (1948): *Monumenta Cataloniæ*, vol. IV, "Les Pintures murals romàniques de Catalunya", Ed. Alpha, Barcelona, lám. 2.

⁸ Carbonell i Esteller, Eduard (1981): *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*, artestudi, Barcelona, p. 62.

⁹ *vid.* Barral i Altet, Xavier (1980): *L'art pre-romànic a Catalunya. Segles IX-X*, Ed. 62, Barcelona.

¹⁰ A partir de las medidas aproximadas para todo el conjunto este armario no debía exceder de 70x35cm, si bien Abadal no nos da dato alguno al respecto.

ración, sin duda un *terminus ante quem*. A pesar de ello, el motivo con que se ornó el interior de este armario de obra es el mismo tema 32 de Carbonell que vemos en el friso superior. El armario se superpone a lo que Abadal identifica con el árbol del Bien y del Mal: elemento vegetal que ocupa todo el registro y que muestra una serie de ramas saliendo del tronco central y alternando hojas y frutos. A la izquierda del árbol Abadal reconoce la cabeza y los hombros de un Adán barbudo y, junto a éste, un ángel volando y con los brazos alzados. Abadal recoge en su dibujo lo que podrían ser unas inscripciones referidas al árbol y a Adán. Lo afirmamos con dudas puesto que el autor nunca hizo lectura alguna de esta epigrafiya, ni tan siquiera una alusión a su existencia. Sí que la va a hacer Gudiol¹¹. De la que encontramos a la izquierda del árbol, este último afirma que recogía la palabra *pvm*; de la que vemos junto a la cabeza de Adán, la transcripción, siempre según Gudiol, era *comedit homo*. Más adelante volveremos sobre estas inscripciones.

La figura de Adán ocupa toda la altura del registro y su cabeza nos muestra una posición absolutamente frontal. La mano izquierda del personaje, alzada en dirección al árbol, indicaría, al parecer, la intención de asir el fruto prohibido. Una diadema, azul según la reproducción de Pijoan, rodea la cabeza. Justo a su izquierda y ocupando sólo la mitad superior del registro, vemos un ángel. Viste túnica corta, la piernas cuelgan paralelas. Nuevamente el rostro es frontal y, como en la figura de Adán, un halo rodea la cabeza, en esta ocasión de color rojo. Bajo el hombro izquierdo vemos una forma ojival que podríamos identificar con un ala.

A continuación, y sin que Abadal lo mencione, un friso vertical con decoración geométrica separa la escena citada de la siguiente. En esta, nuevamente un ángel, dispuesto de manera más o menos



Fig. 2.

simétrica al anterior, del cual conservamos sólo la cabeza y las alas. A su izquierda dos figuras más. La primera de tamaño ligeramente inferior al registro, podría ser otro ángel. El rostro es, nuevamente, frontal y también enmarcado por un halo. Levanta su mano derecha abierta mientras con la izquierda sostiene un objeto de tipo vegetal que apoya sobre el hombro. Viste túnica corta rematada con un motivo inferior en zig-zag. Los pies se nos muestran de perfil y alienados en dirección al lado izquierdo. Por el gesto y por la dirección de los pies se diría que esta figura sigue a la figura que vemos a su izquierda. Este segundo personaje era mucho mayor, desgraciadamente es casi irreconocible dado el estado de deterioro. Al parecer viste pantalones y túnica corta ceñida. Sus pies también aparecen dirigidos hacia la izquierda. Justo donde acaba la escena aparecen restos de posibles elementos de vegetación.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

A pesar de su aspecto y de su desaparición, esta decoración tiene un inte-

¹¹ Gudiol (1927), *op. cit.*, p. 130.

rés notable. Desde su descubrimiento ha sido considerada una de las decoraciones pictóricas más antiguas conservadas en Cataluña. Por este motivo ha centrado el interés de algunos autores.

Como ya hemos referido, las primeras informaciones nos las proporciona el propio Abadal, su descubridor. Dos artículos publicados en 1909, el primero en solitario y el segundo con Gudiol, son la fuente de todos los datos de que disponemos¹². Abadal nos habla de la reforma del edificio, del lugar y condiciones del hallazgo, de las dimensiones, del croquis que realiza y en qué condiciones, realiza una descripción y propone las primeras identificaciones iconográficas, hace una valoración de la calidad del conjunto... Cabe recordar que la desaparición de la decoración apenas un mes después de su descubrimiento hace prácticamente imposible que nadie más que Abadal viera directamente estas pinturas. Así pues, excepto la datación de la decoración, y algún que otro aspecto, como la presencia y lectura de las inscripciones, todo lo que conocemos del momento del hallazgo está recogido en estos artículos¹³.

Desde el momento del hallazgo, deberemos esperar hasta los años veinte para encontrar nuevas aportaciones. Es Gudiol quien, en su monumental obra *Els Primitius*, nos aporta nuevos datos que van a ser importantes para la interpretación posterior del conjunto¹⁴. Al lado de precisiones de menor trascendencia —por ejemplo, es él quien sitúa la decoración en el muro sur de la nave—, destaca la publicación de una fotografía del conjunto. Esta fotografía va a ser el único testimonio del dibujo realizado por Abadal. Todos los

autores posteriores van a verse obligados a reproducir esta fotografía en sepia cuando quieran hablar del conjunto. Sólo Pijoan va a escapar de esta fuente, siendo el único que nos ofrece detalles en color pero ninguna visión de conjunto. El otro elemento destacado de la aportación de Gudiol es la consolidación de la lectura e identificación propuesta por Abadal, mediante la lectura de unas inscripciones que el propio Abadal ni siquiera menciona. Aquí, sin embargo, surge la primera duda. ¿Cómo es posible que Abadal no recogiera un dato tan importante para la interpretación del conjunto y dieciocho años más tarde Gudiol nos los ofrezca como primicia? Podríamos suponer que el propio Gudiol vio la decoración *in situ* y a partir de sus notas fuera posible la identificación epigráfica. A este respecto, sin embargo, pueden plantearse algunas objeciones. En primer lugar, el autor nunca dice que viera esta decoración directamente. En segundo lugar, aunque hubiera podido verla directamente, el estado de la decoración difícilmente permitía ir más allá de la recomposición de algunos elementos. Esto, cuando menos, es lo que nos explica Abadal. En tercer lugar, y de hecho, el dibujo de Abadal sí recoge trazas de inscripciones, su afán arqueológico le obliga a ello, pero estas no son descifrables sino un simple testigo de que vio inscripciones sin llegar a entenderlas.

En realidad, el gran problema del texto de Gudiol es que va a generar un estado de opinión entorno al material recogido por Abadal que traiciona el espíritu del autor. Gudiol, sin duda llevado por el entusiasmo, nos presenta el dibujo de Abadal como una “bella y fidelíssima”

¹² Abadal i Vinyals, Ramon d' (1909): “Nova pintura mural romànica”, en *Gazeta Montanyesa*, 28 de agosto, n° 387; [Gudiol i Cunill, Josep; Abadal i de Vinyals, Ramon d'] (1909), *op. cit.*

¹³ Sabemos por Font (Font i Gumà, Josep (1909-1910): “Noves pintures murals catalanes. El Brull y Campdevànol. Gurb. Manacor (Mallorca)” en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, III, IEC, Barcelona, p. 714-715) que Abadal generó más documentación de su intervención en la iglesia de Campdevànol. Este autor, por ejemplo, afirma que Abadal remitió una carta al Institut d'Estudis Catalans en la que daba cuenta de los diferentes hallazgos. A pesar de no haber hallado la citada carta es evidente que la información llegó pues Josep Puig i Cadafalch utiliza la planta y alzado realizados por Abadal durante la campaña (*vid.* Puig i Cadafalch, Josep; Falguera, Antoni de; Goday, Josep (1909-1918): *L'arquitectura romànica a Catalunya*, II, IEC, Barcelona, Fig. 17-20).

¹⁴ Gudiol i Cunill (1927): *op. cit.*

copia. Más adelante analizaremos qué hay de esto, sin embargo, ya podemos advertir de que Abadal nos habla siempre de un simple esquema. Sea como fuere, lo cierto es que los autores posteriores van a aceptar la valoración de la acuarela hecha por Gudiol y ello va a tener consecuencias directas en las propuestas.

El primer autor que se apoyará en la fidelidad del dibujo para su análisis es Kuhn¹⁵. Llevando al extremo las comparaciones estilísticas, el autor propone una filiación visigótica de las pinturas. Ante la evidencia de que el edificio no va más allá del siglo IX, considera que se trata de la pervivencia de las maneras visigodas y propone llevar su datación a la fecha más antigua que permita el edificio.

Ciertamente, la notable erudición de la propuesta de Kuhn es sólida, hasta el punto de que Post¹⁶, investigador de ordinario muy agudo, no pone reparo alguno. Debemos destacar el hecho de que ambos autores recuerdan que se trata del análisis de las pinturas a través de un dibujo. Por ello empiezan considerando la validez de la acuarela. A pesar de inclinarse, finalmente, por la plena validez del dibujo como reflejo fiel de la pintura desaparecida, el simple hecho de detenerse en este examen demuestra un espíritu crítico que no hallaremos más adelante. Ambos autores afirman haber visto la acuarela en casa de Abadal y dictaminan, en base a la veracidad de los colores (sic) su plena validez¹⁷.

Cook y Gudiol en los años 50 van a proponer un hermanamiento de nuestra

decoración, en base a criterios estilísticos, con la decoración de San Miguel de Liño en Asturias¹⁸. El conjunto se sitúa como eslabón que enlaza la cadena entre Liño y Tarrasa, Pedret, Castillejo de Robledo y Granera. Al parecer de estos autores su fecha debe ser anterior al siglo XI, pues en este momento la decoración quedó ya inutilizada (sic). Con posterioridad a estas afirmaciones sólo Barral y Ainaud van a aportar algo más al debate. El primero situando la iconografía dentro de un fiel reflejo de la paleocristiana¹⁹. El segundo como ejemplo de la tendencia pre-románica popular de la pintura en Cataluña²⁰.

Después de este sucinto repaso vemos como poco es lo que se ha avanzado desde las primeras informaciones de Abadal y Gudiol.

UNA CURIOSA ICONOGRAFÍA

No vamos a alargarnos, en esta contribución, en la valoración que nos merece el dibujo de Ramon d'Abadal. Nos limitaremos a considerar que desde el punto de vista estilístico la fidelidad del material es inexistente. Dado que el propio Abadal afirma que su intención no fue el realizar una copia fiel sino "un croquis que permite hacerse cargo del efecto decorativo e historiado [...] imposible con la simple visión directa del original" dado el avanzado estado de deterioro. No vamos a ser nosotros quienes le corriamos. A la vista de las palabras del autor queda claro, a nuestro entender, que lo único relevante del

¹⁵ Kuhn, Charles L. (1930), *op. cit.* p. 6-8

¹⁶ Post, Chandler Ratfon (1930): *A History of Spanish Painting*, I, Harvard Univ. Press, Cambridge (Massachusetts), p. 166-167.

¹⁷ Kuhn (1930), *op. cit.* p. 7; Post (1930), *op. cit.* p. 167.

¹⁸ Cook, Walter William Spencer; Gudiol Ricart, Josep (1950): *Ars Hispaniæ*, I. "Pintura e Imaginería Románicas", Plus Ultra, Madrid, p. 21 y *Idem*, (1980), p. 18.

¹⁹ Barral i Altet, Xavier (1980): *Les pintures murals romàniques d'Olèrdola, Calafell, marmella i Matadras (Estudi sobre la pintura mural del segle XI a Catalunya)*, artestudi, Barcelona, p. 100.

²⁰ Diversos autores se han ocupado de discernir dos tendencias en la pintura pre-románica catalana entre los cuales Yarza, Barral y Ainaud. Esta división dispone un primer grupo de producciones de carácter culto y oficial que entronca con la tradición "clásica" (sic) y un segundo grupo de producciones de carácter popular y no-oficial (vid. Mancho, Carles (2003): *La pintura mural a Catalunya durant l'alta edat mitjana*, Tesis Doctoral, Barcelona, p. 63 y siguientes).

citado esquema es su voluntad de fidelidad hacia la iconografía²¹.

Desde la publicación del conjunto por parte de Abadal nadie ha dudado de su interpretación sobre los temas representados: la Caída y la Expulsión del Paraíso. La primera escena, referida al momento del Pecado (Gn. 3, 6) conservaría tanto el árbol como los dos personajes, Adán y Eva, entorno a éste. Adán fue identificado con la figura a la izquierda del árbol y que alarga la mano hacia éste para coger el fruto prohibido. Eva, por su parte, fue identificada con el personaje a la derecha del árbol y que cubre su desnudez con un elemento vegetal después de haber comido el fruto. Los sencillos *tituli* publicados dieciocho años más tarde por Gudiol reforzaban esta identificación. P^omo identifica al árbol referido en el texto bíblico como "*lignum scientiæ boni et mali*" (Gn. 2, 9) y que durante la época medieval va a ser llamado también *lignum pomiferum*. Comedit homo sintetizaría, por su parte, la frase "*deditque viro suo, qui comedit*" (Gn. 3, 6). Estas inscripciones podrían ser concluyentes si no fuera por dos hechos de una cierta importancia. El primero es la duda razonable sobre la autenticidad de las inscripciones. El segundo es la propia identificación iconográfica.

¿ADÁN?

Una observación atenta de esta primera escena permite justificar las primeras dudas sobre la identificación. Sorprende que el supuesto Adán aparezca vestido y con barba. Antes de aceptar esta identidad debiéramos examinar la

compatibilidad de un Adán vestido en el momento de pecar. Igualmente Eva parece mostrar algún tipo de vestido. Sin embargo, el dibujo no es tan claro en este detalle y sí, en cambio, en recoger un elemento vegetal para ocultar la desnudez. Se aceptará que los detalles del dibujo no permiten decidir si esta segunda figura es masculina o femenina. El atributo de la hoja tanto podría corresponder a Adán como a Eva. Si Abadal se inclina por la segunda, lo hace por haber identificado al personaje a la izquierda del árbol con Adán. ¿Pero qué pasaría si el personaje de la izquierda no fuera Adán?

Aún otros dos detalles convierten esta imagen en muy peculiar. Apparentemente puede parecer un hecho secundario, dada la rudeza del diseño, el que los pies del personaje a la derecha del árbol se dirijan, no hacia éste, sino hacia la derecha. Es decir, por la posición de los pies podríamos pensar que el personaje anda en sentido opuesto al emplazamiento del árbol. Un segundo detalle, más llamativo, es la presencia de un ángel a la izquierda del supuesto Adán.

Excepto casos muy particulares, es insólito que Adán aparezca vestido en la escena del pecado. De hecho no conocemos ningún caso²². Es mucho más frecuente encontrarlo representado con barba²³ o cogiendo él mismo el fruto del árbol²⁴.

Sólo otro elemento, junto a este del vestido, nos permite dudar de una identificación con Adán: el ángel que aparece a su lado. En realidad, la presencia de ángeles en el relato del Génesis sólo

²¹ Para la cita de Abadal *vid.* Abadal-Gudiol, (1909), *op. cit.*, p. 203. Respecto a los argumentos sobre nuestra interpretación del valor del dibujo para conocer Campdevàrol *vid.* Mancho (2003), *op. cit.* p. 99 y s.

²² En el folio 6 de la Biblia de Rodes (París, BNF, lat. 6) se nos muestra una imagen de la creación de Eva: Adán yace en un *kliné* y aparece vestido con túnica y palio azules. La escena es aun más insólita que esta de Campdevàrol. (Agradecemos a Immaculada Lorés el habernos indicado este ejemplo de la Biblia de Rodes, así como los comentarios al respecto).

²³ Por citar algún caso, *vid.* el mencionado folio de la Biblia de Rodes y el fol. 5 de la Biblia de Ripoll (Vaticano, Bibl. lat. 5729)[Fig. 6].

²⁴ Estas escenas del momento del Pecado Original son muy variadas. Sin movernos de un mismo grupo como es el de la Biblias Turonenses, por ejemplo, encontramos todas las posibles combinaciones entre Adán, Eva y el árbol. Para la Biblias de Tours *vid.* Kessler, Herbert L. (1977): *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton Univ. Press, Princeton (New Jersey), p. 13-35 [Fig. 3].

es preceptiva en el momento de la Expulsión del Paraíso. En este momento el texto es muy claro: “*Eiecitque Adam; et collocavit ante paradisum voluptatis cherubim et flameum gladium.*” (Gn. 3, 24). En nuestro caso, además, no sólo es curiosa la presencia del ángel sino su tamaño. Conocemos únicamente un paralelo para la presencia de un ángel con estas características en escenas del Génesis: las Biblias de Tours.

En el frontispicio del Génesis de la Biblia de Vivian (París, BNF, lat. 1, fol. 10v; c. 845-846) (Fig. 3) se representa una doble creación de Adán. La imagen es el resultado de las diferentes alteraciones del prototipo de estas biblias, el malogrado Génesis Cotton (Londres, BL, Cotton Otho B. VI; fin. s. VI). En esta creación doble aparece una figura de ángel separando la Creación física de Adán de su Animación —o creación espiritual—. El ángel aparece representado como en un segundo plano, más pequeño y de medio cuerpo. Muestra las alas y los brazos abiertos y mira en dirección a la creación física. Otra de las turonenses, la conocida como Mouthier-Grandval (Londres, BL, Add. 10546, fol. 5v; c. 840-843), nos muestra ángeles en su frontispicio. Sólo encontramos, en ésta, una creación de Adán, su Animación. A la derecha, dos ángeles de medio cuerpo, pues han sido representados tras una franja negra del fondo. En este caso la actitud es la misma que la del ángel en la biblia de Vivian pero el tamaño es igual al del Cristo-Logos.

Hasta el momento, estas presencias no han sido explicadas. Sin duda son ele-



Fig. 3.

mentos procedentes del modelo usado y que, por ello, van a seguir siendo reproducidas sin que el motivo sea claro. Kessler, en cualquier caso, no da explicación alguna. Sin embargo, no sería demasiado atrevido, a la vista del modelo último del que dependen los manuscritos de Tours, el Génesis Cotton, y sobretudo su mejor copia, los mosaicos del atrio de San Marcos de Venecia, proponer o suponer que estos ángeles fueran, en realidad, un recuerdo de los días de la Creación²⁵.

Vengan de donde vengan es evidente que estos ángeles con la configuración que adoptan en la biblias de Vivian (Fig. 3) y Mouthier-Grandval no tienen ningún sentido en la Creación de Adán que, recordemos, tiene lugar el sexto día.

²⁵ Un comentario de Weitzmann al comparar, primero, el día de la Creación de las Plantas en Venecia con la personificación de los tres días de la Creación y, después, el mismo hecho en los marfiles de Salerno (tercer cuarto del siglo XI), donde la ausencia de espacio reduce las personificaciones de los días a dos, permite llegar a esta conclusión (Weitzmann, Kurt (1955): “Observations on the Cotton Genesis Fragments” en Kurt Weitzmann (ed.), *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jr.* Princeton Univ. Press, Princeton (New Jersey), p. 122-124). Agradecemos a I. Lorés que nos haya indicado este hecho. Para el llamado Génesis Cotton, *vid.* Weitzmann, Kurt; Kessler, Herbert L. (1986): *The Cotton Genesis, British Library Codex Cotton Otho B. VI.* Princeton Univ. Press, Princeton (New Jersey); para los mosaicos de Venecia, *vid.* Weitzmann, Kurt (1984): “The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures” en Demus, Otto, *The Mosaics of San Marco in Venice, 2. The Thirteenth Century. Volume One: Text*, The Univ. of Chicago Press, Chicago-Londres y, en general, Demus, Otto (1984): *The Mosaics of San Marco in Venice*, 4 vols, The Univ. of Chicago Press, Chicago-Londres. La desgraciada historia del Génesis Cotton hace que, de los días de la Creación sólo conozcamos una buena



Fig. 4.

Aun tienen menos sentido, sin embargo, en cualquiera de las escenas posteriores. Pues bien, el fol. 12r del Génesis Millstatt (Klagenfurt, *Museum Rudolfinum*, Cod. VI, 19; Millstatt (Carintia), s. XII) (Fig. 4) nos muestra, de nuevo, un ángel acompañando al Cristo-Logos en la escena de la Reprobación. El manuscrito pertenece, ya, al siglo XII pero volvemos a estar ante una obra que refleja el prototipo Cotton²⁶.

Ante la ausencia de paralelos, se nos hace difícil rechazar la posibilidad de que el ángel que aparece tras la figura identificada con Adán en Campdevànol este emparentado con los que hallamos en la tradición Cotton y, especialmente, en la configuración que adoptan en las biblias turonenses. Aunque tal vez fuera demasiado atrevimiento intentar explicar el detalle de Campdevànol mediante obras de la categoría de las biblias de Tours.

imagen a través de una copia en el manuscrito fr.9530, fol. 32r de la BNF en París, donde se recoge la imagen de la Creación de las Plantas el tercer día. Es mucho más fácil seguir la serie de los días de la Creación en los mosaicos de Venecia, concretamente en la primera cúpula. Para los marfiles de Salerno *vid.* Bergman, Robert Paul (1972): *The Salerno Ivories*. UMI, Ann Arbor; *Id.* (1980): *The Salerno Ivories. Ars Sacra from Medieval Amalfi*, Harvard Univ. Press, Cambridge (Massachusetts)-Londres. Para la representación de los días de la Creación como ángeles *vid.* D'Alverny, M.-T. (1957): "Les anges et les jours", en *Cahiers archéologiques*, 9, p. 271-300. El artículo se ocupa exclusivamente de la exégesis de esta identificación, prometiendo un segundo artículo en que debían ser recogidas las obras que ejemplifican el discurso exegético. No tenemos constancia alguna de que este segundo artículo viera la luz. Una revisión de la lectura de D'Alverny la encontramos Marini Clarelli, Maria Victoria (1984): "I giorni della creazione nel *Genesi Cotton*", en *Orientalia Christiana Periodica*, 50, p. 65-93, 4 figs., donde la autora considera que no estamos ante la representación de ángeles sino frente a una cristianización de la imagen pagana de los días de la semana (espec. p. 83-93).

²⁶ *Vid.* Kracher, A. (Ed.) (1967): *Millstätter Genesis und Physiologus Handschrift Vollständige Facsimile ausgabe der Sammelhandschrift 6/19 des Geschichtsverines für Kärnten im Kartes Landesarchiv. Klagenfurt*. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz y Kessler (1977), *op. cit.*, p. 13 y ss., espec. nota 6.



Fig. 5.

Más allá de la filiación de este detalle, sobre la que volveremos, los elementos extraños que detectábamos en esta supuesta escena del Pecado, nos permiten hacer otra hipótesis. Desconocemos exactamente como se representaba la escena de la Reprobación a Adán y Eva en el Génesis Cotton, pero tenemos la mejor aproximación en los mosaicos de Venecia (Fig. 5). Los ejemplos que encontramos de esta escena en Venecia, las Biblias de Tours y el Génesis Millstatt nos inclinan a pensar que la escena de Campdevànol debe ser identificada con este momento posterior al Pecado en que, conscientes de su falta se esconden de Dios que los llama. Éste, comprendiendo lo que ha sucedido, les pide explicaciones y los reprende (Gn. 3, 3-19). La escena, si bien puede variar en la disposición de algunos elementos, nos muestra a Dios a la izquierda del árbol con la mano alzada en gesto de *adlocutio* y, a la derecha, unos atemorizados Adán y Eva ocultando su desnudez e intentando huir de la pre-



Fig. 6.

sencia de Dios. No hay duda de que esta identificación explicaría la figura vestida y barbada, a la izquierda del árbol, que deberíamos identificar con Cristo-Logos, la presencia del árbol, y la presencia de dos personajes a la derecha –de los cuales nosotros sólo conservamos uno en Campdevànol– ocultando su desnudez tras un hoja y con los pies en dirección opuesta a Cristo-Logos y el árbol. La presencia de un ángel al lado de Cristo-Logos en el Génesis Millstat confirmaría nuestra propuesta de identificación así como la vinculación de Campdevànol con las obras herederas de la tradición Cotton²⁷.

RIPOLL Y CAMPDEVÀNOL

Sin duda, lo más sorprendente de nuestra propuesta es la vinculación de un conjunto de tan bajo nivel con obras como las biblias turonenses, el Géne-

sis Millstatt, los marfiles de Salerno, San Marcos de Venecia y, en última instancia, el Génesis Cotton, todas obras ellas obras emparentadas. Ni las características del edificio que albergaba esta decoración ni el emplazamiento de este edificio, por no recordar el aspecto de la decoración, permiten, *a priori*, postular relación directa alguna con los grandes centros de Italia o Francia.

Nuestra perspectiva varía notablemente si atendemos a quien era el propietario de Campdevànol, pues el propietario de Campdevànol era el monasterio de Santa Maria de Ripoll. De hecho la primera referencia documental atestiguando la existencia del pueblo de Campdevànol la encontramos en el acta de consagración de la iglesia de San Pedro de Ripoll. El obispo Gotmar concede al nuevo templo: “*decimas*

²⁷ Los argumentos deberían ser mucho más matizados y detenidamente expuestos. La falta de espacio nos obliga a una exposición un tanto expeditiva, remitimos, sin embargo, al capítulo correspondiente de nuestra tesis doctoral (Mancho (2003), *op. cit.* p.107 y ss), donde, entre otras cosas, se analiza también la segunda escena y se propone un sentido general a la decoración.

et primitias de villa iis nominibus, Paillieres, campode Aivandali..."²⁸. Sin duda, el constatar que Campdevàrol pertenece a Ripoll simplifica las cosas, pero incluso sin documentar esta pertenencia, lo cierto es que Campdevàrol está tan cerca de Ripoll que difícilmente podríamos soslayar una posible influencia de Ripoll en Campdevàrol.

Las Biblias de Ripoll (Fig. 6) son, sin duda, un monumental archivo iconográfico. Los trabajos que estamos llevando a cabo al respecto con M. Guardia, I. Lorés, M. Castiñeiras y J. Camps lo confirman. Mucho más complicado es conocer la procedencia de toda la información utilizada en la elaboración de ese *corpus*. Siempre se cita el *salterium argenteum* recogido en uno de los inventarios. Sin embargo, lo contenido en esas biblias supera, con mucho, lo que pudiera encontrarse en un salterio.

Por otra parte, sabemos que la iglesia monástica estuvo decorada. Si bien no conservamos resto alguno pues E. Rogent acabó con lo poco conservado. De hecho podríamos suponer, incluso, que hubiera decoración en cada una de las sucesivas iglesias de Ripoll y no sólo en la de Oliba. En cualquier caso, conocer las fuentes y el camino de los modelos itálicos y francos hacia Ripoll excede, con mucho, las posibilidades de este artículo. Futuras aportaciones han de acabar de completar estas conexiones. De lo que no hay duda, a nuestro entender, es de que se verifica un contacto, con claras consecuencias en Campdevàrol, entre el importante centro ripollés y los *scriptoria* europeos. La miserable decoración de Campdevàrol se convierte así en un valioso testimonio arqueológico-artístico de lo que pudo ser la decoración mural de Santa Maria de Ripoll.



²⁸ Vid. el texto del acta en Pladevall i Font, Antoni (1987): *Catalunya Romànica, X (el Ripollès)*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, p. 336). Para la pertenencia del pueblo y la iglesia de Campdevàrol a Santa Maria de Ripoll, vid. recientemente Bolòs, Jordi; Hurtado, Víctor (2001): *Atles del Comtat d'Osona (798-993)*, Rafael Dalmau Ed., Barcelona, p. 90-93.

LA CAPILLA DE RELIQUIAS DE LA CARTUJA
DE VALLDECRIST Y EL MESTRE PEDRAPIQUER
PERE BALAGUER¹

Matilde Miquel Juan
Universitat de València

LA CAPILLA DE RELIQUIAS
DEL INFANTE MARTÍN

Martín I, denominado en su época como “*El Eclesiástico*”², se caracterizaba por la devoción y profunda religiosidad que imprimía a todas sus actuaciones, era un hombre entregado a la lectura piadosa y a la oración personal. La reprimación en 1393 del padre y confesor Pere Marí, ministro de los frailes franciscanos de la provincia de Aragón, durante su gobierno en la isla de Sicilia, para que abandone las prácticas religiosas excesivas y se concentre en el gobierno de la isla³, o bien la voluntad de conseguir todas las reliquias que llegasen a la ciudad de Barcelona⁴, son buena prueba de ello.

El rey Martín I (1356-1410),⁵ segundo hijo de Pedro IV el Ceremonioso, y sucesor de Juan I, gobernó la corona de Aragón entre 1396 y 1410,

un periodo no excesivamente largo, pero durante el cual realizó importantes encargos artísticos como el Breviario del rey Martín, el rollo genealógico de Poblet, la ampliación de su palacio en Poblet, o bien la fundación de la cartuja de Valldecríst en el reino de Valencia. Fundaciones, grandes encargos que se suceden entre pequeños regalos o donaciones, como es el caso del gran retablo de reliquias al monasterio de Piedra, el regalo de iconos de la Verónica de la Virgen a diversos monasterios y multitud de donaciones de reliquias a catedrales, monasterios y conventos de los territorios de la Corona de Aragón. En todos ellos, apreciamos la religiosidad del rey Martín y, sobre todo, la profunda devoción que tenía por las reliquias, las cuales buscaba con afán para preservarlas en la fundación más importante de su vida: la cartuja de Valldecríst.

¹ Este trabajo se encuadra dentro del proyecto de investigación “*Arquitectura en construcción en el ámbito valenciano de la Edad Media y Moderna*” (HUM 2004-5445/ARTE), financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y se ha realizado con el apoyo de una beca de formación de personal investigador de la Generalitat Valenciana.

² *Crònica del rei Martí* (Universitat de València); Escartí i Soriano, Vicent Josep (1993): “El ms. 212 de la BUV i les cròniques de Joan I, Martí l’Humà i Ferran I” en *Caplletra*, 15, pp. 31-48. Los siguientes autores optaron por la denominación por la que hoy en día conocemos a Martín, “el Humano”: Turell, Gabriel (1986): *Recort*, (edición a cargo de Bagué, E.), Barcino, Barcelona, p. 184; Vagad, Gualberto Fabricio (1996): *Crònica de Aragó*, Zaragoza, 1499, (edición a cargo de Orcástegui, C.), Cortes de Aragón, Zaragoza, f. 152v.

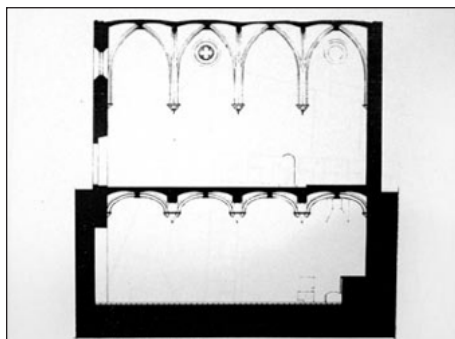
³ Rubió i Lluch, Antoni (1908-21): *Documents per a la història de la cultura catalana medieval*, vol. 2, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona 2000, pp. 335- 336.

⁴ Silleras Fernández, Nuria (1999): *Per Amor de Déu: almoína i pietat a la cort de Maria de Luna, 1396-1406*, Trabajo de Investigación inédito, Dpto. Ciencias de la Antigüedad y de la Edad Media, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, p. 118.

⁵ Una biografía sobre el rey Martín: Tasis i Marca, Rafael (1962): *Pere el Ceremoniós i els seus fills*, Vicens-Vives, Barcelona, pp. 197- 243; Miret I Sans, J., “El darrer rei de la casa de Barcelona” en *Homenatge a la memòria del rei Martí*, Centre Excursionista de Catalunya, 6-7, 1910, pp.2-3.



Exterior de la capilla de san Martín,
cartuja de Valldecrist.



Sección transversal de la capilla de san Martín,
cartuja de Valldecrist.

Tras su matrimonio con María de Luna las estancias en el reino de Valencia se suceden con una mayor asiduidad y la fundación de la cartuja de Valldecrist dentro de sus posesiones en los territorios del Alto Palancia confirman el aprecio del primero infante y después rey Martín por el reino de Valencia⁶. La cartuja fue fundada el 18 de marzo de 1385, en la vigilia del Domingo de Pasión, ante la presencia del infante Martín, el arzobispo de Tarragona, el obispo y cabildo de la catedral de Segorbe, los obispos de Huesca y Candia, el prior de la cartuja de Porta Coeli y diferentes personalidades de la corte. El origen del monasterio se debe a un sueño que tuvo el infante Martín en 1383, momento a partir del cual se iniciaron los trámites para la creación de la cartuja⁷.

La fundación de un monasterio por parte del infante Martín, segundo hijo

del rey Pedro IV, podía proporcionarle, primeramente, la salvación eterna, pues la realización de una obra pía según Eiximenis es una de las mejores acciones que podía hacer el fiel cristiano; por otra, le prestaba cierto prestigio y reconocimiento por parte de la sociedad del momento⁸; y, por último, un lugar de enterramiento para él y su familia. Además, es posible comparar a Valldecrist con la primera cartuja de la península: Scala Dei, la cual fue fundada en 1194 por el rey Alfonso II. Igualmente la iniciativa del infante Martín tiene su relación con algunas fundaciones principescas del momento: Federico el Hermoso en 1314 fundó la cartuja de Mauerbach; el duque de Borgoña, Felipe el Atrevido, hermano de Carlos V, instituyó en sus territorios la cartuja de Champmol (Dijon) en 1385, y en 1390 la familia Visconti erigió la cartuja de Pavía, las cuales fueron considera-

⁶ Además de tener importantes consecuencias artísticas: Miquel Juan, Matilde (2003): "Martín I y la aparición del gótico internacional en el reino de Valencia", *Anuario de Estudios Medievales*, 33/2, pp. 781-814.

⁷ La información referente a la cartuja de Valldecrist: AA.VV. (2004): *Actas del Congreso Internacional sobre las cartujas valencianas*, 2 vols, Universitat Salzburg, Salzburg (ambos volúmenes cuentan con varios estudios sobre la cartuja de Valldecrist y sus relaciones con otras cartujas); Gómez i Lozano, Josep-Marí (2003): *La Cartuja de Vall de Crist y su iglesia mayor. Aproximación a su reconstrucción gráfica*, 2 vols, Universitat Salzburg, Salzburg; Santolaya, M^a José y Martín, Enrique (2000): "Resumen histórico-constructivo de los edificios que constitúan el conjunto monástico de la cartuja de Val de Cristo", *Analecta Cartusiana*, n^o 173, Universitat Salzburg, Salzburg; Simón Aznar, Vicente (1998): *Historia de la cartuja de Val de Cristo*, Fundación Bancaja, Segorbe; Díaz Manteca, Enrique (1985): "La fundación de la Vall de Crist (1385-1388). Els orígens d'un monestir cartoixà", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (en adelante BSCC), pp. 591-660; Santolaya, M^a José y Martín, Enrique (1985): "La iglesia mayor, sacristía y transagrario de la cartuja de Vall de Crist", BSCC, tomo LXI, pp. 556-589; AA.VV (1986): *La Cartuja de Valldecrist, 1385-1985. Boletín de Estudios del Alto Palancia*, (número monográfico) n^o 7 y 8; Sarthou Carreres, Carlos (1920): "La ex Cartuja de Vall de Cristo" en BSCC, XXVIII, pp. 85-93; Gómez Casañ, Rosa (1986): *La "Historia de Xérica" de Francisco del Vayo*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, Segorbe; Trenchs Odena, José (1979): "El cartujo Bernat Gort y los primeros años de Vall de Crist" en BSCC, LV, 1, 1979, p. 10.

⁸ Silleras Fernández, Núria (1999): *Per Amor de Déu...*, cit., pp.5-7.

das tanto obras piadosas, como lugares de enterramiento de importantes miembros de la realeza y nobleza europeas⁹.

Valldecríst siempre estuvo bajo la protección de la monarquía; el monasterio fue declarado fundación real el 7 de enero de 1386 por Pedro IV y el infante Martín, y los posteriores reyes, Juan I, Martín I y el joven Martín, rey de Sicilia, así lo confirmaron¹⁰.

El infante solicitó al prior de la cartuja de Porta Coeli monjes para la fundación del cenobio, especialmente que hubiesen sido del de Scala Dei, por los lazos de amistad que mantenía con Bernat de Çafàbrega, compañero de la infancia de Martín y después cartujo en Scala Dei, rogando que éste no faltase. Los monjes llegaron en junio de 1385, siendo el primer rector del monasterio Joan Berga, el vicario Arnau Alduain y conrer, es decir, el encargado de las obras del monasterio, Bernat de Çafàbrega. Martín dio órdenes para que se cumpliesen las peticiones de Çafàbrega referentes a la nueva edificación, motivo por el cual las cartas enviadas al monasterio referentes a las obras se dirigen al dicho fraile, el cual actuó como impulsor de las obras y medio de contacto entre la nueva construcción, las necesidades del monasterio y la monarquía, principal mecenas de la obra.

En el proceso de construcción del monasterio de Valldecríst hay dos etapas: la primera corresponde a las obras

en la capilla doble de san Martín y en el claustro pequeño, iniciadas aproximadamente en junio de 1385. La segunda etapa se inicia tras la coronación de Martín como rey, después de su llegada a la ciudad de Valencia en 1402, al emprender las obras de un proyecto de mayor envergadura: el claustro grande, la iglesia mayor, el claustro de la cisterna, la sacristía, el aula capitular y el refectorio. La iglesia principal fue finalizada en 1428 y bendecida el 13 de octubre de 1549 ante el duque de Calabria, Fernando de Aragón¹¹. En ambas etapas Martín siempre está atento a la evolución de las obras del monasterio, y su deseo constante en las cartas que envía bien al prior, bien al supervisor fray Bernat de Çafàbrega, es la buena marcha y continuación de las obras¹².

La capilla de san Martín es actualmente el principal edificio del desaparecido y degradado monasterio. Se sitúa en la zona norte del conjunto, rodeado del claustro de los hermanos legos y junto a las desaparecidas dependencias o *alberg* del infante Martín. Esta obra debió de ser realizada entre 1395 y 1400, aproximadamente, cuando Martín era aún infante y antes de su llegada a la ciudad de Valencia como rey. Se trata de una capilla con la peculiaridad de constar de dos cuerpos; uno superior y otro inferior.

La persecución incesante de reliquias, como la interesante construcción en dos

⁹ Tanto la predilección de Martín y María como de otros nobles y reyes por frailes orantes, frente a los mendicantes, se debe a una de sus principales actividades; el rezo, el cual garantiza la salvación de sus almas. Las palabras del duque de Borgoña en la fundación del monasterio de Champmol corroboran esta idea: “*Dado que los cartujos rezan continuamente día y noche por la salvación de las almas y por el provechoso desarrollo del bienestar público y del duque*”. La fundación de Valldecríst, como lugar de enterramiento, sigue una larga tradición, desde los monasterios de Champmol y Mauerbach, antes mencionados, la abadía de Saint Denis o la de Westminster, Poblet, Santes Creus, Las Huelgas y que se prolonga en Miraflores o El Escorial.

¹⁰ Hay tres códices con los privilegios del monasterio de Valldecríst. Gimeno Blay, Francisco (1985): “Los códices de la fundación de Valldecríst”, en *BSCC*, LXI, pp. 502-554; Sánchez Almela, Elena (2001): “Códices de fundación de Vall de Críst”, *La Luz de las Imágenes*. Segorbe, Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 258-259.

¹¹ Simón Aznar, Vicente (1998): *Historia de la cartuja...*, cit., pp. 303 y ss.

¹² Archivo de la Corona de Aragón (en adelante ACA). Sign. 2092 (1390-1391) fol. 149-149 v.; Adroer i Tasis, Anna Maria (1975): *El Palau Major de Barcelona*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, p.126, doc. 183; Rubió i Lluch, Antoni (1908-1921): *Documents...*, cit., vol. II, p. 349, entre otras muchas cartas que se encuentran en la documentación. Sobre donaciones o concesiones económicas de Martín: ACA, Mestre Racional, Sign. 407 (1401), fol. 76 v.; ACA, Mestre Racional, Sign. 413 (ene-jun.1405), fol. 83v.; ACA, Mestre Racional, Sign. 411(ene-jun.1404), fol. 107 v.



Interior de la capilla alta de san Martín, cartuja de Valldecrist.

pisos a ellas destinada¹³, el gran número de reliquias donadas a la cartuja¹⁴, además de la concesión del papa Benedicto XIII de indulgencias para aquellos que presenciasen la ceremonia de las santas reliquias en el monasterio¹⁵, lo que se relaciona tanto con la capilla palatina de

Aquisgrán, o con la Sainte Chapelle de París, como con la posterior capilla del palacio mayor de Barcelona, nos inducen a pensar que la capilla de san Martín del monasterio fundado por el infante tuviera una función simbólica como capilla de reliquias.

La preferencia por un sistema constructivo de dos alturas, también es coherente con la tradición arquitectónica de las capillas palatinas realizadas a lo largo de toda la Edad Media¹⁶. Su origen se remonta al final de la época romana, y concretamente a la tipología de los *martyria*. Esta capilla podemos considerarla como uno de los ejemplos que reproduce los “modelos arquitectónicos” clásicos en la historia del arte, puesto que imita tanto la función o idea que promueve la creación de una capilla palatina como su estructura en dos pisos, retomando “monumentos ejemplares” donde se une la misión religiosa con el poder político como es la rotonda de la Anástasis en Jerusalén, la capilla palatina de Aquisgrán, la Cámara Santa en Oviedo¹⁷ o la Capilla Santa de París.

Además del posible conocimiento de la doble estructura de la Sainte Chapelle de París o la capilla palatina de Aquisgrán,

¹³ Grabar, André (1972): *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, I, Architecture, Variorum Reprint, London, p. 562.

¹⁴ Las reliquias donadas por Martín I al monasterio de Valldecrist son: dos reliquias de la Vera Cruz, una de las cuales era el pectoral del rey don Martín, un pesebre donde se recostó el Niño Jesús, una piedra donde oró Cristo antes de su Pasión, un trozo de la columna donde fue azotado Cristo, una piedra del Monte del Calvario, cabellos de la Virgen María, una piedra del sepulcro de Cristo, tierra donde fue esparcida leche de la pechos de la Virgen, once cabezas de las once mil Vírgenes y tres de ellas eran de santa Cristina, santa Clemencia y santa Celestina, dos cabezas enteras de los santos Proto y Jacinto, la cabeza de san Ponce obispo, la mayor parte del cuerpo de santa Sofía, madre de las tres vírgenes Fides, Spes y Charitas, un brazo de santa Marina, huesos de san Mauricio y parte de su costilla, la nuez del cuello de san Jorge, la canilla de un brazo y su milagrosa bandera, el cuerpo casi entero de un santo inocente, cabellos, túnicas y cordón del padre san Francisco, fundador de los frailes menores, un trozo de la vara de Moisés y otro menor de la de su hermano Aarón, y tres varas más del mismo color de Moisés. En la Real Academia de la Historia se conserva una arqueta de marfil datada en el siglo XIII, procedente de la cartuja de Valldecrist, podría ser uno de los regalos del rey Martín para albergar alguna de las reliquias del monasterio. Simón Aznar, Vicente (1998): *Historia de la cartuja*, cit., p. 61; Olucha Montins, F (1984): “Unas reliquias del Lignum Crucis de la cartuja de Vall de Crist en la parroquia de santa María de Castellón”, *Centro de Estudios de Alto Palancia*, n°6, pp. 49-50.

¹⁵ Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Clero, cód. 1149. *Códice de fundatio y edificatio de la cartuja de Valldecrist*, fol. 40.

¹⁶ Krautheimer, Richard (1942): “Introduction to an <Iconography of Medieval Architecture>” en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, pp. 1-33; Crossley, Paul (1988): “Medieval architecture and meaning the limits of iconography” en *Burlington Magazine*, CXXX, n° 1019, pp. 116-121.

¹⁷ Hasta el momento no hay un acuerdo sobre la función concreta de la Cámara Santa de Oviedo, la incluimos dentro de este tipo de edificios, aunque siempre teniendo presente la duda existente sobre el tema. Las últimas publicaciones sobre el tema se presentan en este mismo congreso: ALONSO ÁLVAREZ, Raquel (2007):

en los territorios de la Corona de Aragón hay ejemplos claros de esta tipología. Uno de los principales ejemplos es la capilla doble construida por Jaime II de Mallorca; tras la fundación de su reino en 1276 y una visita a la ciudad de París, donde consiguió una reliquia de la Vera Cruz, inició en Perpiñán la construcción de un palacio, alrededor de cuya capilla palatina se estructura la residencia.

El mismo rey inició en el palacio de la Almudaina de Mallorca una capilla similar en estilo y función a la capilla de Perpiñán, mientras que la doble capilla de la Trinidad en la catedral balear, realizada por el mismo monarca, sirvió de enterramiento de la nueva dinastía reinante¹⁸. La necesidad de afianzar a la nueva familia en el poder del reino de Mallorca fue el motivo de crear la capilla palatina de Perpiñán y las capillas en la ciudad de Palma con claras funciones representativas y funerarias. El carácter simbólico de las “modélicas” capillas de París y Aquisgrán, edificios insignes de fuertes dinastías europeas, fue transmitido a las capillas del recién reino independiente de Mallorca.

Otros edificios menos conocidos son la capilla del palacio de Huesca, o la capilla del palacio de Bellcaire, en Gerona, los cuales seguramente conocería el rey Martín, y bien pudieron influirle en la construcción de una capilla doble. Fuera de los territorios de la Corona de Aragón destaca la Cámara Santa de Oviedo y la capilla del palacio de Olite, en Na-



Interior de la capilla baja de san Martín, cartuja de Valldecrist.

varra, erigida por mandato de Carlos III el Noble (1387-1425)¹⁹.

La idea de una capilla de reliquias, a imitación de la Sainte Chapelle, la cual proporcionaba a la monarquía francesa un gran prestigio²⁰ y un reconocimiento de casi vasallaje por parte del resto de los reyes cristianos, ya debía de estar en la mente del infante en el mismo momento de la fundación de la capilla de reliquias en la cartuja, puesto que sus antecesores ya habían tenido contactos con la monarquía francesa para adquirir reliquias: en 1356 la reina Leonor de Sicilia en una embajada que envió a París adquirió frag-

“El Panteón de los Reyes de Asturias: modelos formales e ideológicos”, y GARCÍA CUETOS, María Pilar (2007): “De la Antigüedad a la Edad Media. La figura de Constantino como referente de monarca cristiano en la Alta Edad Media”, en *XV CEHA. Modelos, intercambios y recepción artística*, (Palma, 2004) (en prensa). Otras publicaciones: GARCÍA CUETOS, María Pilar (2000): “Los Reyes de Asturias. La Cámara Santa de la Catedral de Oviedo”, en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y Monarquía*, vol. I, Junta de Castilla y León, León, pp. 205-214. En este mismo catálogo hay varios estudios sobre las capillas palatinas y las capillas funerarias de carácter real (BANGO TORVISIO, Isidro (2000): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, 2 vols, Junta de Castilla y León, León). Los estudios clásicos son: HACKER-SÜCK, Inge (1962): “La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines du Moyen Age en France”, en *Cahiers Archéologiques fin de l’Antiquité et Moyen Âge*, n° XII, pp. 217-257; SCHLUNK, Helmut (1947): “Arte Asturiano”, en *Ars Hispaniae*, Madrid, pp. 330-347.

¹⁸ Durliat, Marcel (1989): *L’Art en el regne de Mallorca*, Mallorca, pp. 163 y ss.

¹⁹ Chueca Goitia, Fernando (1982): *Casas Reales en Monasterios y conventos españoles*, Xarait ediciones, Madrid, pp. 49- 55; Martínez de Aguirre, Javier (1987): *Arte y monarquía en Navarra, 1328-1425*, Gobierno de Navarra, Pamplona.

²⁰ Billot, Claudine (1998): *Les Saintes Chapelles. Royales et princières*, Éditions du Patrimoine, Paris.



Tramo de bóveda de la capilla alta de san Martín, cartuja de Valldecrist.

mentos de la Vera Cruz, de la corona de espinas y de la esponja de Cristo²¹; también consta el regalo del rey de Francia de una reliquia a Pedro IV cuando visitó la Sainte Chapelle, la cual regaló al monasterio de Poblet²². Francesca Español considera que la idea de la capilla de reliquias podría ser un proyecto en germen del rey Juan I, por el matrimonio con Violante de Bar, y la estrecha relación que mantenía con la familia real france-

sa, por la vinculación con la cofradía de la Inmaculada Concepción y por la solicitud al Papa de una indulgencia para aquellos que asistieran a la ostentación de la reliquia de la camisa de Cristo sin costuras²³. Pero el rey que puso las bases para la creación de una capilla de reliquias fue Martín I en los primeros años de reinado; en mayo de 1397 escribe una carta al rey Carlos VI de Francia y al duque de Borgoña solicitando las reliquias de la lanza de Cristo, la esponja, los clavos y la cartela de la cruz²⁴; en 1398, durante su estancia en la corte pontificia de Aviñón, debió de comunicar al Papa la idea de una capilla de reliquias en el palacio de Barcelona, a la que Benedicto XIII se sumó y apoyó con la donación de un gran trozo de *Lignum Crucis*; además consta una carta en la que pide permiso al Papa para fundar el priorato cisterciense en la capilla aludiendo a la capilla santa de París; e igualmente en ese mismo año solicita al rey francés el *Oficio de Reliquias* empleado en París²⁵; o incluso en la elección del 9 de noviembre

²¹ Español, Francesca (2001): *Els escenaris del rei: art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Fundació Caixa Manresa, Angle editorial, Manresa, p. 119.

²² Claramunt Rodríguez, Salvador (1996): "El poder real y la cultura", *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (en adelante CHCA), tomo 1, vol. 1, Diputación General de Aragón, Zaragoza, p. 367.

²³ Español, Francesca (2001): *Els escenaris del rei...*, cit., p. 119; Torra, Albert (1996): "Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalono-aragonesa", *XV CHCA*, tomo 1, vol. 3, Diputación General de Aragón, Zaragoza, p. 508.

²⁴ ACA, Cancillería, Comune Sigilli Secreti, sign. 2239, fol. VI v. 10 de mayo de 1397. "Al molt alt e poderós príncep Karles, per la gràcia de Déu rey de França, nostre molt car e molt amat fiare Martí per aquella mateixa gràcia rey d'Aragó, salut e fraternal dilecció. Molt alt e poderós príncep e molt car e molt amat fiare. Per tal car hi trobarem plaer gran, vos pregam que al pus soven(sic) que porets, vos vullats significar la salut e bon esser de vostra persona. E car com certs que us plaurà molt, vos certifiquem que per gràcia de Déu nos e lo rey de Sicília, nostre fill, som bé sans e en bona disposició de nostres persones, e ha haut e cobrat lo dit rey entegrament tot lo regne de Sicília. E car sabem molt alt e poderós príncep e molt car e molt amat fiare vos ésser copiosament dotat de moltes e precioses relíquies, vos pregam que us placia fer nos-en part d'alcunes, en special de la lança ab que Jesus Cristi fou plagat, e de la sponga ab que fou abeures, e dels claus e del títol de la creu e d'aquelles que a vostra excel.lència més plaurà. E placia-us molt car e molt amat fiare dar fe e creença en ço que sobre les dites coses vos diran de part nostra los religiós e amats consellers nostres l'abat de Sent Cugat de Vallers e mossén Asbert Ça Trilla qui d'aquelles són per nos plenament informats. Molt alt e poderós príncep e molt car e molt amat fiare, si algunes coses vos placen que nos pugam fer per vos aquelles nos notifiquets, car en veritat nos les farem e complirem de fort bon cor. E haiaus molt alt e poderós príncep e molt car e molt amat fiare lo sant spirit en sa santa guarda. Dada en Avinyó sots nostre segell secret a X dies de maig l'any de la Nativitat de nostre senyor MCCCXCVII. Rex Martinus." El documento siguiente, con las mismas indicaciones, está dirigido al duque de Borgoña. Es indicativo la solicitud de reliquias de la Pasión de Cristo, las más adecuadas para una capilla y, en segundo lugar, el lugar de realización y envío de la carta, la corte pontificia de Aviñón, donde suponemos el Papa Benedicto XIII debió animar y favorecer las pretensiones de Martín.

²⁵ ACA, Cancillería, Comune Sigilli Secreti, sign. 2242, fol. 2v-3. 19 de junio de 1398. Vincke, Johan (1970): "Proyecto del rey don Martín de Aragón para crear un priorato cisterciense en la capilla de su palacio mayor de Barcelona" en *III CHCA*, (Valencia, 1967), t. II, vol. 2, Valencia, pp. 119-132. Además sobre la capilla de reliquias del palacio mayor de Barcelona: Adroer i Tasis, Anna Maria (1975): *El Palau Major...*, cit., pp. 125-144. Además sabemos que se informa de las posibles órdenes que podían regir el convento, del tipo de ceremonias que realizan, consciente de la importancia de efectuar unos solemnes fastos, en las que se exaltase y glorificase a la monarquía reinante. La capilla fue consagrada el 9 de noviembre de 1408, coincidiendo con el día de las santas reliquias.

como el día de la ostentación de reliquias, coincidiendo con el día de la fiesta de la *Passio Imaginis*, tal y como se celebraba en París²⁶, se aprecia la idea de fundar una capilla palatina. Quizás la fundación de la capilla real de Vincennes por Carlos V en 1379, la de Riom en 1382 y la de Bourges, iniciada en 1391, ambas por el duque de Berry fueran para el rey Martín un modelo a imitar²⁷. La prematura muerte de Juan I sin descendencia y el nombramiento de Martín como rey de la Corona de Aragón debió de haber provocado el traslado de la capilla de reliquias de la cartuja de Valdecríst a la capilla del palacio real de Barcelona, la sede principal de la monarquía aragonesa.

La posesión y exposición de las reliquias de la Corona en determinadas fiestas coincide con el interés de los monarcas en establecer una comparación entre los reyes terrenales y los celestiales. En la Corona de Aragón la sacralización de la monarquía fue tardía; carecemos de un rey santo, a pesar de los intentos con Jaime I, y parece que la monarquía es consciente de este hecho a partir de 1300²⁸, palpable en los actos de coronación pero, sobre todo, en la posesión de reliquias y en la vinculación de los monarcas con determinado santo²⁹. Lo

importante era establecer el vínculo de unión entre determinado santo y la catedral de la ciudad o una iglesia importante: por ejemplo, Jaime II solicitó una reliquia de santa Tecla a Alemania y fue donada solemnemente a la catedral de Tarragona, mientras que la reliquia de san Severo fue trasladada del monasterio de sant Cugat a la catedral de Barcelona por Martín I.

La advocación de capilla de san Martín posiblemente sea dada por el nombre de su fundador, pero también tenemos constancia de una reliquia de san Martín en el monasterio, al cual se le califica como patrón de la cartuja³⁰.

A través de la bibliografía consultada se observa cómo los estudios buscan en la Alta Edad Media unos precedentes para las construcciones de la Baja Edad Media, sin comprender que las denominaciones de capillas palatinas, capillas sacras o capillas de reliquias son actuales y que no fueron empleadas en la Edad Media³¹. Billot indica el uso del término “sainte-chapelle” en la segunda carta de fundación de la santa capilla del palacio de la ciudad de París en 1248, pero con un uso restringido a los actos oficiales. La denominación más utilizada en Francia fue la de capilla real, ya que

²⁶ Español, Francesca (2001): *Els escenaris del rei...*, cit., pp. 119-120.

²⁷ Billot, Claudine (1998): *Les Saintes Chapelles*, cit., p. 14. La creación de las dos capilla reales en sus palacios por el duque de Berry, hermano del rey, es una situación muy similar a la del infante Martín, primero hijo del rey y, más tarde, hermano del monarca. En el caso de la capilla de Bourges, capilla del ducado de Berry, fue la que en 1370 destinó para su sepultura.

²⁸ Coincidiendo con la canonización del rey Luis IX de Francia, y nueva fortaleza de la monarquía aragonesa gracias a la unión del reino de Mallorca, la anexión de Sicilia con el tratado de Anagni y el posterior acuerdo de Caltabellota y la incorporación de Cerdeña en el primer tercio del siglo XIV, es decir, coincidiendo con la expansión mediterránea de la Corona de Aragón y con el gobierno de dos importantes reyes; Jaime II y Pedro IV.

²⁹ Para la monarquía aragonesa las reliquias más valoradas fueron las cristológicas y las de san Jorge; Rubió i Lluch, Antoni (1947): *Diplomatari de l'Orient català (1301-1409)*. *Col·lecció de documents per a la història de l'expedició catalana a Orient I dels ducats d'Atenes i Neopàtria*, Barcelona p. 683, doc. 655; Torra, Albert (1996): “Reyes, santos y reliquias...”, cit., pp. 498-499. Habla del culto a san Jorge, fomentado a partir del reinado de Pedro IV; es el momento a partir del cual el santo aparece en numerosos batallas ayudando a los cristianos, aumenta el número de iglesias y capillas bajo su advocación, el patronazgo de cofradías y órdenes militares con su nombre y la cantidad de retablos dedicados al santo.

³⁰ AHN, Clero, cód. 1149, “Código de fundatio y edificatio de la cartuja de Valdecríst”. Fol. 18. Indica que se conserva: “Una capsa colorada a hon estian moltes escriptures authéntiques per les quals consta ser molt verdaeres les reliquies y caps que hi ha en esta casa de les sanctes onze mil vergens y del dit gloriós sant Martí, patró de esta casa”.

³¹ Tras el análisis de las capillas más importantes advertimos como no hay en ningún caso una función clara ni determinada para cada una de las salas más allá de una capilla para las reliquias, ni una norma general que se aplique a parte de los ejemplos conocidos, puesto que lo que primaba era una multifuncionalidad de las salas, acorde con las necesidades y ceremonias del palacio o catedral.

se aplicaba a la capilla de un palacio real fundado por un miembro de la familia real. La particularidad que distingue los oratorios o capillas ordinarios de las capillas palatinas, capillas sacras o capillas de reliquias según Billot es que éstas albergan un tesoro de reliquias de la Pasión de Cristo, especialmente la corona de espinas o la Vera Cruz, donadas por san Luis a la capilla de París; se sitúan en el interior de edificios palaciegos y, por tanto, se caracterizan por la autonomía respecto al poder episcopal más cercano; debe ser fundada por san Luis (1214-1270) o por alguno de sus descendientes y por san Carlomagno (747-814), protectores de la dinastía capeta: construidas sobre un modelo arquitectónico uniforme en uno o dos niveles, con una nave única, cabecera poligonal, altas vidrieras y contrafuertes y siguen el calendario canónico de París³². Y añadiríamos la búsqueda de prestigio y poder por parte del promotor, como un medio de representación ante la sociedad³³. Muchas de estas propiedades se refieren a las capillas reales francesas, pero las características más importantes se repiten en la mayoría de los casos europeos.

Consideramos que la actitud del promotor hacia una fundación de este tipo también es determinante para la actual comprensión y denominación de una capilla como capilla de reliquias o palatina, puesto que el carácter simbólico de la reliquia se transmite directamente al relicario o envoltorio que lo define y lo presenta ante la sociedad de la época. Es difícil que tal cantidad de peculiaridades se reúnan en un mismo edificio,

más bien sería la presencia de gran parte de estas características las que permitan su definición como capilla de reliquias, como es el caso de la capilla de Valdecrist, además de por su estructura, por la gran cantidad de estas piezas que alberga, su independencia respecto del obispo de Segorbe, el mantenimiento y gobierno por los monjes cartujos traídos de Scala Dei, o bien su uso como enterramiento de los hijos de Martín y María de Luna.

Era una práctica habitual, tanto en la península ibérica, como en Europa y, quizás, tenga sus orígenes en época romana, la construcción de palacios cercanos a importantes centros religiosos, ya sean monasterios, conventos o importantes capillas religiosas y centros de peregrinación, muchas de las cuales fueron fundadas por lo mismos monarcas o emperadores, ejerciendo el monasterio como su panteón real y, su iglesia como capilla del monarca. Desde la época de los emperadores romanos, los cuales alzaban viviendas cercanas a las basílicas por ellos construidos (santa María la Mayor, san Juan de Letrán o san Pedro del Vaticano), al complejo palaciego Aquisgrán, el palacio de Alfonso el Casto y es posible que también la cámara santa de Oviedo, el palacio de Eduardo el Confesor (1042-66) y la abadía de Westminster, o la misma abadía de saint Denis, fue común la unión del palacio del monarca con el centro religioso que fundaba, lo que le proporcionaba tanto una capilla real, como un lugar de enterramiento y la salvación de su alma, garantizada por el rezo de los frailes³⁴. El infante Martín fue un eslabón más de la cadena, al

³² Billot, Claudine (1998): *Les Saintes Chapelles*, cit., pp. 9-10. Estas cinco características las considera indispensables, en un artículo anterior citaba además otras particularidades de las capillas reales como la de ser lugares de enterramiento de miembros de la familia real, la decoración del edificio acorde con el promotor, con sus emblemas e insignias o la variedad y cantidad de personal elegido para su regimiento y continuidad: Billot, Claudine (1987): "Les saintes-chapelles, approche comparée de fondations dynastiques" en *Revue d'Histoire de l'Eglise de France*, LXXIII, pp. 229-248.

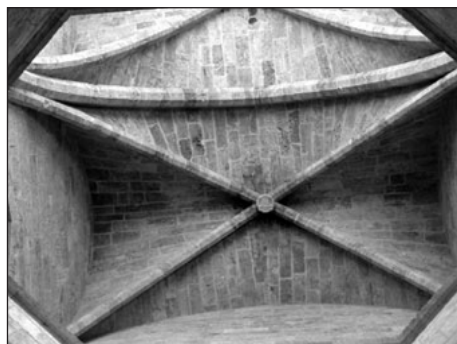
³³ Miquel Juan, Matilde (2004): "La capilla palatina de la cartuja de Valdecrist (Valencia), 1395-1400" en *II symposio de jóvenes medievalistas*, Lorca, Murcia (en prensa).

³⁴ Otros ejemplos de acrópolis político-religiosas son Spalato, Constantinopla, o Rávena. Chueca Goitia, Fernando (1982): *Casas Reales en Monasterios y conventos españoles*, Xarait ediciones, Madrid. En 1406 Martín solicitó a Bernat de Çafàbrega, conrer, la realización de una tribuna en la capilla de san Martín y un pasillo que comunicase con su *alberg*. Suponemos que pudo ser semejante a la tribuna que mandó realizar en la catedral de Barcelona, la

intentar imitar a sus regios antecesores, primero con la fundación de la cartuja de Valldecríst y su capilla de reliquias, como espacio representativo del poder del infante y sepulcro de su cuerpo³⁵ y, posteriormente, con el palacio construido en el interior del monasterio de Poblet, el lugar de enterramiento de los monarcas de la Corona de Aragón³⁶.

EL MESTRE PEDRAPIQUER PERE BALAGUER³⁷

El encargado de realizar tal insigne edificio fue el maestro Pere Balaguer, del cual tenemos constancia documental de su presencia como “*mestre d’obres de la vila*” en la cartuja, a partir de 1398 a través de un documento en el que se solicita el regreso del maestro a la fábrica del cenobio bajo una fuerte pena de 500 florines: “*Entés havem e quax no.n dona plena crehència que vos havets lexada la obra del nostre monestir de la Vall de Jesus Cristi, la qual axi com sabets confiamos de vostra industiosa pericia en vostra art, a vos havem singularmente comanda per que reveptenos a no pots si axi ac com siats cert que*



Bóveda del Portal de Serranos, Valencia.

*nos havem molt a cor que la dita obra sia breument spachada. Dehim vos e mana vos expresament sot obteniment de nostra gràcia e merce e pena de cincents florins que lexades totes e qualsevol obres per vos emprades se.n tinga retornar continuar la obra del dit nostre monestir. E guardats vos no atemptes fer lo contrari...”*³⁸. El rey Martín había confiado a Pere Balaguer la realización de las obras del monasterio, en la gran pericia de su arte, por ello, cuando el maestro abandona sus obligaciones, el rey se siente muy desilusionado y, por la multa de 500 florines de oro, molesto y dispuesto

cual se comunicaba con su palacio Girona i Llagostera, Daniel (1913-14): “Itinerari...”, cit., p. 598. 20 de octubre de 1406. La tribuna de la catedral de Barcelona fue realizada por Arnau Bargués. Carreras Candi, Francesc (1910): “Lo palau reyal y la obra de la Seu, regnant Martí I” en *Homenaje a la memòria del rei Martí, Centre Excursionista de Catalunya*, nº 6 y 7, p. 141; Terés i Tomás, Maria Rosa (1992): “Arnau Bargués, arquitecto de la ciudad de Barcelona: nuevas aportaciones documentales”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, IX, pp. 72-86.

³⁵ Quizá su deseo de ser enterrado en su capilla de reliquias en Valldecríst se transmitió a la capilla del palacio mayor de Barcelona, lo que explicaría su constante retraso por elegir la piedra y el tipo de monumento funerario que le preservaría para la eternidad en el monasterio de Poblet.

³⁶ ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca (2003): “Els palaus abacials i les residències reials als monestirs”, en *L’Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura III. Dels palaus a les masies*, Enciclopèdia catalana, Barcelona, pp. 279-283. Sobre el problema y la diferencia entre el palacio real y el palacio abacial en el interior del monasterio: ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca (1996): “Reial o abacial? El palau de Santes Creus revisat”, en *Estudis històrics i documents dels Arxius de Protocols*, vol. XIV, Barcelona, pp. 167-186.

³⁷ Bibliografía referente a Pere Balaguer: Carboneres, Manuel (1873), *Nomenclator de las Puertas, calles y plazas de Valencia*, El Avisador Valenciano, Valencia, p. 6-11; Sanchis Sivera, José (1925): “Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media” en *Archivo de Arte Valenciano*, (en adelante AAV) XI, pp. 34-36; Almela y Vives, Francisco (1959), “Pere Balaguer y las Torres de los Serranos”, *AAV*, XXX, pp. 27-39; Garcia Marsilla, Juan Vicente (2000): “Pere Balaguer y la Iglesia de san Joan de l’Hospital de Valencia” en *Ars Longa*, 9-10, pp.87-91; Serra Desfilis, Amadeo (2003): “El Portal de los Serranos en los siglos XIV y XV” en *Las Torres de Serranos, historia y restauración*, Ajuntament de Valencia, Valencia, pp. 11-26.

³⁸ ACA, Cancilleria, Comune Sigilli Secreti, sign. 2186 (1408-1410), fol. XIII. “*En Marti rex. Al feel nostre en Pere Balaguer, mestre d’obres de la vila, vehí de la ciutat de València, salut e gràcia, entés havem e quax non dona plena crehència que vos havets lexada la obra del nostre monestir de la Vall de Jesús Cristi, la qual axi com sabets confiamos de vostra industiosa(sic) pericia en vostre art, a vos havem singularment comanada, per que reveptemos(sic) vos a no post si axi ac com siats cert que nos havem molt a cor que la dita obra sia breument spachada, dehim vos e manavos expresament sot obtenimnt de nostra gràcia e merce e pena de cincents florins que lexades totes e qualsevol obres per vos emparades sens tinga retornets continuar la obra del dit nostre monestir. E guardats vos no atemptes fer lo contrari. Dada sobre nostre sellell secret fecit en Barchinona a IIII del mes de juliol en l’any de la Nativitat de nostre Senyor MCCCCVIII. Rey Marti.”*

a hacer volver al maestro a su trabajo en la cartuja. Y sirve como confirmación de su reincorporación a la fábrica la carta que en ese mismo año el rey Martín escribe al maestro Pere Balaguer instándole a hacerse cargo de las obras, en tanto en presencia como en ausencia de Bernat de Çafàbrega, el fraile operario³⁹.

Gracias a ambos documentos encontrados en el Archivo de la Corona de Aragón sabemos que Pere Balaguer era el maestro pedrapiquer de la cartuja antes de 1398 y que, en estas fechas, las obras en el Portal de Serranos le imposibilitaban una permanencia constante en Segorbe, por lo que el maestro Miquel García, conocido hasta el momento como el encargado de las obras de la cartuja desde 1395, debía de ser el maestro oficial al cargo de la construcción bajo la supervisión de Pere Balaguer. Por lo que podríamos intuir ese mismo año como el inicio las obras en la cartuja bajo la dirección de Pere Balaguer y su ayudante Miquel García.

La estrecha relación entre los dos maestros queda corroborada por la reco-

mendación expresa de Pere Balaguer a los jurados de la villa de Castellón en 1409 para que contraten a Miquel García como el maestro de catedral de Castellón, ante su negativa de encargarse de las obras⁴⁰.

Posiblemente el primer maestro constructor de la cartuja debió de ser Juan Pedro Terol, vecino de Segorbe, el cual estuvo al cargo de las obras de la cartuja desde su fundación en 1385 hasta 1394⁴¹, a partir del cual se hizo cargo Miquel García de Segorbe⁴², según la documentación hasta ahora publicada.

Pere Balaguer estuvo al cargo de las obras por lo menos hasta 1403 en que seguimos encontrado a la esposa de Pere Balaguer, Sibila, como procuradora de su esposo, vendiendo una casa de la ciudad de Valencia, según documento firmado en la población de Altura, donde se encuentra el monasterio⁴³.

La actividad constructiva de Pere Balaguer se inicia en 1382 cuando consta en las obras del palacio real de Valencia⁴⁴. En 1390 se le abonon pagos por sus servicios en las obras de la *Sotsobreria*

³⁹ ACA, Cancillería, Curiae Sigilli Secreti, sign. 2242 (1398-1400), fol. LXXVIII. "Lo rey. Per ço com lo religiós e amat nostre frare Bernat Ça Fabrega, obrer del monestir de madona santa Maria de la Vall de Jesús Crist, ocupat per altres offers e utilitats del dit monestir no pot star continuament sobre la dita obra dessus dita, pregam vos affectuosamente que axí en absència com en presència del dit frare me donets tal e ten bon regiment e recapte en la obra dessus dita que'n mi estats dignament nostra gràcia e favor. Dada en Çaragoca sots nostre segell secret a VI dies de febrer del any MCCCXCVIII. Rex Martinus. Dirigitur a Pere Balaguer, obrer de la dita obra".

⁴⁰ En 1409 sabemos que el *manobre* Guillem Joan visita a Pere Balaguer, por encargo del Consejo Municipal de Castellón, con la intención de construir la iglesia de santa Maria de Castellón. Balaguer excusó su encargo y recomendó para esta obra al maestro Miquel García. Traver Tomás, Vicente (1959): *Antigüedades de Castellón de la Plana*. Estudios histórico-monográficos de la villa y su vecindario, riqueza y monumentos. Ayuntamiento de Castellón, Castellón, p. 230-231; Zaragoza Catalán, Arturo (2000): *Arquitectura gótica...*, cit., pp. 133-135.

⁴¹ Simón Aznar, Vicente (1998): *Historia de la cartuja...*, cit, pp.304 y ss. En 1387 el maestro Juan Pedro recibió "de la obra de la iglesia y del claustro primitivo" 1000 florines de oro de Aragón suponemos que tras los dos años de trabajo en el monasterio.

⁴² Traver Tomás, Vicente (1959): *Antigüedades de Castellón...*, cit, pp. 230-231. Zaragoza Catalán, Arturo (2000): *Arquitectura gótica valenciana, siglos XIII-XV*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Valencia, pp. 133-135. Indica que Miquel García a partir de 1395 fue el encargado de realizar la iglesia de santa Àgueda la Nueva en Jérica. También había realizado a destajo el puente de Manzanera en Teruel.

⁴³ Archivo del Protocolos del Colegio del Patriarca (en adelante APCP), Sign. 1415, Protocolo de Vicent Queralt, año 1401-1407. mano 4, 12 de octubre de 1403. Es la confirmación de que su residencia debía ser la villa de Altura. Este hecho puede quedar corroborado por la venta el 3 de enero de 1404 de una casa en la ciudad de Valencia, en la parroquia de san Martín, por 90 libras. APCP, Sign. 1415, Protocolo de Vicent Queralt, año 1401-1407. mano 5 (1404). 3 de enero de 1404. Desconocemos la fecha exacta en que Balaguer abandona la dirección de la fábrica de Valdecris, pero en 1422 nombra procurador a Joan Mateu, vecino de Segorbe, para que actúe en su nombre ante el segobricense Bartolomé Palano, siendo quizás un documento indicativo de la ausencia del maestro en estas tierras del Alto Palancia. APCP, Sign. 26792. Protocolo de Pere Ferrándiz (1422-23). 12 de noviembre de 1422.

⁴⁴ ARV. Sign.11604. Mestre Racional. Obres del Real (1382). Agradezco al profesor Amadeo Serra Desfilis esta referencia documental que nos ayuda a datar la labor de Pere Balaguer en el reino de Valencia y a intuir la edad del maestro.

de *Murs i Valls*⁴⁵, y dos años más tarde es enviado por este organismo para viajar a diversas partes de Cataluña con la misión de ver otros portales que le pudieran servir de modelo para la construcción del nuevo portal de Serranos (1392-1398) que había hacer en la ciudad⁴⁶. En 1398 inicia las obras en la Torre del Águila⁴⁷, próxima a la de Serranos, y entre 1401 y 1409 participa en las obras del puente de la Trinidad de dicha ciudad⁴⁸.

Entre 1406 y 1411 se documentan importantes trabajos en la iglesia parroquial de santa Catalina⁴⁹ y a partir de 1408, en que jura como maestro mayor de la Seo, hasta 1424 está documentado en la realización de obras en la catedral de Valencia, entre las que destaca la torre campanario. En 1414 los canónigos de la Seo le pagan por el viaje a diversos lugares de la Cataluña por ver las obras de los campanarios para la realización del nuevo campanario que había de hacerse⁵⁰. Además de los trabajos realizados para la ciudad de Valencia y para la Catedral y la parroquia de santa Catalina se le conocen obras contratadas para nobles o burgueses de la ciudad de Valencia como es el caso de la sepultura de Pere March para la catedral de Valencia en 1414⁵¹ o bien la capilla de la iglesia de san Juan del Hospital para el mercader Guillem Bernat en 1416⁵².

El trabajo habitual de los grandes maestros de obras en estos años era la realización de diversas obras a la vez; trabajos



Detalle del modillón de la iglesia de santa María del Puig, Valencia.

que ellos diseñaban y controlaban a través de viajes pero, sobre todo, con la ayuda de un oficial a pie de obra, como es el caso de las obras en la seu de Tortosa con los maestros Pere Moragues y su oficial Joan de Mayni, tal y como han confirmado los estudios de Victoria Almuni⁵³. Tal podría ser el caso de Pere Balaguer al cargo de las obras en la ciudad, en la Seo de Valencia y como ahora sabemos también en la cartuja de Valldecríst.

A pesar de no encontrar ninguna constancia documental o referencia concreta sobre la capilla de san Martín, ni de su relación con el mestre Pere Balaguer, es posible relacionar las formas austeras de obras conservadas del maestro con la construcción de la capilla. Concretamente el portal de Serranos es la obra con la que más relaciones tiene, puesto que tanto la bóveda de la planta baja como algunas del primer piso de dicho

⁴⁵ Serra Desfilis, Amadeo (2003): "El Portal de los Serranos...", cit, p. 15.

⁴⁶ Carboneres, Manuel (1873): *Nomenclator...*, cit, p. 8.

⁴⁷ Carboneres, Manuel (1873): *Nomenclator...*, cit, p. 11; Almela y Vives, Francisco (1959): *Pere Balaguer y...*, cit, p. 37.

⁴⁸ Sanchis Sivera, José (2002): "Camino, acequias y puentes. Las actividades de los maestros de obras en la ciudad y el territorio de Valencia (siglos XIV y XV)", *Historia de la ciudad. II. Territorio, sociedad y patrimonio. Una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia*, Colegio Territorial de Arquitectos, Valencia, pp. 120. Donde además cita otras labores de Pere Balaguer al servicio de la ciudad.

⁴⁹ Sanchis Sivera, José (1925): "Maestros de obras...", cit, pp. 34-36.

⁵⁰ Sanchis Sivera, José (1909): *La Catedral de Valencia. Guía Histórica y Artística*, Valencia, p. 95.

⁵¹ Almela y Vives, Francisco (1959): "Pere Balaguer y ...", cit, p. 38.

⁵² García Marsilla, Juan Vicente (2000): "Pere Balaguer ...", cit, pp. 87-91.

⁵³ Almuni Balada, María Victoria (2000): "Pere de Moragues, mestre major de la seu de Tortosa" en *Anuario de Estudios Medievales*, 30/1, pp. 423-449. Moragues concebía la obra como un empresario de la construcción, con responsabilidad directa tanto sobre el proyecto como sobre la organización y la administración de la fábrica, no como un maestro encargado diariamente de las obras, para ello tenía al maestro-oficial, Joan de Mayni.

portal tiene vínculos con las bóvedas de la capilla de san Martín, caracterizadas por un rampante reducido, un plemento casi plano en los lados longitudinales y más curvado en los transversales. Tanto la forma de trazar las bóvedas, el uso de modillones y el aspecto geométrico de éstos, y otros elementos, como es el caso de los nervios, que se aprecian en las obras de Balaguer se repiten, de forma similar, en la iglesia del monasterio de santa María del Puig (Valencia), obra que, quizás, podría relacionarse con la labor del maestro y/o su taller.

Gracias al trabajo de archivo se ha encontrado el testamento en 1401 de Ponç Balaguer, *lapicida* vecino de la ciudad de Valencia, en el cual cita a sus hijos: Joan, Pere, Salvador y Caterina Balaguer⁵⁴. Suponemos que este Pere Balaguer debe ser el maestro del Portal de Serranos y de la cartuja de Valldecris, el cual se formaría en el taller paterno donde aprendería las primeras nociones del arte de la piedra. Hasta la actualidad desconocíamos la figura de Ponç Balaguer, y esperamos que el trabajo en archivo proporcione más luz sobre este lapicida y sus intervenciones en el reino de Valencia.

Según la documentación publicada la fecha de 1424 era la última conocida del maestro Balaguer⁵⁵, pero ahora conocemos el año exacto de defunción del maestro, puesto que el 31 de diciembre de 1430 su esposa, Sibila, cita la fecha del 13 de junio de 1427 como el día de publicación del testamento de su marido, por lo que suponemos que unos días antes debió fallecer el maestro⁵⁶. Desconocemos las labores del maestro

entre 1424 y 1427, puesto que las noticias exhumadas son ajenas a las labores constructivas; en 1425 actuó como albacea testamentario de Guillermo Fraga, maestro de obras⁵⁷, y en 1426 aparece relacionado con unos censos con los jurados, síndicos y universidad de Sinarques, en el término de Chelva⁵⁸. Posiblemente su edad avanzada le impidió el trabajo continuo a pie de obra, causa de su desaparición documental en labores de fábrica de la ciudad y reino de Valencia, puesto que si en 1382 trabajaba en las obras del palacio real de Valencia, contando con una edad aproximada de 22 años, puesto que no se le cita como menor de edad, en 1424 debía tener, por lo menos, unos 64 años.

La cartuja de Valldecris no es uno de los edificios mayor fortuna crítica en la historia de la arquitectura de la Corona de Aragón y, ni siquiera, de la arquitectura gótica valenciana. El abandono que ha sufrido durante años, incluso siglos, ha hecho que llegue a nosotros en un lamentable estado, siendo una sombra del esplendor que tuvo. Únicamente se conserva del cenobio medieval la capilla de san Martín, quizá testimonio de la importancia que tuvo y del interés con el que fue fundada. Quizá ha sido la escasez de estudios referidos al mecenazgo real en el reino de Valencia el que ha hecho desatender el análisis de la cartuja de Valldecris y a su capilla, e incluso la falta de información y documentación sobre los primitivos deseos del infante Martín con respecto a esta “modélica” capilla de estructura doble. En este artículo ponemos de manifiesto la importancia que pudo tener en la

⁵⁴ APCP, Sign. 1415, Protocolo de Vicent Queralt, año 1401-1407. 6 de julio de 1401.

⁵⁵ Sanchs Sivera, José (1925) “Maestros de obras...”, cit, p. 36.

⁵⁶ APCP, Sign. 25743. Protocolo de Pere Todo (1430-31). 31 de diciembre de 1430

⁵⁷ APCP, Sign. 3129. Protocolo de Antoni Gil (1426-27). 5 de junio de 1426. Pere Balaguer, junto con Joan Bort, *al Bordus*, actúa como albacea testamentario de Guillermo Fraga. Maestro que aparece en la documentación notarial tanto como maestro de villa, como carpintero. La primera referencia documental del maestro es en 1381 (APCP, Sign. 1412, Vicent Queralt (1381), fol. 125v). Fraga en 1428 ya debía de haber fallecido, puesto que su esposa en 1428 aparece como procuradora de sus hijos (APCP, Sign. 26121. Protocolo de Bertomeu Queralt (1428-29). 23 de agosto de 1428)

⁵⁸ Archivo Municipal de Valencia, Notal de Arnaldo Almirall, sign. 22-1 (1425). 7 de octubre de 1425.

política religiosa y, sobre todo, social del infante Martín la fundación de una capilla palatina dentro de sus territorios, con una estructura en dos pisos, recordando a edificios simbólicos como la Sainte Chapelle o la Capilla Palatina de Aquisgrán, conscientes del deseo de Martín de erigir un monumento memorable, lejano de la atenta mirada de sus regios parientes, elevando una capilla en la cartuja de Valldecríst como su posible lugar de enterramiento y solicitando para ello los servicios del mejor arquitecto del reino de Valencia, Pere Balaguer.

El deseo de Martín de elevar una capilla de reliquias va más allá de un construir un modesto edificio de dos

pisos, es el propósito de la monarquía de la Corona de Aragón de emular la estructura arquitectónica de las capillas palatinas, pero, sobre todo, la idea de dominio, fortaleza y supremacía que transmitían estos edificios, como depositarios del poder de los reyes que los erigieron. Creemos que las intenciones últimas de Martín fueron las de socavar la supremacía de los reyes Valois frente a los otros monarcas europeos, asemejarse a emperadores como Carlomagno y erigirse, gracias al apoyo del Papa, como depositarios de las reliquias más significativas de la Pasión de Cristo y, así, sucesores y defensores del reino de los cielos en la tierra.



EMULACIÓN Y SUPERACIÓN DEL MODELO
EN LA DOCUMENTACIÓN NOTARIAL:
A IMAGEN DE UNA MOSTRA, A IMAGEN DE OTRA OBRA
(VALENCIA, 1390-1450)*

Encarna Montero Tortajada
Universitat de València

Esta comunicación se presenta como parte de un estudio más amplio sobre el sentido y el uso de las fuentes visuales en Valencia entre 1390 y 1450. Esta última investigación, a su vez, se inserta en un proyecto de tesis doctoral que trata de indagar en la transmisión del conocimiento en los oficios artísticos en el mismo lugar y en el mismo periodo, teniendo como punto de partida un artículo de Francesca Espanyol Bertran sobre el tema¹.

A fines del siglo XIV, la pericia y el afán de experimentación de los artesanos que se dedicaban a confeccionar objetos con valor estético en el reino más meridional de la Corona de Aragón aumentaron considerablemente, dando lugar a una reconversión que situó la producción de algunos sectores de este artesanado (sobre todo, la pintura) en condiciones de competir con las mejores

piezas europeas. Así, expresiones como “particular fenómeno de álea” o “marvelous melting pot”², son familiares y comunes cuando se habla de Gótico Internacional en Valencia. El objeto principal de la investigación que se pretende llevar a cabo sería comenzar a adentrarse en los elementos que conformaron esta peculiar mixtura y precisar de dónde procedió el fermento que hizo despegar la calidad de las obras fabricadas en la ciudad, suponiendo siempre que la conformación de un entramado sólido de talleres que generan productos de buena factura depende estrechamente de la circulación de modelos y del éxito de fórmulas que deben copiarse.

La base de este estudio es una selección de noticias de archivo transcritas en artículos y libros³. Su lectura conforma un banco de datos sobre el que reflexionar y establecer conclusiones, una espe-

* El desarrollo del trabajo que sigue ha sido posible gracias a una Beca de Formación del Profesorado Universitario concedida por el Ministerio de Cultura, Educación y Ciencia.

¹ ESPANYOL BERTRAN, Francesca (1997): “La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)”, en *Saber y conocimiento en la Edad Media*, Universidad de La Laguna, Centro de Estudios Medievales y Renacentistas, La Laguna, pp.73-113.

² BERG SOBRÉ, Judith (1989): *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, University of Missouri Press, Columbia, p.209: “Valencian painting around 1400 was a marvelous melting pot of diverse styles that were evolving into a distinctly local one”.

³ ALIAGA MORELL, Joan (1996): *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia. CERVERÓ GOMIS, Luis: “Pintores valentinos. Su cronología y documentación”, en *Archivo de Arte Valenciano* (en adelante, *AAV*). Números de 1956 (pp. 96-121), 1965 (pp. 22-26), 1966 (pp. 19-30), 1968 (pp. 92-98), 1971 (23-36) y 1972 (pp.44-57); IDEM (1964): “Pintores valentinos. Su cronología y documentación”, en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, pp. 83-136. SANCHIS SIVERA, José (1909): *La Catedral de Valencia*, Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia; IDEM (1914): *Pintores medievales en Valencia*, Tipografía L’Avenç, Barcelona; IDEM (1918): “Vidriería historiada medieval en la Catedral de Valencia”, en *AAV*, pp.23-34; IDEM (1921): “La esmaltería valenciana en la Edad Media”, en *AAV*, pp. 3-50; IDEM (1922): “Contribución al estudio de la ferretería

cie de lente de aumento que permite observar algo más de cerca el fenómeno de la emulación y la superación del modelo en la documentación notarial. Este conjunto de notas da cuenta de contratos, pleitos, testamentos, pagos, e inventarios post-mortem cuyos protagonistas o testigos son artesanos dedicados al trabajo artístico. Examinándolas, emerge de modo recurrente la presencia de modelos de referencia a los que el artífice debía someterse al contratar un encargo. En ocasiones este modelo era otra obra, a imagen de la cual debía confeccionarse el producto convenido. Otras veces el operario debía atenerse, además de a las capitulaciones del contrato, a una *mostra*, un documento que generalmente se define como un esbozo o un esquema en papel, adjunto a las capitulaciones, en el que constan de modo sumario las características principales de la pieza acordada. Tanto en un caso como en otro se trata de fuentes visuales, de hitos en los que el artesano debía fijar su mirada para satisfacer al promotor. El examen de todas estas noticias permite establecer algunas conclusiones que se irán exponiendo ordenadamente, si bien conviene advertir antes los límites y la representatividad de las mismas.

En primer lugar, hay que señalar la dificultad de interpretar correctamente los datos que proporcionan documentos que tienen como fin principal dar fe de una transacción económica (poco explícitos, por tanto, cuando se está trabajando sobre el sentido y el uso de las fuentes visuales). Muchas veces se muestran muy vagos al respecto, y em-

plean palabras que admiten varias interpretaciones. En otras ocasiones omiten información que sería de importancia para poder formular hipótesis de manera consistente: no especifican quién hace la *mostra*, quién la guarda y dónde lo hace, cuáles son los criterios a los que el promotor atiende cuando elige un modelo de referencia y no otro, etc. Esa misma dificultad interpretativa implica otra de orden clasificatorio, ya que es muy difícil trazar fronteras que contengan y caractericen cada caso estudiado. Hay que hacer constar, además, que la mayoría de estas noticias se refiere a las artes figurativas. Aunque hay algunos documentos que hablan de dibujos, *mostres*, y modelos en arquitectura, éstos casi se incluyen a título de anécdota, ya que el grueso de las publicaciones de donde se han extraído las citas está dedicado al estudio de otras áreas (principalmente, la pintura). La descompensación en la distribución de casos se explica a partir de la orientación de las primeras investigaciones archivísticas sobre arte medieval valenciano, interesadas sobre todo en la provisión de nombres y fechas que permitiesen insertar las principales obras conservadas en un contexto histórico preciso⁴.

A IMAGEN DE UNA MOSTRA⁵

Se definía antes la *mostra* como un dibujo con valor fundamentalmente legal, adjunto al contrato de un producto artístico. De este modo resulta difícil incluirla en la categoría de fuente visual, ya que todo en principio apunta a que sea más un comprobante de que la obra se hace según lo acordado que

valenciana en los siglos XIV y XV", *AAV*, pp. 72-103; IDEM (1925): "Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media", en *AAV*, pp. 23-52; IDEM (1933): "Arquitectos y escultores de la Catedral de Valencia", en *AAV*, pp. 3-24.

⁴ El recurso a fuentes indirectas, por otra parte, comporta el deber de advertir que en ocasiones una transcripción parcial o inexacta puede lastrar la investigación (algo que se ha procurado evitar, en lo posible, mediante la lectura atenta de cada texto y el cotejo de varias versiones de un mismo fragmento, cuando se ha dispuesto de ellas).

⁵ Para un estudio más detenido, vid. MONTERO TORTAJADA, Encarna (2004): "El sentido y el uso de la *mostra* en los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, agosto de 2004 (en prensa). Dado que en breve va a ser posible el acceso a la versión extendida de esta primera parte de la comunicación, se ha creído oportuno incluir sólo un resumen de la misma para poder tratar con mayor profundidad todo lo que concierne a la segunda mitad del enunciado (las referencias a otras obras).

un modelo a copiar. La lectura de las noticias transcritas amplía la perspectiva y permite pensar que las cosas fueron algo diferentes de lo que se viene suponiendo: la *mostra* aparece en contratos, pero también en inventarios, testamentos y depósitos de bienes⁶ (por tanto, y a menos que el artífice muriese en activo y con varios encargos pendientes, se conservaba y guardaba con fines todavía poco claros aun después del vencimiento del contrato, caso de que fuera efectivamente hecha para completar unas capitulaciones); *mostres* son también maquetas, plantillas u otro tipo de representaciones tridimensionales, a escala o no, parciales o no, que diesen una idea aproximada de lo que se estaba haciendo o de lo que pretendía hacerse⁷, y diseños de motivos que después debían ser esculpidos, tallados o pintados, pagados independientemente de cualquier otra labor⁸. Bajo una misma denominación, por tanto, se agrupan tipos de representación bastante variados, y cabe pensar que con utilidades muy distintas. Algunos de los objetos que en las noticias recogidas se denominan *mostra* dis-

tan mucho de ser dibujos más o menos escuetos con valor legal, y responderían más bien, por el uso que se les da, a lo que se suele clasificar como repertorio de oficio: hojas de modelos, moldes y plantillas. Serían, con toda propiedad, fuentes visuales utilizadas por los artesanos en el desempeño de su trabajo, y como tales deberían estudiarse⁹.

Al revisar la documentación aparecen diseñando *mostres* carpinteros, plateros, *manyans*, organistas, maestros de obras, bordadores, escultores y pintores. Junto a estos artesanos, pertenecientes todos a oficios en los que el diseño previo del producto ocupaba un lugar muy importante, y casi sobrepasándolos en número, se encuentra un grupo bien nutrido de pintores trabajando en la generación de *mostres*, o apoyándose en ellas para contratar obra. Así, se tiene conocimiento de que prácticamente todos los pintores de entidad en el panorama valenciano de la época trabajaron con este tipo de dibujos. Personalidades que se saben con certeza importantes, como Marçal de Sas, Pere Nicolau, Gonçal Peris, Miquel Alcanyis, Gonçal Sarrià, Lluís Dalmau o

⁶ De los testamentos de los pintores Jaume del Port, Joan Vicent, Bertomeu Avella y Pere d'Osca, se da noticia, respectivamente, en SANCHIS SIVERA (1914), p.54; CERVERÓ GOMIS (1964), p.125 y SANCHIS SIVERA (1914), p.155; SANCHIS SIVERA (1914), p.18; y CERVERÓ GOMIS (1971), p.31. Para el depósito de bienes de Miquel Atzuara, iluminador, vid. SANCHIS SIVERA (1914), p.76.

⁷ Es el caso de la barra de hierro que en 1400 Aloy de Manso deja como muestra del grosor que deberán tener los barros de la reja de la capilla de Santa Margarita, en la Catedral de Valencia, que se ha comprometido a hacer [SANCHIS SIVERA (1922), pp.74-75] o quizás el de la "bella mostra de la espiga quis devia fer en lo campanar nou" que el Cabildo compró a la viuda y al padre de Antoni Dalmau en 1453 [SANCHIS SIVERA (1909), p.100 (nota 1)].

⁸ Ejemplos de ello serían la *mostra* del timbre real y de los escudos de la ciudad que hace Marçal de Sas en 1394 (pagada por la *Sotsobrería de Murs i Valls*: vid. SANCHIS SIVERA (1914), p.27), los cuatro dibujos que proporciona Lluís Dalmau en 1436 para la decoración de la tienda que Alfonso V se está haciendo en Valencia [CERVERÓ GOMIS (1971), p.30] o la *mostra* de una torre que se iba a construir en el Real hacia 1441 [SANCHIS SIVERA (1925), p.42].

⁹ No obstante, antes de extender el carácter de repertorio de oficio a cualquier *mostra* conservada en un obrador, convendría preguntarse por qué en los inventarios se diferencia casi sistemáticamente entre "papers deboxats" y "mostres". También cabría inquirir por qué estas últimas se guardan después del vencimiento del contrato y aparecen siempre junto a estos dibujos, por qué se agrupan y se preservan del deterioro en cajones y armarios. Hay que darle una explicación a esto que quizás no sólo reside en la muerte prematura o accidentada de artesanos en activo con buen número de obras pendientes, o en una más que improbable previsión de litigios tiempo después de haber entregado la obra. La vecindad de *mostres* y dibujos resulta suficientemente significativa como para pensar en un empleo que va más allá de estos supuestos, y que tiene que ver con la reutilización de proyectos y su muestra a potenciales clientes en busca de algo convincente. Si se tuviera la seguridad de que las muestras que aparecen inventariadas en los talleres fuesen las mismas que se aportan en los contratos habría que concluir que tendrían un valor eminentemente comercial, ya que serían dibujos de obras completas y acabadas que nada o muy poco tendrían que aportar al trabajo en el taller, al no menudear en detalles o al no explicitar métodos de elaboración.

Joan Rexach¹⁰ diseñaron, propusieron o se tuvieron que ajustar habitualmente en su trabajo a diseños previos, fuesen propios o procurados por sus contratantes. Podría pensarse que la desaparición de estos dibujos es especialmente lamentable, ya que hubiesen informado de modo muy directo sobre la personalidad artística de cada uno de ellos. Sin embargo, considerando cómo son los ejemplos de *mostra* conservados en Zaragoza, Huesca y Barcelona¹¹, poco se tenía que ver en esos dibujos del particular modo de hacer de cada pintor, ya que la representación se reducía a la estructura general de la obra y al esbozo de los adornos de mazonería. Sin perder de vista nunca la posibilidad de que existiese otro tipo de diseño más explícito en lo referente a la figuración, del que hasta ahora no se ha tenido conocimiento, hay que preguntarse por qué estos artistas representaban en la *mostra* que adjuntaban al contrato de sus obras elementos ajenos a la pintura propiamente dicha: si era un carpintero quien iba a tallar esa estructura, por qué no era él quien procuraba el dibujo previo, por qué el pintor asumía competencias que en principio eran propias de otra profesión. La respuesta, en primer lugar, podría residir en la especial habilidad de quien se ejercita en el dibujo cotidianamente. Sin embargo, la documentación menciona a *fusters* (Vicent Serra, Andreu dels Orts, Jaume Spina¹²) proporcionando y confeccionando *mostres*. Revisando las noticias reunidas no

se puede aceptar ni mantener que en los pintores se concentrase la producción de este tipo de documentos, porque el dominio del trazo era patrimonio común de muchos oficios artísticos. Habría que plantear la interrogación, pues, desde una perspectiva diferente, ajena a supuestos estrictamente técnicos y más cercana a cuestiones que tienen que ver con la organización del trabajo y la colaboración interprofesional. La menestralía valenciana bajomedieval fue muy proclive a las asociaciones temporales y al trabajo conjunto en proyectos puntuales que, por lo abultado del desembolso, parecían exigir una inversión de tiempo y mano de obra superior a la que podía pedirse a un taller de medianas proporciones. Quizás esta tendencia al asociacionismo transitorio y a la cooperación de varios oficios en un mismo proceso productivo explicaría, en parte, el dibujo de trabajos de carpintería por parte de un pintor, convertido en cabeza visible y representante legal de un equipo de artesanos (quedaría, no obstante, un importante cabo suelto: el *ofici de fusters* parece ser muy fuerte en Valencia por estas mismas fechas, y no termina de entenderse cómo permite a miembros de otra profesión monopolizar un sector de producción que rendía notables beneficios; el carácter secundario de la labor del carpintero en la construcción de un retablo es bastante discutible, aunque la consiguiente redistribución de salarios es un argumento que podría contribuir a explicar el problema).

¹⁰ Para Marçal de Sas, vid.: SANCHIS SIVERA (1914), pp. 27 y 29; ALIAGA MORELL (1996), p.141; CERVERÓ GOMIS (1964), p.108. Para Pere Nicolau, vid.: SANCHIS SIVERA (1914), pp. 32 y 33-35. Para Gonçal Peris, vid.: CERVERÓ GOMIS (1964), p.108; SANCHIS SIVERA (1914), p.29; ALIAGA MORELL (1996), p.141. Para Miquel Alcanyis, vid.: SANCHIS SIVERA (1914), p.55. Para Gonçal Sarrià, vid.: ALIAGA MORELL (1996), pp.194-195. Para Lluís Dalmau, vid.: CERVERÓ GOMIS (1971), p.30. Para Joan Rexach, vid.: CERVERÓ GOMIS (1964), pp. 92 y 95-96; CERVERÓ GOMIS (1966), p.30; SANCHIS SIVERA (1914), pp. 93 y 94.

¹¹ La mayoría de trazas conservadas en Aragón se estudian en LACARRA DUCAY, M^a Carmen (1983): "Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV", en *Anuario de Estudios Medievales*, 13, pp.553-581. M^a Teresa AINAGA ANDRÉS [(1998): "Datos documentales sobre los pintores Guillén de Levi y Juan de Levi, 1378-1410", en *Turiaco*, XIV, pp. 71-105] informa de un dibujo más temprano, fechado en 1391 (del que no se da cuenta en MONTERO TORTAJADA). Una propuesta de estudio del contrato, la *mostra* y la pintura de la *Verge dels Consellers* en BERG SOBRÉ (1989), pp.288-297.

¹² Para Vicent Serra, vid. SANCHIS SIVERA (1924), p.9; para Jaume Spina, vid. SANCHIS SIVERA (1924), p.14; para Andreu dels Orts, vid. SANCHIS SIVERA (1909), p.280 (nota 1).

Hay también constancia del empleo de *mostres* en Zaragoza, Huesca, Barcelona, Lleida, Mallorca y Sicilia. Como en Valencia, la mayoría de veces los dibujos que se dan por muestra suelen estar asociados al contrato de retablos. En Aragón está documentado el empleo de dibujos o trazas con valor ejemplar y legal para la pintura del siglo XV en Zaragoza y Huesca¹³. En Barcelona la situación se adivina no muy distinta¹⁴; un grupo de *mostres* figura, además, en el inventario de bienes del pintor Jaume Vergós¹⁵. La presencia de este tipo de objetos en inventarios de artífices fallecidos está documentada igualmente en Lleida¹⁶ y Mallorca¹⁷. Se sabe del empleo de *mostres* en varios contratos de retablos destinados a iglesias insulares, con una cronología que abarca desde 1379 hasta 1518¹⁸. Por último, en Sicilia, el más oriental de

los reinos de la Corona de Aragón de los que aquí se va a tratar, se tiene conocimiento al menos de dos casos en los que el pintor proporciona un documento asimilable a una *mostra*¹⁹.

Así, el panorama que se perfila tras el estudio del empleo de *mostres* en todos estos lugares resulta ser bastante homogéneo: los usos de cada territorio presentan rasgos comunes que los aproximan entre sí y los convierten en un espacio franco en el que promotor y artesano se ponen de acuerdo de la misma manera. A través de la lectura detenida de los fragmentos de documentación transcrita despuntan indicios que inclinan a pensar que el uso de estos dibujos era tan diverso en los demás territorios de la Corona de Aragón como en Valencia.

La investigación de archivo, de todos modos, no es la única vía para estudiar el

¹³ Las únicas publicaciones que estudian con alguna profundidad el tema son los artículos de de LACARRA DUCAY (1983), y de MANRIQUE ARA, María Elena (1997): "El pintor en Zaragoza en el último tercio del siglo XV", en el *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVII, pp. 49-64.

¹⁴ Se puede suponer que continuaban los usos documentados en Aragón, Valencia, Mallorca o Sicilia, pero no se sabe con certeza, ya que el tema todavía no se ha estudiado con profundidad en lo que a Cataluña se refiere. Alguna referencia útil puede encontrarse en ESPANYOL BERTRAN, pp. 84-88. Paradójicamente, uno de los pocos ejemplos de *mostra* conservados es el de la *Verge dels Consellers* de Lluís Dalmau. Este dibujo procede de Barcelona, y su misma supervivencia prueba que en esta ciudad, hacia 1443, se contrataba obra de modo muy similar al de otros territorios de la Corona de Aragón.

¹⁵ ESPANYOL BERTRAN, p.85. Se señala que el documento está fechado el 29 de julio de 1460 y publicado por Agustí DURAN I SANPERE, "Els pintors Vergós", *Barcelona i la seva història*, Curial, Barcelona, vol. III, pp. 186-194. Entre los bienes del escultor Pere Sanglada, cuyo inventario de bienes se fecha entre el 13 de marzo y el 19 de abril de 1408, se mencionan moldes de madera, figuras sin terminar y "l'mostra del bisba de Sogorb". El estudio del inventario completo, en BATLLE, Carme (1993): "La casa i l'obrador de Pere Sanglada, mestre d'imatges de Barcelona (+1408)", *D'Art*, n°19, pp. 85-95.

¹⁶ En la capital ilderdense se hace, en 1441, el inventario post-mortem de los bienes de Rotllí Gautier, antiguo maestro de obras de la Seu Vella [BERLABÉ, Carmen (1999): "Activitat pictòrica i artesanat a la Lleida del segle XV. La Seu Vella", en YARZA LUACES y FITÉ I LLEVOT (eds), *L'Artista-artesa medieval a la Corona d'Aragó. Actes. Lleida 14, 15 i 16 de gener de 1998*, Univesitat de Lleida-Institut d'Estudis Ilerdens, Lleida, pp. 433-434. La noticia está recogida en ALONSO GARCÍA, Gabriel (1976): *Los maestros de la Seu Vella de Lleida y sus colaboradores*, Instituto de Estudios Leridanos, Lleida, p.111].

¹⁷ En el inventario de bienes del constructor y escultor mallorquín Pere Mates, hecho en 1358, se encuentran "III libros en quibus sculpte sunt diverse mostre" y "X plicamina papiri et pergamenei continentia diversas mostris et figuras in pictura..." [ESPANYOL BERTRAN, p.85. Noticia transcrita en LLOMPART, Gabriel (1973): "Pere Mates, un constructor y escultor trecentista en la ciutat de Mallorca", *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, p.105]. Igualmente, entre las pertenencias del pintor Rafael Monells, inventariadas en 1468, aparece, junto a una cantidad notable de dibujos, "un caxó poc, ab pany e clau, vell, amb molts papers deboxats e mostres" [ESPANYOL BERTRAN, p. 85. El documento está publicado en LLOMPART, Gabriel (1980): *La pintura medieval mallorquina*, vol. 4, pp. 182-187, doc. 318. En este último volumen es posible encontrar ejemplos similares que informan sobre el empleo de la *mostra* en Mallorca].

¹⁸ SABATER, Tina (2001): "Promoción y orientación del gusto en la pintura de Mallorca. Los siglos del gótico", en VVAA: *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza*, Universitat Autònoma, Barcelona, p.614 (nota 19).

¹⁹ BRESC-BAUTIER, Geneviève (1979): *Artistes, patriciens et confréries. Production et consommation de l'oeuvre d'art à Palerme et en Sicile Occidentale (1348-1460)*, École Française de Rome, Roma, p. 48. Para la transcripción de los documentos, vid. pp. 253 y 259.

empleo de la *mostra* en el trabajo artístico. Se puede contar con otro camino, que es el estudio directo de algunos ejemplos conservados en Zaragoza, Huesca y Barcelona (hasta el momento, los únicos de los que se tiene noticia). Las siete muestras conservadas en Aragón y la conocida *mostra* de la *Verge dels Concellers* de Lluís Dalmau se adjuntan a capitulaciones de retablos fechadas entre 1391 y 1512, y constituyen un testimonio fundamental para entender cómo eran los dibujos a los que tan repetidamente hacían referencia los contratos, permitiendo hacer extensibles en algún grado las conclusiones que de su estudio se derivan a Valencia en la primera mitad del siglo XV. Una vez más la clave para entender cuál era el sentido de estas muestras quizás sea el hincapié que se hace en la obra de carpintería (estructura y mazonería), en los elementos que se suponen más alejados de las actividades propias del pintor, que es quien suele firmar el contrato. Por ello, tal vez haya que leer estos dibujos como un documento comercial, del mismo modo en el que se suelen leer las capitulaciones a las que se adjuntan. Las muestras consisten fundamentalmente en una imagen esquemática, pero elocuente, del producto acabado, en una especie de anuncio, de anzuelo, y a la vez de garantía de que la obra va a ser tal y como se promete. Detalles como los toques de aguada en color sepia contribuirían a hacer más atractivo el proyecto a ojos del comitente, mientras se dejan de lado de modo manifiesto aspectos directamente relacionados con la pintura como son el esbozo o la representación más esmerada de figuras y

escenas. Así pues, el pintor necesariamente tuvo que emplear otros medios para mostrar el dominio de su oficio, lo mismo que el promotor se preocuparía por completar la escueta referencia de la muestra con la demanda de ejemplos más explícitos sobre el modo de hacer del artesano en cuestión.

A IMAGEN DE OTRA OBRA²⁰

La elección de una pieza concreta como referencia visual en el proceso de elaboración de una obra se aparta del carácter polivalente y en ocasiones difícil de determinar de la *mostra* para poner en valor un producto acabado. Éste señalaría con más o menos precisión el nivel de exigencia que el patrono demandaba y que el artífice debía satisfacer, puesto que a esto se había comprometido en un acuerdo legal en el que se había presentado como capaz de ello. La exactitud de esta referencia parece limitar la incorporación de novedades al objeto que se contrata (el dibujo o la construcción de un diseño previo constituían, sin duda, un modelo que podía manipularse con más libertad, aunque sólo en principio: una vez fijado, este diseño pasaba a ser igualmente parte de un documento legal que había que respetar); no obstante, el patrono disponía de herramientas para paliar la rigidez que podía derivarse de un modelo ya construido y terminado, reconduciéndolo y adaptándolo a sus deseos mediante la introducción de acotaciones que limitaban la semejanza a aspectos parciales como eran las medidas y la iconografía, o mediante la referencia complementaria a otras obras que se ajustasen más, en algunas de sus partes,

²⁰ Recientemente se ha tenido conocimiento de un artículo que constituye un precedente directo del presente estudio. Se trata de "On the Role of Underdrawings and Modeldrawings in the Workshop Production of the Master of Flémalle and Rogier van der Weyden", en VAN SCHOUTE, Roger; VEROUGSTRAETE-MARQ, Hélène (eds.) (1989): *Géographie et chronologie du dessin sous-jacent [Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VII, 17-19 septembre 1987]*. Université Catholique de Louvain, Lovaina, pp.37-53. La autora, Jellie DIJKSTRA, aborda el problema de la copia exacta en la pintura flamenca entre la segunda mitad del siglo XV y la primera mitad del XVI desde un método de trabajo muy semejante al que aquí se ha utilizado: estudio de la documentación transcrita, establecimiento de variables (situación y cronología de la obra de referencia, aspectos a emular, etc.), recuento de casos y cálculo de proporciones sobre ellos. Por extensión, los problemas que ha debido tener en consideración han sido parecidos: desaparición de las piezas que se citan en la documentación y laconismo respecto a carácter del parecido que se pretende.

a la voluntad del comitente. Éste podía recurrir también, simplemente, a la mención de salvedades que debían guardarse respecto a la pieza de referencia, reseñando qué debía sustituir a aquello (iconografía, estructura, materiales, acabado, etc.) que había sido desdeñado²¹. Aun así, resulta complicado determinar cuál era el grado de parecido que se exigía cuando en un contrato se estipulaba que una pieza debía obrarse a imagen de otra, porque siempre no parece demandarse la misma fidelidad al modelo: en ocasiones las referencias a otra obra son muy vagas, limitándose a estipular que el objeto contratado se haga “segons”, “simili modo”, “axi be e amills si mills porem com (...)”²²; otras veces, sin embargo, los motivos a imitar aparecen detallados de modo casi exhaustivo²³.

Para precisar hasta qué punto la referencia a otra obra en un contrato fue una fuente visual que seguir con fidelidad o simplemente un hito que señaló al artífice la calidad media que debía presentar el artículo convenido hay que indagar en las razones que condujeron al patrono a escoger una pieza determinada como modelo. Quizás las variables que contribuyan de manera más efectiva a establecer qué motivos fueron éstos sean las que se articulan alrededor de los conceptos de prestigio y disponibilidad. A estas opciones cabría añadir, con cierta cautela, una más, en la que el modelo era el pie forzado que constituía la pro-

pia obra a medio acabar o necesitada de reparación. Se estaría, en estos casos, ante una variable que escapa a la constante general de la referencia a otras piezas para concentrarse en la continuación o la restauración de un mismo producto, sirviendo lo completado hasta el momento como fuente visual para las tareas que debían llevarse a término²⁴.

Antes de continuar con el análisis de estas variables conviene hacer una aclaración. Es obvio que las razones concretas por las que se escogió una obra como referente no suelen emerger de la documentación. En ella muy rara vez se hace mención de las características formales que se consideraban más sobresalientes y dignas de imitación en el producto que se proponía como fuente visual²⁵. En los contratos sólo se explicitan los rasgos del modelo útiles para identificarlo con precisión. Se trabaja, por ello, con las alusiones que al promotor y al artífice les servían para entenderse sin lugar a equívocos. No obstante, hay que decir que, por un principio elemental de economía, ya sólo el hecho de escoger unos datos y no otros para señalar qué obra debía seguirse es bien significativo, y proporciona un buen punto de partida para explicar los posibles motivos que intervinieron en la elección de la fuente visual, aunque en las noticias transcritas no se dé cuenta de ellos abiertamente.

Así, el cómputo de casos y el cálculo de proporciones sobre las variables ante-

²¹ Como ejemplo de estas salvedades: en lo referente a estructura general de la obra, vid. SANCHIS SIVERA (1924), p.25; para la iconografía, vid. CERVERÓ GOMIS (1966), p.29; sobre materiales, vid. SANCHIS SIVERA, (1922), pp.92-93; y en lo que atañe al acabado, ibidem, p.98.

²² Para todas estas expresiones, vid., respectivamente, SANCHIS SIVERA (1922), p.91; CERVERÓ GOMIS (1966), p.29; CERVERÓ GOMIS (1956), pp.113-115.

²³ Joan Ponç y Bernat Roca, *manyans*, contratan con mossen Lorenç Benet, párroco de Càrcer y beneficiado de la Catedral de Valencia, unas rejas para la capilla que éste está construyendo en el monasterio de la Virgen María de Jesucristo. La obra debe ajustarse a una *mostra* que los artífices han dejado en poder del contratante, y parecerse en sus dimensiones y factura a las rejas de la capilla llamada de los Montcada, en el mismo monasterio. Los *poms* de la obra han de ser semejantes a los del altar mayor del cenobio. Vid. SANCHIS SIVERA (1922), p.98.

²⁴ Ejemplos de esto último en SANCHIS SIVERA (1914), pp. 91 y 146; CERVERÓ GOMIS (1972), p.47; SANCHIS SIVERA (1922), pp.92-93; y SANCHIS SIVERA (1909), p.280 (nota 1).

²⁵ El único caso del que se tiene constancia es el contrato del retablo de Bocarient por Pere Cabanes, Nicolau Falcó, Martí Cabanes y el carpintero Damià Gonsalbes, fechado el 16 de diciembre de 1515. En las capitulaciones se indica que el tabernáculo del retablo deberá ser como el del altar mayor de la iglesia de Santo Tomás, “per ço quel dit tabernacle de dita esglesia es lo pus bell e mes be proporcionat de tots los que son en les parroquies y esglesies de Valencia”. Noticia transcrita en CERVERÓ GOMIS (1971), p.27.

riores permiten establecer, con las reservas indicadas en el párrafo precedente, algunas conclusiones. En primer lugar destaca muy llamativamente la importancia que parece concederse al lugar en el que está situada la obra de referencia. Nada menos que veintiséis sobre treinta y ocho de los casos registrados dan cuenta de este dato. Como explicación a esta cifra tan elevada podría aducirse, en principio, una mera cuestión de lógica. Señalar la ubicación del modelo era un modo de identificación fácil y preciso: cuando no se tenía noticia de quién había encargado o quién había confeccionado la pieza, la única evidencia con la que se podía contar era la propia presencia del objeto en un lugar determinado. No obstante, la ignorancia de datos como los anteriores tuvo que ser harto dudosa, ya que el periodo que solía separar la confección de una obra y otra no era tan extenso como para dar lugar a la posibilidad de un olvido de tanta importancia. Será necesario, pues, buscar otro argumento que ayude a explicar la notable atención que en la documentación se dispensa al espacio que acoge la pieza a imagen de la cual debe obrarse el producto convenido.

Un promotor dispuesto a costear un encargo artístico de cierta envergadura pensaría con alguna antelación las características que debería reunir la pieza en la que iba a invertir su dinero. Procuraría buscar algún referente visual que se ajustase a sus necesidades, y para ello se interesaría, preferentemente, por obras situadas en lugares de prestigio más que mediano, bien provistos de recursos económicos que garantizaran la demanda y la acumulación de objetos de calidad. La semejanza formal entre la obra con-

tratada y cualquiera de estos productos comportaba, en cierto modo, la extensión paralela de la carga de valores inherente a piezas de este tipo, de todo lo que pudiera derivarse de su situación en un espacio privilegiado (valor económico, buena factura, etc.). Así, la mención de estos lugares en las noticias transcritas parece apuntar más hacia una especial valoración de los mismos que a un olvido circunstancial de otros datos que impidiesen la inclusión de informaciones más concretas.

Esta propuesta queda reforzada tras la revisión de los espacios de la ciudad de Valencia en los que, según la documentación consultada, se fijó preferentemente la atención de los promotores, a saber: la capilla de los Montcada en el monasterio de la Virgen María de Jesucristo, la iglesia de Santa María de la Merced, la capilla d'En Agostí en la iglesia de San Agustín, la iglesia de los Santos Juanes, la iglesia de San Bartolomé, la capilla de Na Menargues en Santo Tomás, el monasterio de la Trinidad, la iglesia de la Cartuja de Portaceli, la iglesia de la Santa Cruz, la Sala de la Casa de la Ciudad y, sobre todo, la Catedral, que concentra más de la mitad de referencias (quince sobre un total de veintiséis)²⁶. Todos estos lugares, exceptuando uno (la Sala de la Casa de la Ciudad, que también se inserta en un entorno muy significativo, aunque de valor cívico) resultan ser parroquias, monasterios y conventos especialmente importantes en la capital del Reino durante la primera mitad del XV. Así, un estudio exhaustivo de este tipo de noticias proporcionaría una cartografía bastante detallada de los lugares que en la ciudad albergaron obras valoradas y capaces de convertirse en referentes

²⁶ Capilla de los Montcada en el monasterio de la Virgen María de Jesucristo: cfr. SANCHIS SIVERA (1922), p.98; iglesia de Santa María de la Merced: cfr. ALIAGA MORELL (1996), p.221; capilla d'En Agostí en la iglesia de San Agustín: cfr. CERVERÓ GOMIS (1966), p.29; iglesia de los Santos Juanes: cfr. SANCHIS SIVERA (1921), pp. 23 (nota 1) y 26; iglesia de San Bartolomé, cfr. CERVERÓ GOMIS (1966), p.27; capilla de Na Menargues en Santo Tomás: cfr. SANCHIS SIVERA (1922), p.77; monasterio de la Trinidad: cfr. SANCHIS SIVERA (1924), p.14; iglesia de la Cartuja de Portaceli: cfr. SANCHIS SIVERA (1914), p.55; iglesia de la Santa Cruz: cfr. SANCHIS SIVERA (1914), pp.33-35; Sala de la Casa de la Ciudad: cfr. CERVERÓ GOMIS (1964), pp.107-108.

cuando de confeccionar objetos con valor estético se trataba.

Entre los casos anteriores, no obstante, hay algunos que aluden a piezas situadas en el mismo espacio donde se piensa ubicar el producto que se encarga (algo más de un tercio del total de documentos estudiados). En estas ocasiones es difícil discernir si el modelo se escoge por motivos de cercanía y semejanza del espacio arquitectónico en el que se va a disponer la pieza o por razones asociadas al valor y a la consideración en que se tiene ese mismo lugar. La elección de una posibilidad u otra se hace tanto más difícil cuanto más se piensa que en la mayoría de ejemplos el sitio de destino del objeto convenido es la Catedral de Valencia, y más concretamente, sus capillas. En estas circunstancias, el recurso a la imagen de otras obras situadas en un contexto semejante simplificaría considerablemente los tratos entre patrono y artesano: se trataría de espacios de dimensiones muy parecidas, con una disposición del mobiliario litúrgico y unas necesidades de culto similares, aunque la dotación económica de los beneficios instaurados en ellos marcara diferencias considerables en el numerario disponible para invertir en su conservación y embellecimiento²⁷.

Examinando con algo de detenimiento estas noticias es posible advertir que a lo largo de la primera mitad del siglo XV las capillas de la Catedral no

cesaron de adornarse y de repararse. Hay noticias, escalonadas en el tiempo, que apuntan a la renovación casi total de al menos tres de estos recintos: la capilla de Santa Margarita, patrocinada por Rodrigo de Heredia, sacristán de la Seu²⁸; la capilla de San Juan Bautista, a cargo de Pere d'Artés, canónigo y pavorde de la Catedral²⁹; y la capilla de San Pedro, cuyo vicariato perpetuo ostentaba el canónigo Antoni Bou³⁰. Este remozamiento constante de los distintos espacios de culto propiciaría la creación de una red de referencias mutuas, de una especie de metalenguaje del que se tiene evidencia a través de la concepción de espacios enteros a imagen de otros y del encadenamiento de alusiones conformando series.

En lo que al primer aspecto se refiere, consta el ejemplo de las capillas de San Juan Bautista y de Santa Ana: cuando entre 1414 y 1415 Pere d'Artés contrata la construcción de una capilla "en lo loch de la capella de sent Johan Batiste" y la talla de un retablo para la nueva obra³¹, toma como modelo, por dos veces, la fábrica de la capilla de Santa Ana. Si en la construcción parece seguirse fielmente el modelo (tamaño, disposición de la estructura, número de imágenes), en el caso del retablo la semejanza se detiene en las medidas, ya que para lo demás se remite a una *mostra* dibujada en un papel y a fragmentos de otras piezas. Este último dato hace pensar que quizás esta concatenación de encargos con el mismo refe-

²⁷ Al respecto, vid. PUCHADES I BATALLER, Ramon J. (1999): *Als ulls de Déu, als ulls del homes. Estereotips morals i percepció social d'algunes figures professionals en la societat medieval valenciana*, Universitat de València, Valencia, p.157: "Superiors encara són els extrems en la Seu, on els 155 beneficis que declara van dels 46 sous del benefici de Sant Gil als 770 del de Santa Magdalena; cal assenyalar, però, que sols 12 estan per sota dels 100 sous mentre que 18 superen els 600 sous i 15 els 700".

²⁸ El 26 de febrero de 1400 Rodrigo de Heredia contrata una reja y un retablo para esta capilla con Aloy de Manso, *manyà*, y Pere Nicolau, pintor. Cfr., respectivamente, SANCHIS SIVERA (1914), p.31 y SANCHIS SIVERA (1922), pp. 74-75.

²⁹ Pere d'Artés encarga, el 18 de diciembre de 1414, la construcción o la total renovación de la capilla de San Juan Bautista. A este contrato seguirán otros en los que se acordará la realización del retablo y de una reja, prolongándose las obras hasta 1417 [cfr. SANCHIS SIVERA (1924), pp. 12 y 14, y SANCHIS SIVERA (1922), p.80].

³⁰ Se sabe que existió la intención de renovar la capilla de San Pedro al menos desde 1465, cuando se decide la talla de algunos elementos que compondrán su retablo. El grueso de encargos llega, no obstante, de abril a septiembre de 1467, cuando se reitera el compromiso anterior, se confía la pintura de esta estructura a Joan Reixac, se acuerda la confección de una reja, y se conviene en reparar las vidrieras ya existentes [cfr. SANCHIS SIVERA (1924), p.25; SANCHIS SIVERA (1909), pp. 279 (nota 1), 280 (nota 1) y 281 (nota 2)].

³¹ Cfr. SANCHIS SIVERA (1924): pp. 12 y 14.

rente fue una circunstancia favorecida por las dimensiones similares de los espacios reservados a estas dos capillas. Esto no elimina, de todos modos, la intervención de otras razones en la elección del modelo, como su renombre o la calidad de los objetos que atesoraba. De hecho, el patronato de la capilla de Santa Ana en los años inmediatamente anteriores a las reformas impulsadas por Artés lo ostentaba Gil Sánchez Muñoz, pavorde de la Catedral y después antipapa con el nombre de Clemente VIII³². La importancia de un canónigo de estas características, y las obras que probablemente promovería serían motivo suficiente como para convertir el recinto situado bajo su patrocinio, cuanto menos, en un espacio llamativo.

El segundo indicio de la red de alusiones que a través de los contratos de obras destinadas a la Catedral puede entreverse es la conformación de series de piezas hechas “a imagen de”. Se dispone de un ejemplo claro de ello en el encargo de rejas para capillas a lo largo del primer tercio del siglo XV: en 1412 se compromete la confección de una reja para la capilla de San Blas, la cual debe obrarse a imagen de la de Santa Margarita, contratada en 1400. Ésta, a su vez, debía ser de la altura de la reja de la capilla de Santa Lucía (no se dispone de fecha para la confección de esta última pieza, aunque se sabe con seguridad an-

terior a 1397)³³. La relación entre estos dos últimos productos puede explicarse a partir de su vecindad: ambos estaban situados en espacios contiguos del crucero de la Catedral (la capilla de San Blas, hoy bajo la advocación de Santo Tomás de Villanueva, estaba algo más alejada, en el lado de la Epístola)³⁴. Otra seriación de similares características, aunque de menor alcance, es la que pone en conexión la reja de la capilla de San Agustín con la de la capilla de Santa María Magdalena, a imagen de la cual debía hacerse³⁵. Al margen del seguro prestigio de la capilla de la Magdalena, derivado de su condición de sede del beneficio más caro de la Catedral (770 sueldos de renta anual)³⁶, se sabe que estos dos recintos, situados en el crucero, quedaban prácticamente enfrente³⁷. Pueden proponerse como razones para la semejanza, entonces, motivos asociados a la cercanía y al prestigio del modelo, y también a la voluntad de unificar, en lo posible, el espacio interior de la Catedral, disponiendo un cierre similar para capillas próximas.

Una indagación más amplia y sistemática sobre los nombres de artífices y patronos asociados con la renovación de capillas catedralicias seguramente conduciría a la explicación de las razones que estaban detrás de algunas de las relaciones de semejanza que asoman en la documentación. Este estudio, necesitado

³² Cfr. SANCHIS SIVERA (1909), pp. 328, 498 y 499. Hay constancia de que el 28 de septiembre de 1386 fundó un beneficio en la capilla de Santa Ana el canónigo Gil Sánchez Muñoz, oriundo de Teruel. El 1 de julio de 1405 fundó otro en el mismo lugar su homónimo y sucesor, Gil Sánchez Muñoz el menor, después antipapa (1423-1429) y obispo de Mallorca hasta su muerte, en 1446. Se pueden suponer vínculos muy estrechos entre esta saga de clérigos y el patrocinador del carísimo retablo (475 florines) encargado a Pere Nicolau en 1404 para una iglesia turolense, “Gil sanchez de les vaques draper de Terol” [SANCHIS SIVERA (1914), pp. 33-35]. En lo que a esta familia se refiere, vid. NAVARRO ESPINACH, Germán (2002): “Muñoces, Marcillas y otras familias dominantes en la ciudad de Teruel (1435-1500)”, en *Anuario de Estudios Medievales*, 32/2, pp.723-775.

³³ Para la reja de la capilla de San Blas, cfr. SANCHIS SIVERA (1922), p.77; para la de la capilla de Santa Margarita, cfr. *ibidem*, pp. 74-75; la cronología de la capilla de Santa Lucía en SANCHIS SIVERA (1909), pp. 312-313.

³⁴ Cfr. SANCHIS SIVERA (1909), pp. 294 y 310-312.

³⁵ Cfr. SANCHIS SIVERA (1922), p.82.

³⁶ Vid. nota 27.

³⁷ Cfr. SANCHIS SIVERA (1909), pp. 305-306. Aunque quede fuera de la cronología que abarca esta comunicación, hay otro ejemplo similar a los anteriores del que hay que dar cuenta. El documento se fecha en 1491, y consiste en las capitulaciones de la reja que costea Jeroni Roig para la capilla catedralicia de San Mateo, situada en el trascoro, entre la de San Honorato y la del Descendimiento. La obra debe hacerse “consemblant del rexat de la dita capella del devallament” [Cfr. SANCHIS SIVERA (1922), p.98].

de una dedicación y un espacio que no se pueden dispensar aquí, contribuiría a dibujar de manera más precisa cuál era el aspecto concreto del interior de la Seu, y a ahondar en la caracterización de las individualidades más importantes que tuvieron este lugar como entorno habitual, generando encargos que luego fueron considerados como referentes en la confección de otra obra³⁸.

El estudio del tema, no obstante, no termina en la Catedral. La lectura de las noticias transcritas pone de relieve aún otro esquema de comportamiento que parece ser frecuente: cuando se contrata una obra para una población se suele buscar el modelo en alguna iglesia de la ciudad de Valencia. Así, Pere Capellades contrata en 1392 la cruz procesional de la parroquia de Ontinyent, que debía ser similar a la cruz mediana de la Catedral; en 1410 el mismo orfebre se compromete a obrar un objeto de parecidas características para Torre de Càrcer, tomando como referente la cruz de los Santos Juanes; Joan Çalamança, en el mismo año, asume el encargo de una cruz de plata para la parroquia de Castelló de Xàtiva, a condición de que fuese semejante, de nuevo, a la de los Santos Juanes³⁹. Esta última pieza debió ser especialmente valorada, y probablemente también de reciente factura, a juzgar por la convergencia, en un espacio muy corto de tiempo, de referencias que la estiman apta para servir como modelo de otras obras. Además, en 1407, Jaume Tarragona, párroco de Riola, contrata con Antoni Peris un retablo para la iglesia del lugar a imagen del de la pa-

roquia de San Bartolomé de Valencia⁴⁰. El espacio urbano reunía una concentración importante de lugares de culto y obras artísticas, la mayor en muchos kilómetros a la redonda. No es extraño que, por motivos prácticos y razones de prestigio, los comitentes con alguna ambición de poblaciones más o menos cercanas se dirigiesen a la ciudad para elegir un modelo que se ajustase a sus necesidades, asegurando a la vez cierta calidad y renombre en la resolución de su encargo. Éste se sabe un fenómeno que trasciende ampliamente los límites del Reino de Valencia, apareciendo documentado ya desde fechas muy tempranas⁴¹.

En este orden de cosas, parece que la autoría del modelo sea algo poco menos que anecdótico. No se tuvo que considerar un dato especialmente relevante, ya que se omitía por sistema frente a otras informaciones. En ningún caso se hace referencia al tema en las noticias revisadas, a menos que el operario que se contrate sea el mismo que quien confeccionó la obra primera. En estas ocasiones sí se puede afirmar que el comitente buscó asegurarse el resultado apetecido mediante el recurso al artífice que se sabía capaz de satisfacer sus exigencias.

Hay constancia de cuatro noticias en las que se explicita esta circunstancia: en 1399 Marçal de Sas contrata con Francesc de la Sella, párroco de la iglesia de la Santa Cruz de Valencia, la pintura de una Piedad y de varios santos en la pared de dicho templo, a imagen de la obra que él mismo pintó en la Sala de la Ciudad⁴²; en 1400 Pere Nicolau se compro-

³⁸ El patrocinio de capillas catedralicias ha sido estudiado también desde otras perspectivas; vid. BORAU I MORELL, Cristina (2002): "L'ascens social a la Barcelona del S.XIV a través dels promotors de capelles de la Seu i de les grans esglésies parroquials", en *Anuario de Estudios Medievales*, 32/2, pp.693-722.

³⁹ Cf. SANCHIS SIVERA (1921), pp.20 (nota 3), 23 (nota 1), y 26.

⁴⁰ Cf. CERVERÓ GOMIS (1966), p.27.

⁴¹ En 1260 el pintor barcelonés Bernat contrata, junto con Pere Martí de Burgos, una obra mixta de escultura y pintura para el pueblo de Guissa, tomando como referente una pieza existente en Santa María del Mar. Vid. YARZA LUACES, Joaquín (1987): "Artista-artesano en el gótico catalán, I", en *Lambard III*, p.134: "Detrás del encargo [el de Guissa] se pueden adivinar algunas cuestiones. La primera, que, muy probablemente, Barcelona tiene prestigio suficiente como para atraer a gentes de fuera en busca de artistas que aquí están asentados. Sobre todo, si lo están tan estratégicamente como Bernat. Además, porque ese mismo prestigio hace que el encargo se haga "al modo de". Esto es, que lo que existe en la ciudad es envidiable y susceptible de repetirse".

⁴² Cf. CERVERÓ GOMIS (1964), pp.107-108.

mete con Rodrigo de Heredia, sacristán de la Catedral, a pintar un retablo para la capilla de Santa Margarita, que debe ser tan bueno o mejor que el de Santa Águeda, hecho por el propio Nicolau⁴³; en 1418, Jaume Spina y Gonçal Peris contratan con Maties Martí, por separado, la pintura y la talla de un retablo que debía ser igual que el que obraron para el obispo de Valencia⁴⁴. A estos cuatro documentos cabría añadir otro en el que no se explicita la identidad única del autor de la obra contratada y de la pieza que sirve como modelo, aunque es posible conocerla gracias a la transcripción de los dos contratos que la prueban: en una fecha indeterminada, Joan Ponç se compromete a hacer una reja para una capilla de San Vicente “semblant d’hun [rextat] ques nomena de mossen benet en la verge maria de Jhs, del modo e manera d’aquell”. Se sabe que fue precisamente Joan Ponç el autor de esta obra, contratada el 10 de marzo de 1492⁴⁵. El ejemplo hace pensar en la posibilidad de más omisiones de datos de este tipo en la documentación de la época. En las noticias revisadas hay dos casos en los que esta circunstancia parece especialmente probable. En las capitulaciones del retablo para la iglesia de San Juan Bautista de Teruel⁴⁶ se advierte una vinculación particular entre la obra y el retablo de la iglesia de la Santa Cruz de Valencia, cuya factura parece que todavía está en marcha (en el documento se dice que “al menys sia a tal com lo retaule ques fa en la dita ecclesia de Sta Creu”, utilizando el presente). El comitente, Gil Sánchez, delega en los obreros de esa parroquia para comprobar que todo se lleva a cabo según lo convenido, haciéndolos responsables, en cierta forma, de

un proceso paralelo al que están supervisando en razón de su cargo. El pintor, Pere Nicolau, debe suministrar madera y todo el material necesario al carpintero que talló la estructura de la obra valenciana, con lo que se supone que conocía la identidad del operario y mantenía cierta relación profesional con él. La constancia de que en aquel mismo tiempo se estaba confeccionando un retablo para la Santa Cruz, y de que el artífice contratado para la obra de Gil Sánchez debía conocer y tratar al carpintero de la pieza propuesta como modelo hacen pensar sobre la posibilidad de que el pintor de un producto y de otro fuesen la misma persona.

El segundo ejemplo en el que parece probable que modelo y obra estuviesen confeccionados por el mismo autor es el contrato de una capa de coro entre el bordador Bernat Munt y el sacristán de la Catedral Rodrigo de Heredia⁴⁷. En el documento se estipula que los ángeles de la capa deberán hacerse “segons la manera del capell de sant Jacme qui es en lo drap vermell del altar major”. Munt había trabajado anteriormente para la Catedral, en 1409⁴⁸. Esta vez se le había confiado la confección de un palio precisamente “a obs de davant laltar major de la dita Seu”, en el que también debían figurar ángeles con los *arma christi*. La ubicación y algunos de los motivos que presentaba esta pieza coinciden con los del paño rojo que se propone como referencia en las capitulaciones de la capa que financia Rodrigo de Heredia. Sin contar con más datos que identifiquen de manera definitiva este modelo, parece lógico suponer que en 1416 se volvió a contratar al mismo artífice que ya trabajó para un lugar tan destacado

⁴³ Cfr. SANCHIS SIVERA (1914), p.31.

⁴⁴ Cfr. SANCHIS SIVERA (1914), p.46; SANCHIS SIVERA (1924), pp.14-15; ALIAGA MORELL (1996), p.184.

⁴⁵ Cfr. SANCHIS SIVERA (1922), pp. 98-100.

⁴⁶ Cfr. SANCHIS SIVERA (1914), pp. 33-35.

⁴⁷ Cfr. SANCHIS SIVERA (1909), p.49 (nota 1).

⁴⁸ Cfr. SANCHIS SIVERA (1909), p.48 (nota 2).

como el altar mayor, donde se situaba el mencionado “drap vermell”, utilizando, además, las mismas figuras que constaban en él, y que también debían adornar, porque así lo exigía el comitente, el nuevo encargo.

Aunque el cotejo de documentos permita llegar a conocer casos en los que no se explicita que modelo y objeto contratado son de una misma mano, resulta evidente que no es posible hacer extensiva esta circunstancia a la totalidad de ejemplos que dan cuenta de una relación de parecido entre obras. Una muestra especialmente llamativa de ello es el contrato del retablo para la capilla catedralicia de San Bernabé, fechado en 1405, y firmado entre Pere Nicolau y el albacea de Francesc Sossies, párroco de Albal⁴⁹. En el acuerdo se estipula que el pintor deberá obrar la pieza “axi be e mils si pot com lo retaule de Sent Tomas apostol que feu fer Mossen bernat Carci en la dita seu”. Se sabe que este retablo de Santo Tomás había sido pintado por Marçal de Sas alrededor de 1400⁵⁰. La noticia no sería tan significativa por la distinta autoría de las dos obras (hay muchos más casos de este tipo) como por la identidad concreta de los artífices implicados en ellas. Nicolau y Sas fueron dos de los pintores más reputados de Valencia en un momento en el que la actividad pictórica en la ciudad estaba experimentando una mutación de largo alcance. Resulta cuanto menos curioso que se pida a un profesional de probada eficiencia, como era Nicolau, quien había contratado por dos veces obra para la Catedral (los retablos de Santa Águeda –probablemente su carta de presentación en la Seu– y Santa Margarita⁵¹), había sido elegido por un comitente de las características de Bernat Carsí para pintar

un retablo que tenía por destino una parroquia del obispado de Tortosa⁵² y, sobre todo, se había hecho cargo de uno de los retablos más caros de los que se tiene noticia (recibió cuatrocientos setenta y cinco florines de Gil Sánchez⁵³), trabajar siguiendo las directrices de una obra ajena, aunque fuese un producto de calidad. La perplejidad que provoca la situación debe hacer pensar sobre el grado de semejanza que se exigía con una cláusula como la que obligó a Pere Nicolau a obtener iguales o mejores resultados que Sas en la confección de un tipo de objeto que estaba más que acostumbrado a elaborar: parece que indicaciones de esa clase harían referencia a la estructura de la pieza y a la calidad de la factura, pero no al modo concreto de hacer de cada artífice. Resulta costoso creer a Nicolau esforzándose por imitar de cerca el estilo de su colega disponiendo de un repertorio de formas que la sucesión de encargos anteriores había consagrado como especialmente satisfactorio. El asunto es todavía más desconcertante si a todo esto se añade que la labor de carpintería ya estaba hecha. Así, la referencia a otra obra en este caso parece ser una señal que situó las exigencias del patrono a un nivel preciso, aunque de momento desconocido, cercano a una reproducción detallada que incluyese también lo que en un objeto como el retablo pudiese haber de característico y propio del taller que asumió la fábrica de la pieza primera. Además, en esta relación de semejanza seguramente intervinieron otras razones, como la probable similitud en dimensiones y decoración de las capillas de San Bernabé y Santo Tomás, las dos situadas en el trascoro.

La referencia a otras obras era, en lo sustancial, la herramienta de la que se

⁴⁹ Cf. SANCHIS SIVERA (1914), p.36.

⁵⁰ Cf. SANCHIS SIVERA (1914), p.28.

⁵¹ Cf. SANCHIS SIVERA (1914), p.31.

⁵² Cf. SANCHIS SIVERA (1914), p.32.

⁵³ Vid. nota 43.

servía el patrono cuando quería asegurarse de modo particular el aspecto final de la pieza, reduciendo más o menos, según los casos (fuese la semejanza parcial o no), el margen de iniciativa que parecía tener el artífice cuando el contrato se hacía aportando una *mostra*. El hecho de disponer de una obra totalmente terminada como modelo suponía más instancias a las que el artesano debía atender (tamaño, calidad de los materiales, acabado, etc.), aun en los casos en los que las capitulaciones eran casi un eco minucioso de las características de la pieza de referencia. Ésta se convertía así en un acicate para el artífice, puesto que era un agente externo en función del cual se iba a evaluar su trabajo. En la documentación esta clase de objeto se identificaba escuetamente, mediante una mención a su ubicación o al promotor que había sufragado su fábrica, dejando de lado casi sistemáticamente aspectos como su autoría o su fecha de ejecución (este último dato aparece silenciado en todas las noticias revisadas, situando de esta manera al grupo de obras que sirvieron como modelo en un ámbito cronológico indeterminado que se supone

no muy alejado del momento en el que se firma el contrato de la nueva pieza).

Los medios concretos que emplearon los artífices para hacer que su obra emulase o superase el producto propuesto como modelo esperan todavía una investigación detenida que procurará llevarse a término en breve. De momento, se puede señalar que el recurso a algunos miembros del equipo de profesionales que trabajó en la confección de la pieza de referencia pudo ser una vía para conseguirlo (cuando de un retablo se trataba, y era el pintor quien figuraba como responsable de la toda la obra, quizás éste trató de que el mismo carpintero o el mismo dorador que habían trabajado sobre el modelo participasen en el proyecto), así como la toma de medidas sobre el producto acabado, la compra o la copia de *mostres* que pudieron haberse utilizado en el proceso de elaboración de la obra a imagen de la cual se tenía que trabajar (si es que efectivamente se conservaban después del cumplimiento de un contrato y podían estar a la venta), y la elaboración de apuntes y diseños directamente a partir del objeto terminado.



MODELOS ICONOGRÁFICOS DEL PECADO ORIGINAL EN EL ROMÁNICO DEL NOROESTE PENINSULAR*

Isabel Ruiz de la Peña González
Universidad de Oviedo

La fuente más clara y directa de la iconografía medieval del pecado original es el ciclo veterotestamentario del Génesis 1-3 que narra la creación y la caída del primer hombre. En este pasaje la enseñanza teológico-religiosa transmite que todo el mal de la humanidad viene de un pecado libre de la primera criatura humana, creada por Dios en un estado de felicidad y amistad divina. De este modo se trastocó el orden de la Creación condenando al resto de la humanidad a la condición mortal.

En esta fuente se identifican las sucesivas secuencias de la vida de Adán y Eva, que L. Réau dividió en cuatro tiempos para facilitar su análisis iconográfico: a.- Antes de cometer el pecado en el paraíso terrenal; b.- La tentación y la comisión del pecado; c.- La expulsión del paraíso; y d.- La posteridad de Adán y Eva¹.

Junto al relato del Génesis San Pablo añade (Romanos 5, 12-21) que la falta del primer padre establece el paralelismo entre el Adán pecador y Cristo redentor: “Porque como por la desobediencia de un solo

hombre fueron constituidos pecadores todos, así también por la obediencia de uno solo serán todos constituidos justos”².

La historia del pecado cometido por nuestros primeros padres se recoge en otros textos cristianos como la *Vita Adae et Evae* y en algunos menos conocidos como el anónimo *Liber de ortu et obitu patriarcharum*, compuesto hacia el año 780 por un autor al parecer localizado en las regiones de Baviera y Alto Rhin, seguramente relacionado con la abadía de Murbach. Adán inicia en ella la lista de los patriarcas, que se constituye por todos los hombres relevantes de la Biblia³.

Finalmente, si bien el repaso exhaustivo de todas las fuentes textuales de este tema iconográfico desborda el objeto de esta investigación, consideramos oportuno recordar que la historia-leyenda de Adán y Eva fue también objeto de atención en fuentes árabes de los siglos VIII al XIII⁴. Basados en el relato del Génesis y en la tradición cristiano-judaica, estos relatos añaden a las secas descripciones de los autores cristianos curiosas variantes sobre las que volveremos más adelante.

* La presente comunicación se inscribe en el marco del proyecto de investigación *La red monástica asturleonense* (siglos VIII-XIII): sociedad, arte y religión (MCT-02-BHA04571-C02 01).

¹ Réau, L. (1999): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la biblia. Antiguo Testamento*, t. 1, vol. 1, p. 101.

² Sebastián, S. (1992): “La iconografía del pecado”, en Jiménez Lozano, J. et alii: *Pecado, poder y sociedad en la Historia*, Valladolid, pp. 65-66.

³ Urbán Fernández, A. (1999): “Adán en el anónimo *Liber de Ortu et Obitu*”, en *Alfinge*, 11, pp. 237-239.

⁴ Castillo, C. (1980-81): “Aportación a la mítica historia de Adán y Eva”, en *Miscelánea de Estudios árabes y heráldicos*, vols. XXIX-XXX, fasc. 1º, p. 36.

La representación del Pecado Original será un tema clave ya desde las primeras manifestaciones figurativas cristianas. Aparece a mediados del siglo III en los frescos del baptisterio de Doura Europos, en las pinturas del cementerio de San Genaro (Nápoles) y en las catacumbas romanas de Domitilo, Calixto y Priscila entre otras; y algo más tarde en el *cubiculum* de la Vía Latina de esta misma ciudad. La representación típica de la historia sintetiza en una imagen todo el ciclo de la caída: Adán y Eva en pie, flanqueando el árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, en cuyo tronco se enrosca la serpiente⁵, según el esquema persa de los dos adorantes del árbol de *Hóm*, sagrado en Irán. P. Robin destacó en el episodio de la creación del hombre la evocación del mito pagano de Prometeo y manifestó las similitudes formales entre el grupo Adán-Eva-árbol y las representaciones de otros temas mitológicos en el arte antiguo, como el mito de Hércules en el Jardín de las Hespérides, que muestra un asombroso parecido con una pintura catacumbal de época semejante que decora los muros del *cubiculum* N. de la Vía Latina⁶. Por su parte F. Salvador Ventura insistió recientemente en las raíces paganas de esta composición iconográfica, que remite a su juicio igualmente a la representación de Jason y Medea en torno al árbol en el que se enrosca la serpiente⁷.

Estas analogías iconográficas permiten asegurar para la imagen cristiana del pecado original antecedentes paganos que se hacen presentes en el siglo III y alcanzarán un gran apogeo en el arte paleocristiano del siglo IV. En esta centuria la gran producción de sarcófagos en el Occidente cristiano los hará transmisores de los modelos iconográficos catacumbales, con la introducción de un mayor detalle en las actitudes y tipos físicos de los protoplastas favorecida por la técnica escultórica⁸.

En la Península Ibérica estos modelos paleocristianos también estarán presentes al menos en los seis sarcófagos recientemente analizados por F. Salvador Ventura y dispersos por la geografía hispana⁹. Éstos y otras muchas obras similares así como otros objetos muebles contemporáneos debieron servir de referencia plástica para los encargados de plasmar el tema bíblico en la escultura monumental de los templos románicos del NW. hispánico que analizaremos en esta investigación.

Tras el paréntesis visigodo, habrá que esperar a los siglos X y XI para reencontrarnos con un nutrido elenco de representaciones de los *protoplastas* en las miniaturas de los ciclos del Génesis y los comentarios al Apocalipsis hispanos. En ellos es frecuente la inclusión de la pareja desnuda en torno a un esquemático Árbol de la Ciencia en las ilustraciones del mapamundi. Es

⁵ Robin, P. (2000): "Représentation iconographique de la faute d'Adam et Ève dans le premier art chrétien", en *Romanité et cité chrétienne. Permanences et mutations, Intégration et exclusion du Ier. au VIe. siècle. Mélanges en l'Honneur d'Yvette Duval*, Paris, pp. 19-30.

⁶ *Ibidem*, pp. 20-21. Sobre los frescos de Vía Latina vid. Ferrua, A. (1990): *Catacombe sconosciute. Una pinacoteca del IV secolo sotto la Vía Latina*, Firenze, pp. 42-44 y 105-107.

⁷ Salvador Ventura, F. (2003): "El tema de Adán y Eva en los sarcófagos paleocristianos hispanos. ¿Un modelo iconográfico impúdico en el primer arte cristiano?", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 34, p. 159-178, p. 160.

⁸ P. Robin señaló a este respecto la mayor coquetería que muestra la Eva del sarcófago de Junio Baso, cuya melena y aderezos acentúan su feminidad y poder de seducción, constituyendo el peligro que condujo a Adán al pecado (*op. cit.*, p. 23).

⁹ El precedente de la iglesia de San Justo de la Vega en Astorga (305-312) (Fig. 1), dos en la localidad toledana de Layos (315-320), un fragmento descubierto en la ermita de Sant Joan ses Closes de Rosas (Gerona, 312-320), uno conservado en el Museo Arqueológico Provincial de Córdoba (330-335), y el más rico desde el punto de vista iconográfico por incluir una de las escasas escenas de la asignación del trabajo conservado en la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza (340). Sobre estas piezas vid. Salvador Ventura, F.: *op. cit.*, pp. 161-171.

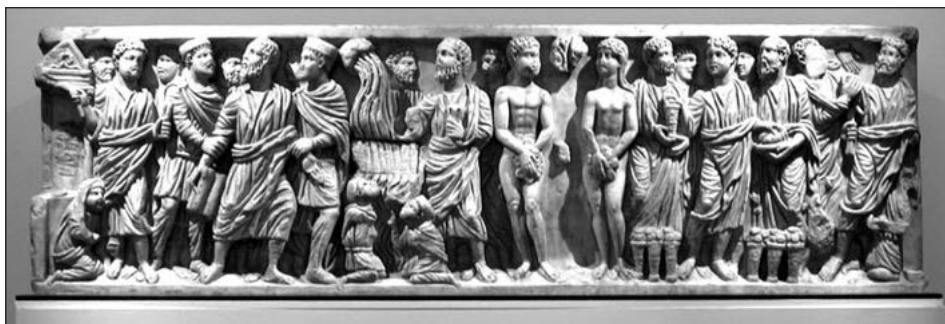


Fig. 1. Sarcófago procedente de San Justo de la Vega (Astorga).

el caso de los beatos de Escalada (ca. 900), San Millán de La Cogolla (ca. 1000)¹⁰, Valcavado (ca. 970)¹¹ y Fernando I (1047)¹² entre otros. A la décima centuria se adscribe también una de las representaciones más expresivas de la falta de la primera pareja, incluida a plena página en el Códice Vigilano o Albeldense (976), y recientemente analizado por E. Fernández y F. Galván¹³. En fin, a esta mínima referencia a los testimonios de la miniatura altomedieval hispánica debe añadirse el completo ciclo de la creación y caída que conserva una de las páginas de la biblia de Roda (ppos. s. XI)¹⁴.

Desde mediados del s. XI y sobre todo en el XII el ciclo de la Creación y el Pecado cuenta en la Península Ibé-

rica con numerosos ejemplos de diversa calidad y desarrollo iconográfico. En la mayor parte de los casos la economía de recursos y la prioridad dada al *exemplum* llevó a interpretaciones sintéticas e inerciales de las fuentes, pero en otros casos se conservan escenas ordenadas de la narración bíblica desde la creación hasta la expulsión del Paraíso, su condena al trabajo y su descendencia. Aunque nuestra investigación se ciñe a la escultura monumental románica del NW. peninsular, hay que recordar el completo ciclo de la arqueta de San Isidoro de León (1063)¹⁵, el ábside de las catedrales de Zaragoza (s. XII) y Gerona (1180-90)¹⁶, los claustros de San Juan de la Peña (ca. 1200)¹⁷, Santa María de l'Estany y Sant Cugat del Va-

¹⁰ Silva Verástegui, S. (1984): *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, pp. 164-171.

¹¹ Yarza, J. (1998): *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, p. 108.

¹² *Ibidem*, pp. 159-193.

¹³ Fernández González, E. y Galván Freile, F. (2002): "Iconografía, ornamentación y valor simbólico de la imagen", en *Códice Albeldense, 976*, Colección Scriptorium, 15, Madrid, pp. 223-225.

¹⁴ Toubert, H. (1990): "L'illustration en pleine page" y "L'illustration en pleine page: les registres", en Martin, J. et Vezin, J. (dirs.): *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, pp. 361-372.

¹⁵ Un estudio completo de esta pieza en Astorga Redondo, M.J. (1990): *El arca de San Isidoro: historia de un relicario*, León. También Bango Torviso, I. (2001): *Tesoro Sagrado y Monarquía. Maravillas de la España Medieval*, Madrid, t. I (en adelante *Manavillas*), ficha núm. 86, pp. 228-29.

¹⁶ Sobre este ciclo iconográfico vid. Lorés i Otzet, I. (1992): *L'escultura dels claustres de la catedral de Girona i del monestir de Sant Cugat del Vallés. Formació, desenvolupament i difusió*, Tesis doctoral publicada en microfichas, Barcelona, pp. 434-42; Lorés i Otzet, I. (1996-97): "Aportaciones a la iconografía del Génesis del claustro de la catedral de Girona: el ciclo de Adán y Eva", en *Annals del Institut d'Estudis Gironins*, 38, pp. 1.537-53; Español Bertran, F. (2003): "Los claustros benedictinos catalanes", en Yarza, J. y Boto, G. (coords.): *Claustros románicos hispanos*, pp. 328-29 y recientemente Klein, P.K. (2004): "Le cloître de la cathédrale de Gérone: fonctions et programme iconographique", en *Patrimoine artistique de Galicie y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafin Moralejo Álvarez* (a partir de ahora cit. *Homenaje*), t. III, Santiago de Compostela, pp. 139-144.

¹⁷ Lacoste, J. (1979): "Le maître de San Juan de la Peña. XIIe. siècle", en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 10, pp. 175-190; Melero Moneo, M. (2000): "Aspectos iconográficos del claustro de San Juan de la Peña: reconstrucción del programa de Caída y Redención", en *La cabecera de la catedral calceatense y el tardorrománico hispano. Actas del simposio de Santo Domingo de La Calzada, 29 al 31 de enero de 1998*, La Rioja, pp. 283-311.

llés (1190)¹⁸ y la iglesia de Santa María de Ochánduri en La Rioja (fines s. XII-ppos. XIII)¹⁹ entre otros.

Finalmente debemos apuntar que la ilustración de manuscritos románicos ofrece algunas piezas cuyo especial tratamiento del tema merece aquí al menos su mención, como las biblias de Cardaña (1190-1200)²⁰ y la de Santa Cruz de Coimbra (1150-1200), esta última de filiación ibérica y relacionada con la burgalesa²¹.

En las representaciones escultóricas románicas del NW de la península destacan dos temas: el momento de la tentación y la falta, y la vergüenza de los *protoplastas* que, descubiertos por Dios, ocultan sus genitales con hojas o con sus manos conscientes por primera vez de su desnudez (Gén. 3, 1-13). Tras estas y a gran distancia se encuentran las escenas de la expulsión del Paraíso (Gén. 3, 22-24) y la creación de Adán y Eva (Gén. 1, 26-31 y 2, 18-25). Es llamativa sin embargo la ausencia de representaciones del matrimonio o encuentro de ambos en el Paraíso²² (Gén. 2, 22-25) así como de la

admonición de Dios²³ (Gén. 2, 15-17) y también de la entrega de las túnicas y los instrumentos de trabajo a los pecadores tras su desobediencia²⁴ (Gén. 3, 16-21).

Pese a que algunos autores paganos de la Antigüedad como Celso que en su *Discurso verdadero* (s. II) protestaban por la indignidad del proceso de creación de Adán por Dios que relata el Génesis²⁵, la creación de los *protoplastas* (los primeros creados, sin padres) ha sido representada con frecuencia en el arte medieval.

Su compañera Eva es una prefiguración de la Virgen María que con frecuencia es llamada “la nueva Eva” y los doctores de la Iglesia y los clérigos de la Edad Media jugaban con la semejanza de las palabras *Ave*, forma de salutación angélica a la Virgen, y *Eva*. San Agustín declaraba que “*Latinum Ave est inversum Eva, quia Maria Evae maledictiones in benedictiones convertit*”²⁶.

Además de la versión del Génesis sobre la creación de Adán y Eva, en distintas azoras del Corán se alude al nacimiento de aquél a partir del barro, de una gota de esperma, del agua y de las

¹⁸ Lorés i Otzet, I. (1992): *op. cit.*, *passim*. Bastardes i Parera, R. (1994): “El capitell d’Adam i Eva”, en *Gausac*, 5, pp. 21-29; Español Betran, F.: *op. cit.*, pp. 300-303.

¹⁹ Sáenz Rodríguez, M. (1994): “La iconografía de Adán y Eva en la escultura monumental del arte románico en La Rioja”, en *Berceo*, 126, pp. 19-27.

²⁰ Samano Guillén, E. (1990): “Ficha núm. 18. Biblia de Burgos”, en *Edades del Hombre. Libros y documentos en la iglesia de Castilla y León*, pp. 68-70.

²¹ Miranda, M.A. (2001): “Imagens do sagrado na iluminura e ourivesaria românicas em Portugal”, en *Românico en Galicia y Portugal*, La Coruña, pp. 189-190.

²² Se representa este matrimonio comparado con el de la Iglesia y Cristo en los relieves absidales de la catedral de Zaragoza, en el que Dios toma las manos de los contrayentes para unirselas. Fuera del ámbito peninsular contamos con variantes iconográficas como la que muestra la biblia de Moutier-Grandval (ca. 840), las puertas de bronce de la catedral de Hildesheim (1015) (Mende, U. (1983): *Die Bronzetüren des Mittelalters (800-1200)*, München, *passim*) o los frescos de la bóveda de la iglesia de Saint Savin en el Poitou (ca. 1100) (Wettstein, J. (1978): *La fresque romane. La route de Saint-Jacques, de Tours a León. Etudes comparatives, II*, Gêneve, pp. 10-13; Oursel, R. (1984): *Haut-Poitou roman*, Paris, pp. 128-29 y Vergnolle, E. (1994): *L’Art roman en France*, Paris, pp. 176-182).

²³ Vid. un ejemplo temprano en las biblias de Moutier-Grandval y de Carlos el Calvo en el que Dios advierte a la pareja levantando el dedo (Toubert, H. (1990): *op. cit.*, pp. 361-372).

²⁴ Contamos con dos ejemplos representativos por su formulación en el Románico de Castilla-León, si bien alejados cronológicamente: la escena de la arqueta de San Isidoro de León y la que recoge la biblia de Cardaña, que parece mezclar el momento de la vergüenza, la recriminación de Dios y la entrega de la túnica que se dispone extendida como fondo de la composición. Por otra parte la representación de los trabajos de la pareja pecadora queda bien ilustrada en el territorio hispánico en los capiteles de Sant Cugat del Vallés y San Juan de la Peña y adquiere un importante desarrollo en los bronce de las puertas de las catedrales de Pisa, Verona, Monreale y Hildesheim (Mende, U.: *op. cit.*, *passim*).

²⁵ Briquel, D. (1999): “Création d’Adam et mythe d’autochtonie (un païen du IIème siècle face à la Genèse)”, en *Helmántica*, 50, pp. 85-86.

²⁶ Réau, L.: *op. cit.*, pp. 101-102. Más abajo aludiremos a las repercusiones iconográficas de esta asociación simbólica.

siete tierras, que aludirían a los siete climas en que los geógrafos árabes dividen al mundo. Esta última versión se recoge igualmente en un texto de Abu-l-Hasan al-ascari (s. XII), incluido en un tratado escatológico que también trata sobre la muerte, el juicio, el infierno y el paraíso²⁷.

Por otra parte el tradicionalista al-Kisa'i, en su *Qisas*, recoge extensas descripciones relacionadas con la leyenda judaica sobre la creación de Eva, su boda con Adán y la mansión que les creó Dios para que la habitaran²⁸.

Sin duda dos de las más significativas representaciones hispanas de la creación de los primeros padres son las localizadas en los contrafuertes que flanquean la fachada de Platerías de la catedral de Santiago (1103-1110), que han suscitado dudas sobre su identificación y su procedencia de la desaparecida portada *Franécigena*. S. Moralejo consideró la posibilidad de que la escena del contrafuerte derecho fuera la de la reprensión de Dios en lugar de la creación de Eva

al agarrar aquel por el cabello a la figura, que además se oculta el sexo con la mano, mientras defiende para la escena opuesta la creación de Adán pese a que éste se cubre igualmente con una gran hoja de parra²⁹. El hecho de que Adán aparezca en la portada de Platerías imberbe, frente a su imagen barbada en las escenas de la reprensión y expulsión del paraíso procedentes de la misma portada refuerza esta afirmación, dado que Guibert de Noguent consideraba la diferenciación sexual de Adán y Eva como una de las consecuencias de la comisión del pecado³⁰. Por su parte, M. Castiñeiras adscribe estos relieves al friso de la Creación y Caída que decoraba junto con un mensario la portada³¹.

El pasaje del Génesis 3, 6 culpa a Eva de haber ofrecido el fruto a su esposo tras comer de él tentada por la serpiente³², hecho que señalará por extensión a todo el género femenino como un instrumento del demonio que arrastró al hombre a la desobediencia.

²⁷ Castillo, C. (1978-79): "La creación de Adán según la tradición y la leyenda musulmanas", en *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*, vols. XXVII-XXVIII, fasc. 1, pp. 132-133, 137, 141-48.

²⁸ Castillo, C. (1980-81): *op. cit.*, pp. 38-39.

²⁹ Moralejo, S. (1969): "La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago", en *Compostellanum*, XIV, pp. 623-68, reed. en *Homenaje*, I, pp. 39-40. También duda de su identificación y ubicación originaria Yarza, J. (2001): *Románico en Galicia y Portugal*, La Coruña, p. 71. Si bien no es frecuente en las escenas de la creación que la pareja se oculte el sexo, no consideramos que ello permita descartar dicha identificación; así en la creación de Eva del Livro das Aves del monasterio de Santa María de Lorvao (Penacova-Coimbra) ambos adoptan esta actitud púdica estando Adán aún dormido mientras Eva sale de su costado (Miranda, M.A. (2001): *Románico en Galicia y Portugal*, La Coruña, p. 186, 190-91).

³⁰ Moralejo, S. (1977): "Saint Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la Cathédrale romane", en *Les dossiers de l'Archéologie*, 2°, pp. 87-103, reed. en *Homenaje*, I, p. 105. En efecto, si bien no es una generalidad, en algunas representaciones de los protoplastas limpios aún de falta ambos aparecen con el sexo indiferenciado, como en la biblia de Moutier-Grandval, en el beato de Fernando I y en los frescos del Génesis del interior de la iglesia de Saint-Savin, en los que curiosamente Eva aparece barbada.

³¹ Castiñeiras, M. (1996): "Arte románico y reforma eclesiástica", en *Semata*, 7. *Las religiones en la historia de Galicia*, p. 311. En el Románico hispano encontramos la asociación de ambos programas iconográficos en otros templos, interpretada recientemente según los comentarios bíblicos de Hugues de Saint-Victor y Pierre le Mangeur en los que se concibe el trabajo como penitencia y medio de redención de los pecados (Castiñeiras, M. (1995): "Cycles de la Genèse et calendriers dans l'art roman hispanique. À propos du portail de l'église de Beleña del Sorbe (Guadalajara)", en *Cahiers de Civilisation Medieval*, 38, pp. 307-317). Igualmente en el tapiz de la Creación de la catedral de Gerona (1050-1100) una cenefa con los trabajos de los meses del año bordea las escenas de la creación del mundo y de Adán y Eva (RUIZ SOUZA, J.C. (2001): ficha 135: "Tapiz de la Creación", en *Maravillas*, I, p. 360).

³² La serpiente, caracterizada en el Génesis 3, 1 como *el más astuto de todos los animales del campo que hiciera Yavé Dios* está presente incluso en las contadas ocasiones en las que no se representa el árbol. Vid. sobre su simbología Fernández González, E. (1985): "Sobre la serpiente: aproximación a un tema iconográfico universal", en *Astura*, 4, pp. 43-53. El relato de al-Kisa'i antes citado identifica a la serpiente del modelo bíblico con Iblís, ave fantástica que tentó a Adán y Eva hablando por boca de una serpiente (Castillo, C. (1980-81): *op. cit.*, pp. 42-44). Si bien no contamos con ejemplos en nuestro ámbito de estudio, en ocasiones aparece con cabeza o busto femenino y con aspecto de dragón, como en los capiteles del transepto de Saint-Benoit-sur-Loire (1067-1108) y Notre-Dame-du-Port.

Como ya apuntamos, en la mayor parte de los ejemplos conocidos en la escultura monumental románica del NW peninsular Adán y Eva se cubren el sexo mientras comen o cogen el fruto, condensando los dos momentos consecutivos y las excepciones de Santa María de Estíbaliz (Álava) y San Andrés de Valdebárcena (Asturias). La vinculación de la primera a la cluniacense Santa María de Najera en 1138 pudo haber influido en la temática y estilo de su programa escultórico. En este sentido resulta llamativa la semejanza entre las escenas de la comisión del pecado y de la ocultación de ambos tras un arbusto de hojas treboladas de la iglesia alavesa y uno de los capiteles de la cabecera de Cluny (ppos. s. XII)³³.

En la iglesia tardorrománica de Valdebárcena se interpretó de forma mucho más libre el tema, representando en el primero a la pareja junto a un esquemático árbol y con los brazos en alto para coger el fruto; pero en lugar de taparse el sexo con la otra mano ambos visten túnicas cortas adelantando la narración del Génesis. En el canecillo contiguo reaparecen ataviados de la misma forma pero

ya en actitud púdica y llevándose la otra mano a la mejilla³⁴.

Salvo excepciones como las mencionadas las variantes son escasas. En ciertos ejemplos Eva y Adán comen a la vez, otras veces ella ofrece el fruto a su pareja como en el expresivo relieve de la arqueta de San Isidoro de León³⁵, y es frecuente que la serpiente acerque de su boca el fruto a Eva. En otros muchos casos Adán se lleva la mano a la garganta, atragantado, de donde se habla de nuez o “bocado de Adán”. Si bien no abunda la presencia de Dios en las representaciones del Pecado Original del NW peninsular, a veces aparece increpando con el dedo a la desobediente pareja (Gén. 3, 8-19)³⁶.

Además de las ligeras variantes iconográficas en la postura, actitud y número de los protagonistas de este tema iconográfico desde el arte paleocristiano existió un gran desacuerdo sobre la especie del árbol, representado como símbolo de la Ciencia o facultad de discernir el Bien y el Mal, privilegio atribuido exclusivamente a Dios. Este desacuerdo deriva del existente en las fuentes escritas. Si bien el texto del Génesis 3, 7 recoge “*cum cognovissent se esse nudos,*

³³ En ambos los protagonistas se sitúan excepcionalmente a un lado del árbol sin avergonzarse de su desnudez mientras comen el fruto, mientras en la esquina del capitel se esconden agachados tras las hojas del arbusto. En ambos está presente la figura del Dios increpante con nimbo crucífero, atributo en principio atribuido a Cristo pero curiosamente asociado al Padre en la iconografía del Pecado Original. Vid. sobre este templo López de Ocáriz, J.J. (1997): *Pays Basque roman. Álava, Biscaye, Guipúzcoa*, Paris, 153-177. Sobre el capitel francés Oursel, R. (1968): *Bourgogne romane*, 5ª. Ed., Paris, p. 137. Éste se asociaba en el templo a otro con una excelente representación de los cuatro ríos del Paraíso personificados en cuatro jóvenes coronados que vierten el agua de un recipiente, modelo que aparece igualmente en Anzy-le-Duc, Autun, Berzé-la-Ville y Vézelay en el contexto de la renovación paleocristiana que se produce en la reforma gregoriana (Angheben, M. (2002): *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout, pp. 39-45).

³⁴ Sobre estos canecillos vid. Fernández González, E. (1978-79): “Lectura iconográfica del *pecado original* a través de la escultura románica de Villaviciosa”, en *Studium Ovetense*, vol. VI-VII, pp. 154-55, 158, 162-63. En la iglesia de San Pedro de Tejada (Burgos), priorato del monasterio cluniacense de San Salvador de Oña y fechada entre 1100 y 1130, se representa la vergüenza de Adán y Eva en tres canecillos del alero S., pero en este caso ambos están desnudos y se cubren los genitales (Pérez Carmona, J. (1975): *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Madrid, pp. 143-149; García Guinea, M.A. y Pérez González, J.M. (dirs.), Rodríguez Montañés, J.M. (coord.) (2002): *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*, Aguilar de Campoo (en adelante *Enciclopedia del Románico*). Burgos, T. III, p. 1885).

³⁵ Se conserva descolocada en otro paño la inscripción que alude a esta escena: “DE LIGNO DAT MULIER VIRO” (Astorga Redondo, M.J.: *op. cit.*, pp. 53, 68-74).

³⁶ El árabe al-Kisa’i recoge también el reproche de Dios hacia la recién creada pareja: “*Oh Adán, ¿cómo olvidaste el pacto que hiciste conmigo y desobedeciste a mi enemigo Iblís?*” (Sobre las penas que según la fuente islámica este autor les impuso a ambos vid. Castillo, C. (1980-81): *op. cit.*, pp. 46-49). Especialmente expresivas son las escenas de la representación de algunas iglesias románicas francesas como Saint-Benoit-sur-Loire y Nôtre-Dame-du-Port. Esta última se integra en el programa iconográfico de la cabecera de la iglesia, que ha sido calificado como uno de los más claramente encuadrados en la reforma gregoriana (Wirth, J. (1999): *L’image à l’époque romane*, Paris, pp. 321-27).

consuerunt folia ficus et fecerunt sibi perizomata” la teología discutió si se trataba de un manzano, una higuera, un naranjo o una cepa de vid.³⁷

Entre los comentaristas árabes tampoco hubo unanimidad respecto al fruto ingerido por Adán y Eva en el Paraíso, pero la mayoría opina que fue trigo. El relato de al-Kisa’i describe con más detalle que otros textos el árbol: “*Tenía innumerables ramas. En ellas había espigas y en éstas granos. Cada grano era semejante al huevo de avestruz. Tenía un olor como de almizcle, mas blanco que la leche y más dulce que la miel*”³⁸.

En la mayor parte de nuestros ejemplos no es posible identificar la especie del árbol y parece lo más probable que los artistas hayan elegido las existentes en su entorno más próximo.

Partiendo de un criterio compositivo y estilístico y siendo conscientes de las ausencias que se nos escapan en esta investigación, en las representaciones que de este momento del relato se conservan en el ámbito hispánico NW. podemos establecer la siguiente clasificación:

A.- A un primer grupo se podrían adscribir una parte de las que siguen el mencionado modelo paleocristiano de la pareja desnuda en pie flanqueando el Árbol de la Ciencia en el que se enrosca la serpiente, y que cogen el fruto o lo comen mientras se ocultan los genitales avergonzados por primera vez de



Fig. 2. Capitel del ábside de San Juan de Amandi (Asturias).

su desnudez. La mayor parte de estos ejemplos se esculpen en capiteles y en casi todos ellos Adán se lleva la mano a la garganta. En Asturias únicamente un capitel de San Juan de Amandi (ppos. s. XIII) ejemplifica este modelo³⁹ (Fig. 2). En Cantabria otros tres capiteles presentan el tema de forma semejante. Uno de ellos se encuentra en la colegiata de Santillana del Mar (1100-1150), en el que sin embargo una gruesa serpiente tiente a Adán y se incluyen en la cesta un personaje con toca y la excepcional representación de Adán trabajando con una azada⁴⁰. En Santa Cruz de Castañeda (1100-1130), otra de las colegiatas cántabras cuya escultura se ha relacionado con las de Santillana y Cervatos, se reproduce este tema⁴¹, y aparece también en Santa María de Bareyo, de datación más tardía (fines s. XII-ppos. XIII),

³⁷ Sobre el simbolismo del Árbol de la Ciencia vid. Fernández González, E. (1978-79): *op. cit.*, pp. 158-160. Sobre el carácter maligno de la higuera Castiñeiras González, M.A. (1998): “Un adro para un bispo: modelos e intenciones na fachada de Praterías”, en *Semata*, 10. *Cultura, poder y mecenazgo*, p. 251. Especialmente ilustrativa de esta confusión es la página del ya mencionado código Vigilano. En la inscripción de la orla que enmarca la imagen se lee que fue Eva quien de entre los árboles del Paraíso extendió la mano para tomar la *manzana*, para después tomar la hoja de la *higuera* y hacer con ella un *perizonium* (Fernández González, E. y Galván Freile, F. (2002): *op. cit.*, p. 230).

³⁸ Castillo, C. (1980-81): *op. cit.*, p. 44. En la iconografía románica del Pecado Original peninsular aparece un ramo de espigas de trigo en los frescos procedentes de la ermita de la Vera Cruz de Maderuelo (Segovia). Si bien no se trata del árbol del que comen Adán y Eva sino de otro que sirve de separación entre las dos escenas representadas resulta curioso que aparezca este elemento ausente en el texto bíblico. Quizá pueda explicarse su presencia como símbolo de la Eucaristía redentora del pecado original, presente también con este sentido en el sarcófago paleocristiano de Zaragoza en el que se asocia al cordero que porta Cristo en la otra mano (Salvador Ventura, F.: *op. cit.*, p. 170).

³⁹ Fernández González, E. (1978-79): *op. cit.*, pp. 155, 161-62 y (1982): *La escultura románica en la zona de Villaviciosa (Asturias)*, León, pp. 79-89.

⁴⁰ García Guinea, M.A. (1996): *Románico en Cantabria*, Santander, p. 126.

⁴¹ *Ibidem*, p. 376.

que ha sido emparentada con algunas de las iglesias del N. de Burgos como Siones, Vallejo de Mena y San Pantaleón de Losa⁴². Resulta cuando menos curioso el hecho de que, como veremos, en todas estas iglesias burgalesas esté presente la iconografía del Pecado Original.

B.- Este mismo esquema iconográfico presenta un buen número de capiteles localizados en las provincias limítrofes de Cantabria, Palencia y Burgos, cuyas estrechas concomitancias estilísticas les otorgan a nuestro juicio la entidad de grupo aparte. Se trata de una serie escultórica de modesta calidad en la que predomina la inercia iconográfica de los modelos cercanos, fruto de la intervención de talleres con escasa financiación que priorizan la expresividad y didactismo sobre la fidelidad a las fuentes escritas, que muy posiblemente no manejarían. Adán y Eva flanquean a un árbol labrado en la esquina de la cesta en el que no falta la serpiente y se ocultan los genitales flexionando las piernas como si estuvieran sentados o en cuclillas, actitud que atribuye a Eva el autor islámico al-Kisa'i en su interpretación del relato bíblico⁴³. Muestran este modelo un capitel de San Andrés de Riöseco en Cantabria (fines s. XII)⁴⁴; en Palencia los de Santa Eulalia de Barrio de Santa María (s. XII)⁴⁵, San Andrés de Cabria (ca. 1222)⁴⁶ (Fig. 3), San Salvador de Pozancos (1185-1200)⁴⁷, San Juan de Villanueva del Pisuerga (1185-1200)⁴⁸



Fig. 3. Capitel de la portada S. de San Andrés de Cabria (Palencia).

y San Martín de Mudá (ppos. s. XIII)⁴⁹. La forma de cruzar las piernas de Adán y Eva y el trazado de árbol con grandes hojas que se extienden a las caras del capitel, así como la semejante datación del grupo palentino hacen pensar en la posible intervención de un taller común en la elaboración de estas piezas.

C.- El Románico burgalés extendido a su territorio limítrofe de Soria ofrece un conjunto de representaciones de ejecución más tosca y esquemática que la de los ejemplos palentinos. En éstas se alargan excesivamente los miembros de Adán y Eva y se reduce a los árboles a troncos desnudos de los que cuelgan grandes frutos redondos, como en el de la ermita soriana de Ntra. Señora de la Peña de Ágreda, consagrada en 1194⁵⁰, en Ntra. Señora de La Asunción de La Cerca⁵¹, en Santa María de Siones y en San Lorenzo de Vallejo; estas dos últimas

⁴² *Ibidem*, p. 96.

⁴³ "Eva trataba de ocultarse con su cabello, pero éste se rebelaba; entonces se sentó colocando su rostro sobre sus rodillas para que no la viera nadie" (Castillo, C. (1980-81): *op. cit.*, p. 45).

⁴⁴ García Guinea, M.A. (1996): *op. cit.*, pp. 204-209. Relaciona este capitel con los de los templos palentinos de Cabria y Pozancos Fernández González, E. (1978-79): *op. cit.*, p. 164.

⁴⁵ *Enciclopedia del Románico. Palencia*, I, p. 227, foto p. 229. García Guinea, M.A. (1997): *El Románico en Palencia*, Palencia; sobre la iconografía de Adán y Eva en el Románico palentino pp. 59; sobre el capitel de Santa Eulalia de Barrio de Santa María que relaciona con el de Villanueva del Pisuerga p. 231.

⁴⁶ *Enciclopedia del Románico. Palencia*, I, p. 273 y foto p. 272. García Guinea, M.A. (1997): *op. cit.*, pp. 264-268.

⁴⁷ *Enciclopedia del Románico. Palencia*, I, p. 392. García Guinea, M.A. (1997): *op. cit.*, pp. 234-237.

⁴⁸ *Enciclopedia del Románico. Palencia*, I, p. 508 con foto. García Guinea, M.A. (1997): *op. cit.*, pp. 203-210.

⁴⁹ García Guinea, M.A. (1997): *op. cit.*, pp. 309-311.

⁵⁰ *Enciclopedia del Románico. Soria*, I, pp. 60-64.

⁵¹ *Enciclopedia del Románico. Burgos*, III, p. 1.669 y foto p. 1671. Pérez Carmona, J.: *op. cit.*, p. 235. La adaptación del cuerpo de Adán y Eva al marco arquitectónico curvo de la rosca la pone en relación con la Eva esculpida en la arquivolta de la portada S. de Santa María del Azogue (Benavente, fines s. XII-ppos. XIII), cuya

se localizan en el valle de Mena y se fechán a fines del s. XII o ppos. s. XIII⁵². Han sido puestas en relación con el relieve reutilizado de Nuestra Señora la Antigua de Butrera (fines s. XII)⁵³. También en territorio burgalés se incluye dentro de este modelo iconográfico la representación que muestra la cuba de la pila bautismal de San Andrés de Mahamud (fines s. XII-ppos. XIII)⁵⁴.

D.- En las fachadas principales orientadas al S. de las colegiats cántabras de Santillana del Mar, cuyo interior insiste en este tema como vimos, y San Pedro de Cervatos (ca. 1129)⁵⁵ (Fig. 5) se sitúan dos relieves pétreos con la escena del pecado, ambos empotrados a la izquierda de la portada. Su parentesco estilístico y semejante ubicación les individualiza y, salvando las distancias, permite ponerlos en relación con la misma escena de la fachada de Nôtre-Dame-la-Grande de Poitiers (1115-1130), insertos en el programa iconográfico gregoriano de la Encarnación de Cristo⁵⁶.

E.- En nuestro ámbito de estudio se conservan dos representaciones del Pecado Original seguidas por la expulsión del Paraíso. Su esmerada ejecución y cuidado en el detalle, así como las analogías que presentan entre sí y con algunos ejemplos franceses les atribuirían el papel de cabezas de serie si no fuera porque el resto de



Fig. 5. Relieve de fachada S. de San Pedro de Cervatos (Cantabria).

las representaciones mencionadas en su ámbito geográfico se asemejan sólo levemente a éstas en lo que a composición y detalles iconográficos se refiere.

En San Martín de Frómista se desarrolla este pasaje en dos capiteles enfrentados. Uno de ellos presenta la composición canónica de la pareja en torno a un árbol de profundas raíces flexionando las piernas mientras se ocultan los genitales hasta alcanzar casi la posición de cuclillas. En el otro capitel el árbol separa a Adán y Eva de Dios, que les increpa con el dedo portando nimbo crucífero y un libro abierto. Le acompañan dos ángeles alados en la cara izquierda de la cesta, que llevan una cruz y un libro abierto⁵⁷. S. Moralejo asimiló la enseñanza moral de esta representación con

particularidad radica en la ausencia de la representación de Adán y del árbol, en cuyo lugar se esculpe la serpiente (*Enciclopedia del Románico*. Zamora, p. 194; Hidalgo Muñoz, Helena (1995): *La iglesia de Santa María del Azogue (Benavente)*, pp. 27 y ss.)

⁵² Sobre el relieve de Siones vid. *Enciclopedia del Románico*. Burgos, III, p. 2012, foto p. 2011. Pérez Carmona, J.: *op. cit.*, p. 231. Y sobre San Lorenzo *Enciclopedia del Románico*. Burgos, III, pp. 2090-2108. Sobre ambas representaciones Rodríguez Escudero, P. (1986): *Arquitectura y escultura románicas en el Valle de Mena*, Salamanca, pp. 51, 75 y 134.

⁵³ Pérez Carmona, J.: *op. cit.*, p. 204.

⁵⁴ El simbolismo de esta iconografía favoreció su aparición desde comienzos del cristianismo en los ámbitos bautismales, como el más antiguo conocido de Doura-Europos arriba mencionado: el bautismo es necesario para rescatar al hombre del demonio y devolverle al Paraíso perdido. Según G. Bilbao en las primeras ceremonias bautismales el aspirante se presentaba ante el obispo permaneciendo de pie sobre unos tejidos de pelo, que representaban las "túnicas de piel" con que Dios vistió a Adán y a Eva después del castigo y podían ser pisoteadas por el candidato que, como *Nuevo Adán*, iniciaba el camino del retorno al Paraíso al dirigirse hacia pila bautismal en la que nacería el hombre nuevo (Bilbao López, G. (1996): *Iconografía de las pilas bautismales del Románico castellano*, Burgos y Palencia, Burgos, pp. 147-149).

⁵⁵ Sobre este monasterio vid. García Guinea, M.A. (1996): *op. cit.*, pp. 278-293.

⁵⁶ Una inscripción lapidaria hoy desaparecida reforzaba la atribución de la culpa a Eva: "EVE CRIMEN FERT HOMINI PRIMORDIA LUCTUS", es decir "LA FALTA DE EVA TRAJÓ AL HOMBRE LOS ORÍGENES DE SU AFLICCIÓN". Camus, M.T. (2002): "Une façade grégorienne", en *Notre-Dame-la-Grande de Poitiers. L'ouvre romane*, Paris, pp. 295-298.

⁵⁷ García Guinea, M.A. (1997): *op. cit.*, pp. 59 y ss. y 90-93 y *Enciclopedia del Románico*. Palencia, II, 1035-1050.

la de otro capitel de la nave que muestra la fábula de la zorra y el cuervo, ya que ambos aluden a las tentaciones en las que se cae por adulación o soberbia⁵⁸.

El mismo autor insistió en la deuda estilística que Th. Lyman ya había apuntado entre este capitel y el que alberga la colegiata de Saint-Gaudens en Comminges, de la que el capitel palentino es deudora⁵⁹.

El segundo ejemplo de este grupo es el de San Quirce, derivado estilísticamente del palentino, que dispone en su cara principal a Adán y Eva en pie flanqueando el árbol; ésta alarga la mano para coger el fruto mientras Adán muere de suyo ocultándose el sexo con la mano. Excepcionalmente para el ámbito estudiado se labra inscripción en el ábaco que refuerza la culpa de Eva⁶⁰. En el lado izquierdo del capitel se continúa la escena con la reprensión de Dios que levanta la mano derecha para censurar el mal comportamiento de la pareja. El paralelo de ambos ejemplos se acentúa al intercalarse en este caso en un programa iconográfico reformista la caída del hombre y las representaciones de los vicios⁶¹.

F.- De forma excepcional el arte románico representó a Eva acostada, de espaldas o arrastrándose sobre el vientre, como es el caso de la famosa Eva de Saint-Lazare-d'Autun⁶². En Rebolledo



Fig. 4. Ventana del pórtico de San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre (Burgos).

de la Torre (Burgos, ca. 1186)⁶³ se conserva una original representación del Pecado en el que la adaptación de los protagonistas al marco les confieren una actitud reptante similar a la tentadora Eva del museo Rolin. Ese condicionante arquitectónico fue aprovechado por el escultor, que dispuso en la enjuta central un frondoso árbol de la Ciencia y situó a ambos lados de Adán y Eva sendas torres caladas por varios pisos de ventanas superpuestas, motivo excepcional en este tema que quizá aluda a las puertas del Paraíso perdido (Fig. 4).

G.- Para finalizar este recorrido debemos aludir al relieve de la reprobación de Dios a Adán y Eva procedente de la desaparecida portada N. o *Francígena* de la catedral de Santiago de Compostela

⁵⁸ Moralejo, S. (1985): "Artes figurativas y artes literarias en la España medieval: románico, romance y roman", en *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 17, pp. 61-70, reed. en *Homenaje*, II, p. 58. Según esta autor si bien no se puede hablar en Frómista de un programa iconográfico para el conjunto del edificio pueden destacarse ciertos temas ubicados intencionadamente ante las portadas y en el arco de embocadura del transepto en el que se ligan la Caída del hombre y sus consecuencias: discordia, violencia, soberbia, avaricia y lujuria, conductas que denuncia la pastoral reformista (Moralejo, S. (1990): "Cluny y los orígenes del románico palentino: el contexto de San Martín de Frómista", en *Jornadas sobre el arte de las Órdenes religiosas en Palencia*, Palencia, reed. en *Homenaje*, II, pp. 190-92.

⁵⁹ Moralejo, S. (1987): "Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (ss. XI-XIII)", en *Actas del Vº Congreso Español de Historia del Arte*, pp. 89-112, reed. en *Homenaje*, II, p. 82 (cit. "The Pilgrimage Roads Revisited", en *Gesta*, VIII (1969), p. 37, n. 16 y Fig. 13. Vid. bibliografía sobre esta iglesia en nota 19 del artículo cit. de S. Moralejo.

⁶⁰ Pérez Carmona, J.: *op. cit.*, pp. 137-38 y 140, lám. 179.

⁶¹ Castiñeiras González, M.A. (1996): *op. cit.*, p. 318.

⁶² En esta actitud se ha querido ver no sólo la respuesta a las limitaciones del marco sino a una Eva tentadora deslizándose hacia Adán para susurrarle la idea del pecado y más aún, a una pecadora descubierta y ya castigada que la obliga a reptar como una serpiente en contraste con el Lázaro resucitado del tímpano, representado en pie delante de Dios como hombre hecho a su imagen y semejanza (Toubert, H. (1990): *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, pp. 33-34).

⁶³ *Enciclopedia del Románico*. Burgos, I, p. 449. Pérez Carmona, J.: *op. cit.*, p. 175.

(ca. 1105-1112). Este relieve se integra en un programa iconográfico de máximo interés en el contexto de reforma eclesiástica que venimos señalando a lo largo de este trabajo. En él la pareja se dispone en pie en posición de tres cuartos, Eva detrás de Adán cogiéndole por el brazo; a su izquierda un Dios nimbado agarra una mano la de Adán y sostiene con la otra el libro, atributo que suele aparecer en este momento iconográfico del ciclo⁶⁴.

Conocemos la ubicación de esta pieza en la fachada N. de la sede compostelana gracias a la noticia que nos ofrece el *Codex Calixtinus* (ca. 1140), cuando describe lo que se representa a la derecha de Cristo en Majestad, mencionando otra escena con la expulsión a la que nos referiremos más abajo: "...a su derecha está esculpido el paraíso y en él está representado el mismo Señor otra vez reconviniendo del pecado a Adán y a Eva, y a la izquierda está también otra figura arrojándolos del paraíso"⁶⁵.

Para concluir este repaso iconográfico del ciclo del Pecado Original por la escultura monumental del NW. peninsular debemos referirnos a los escasos ejemplos que se conservan de la expulsión del Paraíso terrenal que Dios había entregado a Adán (Gén. 3, 22-24). Si bien L. Réau observó que mientras en el primer arte cristiano es el propio Dios quien expulsa a Adán y Eva del paraíso a partir del Románico será un ángel quien lo haga⁶⁶, no resulta infrecuente encon-

trar en el arte plenomedieval la primera versión. Sin embargo, la infidelidad al orden del relato veterotestamentario se repite ahora, puesto que en la mayor parte de los casos la pareja, que habría recibido ya de Dios las túnicas para vestirse (Gén. 3, 21), sigue desnuda y se oculta el sexo con las manos⁶⁷.

Como acabamos de mencionar en la primitiva fachada N. de la catedral de Santiago el *Liber Sancti Jacobi* situaba un relieve de la expulsión del Paraíso, hoy empotrado en la fachada de Platerías sobre la portada izquierda. Muestra a la pareja en pie desnuda, girándose hacia un Dios con nimbo crucífero y ocultándose los genitales con las manos. Adán aparece ya barbado y Eva muestra una larga cabellera rizada, símbolos de su pecado que no aparecían extrañamente en el relieve de la reprensión. Dios se sitúa a la izquierda del espectador y agarra a Adán por el brazo quien a su vez sujeta a Eva⁶⁸.

S. Moralejo señaló la relación entre el ciclo iconográfico desplegado en esta fachada y la posible función penitencial de la plaza a la que se orientaba, en el contexto gregoriano del viaje de Gelmírez a Roma y las consiguientes citas a San Pedro del Vaticano en busca de sanción apostólica⁶⁹.

Esta teoría se refuerza en nuestra opinión si atendemos al siguiente sermón del papa Calixto: "*Adán es considerado como el primer peregrino, pues por haber traspasado el precepto de Dios tiene que salir*

⁶⁴ Durante muchos años estuvo en el muro de una huerta de la calle de Pitelos, donde la localizó López Feireiro (Moralejo, S. (octubre-diciembre, 1969): "La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago", en *Compostellanum*, XIV, pp. 623-68, reed. en *Homenaje I*, pp. 26-27). J. Yarla trata también esta portada en *Arte Románico en Galicia y Portugal*, p. 71.

⁶⁵ Carro Otero (ed.); Moralejo, A., Torres, C.; Feo, J. (trad.) (1992): *Liber Sancti Jacobi "Codex Calixtinus"*, Pontevedra, p. 560.

⁶⁶ Réau, L.: *op. cit.*, p. 114.

⁶⁷ Detalle quizá destinado a resaltar en ambos la conciencia de desnudez como fruto relevante de su pecado (Moralejo, S. (1969): *op. cit.* p. 27).

⁶⁸ Su estilo se ha relacionado con el del prendimiento de Cristo en uno de los tímpanos de Platerías, por lo que se han atribuido ambas al *Maestro de la Traición*, que también trabajó en San Isidoro de León (Perrín, Y. (1993): *Galicia Arte. Arte Medieval (I)*, T. X, pp. 211-12).

⁶⁹ Sobre el desarrollo de la penitencia pública en las portadas de las catedrales como la *Franígena* compostelana y la occidental de la catedral de Jaca vid. Moralejo, S. (1979): "La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. Etat des questions", en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 10, p. 94.



Fig. 6. Capitel del crucero de Santa María de Estíbaliz (Álava).

*del Paraíso y es lanzado como al destierro de este mundo, y por la sangre de Cristo y su gracia es salvado. Del mismo modo, el peregrino, alejándose de su domicilio, es enviado en la peregrinación por un sacerdote, en pena de sus pecados, como a un destierro, y por la gracia de Cristo, si se confiesa bien y termina su vida abrazando la penitencia, se salva*⁷⁰.

S. Moralejo fechó en torno al 1100, antes que la meridional, la fachada N. de la catedral; era la principal, por la que entraban los peregrinos, y por consiguiente iniciaba el programa iconográfico con el Pecado para acabar con la Anunciación⁷¹. Dicho programa tenía su continuación en las tentaciones de Cristo de la fachada de Platerías, identificado por aquel tiempo como “nuevo Adán” por Anselmo de Laón⁷². Además de la ya mencionada escena del capitel de Frómista, este pasaje aparece en San Quirce de Zamora. En ella, el capitel del pecado original representa en un lateral el momento en que un ángel portador de una espada arroja a la avergonzada pareja fuera del Paraíso.

Por otra parte, un capitel de Santa María de Estíbaliz constituye el ejemplo de mejor calidad del área acotada. Adán y Eva desnudos son conducidos por un ángel mientras otro blande una espada y señala la puerta por la que deben salir (Fig. 6). La calidad de los pliegues de las túnicas, el detalle de las alas y la cuidada ejecución de las puertas indican una vez más la posible intervención de talleres franceses de la órbita de Cluny en esta iglesia.

Finalmente debemos añadir a los ejemplos ya conocidos la representación de la expulsión del paraíso en un capitel de San Cipriano de Zamora (1093-1150). Ofrece en una tosca representación un personaje en pie, quizá un ángel, cuyo brazo realiza una imposible torsión al coger a Adán, que como su compañera está desnudo y se tapa los genitales con la mano llevándose la otra a la garganta. En la cara lateral del cimacio se dispone la serpiente tentadora⁷³.

Como conclusión de este breve acercamiento a la iconografía del Pecado Original en la escultura románica del NW. de la Península Ibérica debemos aportar las siguientes consideraciones:

1.- Este tema encuentra su mayor representación en las provincias de Palencia y Burgos, seguidas a bastante distancia por los ejemplos de Cantabria, Zamora, Asturias, Galicia, País Vasco y Soria; llama la atención la ausencia de casos en León. Respecto al tipo de templos en los que se emplea este imaginario hay que señalar que no predomina el ámbito monástico sobre los templos parroquiales. Además, contamos con su aparición en una de las sedes episcopales más importantes del siglo XII, en la que su inclusión lejos de responder a la inercia del taller, responde a la reflexión y se carga de intencionalidad religiosa. Por otro lado, si nos fijamos en la ubicación de este tema en los edi-

⁷⁰ Carro Otero et alii: *op. cit.*, p. 207.

⁷¹ Moralejo, S. (1969): *op. cit.*, pp. 31-34 y 44.

⁷² Castiñeiras González, M.A. (1998): *op. cit.*, p. 250.

⁷³ *Enciclopedia del Románico. Zamora*, p. 376. Hidalgo Muñoz, H. (1995): *op. cit.*, pp. 30-31.

ficios estudiados podemos constatar que un tercio de los ejemplos se disponen en la zona de la cabecera, tanto en el arco triunfal como en el interior de sus muros y ventanas; el lugar elegido a continuación es precisamente el crucero, zona más próxima al santuario, que lo comunica con la nave destinada a los fieles⁷⁴. En el exterior del templo sin duda la zona preferente es la fachada principal, ya sea en la portada misma o en relieves próximos a ella de fácil visualización.

2.- En cuanto a la cronología, si bien la mayor parte de los ejemplos conservados se circunscriben a finales del s. XII e incluso principios del XIII, la temprana datación de los capiteles de Frómista, Estíbaliz y de los relieves catedralicios compostelanos nos indican el renacer del tema desde comienzos del período románico ligado a centros cluniacenses y catedralicios importantes desde los cuales las distintas reinterpretaciones se irían expandiendo lentamente en consonancia con la circulación de las nuevas corrientes espirituales y morales que aquéllos postulaban.

3.- Como constatamos más arriba, si bien en el Románico del ámbito oriental hispánico y en otros soportes artísticos se ilustran con mayor riqueza los distintos momentos del ciclo de la Creación y Caída, en el ámbito acotado en esta investigación predomina claramente sobre los puntuales ejemplos de la Creación y expulsión del Paraíso la representación de la Tentación y el Pecado, que se mezcla la mayor parte de las ocasiones con el pasaje inmediatamente poste-

rior de la vergüenza y ocultación de los cuerpos desnudos de los protagonistas.

4.- Por lo que respecta a la interpretación simbólica de esta iconografía, la mayor parte de los autores citados a lo largo de la presente investigación que han tratado el tema se refieren a Cristo como “Nuevo Adán” y a María como “Nueva Eva”. El sacrificio y la muerte del primero supondrá la redención del primer ser humano condenado por su desobediencia al trabajo, el dolor y la muerte y la castidad de la Virgen subsanará la lujuria de Eva, significado atribuido ya a los ejemplos paleocristianos⁷⁵. Esta intención moralizante se refleja en la iconografía comúnmente asociada al tema del Pecado Original, en la que predominan los ciclos de la vida de Cristo y la Virgen -especialmente la Anunciación- tanto en nuestro ámbito de estudio como en el resto de Europa.

A esta temática se suelen asociar igualmente las representaciones de los vicios, como la avaricia, la lujuria y otros temas como el Sacrificio de Isaac, la curación del Leproso, la Resurrección de Lázaro, así como otros temas simbólicos que contribuyen a manifestar el triunfo del Bien sobre los vicios y el pecado.

Mención aparte merece la ya tratada asociación del ciclo de la Caída a los mensarios que narran los trabajos atribuidos a cada mes como mecanismo de redención. A esta iconografía se asimilan las representaciones de los trabajos a los que Dios condenó a Adán y Eva tras cometer el pecado, que tienen como fuente más cercana los sermones del papa Calixto recogidos en el *Codex Calixtinus*⁷⁶.

⁷⁴ La disposición de este tema a la entrada del ábside ha sido asimilada como la entrada al Paraíso en el que pecaron los primeros padres, siendo por ello expulsados y se repite en buena parte de los templos románicos franceses como La Madeleine de Vézelay, la catedral de Chalon-sur-Saône y Saint-Benoît-sur-Loire. Por otro lado su inclusión en los programas iconográficos de las fachadas ha sido relacionada con la celebración delante de ellas de penitencias públicas (Angheben, M.: *op. cit.*, pp. 29, 30 y 52).

⁷⁵ Ventura, S.: *op. cit.*, p. 172, atribuye este significado eucarístico a la entrega de espigas de trigo y de un cordero a Adán y Eva respectivamente en el sarcófago de Zaragoza.

⁷⁶ “Pues como la tierra no dando fruto anuncia con su esterilidad a sus cultivadores el hambre de pan, así el género humano con el pecado de desobediencia predijo para su posteridad el hambre de la palabra de Dios. Y como el cultivador de la tierra abandona como estéril por algún tiempo el campo que después de esparcida semilla no da fruto, y éste empieza a criar en vez de trigo espinos y zarzas, así permitió Dios que el género humano fuese envuelto en las zarzas de los vicios, porque no quiso someterse a los mandatos de Dios. Porque así le fué prometido por el señor después de perpetrado su delito. Cuando hayas trabajado la tierra no dará sus frutos, sino que te criará espinos y abrojos” (Carro Otero et alii: *op. cit.*, p. 88).

Según Castiñeiras estos sermones inscritos en el ámbito de los textos reformistas de su tiempo fueron un recurso frecuente y han de entenderse no sólo como un síntoma de la regeneración apostólica de la Iglesia, sino también muestra de la nueva imagen de la naturaleza y del hombre que se estaba gestando en las escuelas europeas de la primera mitad del siglo XII y que como era de esperar tuvo su reflejo directo en la iconografía⁷⁷.

Otra de las conclusiones que ya adelantamos sumariamente al referirnos a los relieves procedentes de la fachada N. de la catedral de Santiago y que debemos destacar es la frecuente relación entre la representación del Pecado Original en los templos que acogían la celebración de liturgias penitenciales públicas el miércoles de ceniza. Este hecho, constatado no sólo en las catedrales de Santiago y Jaca sino también en Saint-Lazare-d'Autun en la que se acerca la expulsión de los penitentes a la de Adán y Eva. H. Toubert señaló en referencia a la postura de la Eva de la portada N. de este templo que en el rito penitencial desarrollado ante ella el pecador, prosternado sobre sus rodillas y sus codos en una actitud ritualmente definida, repetía la reptación de nuestros primeros padres antes de levantarse, arrepentidos y perdonados, por la gracia de la penitencia⁷⁸.

M. Castiñeiras abundó en esta cuestión señalando que a la rica literatura penitencial hispana se le suma a partir

del siglo XI la difusión en nuestro territorio de colecciones canónicas como la de Burchard de Worms, en la que se dedica un capítulo a la penitencia, documentada ya en 1050 en Iria y directamente relacionada con la expansión de la Reforma Gregoriana⁷⁹.

Este gran movimiento renovador animado por Cluny y por ciertos papas romanos remodeló aspectos de la moral, vida espiritual, íntima y colectiva de la sociedad. Uno de esos ámbitos privados en los que se hizo notar la influencia de la iglesia gregoriana fue el del matrimonio, afectando a las representaciones del mismo en el que un sacerdote unirá las manos de los contrayentes como se puede ver en ciertas escenas de la boda de Adán y Eva⁸⁰. En este sentido nos ha llamado la atención que las fórmulas de los preámbulos de las cartas de dote catalanas del siglo XII hagan referencia al ciclo del Génesis 3 aludiendo a la creación de Eva del cuerpo de Adán mientras éste duerme o recojan expresiones como "*non est bonum hominem esse solum...*" (Génesis II, 18); "*Propter hoc relinquet homo patrem suum...*" (Gén II, 24), "*Crescite et multiplicamini...*" (Gén. I, 28), etc...⁸¹. En Asturias contamos con ejemplos de empleo de estas fórmulas a fines el siglo XI, como la carta de dote que en el año 1097 otorga el conde Fernando Diaz a favor de su esposa la condesa Enderquina, conservado en el archivo del monasterio de San Pelayo de Oviedo⁸².

⁷⁷ Castiñeiras, M.A. (1996): *op. cit.*, p. 311.

⁷⁸ Toubert, H. (1990): *Un art dirigé*, pp. 33-34. Angheben, M.: *op. cit.*, pp. 222-223 referidas a las iglesias de Vézelay, la catedral de Chalon-sur-Saône y Saint-Benoît-sur-Loire; Wirth, J.: *op. cit.*, pp. 101-102.

⁷⁹ Castiñeiras, M.A. (1996): *op. cit.*, p. 320.

⁸⁰ Réau, L.: *op. cit.*, pp. 103-106. Vid. un ejemplo en la cabecera de la catedral de Zaragoza.

⁸¹ Zimmermann, M. (1974-75): "Protocoles et préambules dans les documents catalans du Xe. au XIIe. s. Évolution diplomatique et signification spirituelle", en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, núm. 10, pp. 41-76 y 11, pp. 62-71.

⁸² "*Dum in principio Deus cuncta creabit Verbo universa conditit dixit: Faciamus omnem ad imaginem et similitudinem nostram qui presit piscibus maris et volatilibus celi et bestiis universe terre. Facit ergo Dominus Deus omnem ad imaginem quippe Dei creabit illum et dixit: non est bonum esse omnem solum, faciamus ei adiutorium similem sibi. Inmisit ergo Dominus Deus soporem in Adam, cumque obdormisset tulit unam de costis eius et edificabit mulierem et aduxit eam ad Adam, et vocabit eam virago quia de viro sumpta est. Propter hoc derelinquet homo patrem et matrem et aderebit uxori sue et erunt duo in carne una*" (Fernández Conde, F.J.; Torrente Fernández, I.; Noval Menéndez, G. de la (1978): *El monasterio de San Pelayo de Oviedo. Historia y Fuentes*, I (996-1325), Oviedo, doc. núm. 5).

5.- Si la reforma pretendía una vuelta a la iglesia primitiva el arte religioso retomó los temas paleocristianos como garantía de expresión de ese ideal. Y como una de esas pruebas se constata el resurgimiento de la iconografía del Pecado Original en torno al

año 1100⁸³, cuyo modelo habían recibido los artífices románicos del NW. de la Península Ibérica de las obras provinciales que en el siglo IV habían tenido como fuente de inspiración el primer arte cristiano salido de los talleres de la capital del Imperio.



⁸³ Chenu, M.D. (1976): *La Théologie du XIIe. siècle*, 3^a. ed., Paris, p. 295 (cit. Wirth, J.: *op. cit.*, pp. 248 y ss). A. Urbán señaló también la viveza de la leyenda de la sepultura de Adán en Hebrón junto a los patriarcas, leyenda que incluye la incorporación de Eva en el mismo sepulcro. Y en realidad parece haber sido una tradición muy a la moda en el siglo XII en Tierra Santa, como demuestra el testimonio de un peregrino, Iohannes Wirziburgensis que hacia el 1160 realizó un viaje a este territorio, señalando la sepultura del primer hombre en el Hebrón junto a Abraham, Isaac, Jacob, y las cuatro esposas, Eva, Sara, Rebeca y Lya (*op. cit.*, p. 251).

EL ARTE ÁULICO MALLORQUÍN Y SU REFLEJO EN LOS PROYECTOS ARTÍSTICOS DE PEDRO IV EL CEREMONIOSO

Marta Serrano Coll

Tarragona

INTRODUCCIÓN

Entre los acontecimientos políticos que influyeron en la dilatada política artística de Pedro IV el Ceremonioso destaca la conquista del reino de Mallorca, cuya conflictiva anexión siempre creyó justificada. Este trabajo tiene como objetivo mostrar que Pedro IV, consciente de que el arte era una herramienta de prestigio y de legitimación, no tuvo dudas a la hora de utilizar como modelo algunas manufacturas promovidas por sus hasta entonces adversarios, los reyes de Mallorca.

En numismática se constata la adopción de nuevos tipos con iconografías novedosas, adaptación monetaria debida, con bastante probabilidad, a razones de índole práctica y económica. La sigilografía también presenta un punto de inflexión, pues a partir de la invasión, además de asimilar la técnica del contrasellado, el Ceremonioso se mostró con una iconografía análoga a la de los reyes insulares. Su admiración por el arte áulico mallorquín se confirma en otros soportes: las *Ordinacions* tienen su modelo en las célebres *Leges palatinae*, del mismo modo que su proyecto de crear un panteón dinástico en Poblet quizás tenga, asimismo, un referente insular.

LA NUMISMÁTICA

Un análisis sobre la iconografía del rey de Aragón en numismática advierte que, bajo el reinado de Pedro IV, se observan cambios concernientes a la adopción de nuevos tipos monetarios, incluyendo con ellos nuevos valores e iconografías. Es indiscutible que estas aportaciones, pues son más una adquisición que una alteración en los cuños tradicionales, están vinculadas al advenimiento del reino mallorquín bajo su cetro.

En un principio, la política del Ceremonioso había tendido a una reintegración económica de los nuevos territorios y a un cambio de amonedación conforme a los patrones vigentes de la Corona según informa una carta que el monarca envió al gobernador de la isla, Gelabert de Centelles¹. No obstante, Pedro IV concluyó acuñando, como era habitual en Mallorca aunque por primera vez en la iconografía del rey de Aragón, piezas con busto de frente/cruz, y rey entronizado/cruz de doble travesaño rodeadas por + PETRUS DEI GRACIA REX / + ARAGONUM ET MAIORICARUM². Esta breve intitulación respondía a la falta de espacio para la colocación de toda su dignidad, que tenía que in-

¹ En ella se establecía que la moneda “[...] *sia tornada e batuda a semblant forma e granea e de semblant ley que son los barchinonesos d'argent que's baten en Barchinona. E aixi que no y haia diversitat sino en les lletres*”. Extraído de Mateu i Llopis, Felipe (1934): *Les relacions del Principat de Catalunya i els Regnes de València i Mallorca amb Anglaterra i el paral·lelisme monetari d'aquests països durant els segles XIII, XIV i XV*, Societat Castellonenca de Cultura, Castelló, p. 77.

² Con algunas variedades según las piezas.



Fig. 1. Monedas de Pedro IV emitidas en Mallorca. Todas de Crusafont, Miquel (1982): *Numismática*.



Fig. 2. Monedas de Jaime II de Mallorca. *Ibidem*.

cluir su soberanía en los condados de Rosellón, Cerdaña y Montpellier, vendidos por Jaime III de Mallorca al rey de Francia para obtener fondos que se destinarían a su lucha contra el aragonés³. Especial cuidado puso el Ceremonioso por evidenciar la invalidez de la venta y, por tanto, su efectivo señorío en estas tierras: COMESQUE BARCHINONE ROSSILIONIS ET CERITANIE figuraba rodeando todos sus sellos.

Aunque originario de Inglaterra⁴, Jaime II de Mallorca había adoptado, directamente importado de Francia, el tipo de busto de frente en los *vals* de oro y plata, y en los *doblers*, los *diners* y la *mall* de vellón⁵. Con la anexión del reino mallorquín, Pedro IV asumía como propia esta nueva amonedación y su iconografía, muy pronto acogida en las acuñaciones valencianas.

Del mismo modo, la tipología rey entronizado en la iconografía del rey

de Aragón se encuentra por vez primera en las acuñaciones insulares de Pedro IV. También fue Jaime II de Mallorca el primero en batir este tipo de moneda de oro para equipararse, tal vez, con su homólogo francés⁶. Que el monarca mallorquín sabía perfectamente cómo quería figurar en este tipo de moneda se refleja en la cédula de Privilegio de 1313, donde explica: “*En una part de aquel diner d’aur es entretayada la image nostre reyal seent en la cadira, ab corona al cap e tanent en la ma drete emperi e en la sinestra pom ab senyal de la honrade creu sobreposat. E en torn de la dita part ha aquest titol “Jacobus Dei Gracia Rex Majoricarum”. E en la dita part de aquel diner es format lo senyal de la sancta creu en esta manera [dibujo de cruz de doble travesaño] e en torn de la dita part se ligen aquestes letres “Comes Rossilionis et Ceritanie et Dñs. Montispesulani” e el bras de la creu de la part de vayl s’esten tro al*

³ Mateu i Llopis, Felipe (1977): *La moneda de los reinos de Valencia y Mallorca*, Anúbar, Valencia, p. 143-144.

⁴ Nació con los *sterlings* de Enrique II, aunque la gran difusión de esta tipología se debe a la moneda de Eduardo I.

⁵ Jaime II de Mallorca acuñó siguiendo los patrones franceses porque los estados continentales de su reino lindaban con Francia. Mateu, *Valencia y Mallorca*, p. 14-. Habría que añadir también las estrechas relaciones con Francia que contrarrestaban con la animadversión hacia Aragón; ya Álvaro Campaner recordaba, en su célebre estudio sobre numismática balear, que el mallorquín se había aliado con Francia y con el Papa, quienes se preparaban para invadir el territorio catalán. Campaner, Álvaro (1879): *Numismática Balear*. Pedro José Gelabert, Palma de Mallorca, p. 107.

⁶ *Ibidem*, p. 144.

*derrer cercla de la moneda*⁷. Pedro IV, a imitación del rey de Mallorca, también emitirá esta moneda de oro, si bien todavía no se acuñará en los territorios peninsulares de la Corona⁸.

Este nuevo numerario preciosista y lleno de detalles, ofreció además un elemento que hasta entonces tampoco había formado parte de la amonedación del rey de Aragón: las marcas de ceca, muy prolijas en las anteriores emisiones mallorquinas y, por tanto, habituales a partir de ahora en las acuñaciones de esta misma iconografía ya propia del monarca aragonés. Pequeñas veneras, escudillos, flores, coronitas y un sin fin de minúsculos objetos aparecerán flanqueando a las efigies reales y a las cruces de sus reversos.

LA SIGILOGRAFÍA

Marcada por los acontecimientos políticos, la sigilografía de Pedro IV presenta tres etapas que se diferencian por los cambios en las leyendas y en las iconografías⁹. La disyunción con los sellos habituales del repertorio del rey de Aragón se manifiesta sobre todo en la segunda etapa cuando, ya en documentos de 1343

y 1344, el monarca utiliza improntas novedosas desde el punto de vista iconográfico y formal aunque, en esencia, la pieza ceca conserva lo tradicional: una efigie entronizada en la faz principal y una figura ecuestre en la secundaria¹⁰.

La representación mayestática destaca por el cambio en la factura y también por la forma del solio y la complicada estructura que cobija a la persona regia. El trono, que remata en leones y se cubre por bordado paño, remite a los solios tan en boga en suelo francés desde Luis IX¹¹. ¿Debe encontrarse, pues, el modelo del trono adoptado por el Ceremonioso en la sigilografía del reino ultrapirenaico? La respuesta es, sin duda, afirmativa, pero, ¿cuál fue el camino que siguió este modelo de regalía hasta llegar a la cancillería aragonesa? Las vías más plausibles son dos: la navarra, por batirse piezas similares desde tiempos de Luis el Hutín, y la mallorquina, pues sus reyes habían utilizado desde Jaime II tronos con estas mismas características¹².

Del mismo modo, la representación ecuestre introduce novedades. Primero, el cambio de dirección hacia donde

⁷ Campaner, *Numismática balear*, p. 74. Entre los argenteros más notables del reino de Mallorca se destacará a Pere Cenara, documentado entre 1311 y 1344 y, por tanto, activo durante los reinados de Jaime III y Pedro IV. A ellos les sirvió tanto en la talla de cuños monetarios como en la elaboración de matrices sigilares. Domenge i Mesquida, Joan (1991): *L'argenteria sacra a les esglésies de Mallorca (segles XIV-XVI)*, José J. de Olañeta, Palma, p. 16-47.

⁸ Mientras que el primer tipo fue acogido, inmediatamente, en la moneda valenciana, el rey entronizado sólo se vio en las monedas áureas de Nápoles y Sicilia y en un *real* de Albania. En la Península apareció el *florí* de oro, que imitaba el célebre modelo florentino. Hubo también otras emisiones áureas, como el *timbre*, el *ducado* o el *príncipado*, aunque sus caras nunca mostraron la imagen entronizada del rey.

⁹ La primera transcurre desde 1336 hasta 1343, año en el que reincorpora Mallorca a sus dominios, mientras que la segunda y tercera se dividen por la agregación de Rosellón y de Cerdeña. Las tres fases fueron apuntadas en los estudios de De Sagarra i Siscar, Ferran (1898), "Apuntes para un estudio de los sellos del rey don Pedro IV de Aragón. Memoria leída en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en sesión de 25 de enero de 1892", en *Memorias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, VI, Jaume Deptús, Barcelona, p. 108, y, más adelante, en De Sagarra i Siscar, Ferran (1916-1932): *Sigil.lografia catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, Estampa d'Henrich, Barcelona, p. 123.

¹⁰ Rodeadas por las leyendas "*Petrus Dei gracia rex Aragonum Valencie Maioricarum Sardinie et Corsice comesque Barchinone*". *Ibidem*, p. 214, n° 59. Es la intitulación que quería hacer constar Pedro IV según su propia crónica: "[...] *manam fer segells nous en què fos intitulat e nomenat lo regne de Mallorques ab lo títol dels altres regnes [...]*". vid. Pedro IV, *Crònica*, cap. 3, en Soldevila, Ferran (1971): *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona.

¹¹ Felipe VI de Valois y Juan II lo continuaron empleando. Los catálogos muestran la continuidad en el uso de estos tronos rematados por cabezas de animal y cubiertos por espléndidos ropajes. Dalas, Martin (1990): "Les sceaux royaux et princiers. Étude iconographique", en Bautier, Robert-Henri, *Chartes, sceaux et chancelleries. Études de diplomatique et de sigillographie médiévales*, II, Droz, Paris, n°s 76-95.

¹² Obsérvense los respectivos repertorios de Menéndez Pidal de Navascués, Faustino; Ramos Aguirre, Mikel; y Ochoa de Olza Eguiraun, Esperanza (1995): *Sellos medievales de Navarra. Estudio y corpus descriptivo*, Gobierno de Navarra, Pamplona; y De Sagarra, *Sigil.lografia*.



Fig. 3. Sellos abiertos por Pedro IV el Ceremonioso. El de arriba, de 1337. Los de abajo, de 1343-1344 y 1344, respectivamente. De Sagarra, Ferran (1916-1932): *Sigilografía catalana*, vol. 1.

cabalga el soberano, que ahora lo hace mostrando su lado derecho conforme al tipo “*anglo-francés*”¹³ también utilizado, como se sabe, por el rey de Mallorca. Segundo, la aparición de la cimera del dragón naciente sobre la cabeza del rey quien, vestido con completo arnés, destaca sobre fondo afiligranado¹⁴. Aunque ya se empleaban timbres similares en otras casas reales europeas, este es el primer testimonio gráfico de su utilización por parte del rey de Aragón¹⁵. La llegada de las cimeras en territorio hispano se debió a Navarra que, regida

por soberanos de origen francés, asimiló antes algunos usos heráldicos ultrapiereñaicos. Ya en 1343 y 1344 lo empleará Pedro IV en los reversos de su sigilografía, mientras que los reyes castellanos lo harán en 1370¹⁶. Es razonable suponer que las improntas navarras inspiraron las del aragonés, pues el sello de Felipe III, el primero en utilizar este elemento en el reverso de sus piezas desde el primer año de su reinado, era padre de María, primera esposa del Ceremonioso desde 1338. Pero de nuevo se olvida al rey de Mallorca, del que se sabe disfrutaba de

¹³ Inspirado por Prinnet, Faustino Menéndez Pidal estableció las difundidas tipologías *anglofrancesa* y *mediterránea*. Menéndez Pidal de Navascués, Faustino (1993): *Apuntes de sigilografía española*, Minaya, Guadalajara, p. 105. Pese a este cambio, la estrella, que ya se observa en la sigilografía de Jaime I, se mantiene precediendo al jinete, lo que induce a pensar que dicho astro tendría algún significado.

¹⁴ Este fondo de filigrana, que se mantendrá hasta época de los Reyes Católicos aunque con modificaciones, puede entenderse como una transposición de las decoraciones que desde finales del siglo XIII ornamentaban los campos con escudos blasonados a las superficies con iconografía ecuestre. En la Península, la decoración más temprana del fondo de las superficies sigilares ha sido encontrada en Navarra, en un contrasello y un sello secreto de Enrique I. Vid. Menéndez Pidal y otros, *Navarra*, p. 112, figs. 1/17 y 1/18.

¹⁵ Felipe III de Navarra se servía de una parecida en improntas de 1329 -*Ibidem*, p. 126, Fig. 1/57-. Jaime III de Mallorca también usaba una hacia 1337, pues figura miniada en la portada de sus *Leges palatinae* -Domènech i Montaner, Lluís (2000)²: *Ensenyes nacionals de Catalunya. Facsímil de la edició de 1936*, edicions 92, Barcelona, p. 114-, aunque se conservan improntas de su pequeño sello de 1346 y 1347 donde figura el yelmo con su cimera -Oudot de Dainville, Maurice (1952): *Sceaux conservés dans les Archives de la ville de Montpellier*, Montpellier, p. 43-. Las cimeras, no exclusivas de los reyes, se retomaron de la antigüedad clásica; sirvan como ejemplo los timbres de Júpiter Ammón, que llevaba la cabeza de un carnero, y el de Marte, quien portaba un león arrojando llamas por la boca y narices. Más información en De Garma y Durán, Javier (1954): *Adarga catalana. Arte y heráldica y prácticas reglas del blasón, con ejemplos de las piezas esmaltes y ornatos de que se compone un escudo, interior y exteriormente*, Orbis, Barcelona, p. 25.

¹⁶ Bajo el cetro de Enrique II. Ramos Aguirre, Mikel (1993-1994): “Ornamentos paraheráldicos de la casa real de Navarra”, en *Boletín de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, III, Instituto de España. Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, Madrid, p. 112.

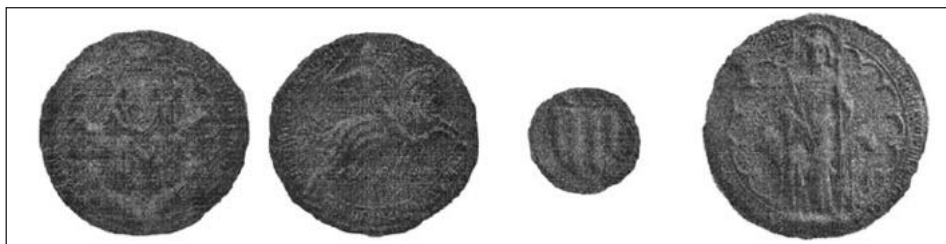


Fig. 4. Sellos de Jaime II de Mallorca. 1342 y 1338 y 1346, respectivamente. *Ibidem*.

cimera desde, cuanto menos, 1337¹⁷, si bien los restos sigilográficos conservados con este elemento son más tardíos, de 1346 y 1347.

Los paralelismos entre las improntas de los reyes navarro y aragonés son tan evidentes que invitan a suponer una clara influencia de las primeras sobre las del segundo, pero la relativa tardanza en la adopción del tipo navarro junto a los hechos políticos acaecidos en 1343¹⁸ parecen indicar, más bien, que el rey de Aragón escondía bajo este cambio figurativo su intención de demostrar su supremacía con respecto al rey mallorquín quien, desde 1342 cuanto menos, batía piezas similares debido, probablemente, a los conocidos contactos entre las monarquías insular y franca.

La aparición, en 1344, de un nuevo modelo de sello basado, sin duda, en las piezas de Jaime III de Mallorca quizás pueda demostrar la efectiva influencia insular sobre las piezas de Pedro IV. Este nuevo tipo de impronta, que continuó

sin interrupción hasta los Reyes Católicos, muestra al rey entronizado y contrasello conformado por escudo coronado con los palos de Aragón. Esta estructura, con faz principal y contrasello, fue adoptada en la cancellería mallorquina en 1287¹⁹ por influjo franco²⁰, y fue un modelo compositivo proseguido hasta el malogrado Jaime III²¹. Aunque el contrasello se practicaba en Navarra desde, cuanto menos, Teobaldo I²², las analogías entre las piezas del rey mallorquín y las del aragonés son tan evidente que clama la influencia de las del primero sobre las del segundo, y más si se tiene en cuenta cuándo se batieron estas últimas, a partir de 1344, año siguiente de la coronación de Pedro IV como rey de Mallorca.

Además, entre las improntas de Jaime III despunta un sello mayor de 1342²³ que manifiesta, salvo en el fondo, gran similitud entre las figuraciones entronizadas de ambos soberanos. Todo parece indicar que Pedro IV, tras proclamarse rey de Mallorca, acogió

¹⁷ Año de la realización de las *Leges palatinae*, cuya portada presenta su cimera.

¹⁸ El matrimonio de Pedro IV con María de Navarra se produjo en 1338, cinco años antes de la aparición de esta novedosa impronta. Curiosamente, esta aparición coincide con el desembarco en la isla balear, el Conquistador, mientras que sus sucesores cambiaron de modelos. Sancho, muy relacionado con el rey de Francia, se hizo representar sobre un trono que imitaba a los de Felipe III y Felipe IV, al igual que Jaime III, quien también se basó en los tipos francos. Vid. Bautier, Robert-Henri (1990): "Échanges d'influences dans les chancelleries souveraines du Moyen Âge, d'après les types des sceaux de Majesté", en Bautier, *Chartres*, p. 583.

¹⁹ De Sagarra, *Sigilografía*, nº 261.

²⁰ Recuérdese las disputas entre los reyes mallorquines y los aragoneses y el papel que tuvo la monarquía francesa durante el conflicto. Jaime II de Mallorca prosiguió con los sellos de su padre, el Conquistador, mientras que sus sucesores cambiaron de modelos. Sancho, muy relacionado con el rey de Francia, se hizo representar sobre un trono que imitaba a los de Felipe III y Felipe IV, al igual que Jaime III, quien también se basó en los tipos francos. Vid. Bautier, Robert-Henri (1990): "Échanges d'influences dans les chancelleries souveraines du Moyen Âge, d'après les types des sceaux de Majesté", en Bautier, *Chartres*, p. 583.

²¹ Aunque de Sagarra no ofrece ningún ejemplar perteneciente al rey Sancho, de quien cataloga tan sólo dos piezas.

²² Quien aportó modelos franceses olvidando los que habían sido adoptados por sus inmediatos predecesores, propios del área mediterránea. De él se conservan dos contrasellos de 1226 y 1234. Menéndez Pidal y otros, *Navarra*, p. 44, figs. 1/6 y 1/8.

²³ De Sagarra, *Sigilografía*, nº 272.

los motivos iconográficos de la sigilografía del despojado mallorquín dando como resultado, tras mezclarlos entre sí, y quizás también considerando las soluciones formales aragonesas y navarras, tipos propios de él y para él exclusivos²⁴. Así, creaba una imagen adecuada al no reutilizar las mismas improntas del rey que consideraba ilegítimo²⁵ y, al mismo tiempo, se integraba en las corrientes artísticas plenamente góticas de la época. Si se vuelve la vista a Navarra se observa que la colocación de los dos leones sobre los que reposan los pies del soberano aparece en los sellos de Carlos II por indudable influencia aragonesa²⁶, por lo que el precedente de este tipo iconográfico debe encontrarse, necesariamente, en la chancillería mallorquina. Si se admite la posible hipótesis que aboga por la recreación, por parte de Pedro IV, de nuevos tipos basados en los modelos iconográficos del desposeído rey de Mallorca²⁷, también podría sospecharse que el reverso de esta última

pieza de Jaime III fue la que influyó en la novedosa figura *Ecuestre* antes analizada, si bien no explica la aparición del elemento paraheráldico²⁸ de la cimera, quizás adoptada a raíz de su conocimiento de las piezas céreas emitidas por su suegro, rey de Navarra.

LA MINIATURA

El análisis se centrará en las suntuosas *Ordinacions de cort*²⁹ fechadas hacia 1370-1380 y muy similares, en su ejecución, a la conocida *Crónica de los reyes de Aragón y condes de Barcelona*³⁰. En ellas se observan seis iniciales que ilustran algunos epígrafes dedicados a los distintos oficios de la corte según explica el texto, mientras que otras dos se encuentran dentro del apéndice *de la manera con los reys darago se faran consegrar e ells mateix se coronaran*. El monarca representado es Pedro IV, quien dictó estas disposiciones según explican los respectivos *incipit* de cada uno de los apartados³¹. Consta, conforme algunos documentos publica-

²⁴ Esto explicaría, quizás, el pago a los plateros Ramón Mateu de Barcelona y Francesc Marcer de Manresa para que acompañasen al rey en el viaje de Mallorca de 1343. De Dalmases i Balañà, Nuria (1992): *Orfebreria catalana medieval. Barcelona: 1300-155 (Aproximació a l'estudi)*, I.E.C., Barcelona, p. 125.

²⁵ No era extraño, sobre todo al principio de los reinados, emplear los mismos sellos que los del predecesor cambiando solamente la leyenda. En este caso, copiar las improntas a excepción de la inscripción evidenciaría a los ojos de los súbditos una sucesión que no era tal; el antecesor del Ceremonioso no podía ser entendido como un monarca legítimo.

²⁶ Tomado, como queda dicho, de modelos mallorquines. Menéndez Pidal y otros, *Navarra*, p. 50. No obstante, los leones ya se había visto en una impronta de plomo de Alfonso XI de Castilla de 1310. Menéndez Pidal, Juan (1921): *Catálogo de los sellos españoles de la Edad Media, del Archivo Histórico Nacional*, Archivo Histórico Nacional, Madrid, lám. VII, Fig. 36.

²⁷ Podría deducirse que Miquel Bleda, platero de Barcelona documentado entre 1345 –dos años después de la conquista de Mallorca– y 1406 tenía procedencia insular, pues también era llamado “*Sa Bleda*”, lo que indicaría la existencia de orfebres procedentes de Mallorca en la corte aragonesa. De Dalmases, *Orfebreria*, vol II, p. 37-38.

²⁸ Entendido como elemento subordinado al sistema heráldico. Menéndez Pidal de Navascués, Faustino (1992): “Genealogía, símbolo y heráldica en Europa occidental”, en *Archivum. Archives and Genealogical Sciences. Les Archives et les Sciences Généalogiques*, XXXVII, London – New York – Paris, p. 232.

²⁹ Se conserva en la BnF (Ms. esp. 99). Avril, François; Ariél, Jean Pierre; Mentré, Mireille; Saulnier, Alix y Zaluska, Yolanta (1982): *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale. Manuscrits de la Péninsule Ibérique*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, p. 95-96. Antes, Ancien Fonds 9989 según Bohigas, Pere (1930): “El repertori de manuscrits catalans de la fundació Patxor”, en *Estudis universitaris catalans*, XV, Institució Patxor, Barcelona, p. 130.

³⁰ Coll i Rosell, Gaspar (1995-1996): “La relació preu/valor artístic i social del llibre manuscrit català al segle XIV. Aproximació a un estudi documental”, en *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 16-17, Universitat de Barcelona, Barcelona, p. 230. Esta datación coincide con la teoría de Pere Bohigas, quien sostenía que el manuscrito se había realizado hacia 1369 por las coincidencias entre ambos códices. Aunque llegó a sugerir que los dos podían ser fruto de la misma mano –Bohigas, Pere (1962): “L'agrupament de les miniatures del llibre vermell”, en *Analecta Montserratensis*, IX, Abadía de Montserrat, Barcelona, p. 47–, más adelante sostuvo que procedían de una misma escuela o taller. Bohigas, Pere (1985): *Sobre manuscrits i biblioteques*, Abadía de Montserrat, Barcelona, p. 114.

³¹ “*Ordinacions fetes per lo senyor en pere terz rey darago [...] al principio de las ordenaciones, fol. 1r, y “Ordinacio feta per lo molt alt e molt excellent princep e senyor lo senyor p terz rey darago [...] al inicio de la ceremonia de coronación, fol. 129r.*

dos por Rubió i Lluch, que por orden del rey Pedro se copiaron y miniaron numerosos ejemplares de las *ordinacions*, algunos de los cuales tuvieron que ser reparados por su mal estado. Que esta fuente documental date de los años 1352 a 1384 indica la constante preocupación del Ceremonioso por la organización de su real casa³²; de hecho, esta dedicación parece corroborada por un desaparecido ejemplar original en cuyas páginas, según algunas referencias, se localizaban diversas anotaciones realizadas por él mismo³³.

La redacción de estas ordenaciones no es insólita, pues anteriores a su composición, fechada en octubre de 1344³⁴, son otras pertenecientes a, entre otras cancillerías, Francia, Castilla y, lo que más nos interesa, Mallorca³⁵. Igualmente, pese a no constar sobre pergamino, son conocidas algunas prácticas con idéntica finalidad en tiempos de Jaime II³⁶. Es posible que el Justo hubiese tomado como modelo algunas disposiciones de los Hohenstaufen³⁷, aunque quizás también pudiera influirle la Casa de Aragón que, aunque no contaba con leyes tan detalladas, disponía de ordenanzas de tiempos de Pedro II, Pedro III y Alfon-

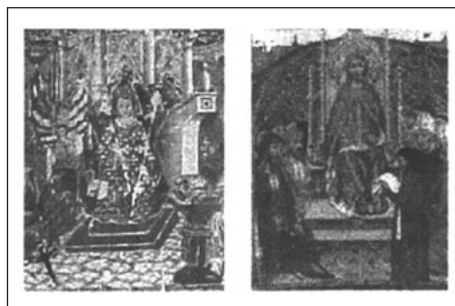


Fig. 5. *Leges palatinae* de Jaime III de Mallorca, fol. 1r. Procede de la edición facsimilar. A la izquierda, *Ordinacions de Cort*, de Pedro IV, fol. 1r. De Alturo, Jesús, (2000): *Llibre manuscrit*, p.253.

so IV que fueron puestas en práctica por Jaime II una vez fue rey de Aragón³⁸.

Lo más significativo es que un análisis de las *Ordinacions* de Pedro IV y las *Leges palatinae* mallorquinas pone de relieve la extraordinaria coincidencia no sólo entre ambos textos, sino también entre su riqueza formal. De la analogía en textual, nada se advertirá, pues de ello se encargó Olivetta Schena³⁹.

Como luego se verá en la compilación barcelonesa, el manuscrito mallorquín, terminado poco después de 1337 y patrocinado por Jaime III, presenta excelentes miniaturas atribuidas al miniaturista conocido como Maestro

³² Rubió i Lluch, Antoni (1908): *Documents per a la història de la cultura catalana mig-èval (edició facsimilar de l'any 2000)*, I.E.C., Barcelona, vol. I, n^{os} CLXXXIX-CLXXX, CCCXLIX y CCCL; y vol. II, n^{os} CVII, CXXIV, CCLXXX y CCCIV-.

³³ Del A.C.A. fue enviado a la Primera Secretaría de Estado en cumplimiento de una Real Orden del 20 de noviembre de 1787. Hoy se desconoce su paradero. Bohigas, *Manuscrits i biblioteques*, p. 114.

³⁴ A.C.A., (Reg. 1529) según Bofarull i Mascaró, Prósper (1847-1876): *Colección de documentos inéditos del Archivo de la Corona de Aragón*, V, Tipográfica J. E. Monfort, Barcelona. Citado en Sevillano Colom, Francisco (1950): "Apuntes para el estudio de la cancillería de Pedro IV el Ceremonioso", en *Anuario de Historia del Derecho Español*, XX, Ministerio de Justicia, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, Madrid, 1950, p. 141.

³⁵ Los reyes franceses las redactaron entre 1261 (con las ordenanzas de san Luis) y 1350. Schena, Olivetta (1983): *Le leggi palatine di Pietro IV d'Aragona*, Edizione della Torre Cagliari, Cagliari, p. 25; y Llompart, Gabriel y Durliat, Marcel (1991): *Jaime III rei de Mallorca. Lleis Palatines*, Direcció General de Cultura, José J. de Olañeta, Palma, p. 16. En el reino castellano Alfonso X había redactado las *Siete Partidas* o *Libro de las leyes* mientras que en la vecina Mallorca, poco antes de 1337, Jaime III había promulgado sus *Leges palatinae*.

³⁶ Heinrich Finke concluyó que la organización de la cancillería de Pedro IV no era más que la cristalización de las prácticas ya en uso en tiempos de Jaime II. Finke, Heinrich (1908 y 1922): *Acta Aragonensia*, vol. I, p. XXX-XLVII, y vol. II, p. XVI-XXV. Citado en Sevillano, *Apuntes*, p. 139.

³⁷ Anteriores reyes de Nápoles y Sicilia que las habrían adoptado, tal vez, de la corte pontificia. Sevillano Colom, Francisco (1972): "De la cancillería de los reyes de Mallorca. 1276-1343", en *Anuario de Historia del Derecho Español*, LXII, Ministerio de Justicia, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, Madrid, p. 257. Otros autores sostienen que el sur de Italia adoptó este tipo de disposiciones con Carlos de Anjou, quien las habría introducido tras destronar a los Hohenstaufen. Llompart i Durliat, *Lleis palatines*, p. 17.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Schena, *Leggi palatine*.

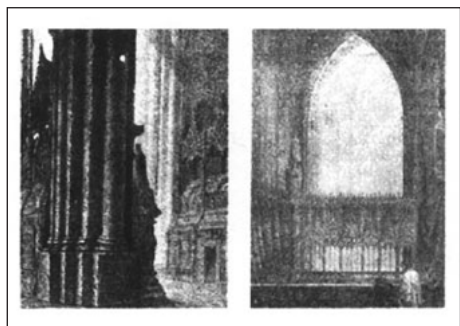


Fig. 6. Panteón de Poblet y Capilla de la Trinidad de la catedral de Mallorca. Ambos son grabados de Parcerisa. De Español, Francesca (2001): *Escenaris del rei*, p. 203 y Pérez Monzón, Olga (2003): *Catedrales góticas*, p. 382, respectivamente.

de los Privilegios⁴⁰, insertadas en viñetas y en los campos de algunas grandes iniciales, que aluden a la organización y a los distintos oficios y funciones de todos los empleados de la corte⁴¹. Ya señalado por Schena, no es casual que las ordenaciones aragonesas sean de 1344, muy poco después de la anexión del reino de Mallorca. Y, aunque el Ceremonioso compiló lo que ya estaba hecho e introdujo nuevas disposiciones además de añadir ciertos mecanismos para la observancia de los contenidos jurídicos⁴², son evidentes las analogías en la decoración miniada.

Aunque más difícil de comprobar, el apéndice destinado a normalizar las co-

ronaciones de los reyes de Aragón quizás estuviese también imbuido por la decoración de otro código mallorquín, el *Libro de franquezas y privilegios del reino de Mallorca*, firmado en 1337 por el escribano Ramón des Poal⁴³, donde un grupo de miniaturas, del Maestro de los Privilegios, se refiere a la coronación de los reyes de Mallorca y plasma plásticamente la voluntad y la pretensión por parte de la monarquía insular de un supuesto carácter sagrado. Conviene recordar que, por estas fechas, aunque los conflictos con el rey de Aragón no habían llegado a su cenit, la legitimidad de los soberanos mallorquines ya estaba puesta en entredicho.

Con esta voluntad de divinización, los reyes de Mallorca no protagonizaron un papel exclusivo o innovador en lo que concierne a la iconografía regia de aquel período, pues esta pretendida dimensión divina se observa en numerosas manufacturas⁴⁴. Durante este período, conforme a la expresión de Raynaud⁴⁵, afirmar su origen divino fue un objetivo casi obsesivo en el marco de las monarquías medievales, propósito para el que se adaptaron iconografías y elementos ya existentes hasta entonces exclusivos de los sagrados. No obstante, lejos de reflejar este carácter sacro, la redacción del código de Pedro IV, de 1353⁴⁶ según cons-

⁴⁰ Por haber sido el ilustrador del *Libro de privilegios del reino de Mallorca*. El apelativo fue ideado por Meiss, Millard (1941): "Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop", en *The Journal of the Walters Art Gallery*, IV, Published by the Trustees, Baltimore, p. 51.

⁴¹ Desde, en términos de Durliat, "los más altos dignatarios hasta el más modesto de los servidores". Durliat, *Regne de Mallorca*, p. 276.

⁴² Más información en Schena, *Leggi palatine*, p. 27-29.

⁴³ Presbítero oriundo de Manresa. La suscripción del copista se encuentra en el folio 13r. Bohigas, Pere (1960): *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Contribución al estudio de la miniatura catalana*, II, Asociación de Bibliófilos de Barcelona, Barcelona, p. 96-97.

⁴⁴ Es significativo el mosaico de hacia 1143 que representa la coronación de Roger II por parte de Cristo en la Martorana, donde la relación con lo divino de "Rogerio Rex", como reza la inscripción, se plasma incluso en sus rasgos físicos, pues los largos cabellos y su barba oscura le confieren gran parecido con Cristo. Lowden, John (2001): *L'art paléochrétien et byzantin*, Phaidon, Paris, p. 324.

⁴⁵ Raynaud, Christiane (1989): "La représentation du pouvoir dans le langage iconographique de l'enluminure française au début du XVème siècle", en *Razo. Cahiers du Centre d'Études Médiévales de Nice*, 9, Faculté de lettres et sciences humaines, Université de Nice, Nice, p. 152.

⁴⁶ Utilizando como modelos diversos *ordos*, entre ellos uno imperial que Schramm identificaba con el llamado *Ordo de Constantinopla*, que influyó en el aragonés a través del *Código de Toledo* según investigaciones de Palacios Martín, Bonifacio (1975): *La coronación de los reyes de Aragón. 1204-1410. Aportación al estudio de las estructuras políticas medievales*, Anúbar, Valencia, p. 264-267.

ta en una carta expedida en Valencia⁴⁷, tenía como objetivo eliminar todo lo alusivo a la subordinación de la monarquía a la iglesia en la liturgia más significativa para la realeza, la institución que Pedro IV representaba⁴⁸.

LA ARQUITECTURA

El 2 de enero de 1377 el Ceremonioso declaraba el monasterio de Santa María de Poblet como lugar definitivo de enterramiento para él y sus sucesores⁴⁹. Con ello inauguraba lo que sería

el panteón colectivo de los reyes de Aragón, espacio de sepultura dinástica ya habitual en algunas monarquías europeas. Al margen de los panteones regionales peninsulares⁵⁰, quizás actuase como referente Saint Denis⁵¹ o Westminster⁵². Pero, ¿pudo existir algún otro panteón que, más cercano, le sirviese como fuente de inspiración?⁵³ Sí, en nuestra opinión: la capilla de la Trinidad de la catedral de Mallorca, mausoleo frustrado por el desafortunado devenir de la dinastía de los reyes de Mallorca.

⁴⁷ En enero de 1353, el rey expidió un decreto por el que ordenaba una nueva compilación del ritual para la coronación que pretendía ser definitiva. Palacios Martín, Bonifacio (1992): "El ceremonial", en Vicente de Vera, Eduardo (coord.): *Ceremonial de Consagración y Coronación de los Reyes de Aragón. Ms. R. 14.425 de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid*, II, Diputación General de Aragón, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, p. 127.

⁴⁸ El códice escorialense establecía: "[...] dita la oración debe el rey prender la corona del altar e debesela meter en la cabeza, e que no le ayude ninguna persona, ni larzebispe ni infant ne ninguna persona otra de cualquier condicion que sea ni tocar la pont". Palacios, *La coronación*, p. 237. Los códices de San Miguel de los reyes y el conservado en la biblioteca Lázaro Galdiano insisten en lo mismo. Palacios Martín, Bonifacio (1994): "Estudio histórico de las Ordenaciones", en *El "Manuscrito de San Miguel de los Reyes" de las "Ordinacions" de Pedro IV*, Scriptorium, Valencia, p. 222; y Vicente (coord.), *Ceremonial*, p. 33.

⁴⁹ Una prescripción a todos sus vasallos y súbditos obligaba a no jurar fidelidad a los nuevos reyes si antes no habían dispuesto sepultura en aquel cenobio. Del Arco y Garay, Ricardo (1945): *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Instituto Jerónimo Zurita, C.S.I.C., Madrid, p. 58-59 y 288-289; Altisent, Agustí (1974): *Història de Poblet*, Abadía de Poblet, Espluga de Francolí, p. 283. Un documento de 1379 indican ciertas dudas con respecto a esta obligación. En él Pedro IV señalaba la voluntad de escoger "[...] como sepultura de mi cuerpo la iglesia de la Beata María de Poblet [...] iglesia en la cual ciertamente están enterrándose los reyes de Aragón de buena memoria [...] y en la cual yo hago construir tumbas honoríficas en mi sepulcro y por el traslado de los cuerpos de los huesos de los mismos señores reyes y por las esposas mías [...] y también por los otros reyes sucesores míos, si eligiesen allí mismo sus sepulcros [...]". La cursiva es mía. Fragmento de Marès Deulòvol, Federic (1998)²: *Las tumbas reales de los Monarcas de Cataluña y Aragón del Monasterio de Santa María de Poblet*, Publicacions Abadía de Poblet, Barcelona, p. 108. Por otra parte, el 26 de noviembre Pedro escribía a su primogénito manifestándole que "como buen hijo" debía seguir sus huellas y las de sus antepasados eligiendo la sepultura de los suyos en Poblet. *Ibidem*, doc. 49, p. 198-199. Este precepto de perennidad, aunque con irregularidades, fue acatado por todos sus sucesores hasta Fernando II quien dispuso ser enterrado en la Capilla Real de Granada junto con su esposa, doña Isabel. La rotura en la continuidad de los enterramientos en Poblet se percibe antes, cuando en 1476 comienza a construirse San Juan de los Reyes de Toledo.

⁵⁰ De importancia y continuidad relativas, como San Juan de la Peña, Ripoll, Santiago de Compostela, San Isidoro en León o la Catedral de Toledo.

⁵¹ Que desde tiempos del abad Suger había intentado reforzar su privilegio como lugar tradicional de sepultura de los reyes de Francia desde Dagoberto (†639). Sobre la afirmación del rol insigne de la abadía por parte de San Luis véase Erlande-Brandenburg, Alain (1975): *Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie, 7, Droz, Genève, p. 49-67.

⁵² Erigida en 1245 por Enrique III. Binski, Paul (1996): *Medieval death. Ritual and Representation*, British Museum Press, Avon, p. 76. Fue concebida siguiendo los modelos de las construcciones góticas de la Isla de Francia como Reims, Amiens, o Beauvais. Su finalidad era albergar liturgias y procesiones reales y ofrecer a los Plantagenet, ahora que no gobernaban en Inglaterra los Anjou, un nuevo lugar de enterramiento. Stone, Laurence (1955): *Sculpture in Britain: the Middle Ages*, Penguin Books, London, p.118; o Colvin, Howard Montagu (ed.) (1963): *The history of the King's works*, I, Her Majesty's Stationery Office, London, p. 130-133.

⁵³ El panteón de Ermengol X de Urgell no pude considerarse como precedente pues, aunque también responde a las premisas de idea de fama y de supervivencia después de la muerte -Español i Bertrán Francesca (1984): "Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)", en *D'Art. Revista del departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona*, 10, Universitat de Barcelona, Barcelona, p. 131, n. 19-, se observa una clara diferencia. El primero fue erigido por el conde consciente de la extinción del linaje, mientras que el de Poblet fue concebido anhelando todo lo contrario: la persistencia en su utilización por parte de sus sucesores en la corona.

Pese a las dificultades en las que se hallaban sumergidos, los reyes insulares también emplearon el arte como vía de prestigio y símbolo de poder⁵⁴. De acuerdo con Español, la política destinada a ensalzar la gloria de la dinastía privativa nació al mismo tiempo que las aspiraciones de aquellos soberanos por contar con un panteón dinástico⁵⁵: fue Jaime II, con quien se inauguraba el reino independiente, el promotor de un espacio para enterramiento de los suyos, disposición establecida en un codicilo que añadía en su testamento el 6 de febrero de 1306⁵⁶. Nunca obligó a sus sucesores escoger sepultura allí, pero consta que su hijo Sancho también ordenó ser enterrado en aquel lugar⁵⁷, con lo que se auguraba una continuidad en el proyecto funerario.

La extinción de la monarquía promotora de la obra provocó el abandono de la capilla de la Trinidad, testimonio

de la confianza en el futuro y de la fe en la permanencia de la dinastía por parte de Jaime II⁵⁸. El causante fue Pedro IV, quien se consideraba heredero legítimo del reino, para lo cual no dudó en anexionárselo y eliminar a su último representante. Pero es que, además, fue el responsable de la anulación del panteón que, para su linaje, había ideado antaño el primero de sus reyes privativos.

Algunas de las actuaciones del Ceremonioso inmediatas a la conquista corroboran esta línea de invalidación: su irrisorio legado para la *obra de la Seu*⁵⁹, la ceremonia de coronación que protagonizó en la catedral insular⁶⁰, un acto de reconocimiento como nuevo rey más que una verdadera coronación y, sobre todo, la decisión de que de Jaime III no fuese enterrado en el panteón sino que, como forzado exiliado, fuese depositado en la catedral de Valencia dentro de una sencilla urna de madera policromada⁶¹.

⁵⁴ Como la construcción de la catedral gótica, la edificación del castillo de Bellver o la reforma como residencia palatina del conjunto de la Almudaina, por ejemplo.

⁵⁵ Español Bertrán, Francesca (2001): *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Angle, Barcelona, p. 24.

⁵⁶ “[...] También es nuestra voluntad y disposición que, en lugar decoroso, se construya en dicha iglesia de Santa María de la Seo de Mallorca, una capilla que se dirá de la Santa e Individua Trinidad, y que haya en ella lugar suficiente para enterramientos, en la cual queremos ser sepultados [...] y si Nos no lo hiciéramos en vida nuestra, constreñimos a nuestro heredero universal que él lo haga y lo lleve a término”. Algunos autores sostienen que, además, cumplía la función de tribuna para los reyes, como el padre Villanueva o Georges Pillement, citados en Matheu Mulet, Pedro (1954): *La Capilla Real, Biblioteca Balear, Guías de la Seo de Mallorca*, Fco. París, Palma, p. 128-129.

⁵⁷ En testamento otorgado el 24 de diciembre de 1322. Unos años después la capilla estaría fabricada, pues hacia 1329 el sienés Matteo Giovanni asumía la elaboración de las vidrieras. Barral i Altet, Xavier (1994): “Catedral”, en Sureda i Pons, Joan (dir.): *La España Gótica. Baleares*, Encuentro, Madrid, p. 83.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ En 1343 ofrecía 50 libras, cantidad muy inferior a los 2000 que había ofrecido, años atrás, Jaime II. Domenge i Mesquida, Joan (1997): *L'obra de la Seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres.cents*, Govern Balear, I.E.B., Palma, 1997, p. 97. El cuerpo de este soberano se encontraba ante el altar mayor dentro de una tumba provisional cubierta con unas cortinas que se renovaban periódicamente. Alomar Esteve, Gabriel (1995): “La capilla de la Trinidad y las tumbas de los reyes de Mallorca”, en Pascual, Aina (coord.), *La Catedral de Mallorca*, La Isla de la Calma, José J. de Olañeta, Palma, p. 212. El sepulcro definitivo de este rey se mandó labrar en época de Carlos III. Del Arco, *Sepulcros*, p. 202.

⁶⁰ De gran suntuosidad: “[...] Així que, nós, lo dissabte a vespre a vint-e-u del dit mes, nos anam a la Seu, e, aquí, nós vetllam e jaguem en l'esgleia de la Seu. E lo dit dignenge per lo matí, nós isquem de la sagrestia de la Seu, vestits e aparellats “in sede Maiestatis” [en el texto, lo entrecomillado aparece en cursiva] [...] segons que és acostumat que els reis s'aparellen en semblant cas [...] e ab nostra corona d'aur ab pedres precioses e perles en lo cap, e ab lo ceptre d'aur e un robís al cap en la mà dreta, e ab lo pom d'aur ab una creu al cap, de perles e de pedres precioses, en la mà esquerra, e ab l'esposa tota coberta de perles e de pedres precioses que portàvem cinta [...]. Així que, en la Seu, no hi podien pus caber. [...] E, com la missa fo acabada, nós si-guem denant l'altar en una cadira, e, estant girats denant lo poble, diguem ab veu ben alta, que tots ho podien bé oír, que nós, feents llaors e gràcies a nostre senyor Déus e a la sua beneïta mare nostra dona sancta Maria, als quals ha plagut veure nostra justícia, e, esguardant aquella, nós havíem mesa la ciutat e regne de Mallorques en nostre poder [...]. Pedro IV, *Crònica*, cap. 3, pàr. 47.

⁶¹ Se ubicaría en el presbiterio de la catedral. El encargado de pintar la urna fue el mallorquín Simó Despuig: el documento que acredita el pago de las pinturas a dicho maestro fecha el 22 de octubre de 1353. Alomar, *L'obra de la seu*, p. 203. Sobre los avatares de los enterramientos reales hasta su ubicación actual, véase Alomar Esteve, Gabriel (1949): “La Capilla de la Trinidad, panteón de los reyes de la Casa de Mallorca”, en *Cuadernos de Arquitectura*, 10, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona-Palma, p. 453-458.

Es posible que el Ceremonioso quedase impresionado por este conjunto funerario que debía fascinar a cualquier espectador no sólo por su simbolismo, sino también por su estructura: la Capilla Real⁶², elevada con respecto al piso de la iglesia⁶³, estaba en el extremo del ábside a modo de “*sancta sanctorum*”⁶⁴, se iluminaba por un magnífico rosetón y tres ventanales simbólicos en número⁶⁵,

su suelo había sido pavimentado con azulejería mudéjar⁶⁶ y bello repertorio escultórico decoraba las ménsulas y las claves de bóveda⁶⁷. No sería descabellado conjeturar que, como hizo con otros géneros, el Ceremonioso recordara esta capilla y la utilizase como punto de inspiración, aunque no como modelo en el sentido estricto del término, para su proyecto funerario populetano.



⁶² En Poblet, el espacio resultado del cerramiento de los arcos también se denominaba así, *Capella Reial*. Barraquer y Roviralta, Cayetano (1906): *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, II, Imprenta de Francisco J Altés y Alabart, Barcelona, p. 255.

⁶³ ¿Tendría esta diferencia de altura algo que ver con la decisión de encargar los arcos escarzanos para elevar las sepulturas populetanas? Téngase en cuenta que Saint Denis o Canterbury, por ejemplo, también estaban contruidos sobre una plataforma elevada que ocupaba la totalidad de la extensión del lado Este de la iglesia, en ambos casos producida por la cripta donde se almacenaban las reliquias. El de Westminster sería otro ejemplo al erigirse sobre una base de mampostería para elevarlo sobre el nivel del pavimento. Binski, Paul (1995): *Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power 1200-1400*, Paul Mellon Center for Studies in British Art by Yale University Press, New Haven-London, p. 90.

⁶⁴ En términos de Antonio Matheu, *Capilla real*, p. 116.

⁶⁵ Pedro IV también intentará una lograda iluminación para sus sepulcros. Víctor Balaguer señalaba que “[...] cada una se alumbraba por tres lámparas de luz perpetua que, al reflejarse y descomponerse en los pintados vidrios [...] parecía dar vida y movimiento a las estatuas yacentes de los [...] sepultados [...]”. Citado en Del Arco, *Sepulcros*, p. 298.

⁶⁶ La denominada Capilla Real de Poblet también estaba pavimentada con ricos mármoles. Barraquer, *Casas de religiosos*, I, p. 255.

⁶⁷ Con repertorio escultórico con ángeles, símbolos de los Evangelistas y heráldica. En una de las claves se observa un rey orante, quizás Jaime II.

RECEPCIÓN Y ASIMILACIÓN DE FORMAS ARTÍSTICAS
FLAMENCAS E ITALIANAS EN LOS MANUSCRITOS
ILUMINADOS DE LAS CATEDRALES DE LEÓN Y PALENCIA
ENTORNO AL AÑO 1500

Marta Elena Taranilla Antón
Historiadora del Arte

A finales del siglo XV y comienzos de la centuria siguiente hacen su incursión en la Corona de Castilla los modelos estilísticos que definieron la miniatura hispana en este periodo cronológico, observándose una acusada relación de dependencia entre los manuscritos iluminados castellanos y los centros de producción miniaturística flamencos, principalmente las escuelas de Gante y Brujas. Sin embargo, las piezas ilustradas peninsulares no se circunscriben exclusivamente al modelo flamenco, puesto que incorporan motivos ornamentales renacentistas que indican claramente su vinculación simultánea con Italia.

Ambos lenguajes artísticos, flamenco e italiano, penetraron en la Península Ibérica a través de dos vías fundamentales:

1.- Importación de obras artísticas en los centros de producción flamencos e italianos. La adquisición de códices iluminados en talleres flamencos fue frecuente en la Corona de Castilla, erigiéndose los Reyes Católicos como uno de los principales demandantes entre la clientela interesada en la consecución de este tipo de piezas suntuosas. Así, a la reina Isabel le pertenecieron dos libros flamencos de rezo de gran calidad artística adscritos a la

estética del gótico final: el *Breviario de Isabel* (Londres, British Library, Add. Ms. 18851) y el llamado *Libro de Horas de Isabel la Católica*, conservado en la actualidad en el Cleveland Museum of Art. El primero, encargado en un taller flamenco por su embajador Francisco de Rojas, tal y como lo corrobora la presencia de su escudo nobiliario y una dedicatoria en letras de oro, le fue entregado a la reina en concepto de presente antes de 1497. El segundo ejemplar bibliográfico fue comprado probablemente también por Francisco de Rojas en un taller flamenco una vez terminada su confección, no correspondiendo, en ningún caso, a un encargo *ex profeso* de la regente¹.

Junto con la monarquía, las altas dignidades eclesiásticas también adquirieron códices de lujo mediante su compra en el mercado flamenco, circunstancia que favoreció la penetración de las corrientes nórdicas del gótico final en la miniatura castellana. El máximo ejemplo de esta práctica está constituido por Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de la Catedral de Palencia (1504-1514) entre otras sedes, que en uno de sus viajes diplomáticos a Flandes se apropió de un Libro de Horas, conservado actualmente en la

¹ Vid. YARZA LUACES, JOAQUÍN (1991): "Isabel la Católica, promotora de las artes", en *Reales Sitios*, vol. XXVIII, nº 110, p.62; YARZA LUACES, JOAQUÍN (1993): *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Ed. Nerea, Madrid, pp. 95-96 y pp. 142-143.

Biblioteca del Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza².

No obstante, en relación con el mundo del libro manuscrito debemos señalar que los códices no fueron los únicos objetos materiales de origen flamenco susceptibles de adquisición. Así, el 25 de noviembre de 1501 el cabildo catedralicio palentino a través de sus canónigos obreros, Juan de Tordesillas y Juan de Peñaranda, encarga a los escribanos de libros Pedro de Carvajada y Francisco de Villacastín la realización de la escritura e iluminación de un conjunto de libros de contenido litúrgico: un salterio, un evangelario y un epistolero dominical al primero, así como otro salterio y epistolero santoral y común al segundo. En dicho contrato los canónigos designados se comprometen a proporcionar a los artífices materiales citados pergamino procedente de Flandes. Sin duda, esta noticia documental es de indudable valor, ya que verifica la compra de materia escriptoria foránea, posiblemente en algún recinto ferial castellano, para la

confección de manuscritos en centros de producción autóctonos³.

Asimismo, desde finales del siglo XV circulan por toda Europa grabados, estampas y dibujos de procedencia italiana que se constituyeron en los principales vehículos de difusión de las formas ornamentales renacentistas en los códices miniados⁴.

2. - Llegada de artistas extranjeros a la Península. Aunque no tenemos noticias de la presencia en suelo hispano de iluminadores flamencos e italianos en este marco cronológico, la documentada presencia de otros artistas (pintores, escultores, etc.) foráneos se erigió, sin duda, en uno de los métodos principales de difusión de ambas corrientes artísticas⁵.

El análisis de la producción manuscrita iluminada en las catedrales de Palencia y León en torno a 1500 pone de manifiesto la adopción de formas decorativas flamencas e italianas. Sin embargo, la asimilación y recepción de estos dos lenguajes artísticos no son exclusivas de las instituciones citadas, sino que es un denominador común en los manuscritos

² Sobre este manuscrito consúltese YARZA LUACES, JOAQUÍN (1989): "Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca", en *Jornadas sobre la Catedral de Palencia (1 al 5 de agosto de 1988)*, pp. 119-122; YARZA LUACES, JOAQUÍN, *Los Reyes Católicos...*, pp. 183-184.

³ A.C.P., *Acuerdos Capitulares (1501-1510)*, ff. XXXIII v.-XXXV r. (1501, noviembre, 25): " / ¹ En Palencia jueves XXV de MDI años Pedro Carvajada escrivano de libros vecino de Palencia tomó a / ² hazer de los señores obreros Juan de Tordesillas e Juan de Peñaranda canónigos un salterio y un / ³ libro de evangelios en doss cuerpos y un cuerpo de epistolos dominicales e asy mesmo Francisco de / ⁴ Villacastín escrivano de libros vecino de Palencia por su parte tomó a hazer de los dichos señores obreros otro / ⁵ salterio y otro libros epistolero santoral y común e que aya en cada quaderno ocho fojas e se obli- / ⁶ -gó cada uno dellos por lo suyo de lo hazer e dar scripto de la mesma letra y marca de las / ⁷ muestras que para ello dieron conviene a saber los salarios de la mayor y los evangeliste- / ⁸ -ros y epistoleros de la menor lo qual queda en poder del Señor thesorero firmado de mi nombre / ⁹ e ay estava presente e escripto con muy buena tinta e letrado y parrafeado e todas / ¹⁰ sus letras grandes y pequeñas de los principios de azul y colorido bien fueron todo yllumi- / ¹¹ -nadas y lo que oviere dé pintado a quinta regla e todo asy bien scripto y verdadero y con- / ¹² -certado en perfección segund el trasumpto y orden que para ello les diesen a toda su costa re- / ¹³ -ceptor el pergamino que ha de ser de Flandes y ge lo han de dar la obra e que sy letras doró que fuesen ellos / ¹⁴ no sean a ellos obligados e obligaronse cada uno por lo suyo de lo dar asy acabado en / ¹⁵ perfección fasta un año cumplido primero siguiente sopena de cada cinquenta mill maravedís / ¹⁶ para la fábrica de la yglesia de Palencia e los señores obreros suso dichos se obligaron / ¹⁷ de los dar el dicho pargamino de Flandes y trasuntos y orden por do lo fagan e de les dar a cada / ¹⁸ uno dellos por sy por cada un quaderno delo uno y de lo otro dando (tachado) trezientos maravedís pagados lu- / ¹⁹ -ego en acabándolo y dandogelo asy acabado en perfección segund dicho es e mas dar al dicho Pedro Car- / ²⁰ -vajada tres carags de trigo y al dicho Francisco de Villacastín una carga de trigo mies de nueva / ²¹ luego pagado en principio de la obra sopena del doblo digo que se les ha de pagar cada quaderno / ²² en acabandolo y dándolo asy en perfección e cuenta para lo qual amas partes se obligaron conviene / ²³ a saber de los dichos scrivanos cada uno por sí a los dichos obreros los viense de la obra / ²⁴ e dieron poder a los jueces e renunciaron las leyes e a los unos a los otros se los posyeron / ²⁵ asy por demanda antel señor licenciado Luys de la Puerta canónigo e provisor de Palencia presente amas partes / ²⁶ lo confesaron asy e el dicho provisor lo convino a que asy lo fiesesen saber dichas penas / ²⁷ sopena dexcomunión amas partes e cada uno dellos consensieron sentencia en forma. / ²⁸ Testigos los tesoreros Yálmiz y Juan de la Peña canónigos.

⁴ NIETO, VÍCTOR., MORALES, ALFREDO J., CHECA, FERNANDO (1993): *Arquitectura del Renacimiento en España (1488-1599)*, Ed. Cátedra, Madrid, pp. 78-80; YARZA LUACES, JOAQUÍN, *Paisaje artístico...*, p. 375.

⁵ Sobre la llegada de artistas extranjeros véase YARZA LUACES, JOAQUÍN, *Paisaje artístico...*, pp. 371-375.

coetáneos iluminados en otros centros peninsulares como veremos a lo largo de esta comunicación.

En 1502 se inicia la realización, a petición del cabildo catedralicio palentino, de unos libros responsorios dominicales. Por las *Actas Capitulares* pertenecientes al Archivo de la Catedral de Palencia conocemos las personalidades de los artífices que participaron en la elaboración de dichos códices mediante el desarrollo de diferentes actividades específicas del libro. El 4 de mayo de 1502 los capitulares de esta institución contratan los servicios del iluminador Alonso de Tapia, vecino de Valladolid, para que pinte en los ejemplares bibliográficos citados siete iniciales “a lo romano” con las historias de Natividad, Epifanía, Resurrección, Ascensión, Pentecostés, Trinidad y Corpus Christi; así como sus respectivas orlas a toda página. Asimismo, se contempla en dicho documento la hipotética factura de otras letras con salidas y peones en el caso de que los canónigos encargados de la obra lo considerasen oportuno. Alonso de Tapia, comprometido a concluir su trabajo antes de finalizar el mes de julio, percibiría en un primer momento mil maravedís, a los que a medida que se fuesen entregando los trabajos comisionados se añadirían las siguientes cantidades: 450 maravedís por inicial historiada, 4 reales por letra con salida y medio real por capital pequeña⁶.

El 13 de septiembre de 1502 se acuerda con el encuadernador Pedro de Valdivielso la encuadernación del primer libro responsorio dominical, tarea por la que cobraría 1.150 maravedís y que habría de estar terminada antes de mediados del mes de octubre⁷.

El 30 de septiembre de 1502 el cabildo palentino contrata con Fray Reginaldo la escritura de dichos libros

responsorios dominicales, recibiendo por esta labor ocho cargas de trigo, una casa en el Hospital y 340 maravedís por cada cuaternión culminado⁸.

La última noticia documental corresponde al 12 de octubre de 1502, fecha en la que el pergaminero Gerónimo Aragonés se compromete a proporcionar a Fray Reginaldo 30 docenas de pergamino, percibiendo por cada una de ellas 300 maravedís⁹.

En el estudio de la colección coral palentina hemos hallado ejemplares bibliográficos susceptibles de identificarse parcialmente con estos libros responsorios dominicales. Así, se conservan varios cantorales, catalogados con los números 1, 2, 5, 7, 8, 9, 12, 13 y 15, que están constituidos por la fusión de tres unidades codicológicas pertenecientes a tres series de libros de coro diferentes en su origen. Cada una de estas unidades, denominadas Sector A, B y C, está escrita en letra gótica textual caligráfica. Sin embargo, el conjunto gráfico no es unitario, sino que presenta una morfología distinta para cada sector, circunstancia que indica su correspondencia con tres etapas cronológicas distintas:

- Sector A: escritura estrecha y angulosa (segunda mitad del siglo XV).
- Sector B: escritura estrecha y redonda (primer tercio del siglo XVI).
- Sector C: escritura ancha y excesiva redonda (principios del siglo XVII).

Consecuentemente, el análisis de las historias, orlas e iniciales iluminadas en los cantorales palentinos, ha evidenciado acusadas diferencias estilísticas dependiendo del sector donde estén localizadas. Al Sector A corresponden las ilustraciones con sus respectivas orlas del Rey David (Cant. 1, f. II r.), Adoración de los Reyes Magos (Cant. 2, f. XI v.), Resurrección del Señor (Cant. 5, f. I r.), Pentecostés

⁶ SAN MARTÍN PAYO, JESÚS, (1985): “Contratos sobre siete cantorales y las vidrieras del crucero de la catedral”, en *Publicaciones del Instituto Tello Téllez de Meneses*, vol. 49, pp. 185-186.

⁷ *Ibidem.*, pp. 186-187.

⁸ *Ibidem.*, pp. 187-188.

⁹ *Ibidem.*, pp. P. 188.

(Cant. 5, f. CVI r.), Trinidad (Cant. 13, f. XXIX r.) y Todos los Santos (Cant. 15, f. CIII r.); mientras que en el Sector B se ha registrado una única ilustración con el tema del Corpus Christi (Cant. 13, f. XL r.) y su correspondiente borde decorativo marginal, cinco orlas (Cant. 7, f. III r.; Cant. 8, f. I r. y V r.; Cant. 12, f. V v. y CXXXVI r.), y quince iniciales¹⁰.

Por el catálogo elaborado por Eugenio Blanco Mayo en 1930 sabemos que los cantorales palentinos contaron con un número más elevado de miniaturas que les fueron sustraídas con posterioridad a este año, ya que en esta fecha todavía se conservaban en el Sector A dos iniciales con la Natividad del Señor (Cant. 1, f. LXXIII v.) y la Ascensión del Señor (Cant. 5, f. LXXXI r.), y en el Sector B otra escena iluminada con la Natividad (Cant. 8, f. III r.) y una Resurrección (Cant. 12, f. III r.)¹¹. Todas ellas iban acompañadas por orlas.

La ilustración del Sector A se encuadra dentro de la estética hispano-flamenca, presentando una clara conexión estilística con la producción iluminada del grupo de Juan de Carrión, miniaturista documentado entre 1440 y 1470¹².

Por el contrario, las miniaturas del Sector B asimilan los presupuestos decorativos creados en las escuelas flamencas de Gante y Brujas e incorporan tímidamente elementos italianizantes renacentistas, proceso que no tiene lugar en los manuscritos miniados peninsulares hasta los primeros años del siglo XVI¹³.

Hasta el momento los estudiosos de los cantorales palentinos, sin percatarse de que la configuración actual de dichos ejemplares es el resultado de la unión bajo una misma encuadernación de unidades codicológicas diferentes, habían atribuido, basándose en la coincidencia de muchos de los temas miniados con los especificados en el contrato de 1502, la ejecución de todas las miniaturas presentes en dichos ejemplares a Alonso de Tapia, personalidad que habían identificado como un miembro del taller de Juan de Carrión¹⁴. Sin embargo, a tenor de lo expuesto, queda más que probada la intervención de dos miniaturistas en la ilustración de cada sector. El iluminador A trabajaría en la segunda mitad de la decimoquinta centuria, mientras que el B desarrollaría su labor iluminadora a principios de la siguiente.

¹⁰ Se insertan dentro de las iniciales cuya altura ocupa dos pentagramas las siguientes letras: Letra A (cant. 7, f. III r.); Letra R (Cant. 8, f. I r.); Letra H, (Cant. 8, f. V r.); Letra A (Cant. 12, f. V v.); Letra P (Cant. 12, f. CXXXVI r.). Se registran ocupando un único pentagrama los siguientes ejemplos: Letra C (Cant. 7, f. CXXXVII r.); Letra T (Cant. 8, f. XXVIII v.); Letra S (Cant. 8, f. LXIX v.); Letra E (Cant. 8, f. XCII r.); Letra S (Cant. 9, f. CXXII r.); Letra L (Cant. 9, f. CXXIII r.); Letra O (Cant. 13, f. XLII r.); Letra I (Cant. 13, f. XLV r.).

¹¹ BLANCO MAYO, EUGENIO (1930): *Inventario de los Cantorales de canto llano y Gregoriano existentes en el Archivo de la S.I. Catedral de Palencia* (Se conserva manuscrito).

¹² Sobre Juan de Carrión y su grupo vid. SENTENACH, N. (1907): "Miniaturas Notables del Museo Arqueológico Nacional", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XV, pp. 215-218; MAYER, A. L. (1926): "Miniatures by Juan de Carrión in the British Museum. Add. 38.037", en *The Burlington Magazine*, XLVIII, p. 104; WESCHER, P. (1929): "An illuminated Manuscript by Juan de Carrión", en *The Burlington Magazine*, CCCXX, p. 231; DOMÍNGUEZ BORDONA, JESÚS (1930): "Las ministas de Juan de Carrión", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VI, pp. 17-20; DOMÍNGUEZ BORDONA, JESÚS (1932): "Dos dibujos de Juan de Carrión", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, p. 95; SILVA MAROTO, M. P. (1982): "La miniatura hispanoflamenca en Ávila: nuevos datos documentales", en *Miscelánea de arte del Instituto Diego Velázquez*, pp. 54-46; BOSCH LYNETTE, M. F. (1991): "Los manuscritos abulenses de Juan de Carrión", en *Archivo Español de Arte*, 253, pp. 55-64; BOSCH LYNETTE, M. F. (1991): "Iluminación en Ávila y Segovia durante el siglo XV: los libros litúrgicos del grupo de Carrión", en *Archivo Español de Arte*, 256, pp. 471-487; BOSCH LYNETTE, M. F. (1993), "El taller de Juan de Carrión: los libros seculares", *Archivo Español de Arte*, 264, pp. 353-371; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, ANA (2000): "Sobre Juan de Carrión y su círculo: un documento de pago en la catedral de Segovia y nuevas atribuciones", en *Goya*, 274, pp. 17-26.

¹³ HIDALGO OGAYAR, JUANA (1984): "Influencia flamenca en la miniatura española", en *Actas del V Congreso de C.E.H.A...*, pp. 171-172.

¹⁴ Para esta atribución consúltese YARZA LUACES, JOAQUÍN: "Dos mentalidades...", pp. 110-112; YARZA LUACES, JOAQUÍN: *Los Reyes Católicos...*, p. 167 y p. 191; GUTIÉRREZ BAÑOS, FERNANDO (1991): *Las Edades del Hombre. La música en la Iglesia de Castilla y León*, León, pp. 126-127, n° de catálogo: 60.

Por el *Inventario de los libros del Cabildo de la Catedral de Palencia*, realizado durante la visita que mandó hacer en 1481-1482 el obispo don Diego Hurtado de Mendoza, nos consta que esta sede disponía ya en esta fecha de un amplio *corpus* de cantorales iluminados con historias, cuyos temas son idénticos a los representados en algunas miniaturas del Sector A: Rey David, Trinidad y Todos los Santos¹⁵. Aunque no se citan las otras escenas iluminadas adscritas a esta unidad codicológica, éstas sí pudieron estar presentes, ya que muchas de las ilustraciones de estos ejemplares corales no se especifican. De este modo, se puede establecer que la iluminación de esta sección codicológica pudo haberse llevado a cabo antes de 1481 por un iluminador del círculo de Carrión, que llamaremos miniaturista A de los cantorales de la Catedral de Palencia.

Respecto a la ilustración del Sector B, constituida actualmente por la inicial y orla del Corpus Christi, así como por los bordes decorativos e iniciales ya señaladas, cabe atribuir su realización al iluminador Alonso de Tapia. Aunque en la configuración actual de los cantorales palentinos no se utilizaron todos los temas contratados con este artista en 1502, sí figuraban su Natividad (Cant. 8, f. III r.) y Resurrección (Cant. 12, f. III r.) sustraídas con posterioridad a 1930, cuyas orlas presentaban características semejantes a las contenidas en esta unidad codicológica¹⁶.

Refuerza esta atribución el hecho de que las iniciales historiadas del Sector B sí cumplen la condición especificada en el contrato de 1502 con el miniaturista Alonso de Tapia de estar enmarcadas por orlas en los cuatro márgenes del folio,



Fig. 1. Orla. Letra S. Cantoral 13, f. XL r. (A.C.P.)

característica que sólo se manifiesta en el Sector A en la capital con la escena de Todos los Santos (Cant. 15, f. CIII r.).

La inicial que enmarca el tema del Corpus Christi (Cant. 13, f. XL r.) y la orla localizada en el folio V r. del cantoral 8 asumen plenamente los sistemas decorativos enunciados en las escuelas flamencas de Gante y Brujas. El *ductus* de la letra citada se construye a través de una banda dorada uniforme sobre la que se disponen flores de gran realismo que, a escala natural y con gran detalle, proyectan su sombra sobre el fondo, consiguiendo un ilusionista efecto *trompe-l'oeil*¹⁷ (Fig.1) La orla mencionada anteriormente se adscribe a la misma fórmula ornamental, presentando como única variante la in-

¹⁵ RUÍZ ASENCIO, JOSÉ MANUEL (1990): "Documentos sobre los manuscritos medievales de la Catedral de Palencia", en *Actas del II Congreso de Historia de Palencia: 27, 28 y 29 de abril de 1989*, pp. 37-42.

¹⁶ BLANCO MAYO, EUGENIO, *Op. Cit.*

¹⁷ DOGAER, GEORGES (1987): *Flemish Miniature painting in the 15 th and 16 th centuries*, Amsterdam, p. 16; MUNTADA TORRELLAS, ANNA (1987): "Las miniaturas del Misal del Infantado", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXVIII, p. 100; GUTIÉRREZ BAÑOS, FERNANDO (1997): "La figuración marginal en la Baja Edad Media: temas del mundo al revés", en *Archivo Español de Arte*, n° 278, p. 145; GUTIÉRREZ BAÑOS, FERNANDO (1999): "Hacia una historia de la figuración marginal", en *Archivo Español de Arte*, n° 285, p. 61; SMEYERS, MAURITS (1999): *L'Art de la Miniature flamande du VIII e au XVI e siècle*, Bélgica, pp. 419-420.



Fig. 2. Orna. Letra H. Cantoral 8, f. V r. (A.C.P.)



Fig. 3. Orna. Letra R. Cantoral 8, f. I r. (A.C.P.)

roducción del acanto y de la mariposa, elemento zoomórfico por excelencia de la miniatura flamenca (Fig. 2).

A su vez la figuración marginal del Sector B de la colección coral palentina adopta incipientemente elementos del vocabulario decorativo renacentista italiano, registrándose en varias de sus orlas tímidos intentos de ordenación *a candelieri*¹⁸. En todos los ejemplos registrados los grutescos están reducidos a la mínima expresión, constituyéndose a través de un vástago central del que surgen siempre formas vegetales simétricas: acantos y flores. Estas estructuras *a candelieri* aparecen combinadas con una maraña de flora y fauna muy menuda, resultando áreas repletas de flores, aves e insectos (Fig. 3).

Los elementos constitutivos de las iniciales del Sector B de los ejemplares

corales palentinos denotan el empleo de elementos figurativos renacentistas, incorporándose sólo en la configuración del cuerpo de las letras el acanto.

El *Misal Rico* de la Catedral de León, constituido por los códices comprendidos entre los números 43 y 49 del Archivo Catedralicio, fue realizado a principios del siglo XVI. El 16 de febrero de 1508 el cabildo leonés encarga su factura al canónigo Pedro de Laredo, que recibirá el 1 de marzo de ese mismo año la tercera parte de 100.000 maravedís, cantidad total que cobrará por su realización¹⁹. En 1510 muere Pedro de Laredo sin haber finalizado la escritura del manuscrito, circunstancia que obliga a los capitulares leoneses a buscar otro escribano que continúe la tarea escríptoria, contratándose el 2 de noviembre

¹⁸ Expresamos a continuación las orlas que introducen elementos decorativos renacentistas: Cant. 7, f. III r., Cant. 8, f. I r., Cant. 13, f. XL r. Incluimos dentro de este grupo dos orlas que no contiene estructuras *a candelieri*, pero que presentan el mismo tipo de flora y fauna representada en estos bordes decorativos (Cant. 12, f. V v. y CXXXVI r.).

¹⁹ TARANILLA ANTÓN, MARTA ELENA (2004): *El Misal Rico de la Catedral de León (Códices 43-49)*, Ed. Universidad de León, León, p. 77.

al escribano procedente de Toledo Baltasar de Binar y al tañedor de órganos de la Catedral Cristóbal de Anuncybay. Ambas personalidades se comprometen a mantener la unidad del conjunto gráfico elaborado por Pedro de Laredo, que había tenido como modelo una muestra del escribano del *Misal Rico de Cisneros* Gonzalo de Córdoba; así como a utilizar el cuaternión y estructurar la obra en tres volúmenes²⁰. Sobre los trabajos de iluminación practicados en este códice sabemos que antes del 21 de mayo de 1514, un miniaturista apellidado Ramírez, identificado con un artífice del mismo nombre que trabaja en los cantorales de la catedral de Córdoba entre 1502 y 1504, pintó tres Crucifixiones, que no se han conservado debido a la sustracción de muchos de sus folios²¹.

La configuración actual del Misal en 7 volúmenes, y no en tres como se había determinado en el momento de su planificación, data de mediados del siglo XVI, concretamente de 1548, fecha en que Lucas Pérez lo divide y el escritor de libros Juan Fernández añade nuevos cuadernos con el fin de que pueda seguir usándose en el altar mayor²².

Aunque no es factible establecer el momento exacto de la conclusión de esta obra, sí sabemos que en 1530 estaba terminado, puesto que aparece registrado en un inventario de bienes de la sede catedralicia legionense perteneciente a este año con la expresión *Misal Rico*, denominación que se ha adoptado para el conocido hasta ahora como *Misal leonés*²³.

²⁰ *Ibidem.*, pp. 77-81.

²¹ *Ibidem.*, pp. 80-82.

²² *Ibidem.*, p. 81.

²³ *Ibidem.*, pp. 83-84.

²⁴ *Ibidem.*, pp. 23-24. Aquí se detalla una relación de los folios desaparecidos acompañada de una hipotética reconstrucción de las solemnidades litúrgicas que contenían.

²⁵ *Ibidem.*, p. 58. La autora ofrece el registro de todas las orlas contenidas en la actualidad en el *Misal Rico* de la catedral de León.

²⁶ *Ibidem.*, pp. 113-131. Entre los apéndices de esta monografía se incluye uno dedicado a la localización de todas las iniciales iluminadas conservadas en el manuscrito leonés, siendo objeto todas ellas de una clasificación tipológica, elaborada según los elementos constitutivos empleados en su configuración.

²⁷ *Ibidem.*, pp. 90-92. Una reproducción fotográfica de varias orlas del manuscrito objeto de atención puede consultarse en esta monografía.

Este misal debió ser un rico manuscrito al que le fueron sustraídas la mayoría de miniaturas, tal y como lo sugiere la mutilación sistemática de muchos de sus folios²⁴. Actualmente conserva una única ilustración con la representación del Tetramorfos (Cód. 48, f. LXIII v., 14-17), treinta y dos orlas²⁵, y un sinfín de iniciales²⁶.

Todas las orlas de este códice asimilan plenamente las propuestas decorativas originadas en las escuelas flamencas de Gante y Brujas, resultando unas franjas estrechas independientes de la inicial, doradas o monocromas, sobre las que se superponen motivos fitomórficos, preferentemente flores, frutos y acantos, en ilusionista efecto de *trompe-l'oeil*. Aunque lo habitual es la utilización del fondo dorado uniforme, hay cuatro bordes marginales monócromos: marrón (Cód. 44, f. I r.) y azul (Cód. 46, f. C r.; Cód. 48, f. CLXVII r. y CLXXV r.). Asimismo, estas franjas decorativas se distancian de los habituales patrones ornamentales ganto-brujenses en la ausencia entre su ornamentación de elementos del reino animal como los insectos, motivos indispensables en el ornato marginal flamenco²⁷.

Los elementos constitutivos de las iniciales en el *Misal Rico* de la Catedral de León muestran la adopción de formas ornamentales de procedencia italiana, siendo claramente manifiesta la utilización en la construcción del cuerpo de las letras iluminadas de motivos figurativos vigentes en los repertorios decorativos



Fig. 4. Orna. Letra M. Códice 46, f. LXVIII v. (A.C.L.)

renacentistas. La presencia de las formas zoomórficas es reducida, ciñéndose a cinco miembros del reino animal: dragón, serpiente, buitres, zorro y delfín (Fig. 4). El mundo antropomórfico se manifiesta a través de dos figuras: la cabeza humana, provista o no de alas, y el mascarón. Más amplia es, sin duda, la presencia del mundo vegetal, que se manifiesta a través de hojas de acanto, cuadrifolias y hojas de laurel. Por el contrario, la gama de elementos arquitectónicos es muy reducida, circunscribiéndose a sencillas

estructuras y molduras realizadas “a lo romano”. Finalmente, hacen acto de presencia en la configuración del cuerpo de las iniciales del Misal otro conjunto de formas ornamentales difundidas por el Renacimiento italiano: cintas, estrias, gallones, sargas de cuentas, etc.²⁸.

Al igual que en el *Misal Rico* de la Catedral de León, otros manuscritos peninsulares coetáneos asimilan las propuestas decorativas italianizantes. En el *Misal del Infantado* (1510-1520) y *Libro de los Prefacios* (1530-1546) se ha hallado la utilización de la cabeza del delfín, mientras que en los cantorales de la catedral de Jaén (1500-1543) se han localizado animales fantásticos y prótomos de ave²⁹. Los cantorales del monasterio de Guadalupe y la Catedral de Jaén utilizan como elementos ornamentales cabezas humanas³⁰. Sólo hemos registrado mascarones en las colecciones corales giennenses y cordobesas, detectándose en esta última el empleo de la cuadrifolia³¹. El acanto es un motivo figurativo común en las iniciales iluminadas de los manuscritos realizados a principios del siglo XVI: *Misal Rico de Cisneros* (1502-1518), *Misal del Infantado* (1510-1520), cantorales pertenecientes a las catedrales de Córdoba (1502-1504), Jaén (1500-1543), Sevilla (1500-1530) y monasterio de Guadalupe (1502-1533)³². Por último, en los libros de coro giennenses se ha advertido la utilización de otro motivo figurativo renacentista: estructuras gallonadas estriadas³³.

²⁸ *Ibidem.*, pp. 113-131. Para una perfecta localización de los diferentes grupos de iniciales consúltese este apéndice. En esta obra se reproducen también los diferentes tipos de iniciales entre p. 90 y p. 100.

²⁹ MUNTADA TORRELLAS, ANNA (1987): “Las miniaturas del Misal...”, p. 116; GONZÁLEZ, RAMÓN (1980): “El arte del libro en el Renacimiento: el Libro de los Prefacios”, en *Toledo renacentista. Simposium*, Toledo, p. 89; HIDALGO OGAYAR, JUANA (1972): “Cantorales de la Catedral de Jaén del primer tercio del siglo XVI”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, XVIII, n.º 72-73, p. 25 (fig. 12).

³⁰ MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. (1993): “La miniatura guadalupense. La actividad artística de un scriptorium monástico a finales de la Edad Media”, en *Norba-Arte*, n.º XIV-XV, p. 61; HIDALGO OGAYAR, JUANA, “Cantorales...”, p. 31 (fig. 19).

³¹ HIDALGO OGAYAR, JUANA, “Cantorales...”, p. 22 y p. 25 (figs. 11-12); TARANILLA ANTÓN, MARTA ELENA, *Op. Cit.*, pp. 64-65.

³² MUNTADA TORRELLAS, ANNA (1992): *Misal Rico de Cisneros*, Ed. Fundación Sánchez-Ruipérez, Madrid y “Las miniaturas del Misal...”, pp. 108-119; HIDALGO OGAYAR, JUANA, “Cantorales...”, pp. 53-86; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P., “La miniatura guadalupense...”, pp. 59-62.

³³ HIDALGO OGAYAR, JUANA, “Cantorales...”, p. 61 (fig. 15).

En definitiva, después de esta exposición hemos podido verificar a través de los manuscritos iluminados analizados cómo las sedes catedralicias de Palencia y León, de una forma simultánea con otros centros peninsulares como el monasterio de Guadalupe y las catedrales de

Córdoba, Toledo, Sevilla y Jaén, inician en torno a 1500 un proceso de recepción y asimilación de las formas decorativas provenientes de Flandes e Italia, produciéndose la plena convivencia en un mismo manuscrito de ambos lenguajes artísticos.



PRESENCIA Y ACTIVIDAD DE ESCULTORES ITALIANOS EN LA BARCELONA DEL SIGLO XV

Joan Valero Molina
Universitat de Barcelona

El panorama de la escultura del siglo xv en Barcelona, especialmente en la época más fértil del gótico internacional, está dominado principalmente por maestros que sabemos o suponemos autóctonos (Pere Sanglada, Antoni Canet, Pere Joan, Pere Oller, Antoni Claperós), contando con la destacable participación de algunos escultores franco-flamencos (Pere de Santjoan, Jani lo Normant, Raulí Vautier) cuyo lenguaje estilístico es, en grandes líneas, el predominante en la Corona de Aragón, y el que, en distinta medida, adoptarán los primeros. Sin embargo, no es posible soslayar la contribución debida a artífices italianos, generalmente de carácter más puntual y que por consiguiente dejó una huella menos ostensible en la producción global, al menos en la que nos ha llegado hasta la actualidad. En un trabajo anterior abordé la figura del florentino Julià Nofre, activo en las catedrales de Valencia y Barcelona, dando también a conocer la presencia del reputado Dello Delli en el segundo ámbito¹. En el presente estudio

se pretende profundizar sobre la actividad de estos maestros en la seo catalana, además de dar a conocer otros nombres que mostrarán que la concurrencia italiana en la Barcelona del siglo xv quizás fue menos episódica de lo que *a priori* podríamos suponer.

ASBERTO DI BETTO

El 14 de febrero del año 1419, un imaginero de Perugia llamado *Asbertus de Beto* acuerda con Gabriel Gombau, canónigo de la catedral de Barcelona, la expedición de una talla de madera de la Virgen por el precio de 53 florines². Parece que esta escultura, de la que no se especifica la destinación, se ha perdido; sin embargo, el documento reviste un interés innegable. Por un lado, porque nos proporciona un nuevo elemento para el conocimiento de la situación de la escultura barcelonesa de aquellos años, algo oscura después de la desaparición de Pere Sanglada y la marcha de Antoni Canet a Gerona, y por otro lado, por las especiales características de la pieza

¹ Valero Molina, J. (1999): "Julià Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI, p. 59-76. Poco después aparecía otro estudio que también relacionaba los relieves del trascoro de la catedral valenciana, documentados a *Julià Florentí*, con una clave de bóveda que Julià Nofre ejecutó en la catedral de Barcelona, ampliando notablemente el *Corpus* (de manera muy discutible, tal como intentaré cuestionar más adelante) con una heterogénea serie de obras de procedencia florentina: Franci, A. (2001): "Giuliano di Nofri scultore fiorentino", en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XIV, p. 431-468. También tengo constancia de que Anna La Ferla está ultimando una tesis doctoral dedicada a este maestro, bajo la dirección de la doctora Francesca Español, titulada: *Giuliano di Nofri. Un artista florentino entre Italia y la Corona de Aragón en la primera mitad del siglo xv*.

² Archivo de la Catedral de Barcelona (ACB), not. Gabriel Canyelles, vol. 288, *Manual*, 1419.

contratada, la cual, como veremos, podría haber sido destinada a una obra de mayor envergadura.

Con relación a este punto, fijemos la atención en la configuración de la imagen, realizada en madera de álamo, y con una altura de nueve palmos, es decir, de dimensiones algo superiores a lo natural. No se puede descartar que hubiera sido una estatua exenta destinada al culto de una capilla u oratorio; en este sentido, la escueta mención al zócalo puede sugerir la existencia de un espacio reservado a alojar el escudo del promotor, tal como encontramos en otras imágenes similares. Pero el material y las medidas llevan a pensar en otra dirección, especialmente si consideramos otros dos modelos coetáneos, uno conocido a partir de la documentación, y el otro conservado. Se trata de las vírgenes de talla que presidieron los retablos mayores de Monreale y Santes Creus. De la titular del primero sabemos, por una mención contenida en el contrato estipulado entre Pere de Queralt y el pintor Guerau Gener, que fue encargada a Pere Sanglada³. Es interesante trasladar la cita completa, por los paralelismos que se pueden establecer con la estatua que tenía que tallar Asberto: «[...] *E sobre lo dit tabernacle, ha a fer una ymage de madona sancta Maria de la dita fusta⁴ qui stiga sobre una represa. La qual ymage hage e sia tengut de fer an Pere Sanglada ymaginayre ciutada de la dita ciutat de Barcelona. E que hage dalt la dita image VIII palmes de la dita cana. [...]*». Anotemos la significativa coincidencia en las dimensiones de la imagen, así como en el material que la tenía que conformar. Esta Virgen habría

sido contratada a Sanglada mediante un contrato independiente al que acabamos de mencionar, y que podría haber sido muy similar al que nos ocupa.

El caso de la Virgen de Santes Creus es distinto, porque se desconoce cualquier dato documental referente a su artífice, pero su conservación nos permite constatar directamente las cuestiones que más nos interesan: las medidas y el material⁵. Con 202 centímetros de altura, es algo mayor que las otras dos, a pesar de que la diferencia resulte escasa. El material, sin embargo, vuelve a ser la madera de álamo.

La posibilidad de que la Virgen que realizó Asberto fuera destinada a un gran retablo permanece, por consiguiente, abierta, aunque difícil de demostrar. No tenemos noticias de ningún gran retablo dedicado a la Virgen que se hubiera contratado alrededor de 1419, ni de ninguna otra empresa en la que pudiera estar involucrado el mismo promotor. Gabriel Gombau figura en el contrato como canónigo de la catedral, pero esto no implica necesariamente que la imagen fuera realizada para este edificio. Diversas noticias le relacionan con el entorno del monarca Martín el Humano: siendo capellán real al menos desde 1396, el primer día de noviembre de 1401 obtiene de Bernat Dalmau el arciprestado real a cambio de la rectoría del castillo de Palma de Mallorca y de un beneficio que detentaba en la parroquia de San Miguel de la misma ciudad⁶. En el año 1410 es mencionado como presbítero beneficiado del “*beneficij vocati dela spina constructi in sede barchinone*”⁷. Siete

³ Madurell i Marimon, J. M. (1950): “El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras”, en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII, doc. 149.

⁴ De álamo, según se explicita en el mismo documento.

⁵ Se trata de una figura que ha sido relacionada con el escultor Antoni Canet o su entorno. Véase al respecto: Liaño, E. (1989): “Verge de Santes Creus”, en *Millenium*, Barcelona, p. 376, sin decantarse por una autoría concreta. Relacionándola con Canet: Terés i Tomàs, M. R. (1987): *Pere çà Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, p. 86-87, partiendo de una indicación expresada a la autora por Francesca Español; Valero Molina, J. (2004): *Pere Oller, escultor*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 85-87.

⁶ Girona Llagostera, D. (1911-1912): “Itinerari del rey Martí (1396-1402)”, en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, IV, p. 167; Adroer i Tasis, A. M. (1979): *El Palau Reial Major de Barcelona*, Barcelona, p. 219.

⁷ ACB, not. Gabriel Canyelles, vol. 279, *Manual*, 1409-1410, f. 48.

años después ya es citado como canónigo, manteniendo el mismo beneficio⁸. Es necesario puntualizar que éste había sido fundado por el mismo rey Martín tras la obtención, en 1390, de una preciada reliquia de la Santa Espina. Es posible que la condición de beneficiado de Gombau sea un indicio de la destinación de la imagen en la catedral, y en este sentido puede ser significativo que esté representado por dos artífices por entonces activos con cierta regularidad en este edificio, Joan Mates y Marc Canyes⁹. Sin embargo, la Visita Pastoral que se efectuó en 1421, una de las más completas y detalladas de la época, no hace referencia alguna a una estatua de madera (sí en cambio a un retablo) en la capilla del Santo Sepulcro, en la que se ubicaba el beneficio de la Santa Espina¹⁰. No puede descartarse pues, ninguna otra opción, como el Palacio Real o la vía mallorquina. En cuanto a la presencia de Mates al lado del promotor, podría señalar al primero como el posible artífice del hipotético retablo pintado, en el caso de que realmente la imagen fuera asignada a un mueble de estas características¹¹.

Merece una mención especial el avalador de Asberto di Betto, otro artífice italiano llamado Guido d'Antonio de Pisa, orfebre real, que entre 1424 y 1430 será documentado en Valencia, trabajando para Alfonso el Magnánimo¹². La vinculación con el monarca no se trun-

có tras el cambio de residencia de éste en Nápoles, puesto que Guido estará activo en esta ciudad entre 1437 y 1457¹³.

Constatamos, pues, que de alguna manera Asberto se relaciona con otros artífices italianos, lo que nos lleva a considerar su presencia en el contexto de una época en la que, en el caso concreto de los escultores, son varios los que se documentan trabajando en diversos ámbitos de la Corona de Aragón: a los ya mencionados Julià Nofre y Dello Delli cabe añadir el nombre del enigmático Giuseppe Belli, a quien se atribuyen algunos de los relieves de la escalera de acceso al coro de Santa María de Morella¹⁴. Estrictamente contemporáneo es el proyecto del trascoro de la catedral de Valencia, una obra en la que Julià Florentí no debería trabajar sólo. Sin embargo, las consideraciones que realizaremos a continuación sobre Asberto tienden a desvincularlo de esta hipotética colaboración.

Asberto di Betto era, hasta ahora, un nombre desconocido para la historiografía artística de la Corona de Aragón. Sin embargo, creo que puede identificarse con el artífice que en 1421, dos años después del encargo recibido en Barcelona, se presenta en Siena con el nombre de Alberto di Betto di Asisi, *maestro d'intaglio*, contratando cuatro figuras de madera para la capilla del Crucifijo de la catedral sienesa, avalado por el prestigioso Jacopo della Quercia¹⁵. Cabe puntua-

⁸ ACB, not. Gabriel Canyelles, vol. 286, *Manual*, 1417, f. 67.

⁹ Entre 1406 y 1417, Joan Mates pinta diversos retablos para la catedral barcelonesa (Alcoy, R.; Miret, M. M. (1998): *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*). En cuanto al platero Marc Canyes, es profusamente documentado realizando diversas obras y reparaciones para la seo, ya desde finales del siglo xiv (Dalmases, N. de (1992): *Orfebria Catalana Medieval. Barcelona, 1300-1500*, II, Barcelona, p. 45-49).

¹⁰ Archivo Diocesano de Barcelona, *Visita Pastoral*, 1421, f. 27-29.

¹¹ En esta época, los tres candidatos más importantes, establecidos en Barcelona, para contratar y llevar a cabo un retablo de grandes dimensiones serían Joan Mates, Lluís Borrassà y Jaume Cabrera.

¹² Sanchís Sivera, J. (1921): "La esmaltería valenciana en la Edad Media", en *Archivo de Arte Valenciano*, p. 24-25. Sanchís Sivera, J. (1922): "La orfebrería valenciana en la Edad Media", en *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, XXVI, p. 614-618; García Marsilla, J.V. (2000): "La estética del Poder. Arte y gastos suntuarios en la corte de Alfonso el Magnánimo (Valencia, 1425-1428)", en *XVI Congreso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona*, (Nápoles, 1997), Nápoles, p. 1705-1718.

¹³ Sobre la etapa napolitana: Catello, E. y C. (1975): *L'Orficeria a Napoli nel xv secolo*, Nápoles, p. 117.

¹⁴ Sobre la escalera del coro, véase: Fumanal i Pagès, M. À.; Montolí Torán, D. (2003): "Escalera del coro. Escenas de la genealogía de Cristo", en *La memòria daurada. Obradors de Morella, s. xiii-xvi*, Morella, p. 390-393.

¹⁵ El documento ha sido publicado en: Beck, J. (1991): *Jacopo Della Quercia*, Nueva York, p. 396-397.

lizar que, a pesar de la discrepancia sobre la ciudad de procedencia, los documentos pueden hacer referencia no al lugar de origen, sino al de residencia, que naturalmente podía cambiar. Además, hay que tener en cuenta la estrecha proximidad geográfica existente entre Perugia y Pisa. Se ha intentado relacionar este grupo con el conjunto de la Lamentación (la Piedad flanqueada por San Juan Evangelista y María Magdalena) que actualmente se encuentra debajo del altar situado en la entrada de la célebre librería Piccolomini de la catedral sienesa¹⁶. Desde un punto de vista iconográfico y cronológico, el conjunto encaja perfectamente con el encargo recibido por Alberto; sin embargo, el estilo se aleja notablemente de la estética umbra o toscana, acusando tendencias que, de manera quizás excesivamente genérica, podríamos definir como franco-flamen-cas. En este sentido, la posibilidad de que Alberto hubiera desarrollado parte de su carrera anterior en territorios más supeditados al gótico internacional nórdico, permitiría cobrar más fuerza a su identificación con Asberto. Éste debe ser, sin embargo, un tema a desarrollar en un futuro próximo, puesto que abre nuevas vías de investigación que no podemos abarcar en el presente trabajo.

DELLO DELLI EN LA CATEDRAL DE BARCELONA

En una ocasión anterior propuse la identificación de un oscuro imaginero (pero de alto nivel, a tenor del elevado sueldo que percibía) llamado Daniel Nicolau, activo en el claustro de la catedral de Barcelona durante dos semanas de enero en 1434, con el célebre y polifacético artista florentino Daniello Nicholai, más conocido como Dello Delli¹⁷.

Aparte de la coincidencia del nombre, es sumamente significativo el hecho de que por aquellas fechas también estaba presente en la catedral Julià Nofre (Giuliano di Nofri), quien unos meses antes se había presentado de testimonio en Florencia en un documento en el que se nombraba al pintor barcelonés Bernat Martorell como procurador para cobrar una cantidad que Dello debía al pintor Ambrosio Salari. Dello, pues, se encontraba en la Corona, y muy probablemente en Barcelona.

A partir de estos datos, y sobre la base de las indicaciones contenidas en los "Libros de Obra" de la catedral, se limitaba el posible campo de trabajo de Dello en dos ámbitos muy específicos del claustro¹⁸: en una clave de bóveda de la galería en donde se representa San Marcos, o bien en los capiteles de un pilar situado en el extremo opuesto del claustro. Mientras que el estilo de la clave parece totalmente ajeno al lenguaje toscano, los relieves del pilar acusan la mano de un escultor absolutamente familiarizado con el arte florentino. En ellos se han representado diversas escenas pertenecientes al Génesis, concretamente a la historia de Adán y Eva, y suponen el inicio del complejo ciclo que comprende todo el conjunto de pilares del claustro catedralicio (fig. 1). Para considerar la posible paternidad de Delli de estos relieves hay que tener en cuenta, sin embargo, que el pilar que le sucede, a pesar de pertenecer a otra mano, también acusa una factura italiana, aunque en este caso puede relacionarse netamente con el artífice que elaboró la clave de bóveda del correspondiente tramo de galería, Julià Nofre, tal como queda reflejado en los registros de obra de la catedral¹⁹.

¹⁶ Reproducido en: Cechi, A. (1982): *The Piccolomini Library in the Cathedral of Siena*, Florencia, fig. 4 y 5.

¹⁷ Valero Molina, J. "Julià Nofre..."; Valero Molina, J. (1999): "L'escultura del segle xv a Santa Anna. Relacions amb els mestres del claustre de la catedral", en *Lambard*, XI, (1998-1999), p. 92-95.

¹⁸ Sobre los argumentos y bases documentales utilizadas para llegar a esta conclusión, véase: Valero Molina, J. "L'escultura del segle xv...".

¹⁹ Sobre la atribución de la escultura de este pilar: Valero Molina, J. "Julià Nofre...", p. 61-62.



Fig. 1. Trabajos de Adán y Eva, claustro de la catedral de Barcelona.

Son diversos los puntos que acercan las escenas del primer pilar a la plástica toscana del Quattrocento. En una anterior ocasión ya señalé ciertas analogías con dos de los escultores más significados de la Florencia de la época: Ghiberti y Brunelleschi. Con relación al primero podemos anotar el gesto del ángel de la Expulsión del Paraíso, similar al de la Anunciación de la Puerta Norte del Baptisterio florentino. Sin embargo, la posición del cuerpo parece remitir a la figura de Abraham del relieve del Sacrificio de Isaac realizado por Brunelleschi. A nivel más genérico, se constata como en la escena de la Reprobación se ha aplicado una solución muy usual en el arte italiano, con la figura divina alzando su vestido con una mano. Pero existe otro elemento que nos conducirá directamente a la escultura florentina, y más concretamente a un ámbito estilístico hasta ahora poco definido que ha sido centrado alrededor de la figura de un joven Donatello. Se trata de la representación de los trabajos de Adán y Eva, que encuentran un referente

casi exacto, en cuanto a las posiciones de los personajes, en un relieve de terracota que se custodia en el Victoria and Albert Museum de Londres, y que ha sido atribuido a Donatello, con una cronología en torno del tercer lustro del siglo xv (fig. 2). Asimismo, encontramos reproducida la posición de Adán, cuyos referentes primeros debemos buscar en la escultura clásica, en la figura de San José de ciertos relieves de la Natividad, también de terracota, uno de los cuales igualmente atribuido a Donatello con idéntica cronología²⁰. En este punto, cabe recordar la indicación de Vasari sobre una eventual colaboración entre Delli y Donatello en la elaboración de obras precisamente de características similares a la del museo londinense²¹. Este dato podría explicar esta afinidad compositiva. Sin embargo, los relieves de la catedral de Barcelona también obligan a replantearse la paternidad de un numeroso grupo de esculturas florentinas de terracota que hasta ahora la historiografía ha tendido a atribuir a la primera época de Donatello.

²⁰ *Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello*, Detroit, 1985, p. 104. Estos relieves pertenecen a las colecciones del Museo Bardini de Florencia, y del Detroit Institute of Arts.

²¹ Vasari, G. (1971): *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, III, Florencia, p. 39.



Fig. 2. Trabajos de Adán y Eva, Victoria & Albert Museum, Londres.

UNA NUEVA MIRADA A LA ESTATUA DE SANTA EULALIA DE TERRACOTA DE LA CATEDRAL

La puerta de Santa Eulalia del claustro de la catedral de Barcelona estaba presidida por una magnífica imagen de la santa que le daba nombre (fig. 3) (actualmente el espacio es ocupado por una fiel copia, mientras que la original se encuentra en el pequeño museo del claustro). Tradicionalmente ha sido considerada como una obra de los Claperós, una familia de escultores de Barcelona activos en la catedral durante una buena parte del segundo cuarto del siglo xv y los primeros años del siguiente²². Sin embargo, estilísticamente se aleja notablemente de las obras documentadas de estos artífices (la clave de bóveda y la escultura decorativa de la fuente del claustro, el apostolado de la seo de Gerona), así como de las que a partir de éstas les han sido atribuidas²³. Por otro lado, aún no se ha podido separar la personalidad artística de los dos principales artífices

de la familia, Antoni y Joan, padre e hijo, respectivamente.

Una de las principales razones que han llevado a relacionar la imagen de la santa con los Claperós es, a parte de la vinculación de éstos con las obras de la catedral, el hecho demostrado de que también trabajaban con terracota: podemos citar las figuras de Gerona, así como otras documentadas en Barcelona que no se han conservado, entre ellas una estatua precisamente de Santa Eulalia que debía colocarse en la “Plaça del Blat”.

Pero un análisis detallado de la figura de la catedral nos llevará hacia la propuesta de una hipótesis muy distinta, contemplando también la singularidad del material que la conforma.

A falta de documentos explícitos, no es posible precisar la cronología exacta de la estatua, la cual ha sido situada habitualmente a mediados del siglo xv. No obstante, una exploración del contexto arquitectónico que la rodeaba permite sugerir una aproximación más precisa. Según los “Libros de Obra” específicos del claustro, debidos a una contabilidad independiente a la obra normal como fruto de una donación póstuma del obispo Francesc Climent Sopera, entre julio de 1431 y enero de 1432 se levantó la llamada puerta de Santa Eulalia²⁴. El dosel que corona la estatua de terracota, asimismo, también contiene en su falsa clave interior el escudo del obispo, circunscribiendo su cronología hasta finales de 1433 (cuando se agota el capital aportado por Sopera). Por lo tanto, es perfectamente factible y lógico que la imagen sea estrictamente coetánea al conjunto de la puerta.

Un posible *terminus ante quem* podría ser proporcionado por la clave de bóveda

²² La última aportación sobre esta imagen ya pone seriamente en duda la adscripción a los Claperós: Español, F. (1999): “Entorn dels Claperós? Santa Eulàlia”, en *La Barcelona gòtica*, Barcelona, p. 177-178. Sobre la obra de esta familia, de la misma autora: “La escultura tardogòtica en la Corona de Aragó”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 309-310.

²³ Véanse las obras citadas en los trabajos mencionados en la anterior nota.

²⁴ Valero Molina, J. (1993): “Acotacions cronològiques i nous mestres a l’obra del claustre de la catedral”, en *D’Art*, 19, p. 29-41.



Fig. 3. Santa Eulalia, catedral de Barcelona.



Fig. 4. Santa Eulalia (detalle), catedral de Barcelona.

de la galería situada delante de la puerta, en la cual un escultor ignoto talló, con discreta fortuna, una imagen de Santa Eulalia que parece seguir el modelo de la estatua de la puerta. Sabemos que ese sector de la galería fue terminado hacia 1442, pero aun podría estrecharse más el margen cronológico si los registros de 1435 sobre la finalización de “*la volta davant lo portal nou de la claustra*” se refiriesen a este tramo y no a la pequeña estancia previa a la salida, una posibilidad también perfectamente factible²⁵.

Desde un punto de vista estilístico, como ya se ha indicado con anterioridad, la figura de terracota se muestra completamente ajena a la plástica de los Claperós, así como a la de los otros maestros catalanes conocidos de la época. Sin embargo, si la estatua se analiza desde una perspectiva “florentina” adquiere una significación distinta. Efectivamente, constatamos en ella una peculiar torsión del cuerpo,

–algo disimulada por los generosos pliegues del vestido–, de raíz clásica, que gozó de una amplia fortuna en la Florencia del primer Quattrocento. El elegante *contrapposto* de la figura, caracterizado por la posición avanzada de la pierna izquierda y el brazo derecho, en contraste con la pierna derecha (de apoyo) y el brazo izquierdo, con la cabeza ligeramente girada hacia un costado, configura una particular posición que ya fue remarcada por Pope-Hennessy como característica específica del Quattrocento florentino, y a su vez encuentra claros referentes en la producción de Ghiberti, Nanni di Banco, Nanni di Bartolo, o del mismo Donatello²⁶.

Existe otro detalle que nos obliga a dirigir la mirada hacia la plástica florentina: debajo de la corona de la santa, y sobre su frente, se distingue por encima de la maraña de pequeños rizos un aderezo de carácter vegetal compuesto por hojas y pequeños frutos (fig. 4) –sin

²⁵ ACB, *Libro de Obra*, 1435-1437, f. 56v, 66.

²⁶ Pope-Hennessy, J. (1986): *Italian Renaissance Sculpture*, Oxford, p. 7. Abunda en el mismo aspecto: Brunetti, G. (1966): “Riadattamenti e spostamenti di statue fiorentine del primo quattrocento”, en *Donatello e il suo tempo*, Florencia, p. 277-282.



Fig. 5. David, Museo del Bargello, Florencia.

par en la escultura catalana-, tal como se muestra en la figura del David de Donatello que se custodia en el Museo del Bargello (1408-1409), una obra en la que las coincidencias pueden extenderse incluso a la delicada definición de los rasgos del rostro (fig. 5).

También el uso de la terracota puede ser un indicio que apunte directamente hacia Florencia. En la Corona de Aragón, y más concretamente en Barcelona, parece extenderse en fechas más tardías que las propuestas para la efigie de Santa Eulalia. Aunque existe una imagen que casi podría haber sido coetánea, o quizás algo posterior: la Virgen de Misericordia del monasterio de Vallbona de les Monges, atribuida a Pere Joan, y probablemente realizada durante el abaciado de Blanca de Caldes (1420-1446)²⁷. Pero en este caso debemos apelar a un hecho que hasta ahora no ha sido tenido en cuen-

ta: la posible influencia recibida por Pere Joan de parte de Julià Florentí y el conjunto del trascoro de Valencia. De hecho, existen en el retablo mayor de la catedral de Tarragona (c. 1426-c. 1440), la obra maestra de Pere Joan, diversos elementos que parecen indicar un conocimiento directo de los relieves valencianos, como puede ser, por ejemplo, la particular decoración de las aureolas. Esta relación puede demostrarse a partir de la presencia efectiva de Pere Joan en la catedral de Valencia, entre octubre y diciembre del año 1424, precisamente en el momento en que se terminarían los relieves del trascoro²⁸. Aunque a partir de este dato inédito no creo que se pueda sugerir con seguridad una eventual participación del imaginero catalán en la finalización de los relieves (parece excesivamente forzado buscar su mano en ellos), como mínimo indica un contacto directo con la obra, y quizás también con el principal maestro que la realizó²⁹.

Por otra parte, toda la producción en terracota que conocemos de los Claperós pertenece a una fase avanzada de la carrera de Antoni, a partir de la década de los 40: una cruz en la que se combina la piedra y la tierra, una figura de Santa Eulalia para una plaza barcelonesa, unas losetas para el Palacio Real, y entre 1458 y 1460, con su hijo Joan, la decoración de la Puerta de los Apóstoles de la seo de Gerona. En cambio, es significativo que en dos documentos inéditos pertenecientes a su primera (y más desconocida) etapa, de 1424, sea denominado como "*magister faciendi ymaginis lapideas et fusteas*", excluyendo cualquier mención a la terracota³⁰.

De este modo, la estatua de Santa Eulalia de la catedral podría haber sido

²⁷ Sobre esta imagen: Manote Clivilles, M. R. (1981): "Una escultura de Pere Joan en Santa Maria de Vallbona de les Monges", en *Ilerda*, XLII, p. 27-36.

²⁸ Archivo de la Catedral de Valencia, *Libro de Obra*, 1424, f. 24 y ss.

²⁹ Esta relación hace necesaria una revisión profunda del retablo tarraconense contemplando esta nueva perspectiva, una tarea que están llevando a cabo Francesca Español y Anna La Ferla en un trabajo conjunto dedicado precisamente a esta cuestión.

³⁰ ACB, not. Julià Roure, vol. 460, 1424, 4 de septiembre; vol. 428, 1423-1426, 4 de diciembre. Sobre las obras de terracota realizadas en Barcelona en la época final del gótico: Español, F. (2001), p. 293, n. 30.

una de las primeras producciones en terracota de Barcelona, y su artífice habría podido impulsar una posterior difusión en la factura de figuras en este material por parte de otros maestros. Cabe recordar que fue precisamente en Florencia en donde, a principios del siglo xv, la producción de obras de terracota experimentó un notable éxito, y diversos escultores la utilizaron en sus obras: Donatello (considerado por la historiografía como el pionero), Ghiberti, Nanni di Bartolo, Michele da Firenze³¹.

De este modo, tanto la concepción de la imagen de Santa Eulalia como su configuración material sugieren la autoría de un maestro florentino. Durante el período que transcurre entre finales de 1431 e inicios de 1432, el momento en que se construye la puerta, los registros de la catedral mencionan el nombre de Julià Florentí (a quien los Libros más adelante llamarán Julià Nofre) con regularidad. Teniendo en cuenta la precisión y la especificidad de las anotaciones del “Libro del claustro”, se limita notablemente su posible campo de trabajo a los espacios que en aquel momento se estaban laborando con la financiación del obispo, y la mano del artífice, conocida a partir de la posteriormente documentada clave de la Santa Cena, puede reconocerse en la clave de bóveda de la capilla del Corpus, así como en el Dios-Padre del tabernáculo de la puerta de Santa Eulalia³². Sin embargo, resulta mucho más complejo poder atribuir con absoluta garantía la estatua de terracota a Julià Nofre, porque no conocemos ningún referente similar, ninguna escultura exenta, en la obra que hasta ahora se le ha relacionado. Existen, sin em-

bargo, algunos aspectos de gran interés que obligan a considerar seriamente esta hipótesis. Los amplios y abundantes pliegues de la túnica responden a las mismas características que los ángeles de la clave de la capilla del Corpus, o diversas figuras que se encuentran en los relieves del trascoro de la catedral de Valencia³³. Más significativa aun puede ser la utilización de una idéntica decoración en los bordes del escote (consistentes en una cenefa compuesta de rombos que se alternan con círculos) y en el cinturón de Salomón en Valencia³⁴, y que con ciertas variaciones reaparece, tanto en las claves de la capilla del Corpus y de la Santa Cena como en el nimbo de la Pentecostés del trascoro valenciano. Asimismo, el motivo ornamental del cinturón de Santa Eulalia, consistente en la alternancia de círculos y rombos con un punto en el centro, ya aparecía exactamente igual en el nimbo de los ángeles de la Ascensión de Valencia. En cuanto a los pequeños y cortos rizos, encuentran un referente algo más simple en determinadas cabezas, como las de algunos apóstoles de la Ascensión y la Pentecostés. Respecto a la corona de Santa Eulalia, es de destacar que repite la misma tipología usada en los dos protagonistas de la escena de Salomón y la reina de Saba, con un mayor nivel de detalle en el caso de la imagen barcelonesa. Otra analogía la localizamos en los sectores laterales de los zapatos de la santa, en donde aparece un motivo decorativo de carácter vegetal que vemos reproducido en las enjutas de los arcos que sirven de fondo a la escena de la Pentecostés.

Se trata, en suma, de un conjunto de elementos que obliga a tener en cuen-

³¹ Sobre el auge de la terracota en la Florencia del primer Quattrocento: Bellosi, L. (1977): “Ipotesi sull’origine delle terracotte quattrocentesche”, en *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, Florencia, p. 163-179; Martini, L. (1978): “La rinascita della terracotta”, en *Lorenzo Ghiberti. Materia e ragionamenti*, Florencia, p. 207-224; Bellosi, L. (1985): “Donatello’s Early Works in Terracotta”, en *Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello*, Detroit, p. 95 y ss.

³² Las atribuciones son realizadas y argumentadas en: Valero Molina, J. “Julià Nofre...”.

³³ Como por ejemplo el apóstol arrodillado en el sector izquierdo de la Ascensión. Las obras son reproducidas en: Valero Molina, J. “Julià Nofre...”, y en: Franci, A. (2001).

³⁴ Este detalle se aprecia perfectamente en: Franci, A. (2001), fig. 18.

ta la opción de Julià Nofre para la figura de terracota. Hay que considerar, sin embargo, el lugar que ésta ocuparía, en el caso de tratarse realmente de una obra suya, dentro de la trayectoria del escultor. Debemos tener presente que cuando asumiría el trabajo del trascoro valenciano se encontraba en una fase muy inicial de su carrera, con poco más de 20 años, lo que permitiría explicar una cierta variabilidad en los modelos adoptados, sin que por ello deba descartarse en absoluto la participación de otras manos, también de origen toscano. El tributo que los relieves prestan a Ghiberti queda definitivamente demostrado a partir de una noticia recuperada por Franci, en la cual aparece “Juliano Honofrii de Florentia” con relación a la obra de la fuente bautismal de la catedral de Siena que tenía que realizar el gran maestro (21 de mayo de 1417)³⁵.

La indeterminación que se constata en el trascoro valenciano, sin embargo, tiende a desaparecer unos años después en la etapa barcelonesa, en donde Nofre parece acomodarse a un lenguaje de carácter más gótico, y sin embargo fuertemente vinculado a las propuestas de maestros quattrocentistas como Nanni di Bartolo y Michele da Firenze. Junto a las obras anteriormente mencionadas de la catedral, también pertenece a la misma época la documentada pila bautismal realizada en mármol de Carrara, y unas ménsulas situadas en la capilla de San Jorge del palacio de la Generalitat

de Barcelona (1432-1434): la que representa San Juan, especialmente, presenta una clara sintonía con la estatua de Santa Eulalia en la realización de los pliegues del vestido³⁶. Por el contrario, las obras barcelonesas de la década de los 30 señalan una evolución en la carrera del maestro que se aparta notablemente de las nuevas atribuciones florentinas propuestas por Franci, en especial para la crucifixión del museo de Berlín³⁷. Otras obras más tempranas, como la Coronación de San Egidio, presentan importantes problemas de orden cronológico para encajarlas en el periplo profesional de Nofre, o incluso de orden documental, si nos ceñimos a la opinión de Vasari, para quien el conjunto era debido a Dello Delli. También atribuye Franci a Nofre ciertos relieves de terracota que anteriormente han sido relacionados a un joven Donatello, y cercanos a Delli, y sin embargo bastante alejados del estilo de los relieves de Valencia.

Se trata, en conjunto, de una compleja problemática muy característica de la escultura toscana del primer Quattrocento, en la que los principales maestros son capaces de mostrar una amplia variedad de soluciones en sus obras documentadas, lo que ha conllevado importantes problemas para los historiadores al intentar discernir la paternidad de piezas de autores ignorados³⁸. Es por esta razón que debemos observar la propuesta de autoría de la efigie de Santa Eulalia de terracota con una cierta precaución.

³⁵ Franci, A. (2001), p. 466.

³⁶ La atribución de estas ménsulas no ha sido aceptada por Carbonell, quien parece tender a atribuir las al arquitecto que levantó la capilla, Marc Safont, a pesar de que no se conoce ninguna noticia que permita suponerle la capacidad de realizar esculturas (Carbonell i Buades, M. (2003): *El Palau de la Generalitat, del Gòtic al primer Renaixement*, Barcelona). Carbonell sostiene, como argumento, que en la documentación del palacio no aparece el nombre de Nofre. Sin embargo, según un registro fechado unos años antes, se manda a Safont para que se provea de los canteros e imagineros que necesite; ninguno de ellos aparece documentado, salvo Pere Joan, quien contrató independientemente el medallón de la fachada. Otro aspecto a tener en cuenta es el hecho de que dos ménsulas angélicas que relacioné con Nofre se encuentran precisamente en la antigua sacristía de la capilla, construida en la misma fecha que ésta.

³⁷ Una obra que antiguamente Schubring ya había relacionado con el autor de los relieves valencianos: Schubring, P. (1925): *Die italienische Plastik des Quattrocento*, Berlín, p. 25-26.

³⁸ Valga como ejemplo la notable figura de San Luis de bronce, documentada a Donatello, pero que sin embargo parece acusar una clara influencia de la plástica flamenca de la que carecen otras obras coetáneas debidas al mismo autor (*Italian Renaissance Sculpture in the Time...*, p. 42).

APÉNDICE DOCUMENTAL³⁹

1419, 14 de febrero, Barcelona

Asberto de Beto, escultor de Perugia, contrata la fabricación de una imagen de la Virgen de madera al canónigo Gabriel Gombau.

ACB, notario Gabriel Canyelles,
vol. 288, *Manual*, 1419

«Ego Asbertus de Beto de Peruxia ymaginarius Regni Italie provincie Tosquane a presenti die per totum mensem aprilis primo venturum convenio et promitto vobis honorabili Gabrieli Gombau canonico sedis ab hiis absenti Marcho Canyes argenterio et Johani Mates pictori civibus Barchinone presentibus dabo operam cum effectum scilicet quod faciam et perficiam bene et pulcre quandam ymaginem beate marie que tenebit ymaginem Christi in braxio de bono ligno arido de alber, stature novem palmorum absque base sive peu absque pictura aliqua de pinzel nisi tamen ex dicto ligno. Et pro hiis obligo omnia bona et iuro et impono mihi penam X decem librarum barchinone et dono vobis fideiussorem Guido Danthoni de Pisa argenterium domini Regis qui mecum et sine me de

predictis omnibus et singulis vobis teneatur. Et quod predictis sum habiturus quinquaginta florenos auri aragonum et recti ponderis et tres florenos pro adiutorio dicte fuste per hos terminos scilicet decem florenos de presenti et dictos III florenos pro adiutorio predictae fuste et cum dicta ymago erit immediatum factam ad noticiam vestrorum dicto dominorum quindecim florenos et cum erit perfecta restantis XXV florenos ad hec ego dictus Guido Danthoni de Pissa fideiussor predictus acceptans et convenio et promitto vobis quod cum dicto principali meo etc., obligans omnia bona etc., et iuro et renunciatis legi dicenti quod prius conveniatur principalis, etc., et versa vice dicti Marchus Canyes et Johannes Mates promiserunt solve re precium supradictum dictorum LIII florenorum per solutionis predictas obligaverunt omnia bona eorum etc., iuraverunt renunciaverunt etc. Actum etc.

Testes discretus Petrus Saturnini notarius, Anthonius Laurencii et Petrus Morell scriptor Barchinone. Si firme predictorum et firme fideiussoris discretus Matheus de Thesaracho notarius et dictus Petrus Morell scriptor.»



³⁹ Agradezco a Laureà Pagarolas la colaboración prestada en la interpretación de determinados términos de este texto.

**MESA II:
FUENTES GRÁFICAS Y LITERARIAS:
INCIDENTES EN EL DESARROLLO ARTÍSTICO
DE LA EDAD MODERNA**

LITERATURA ARTÍSTICA Y ESCULTURA

Cristóbal Belda Navarro
Universidad de Murcia

Bajo el título de *Literatura artística y escultura* pretendo recoger una serie de indicaciones útiles para salvar la enorme distancia que la separa de los estudios teóricos sobre las demás artes, especialmente los de pintura y arquitectura, e introducir algunas reflexiones acerca del grado de estima en que fue tenida la misma y, en cierta forma, reivindicar un campo, todavía en España demasiado falto de atención, a la vez que plantear algunas sugerencias metodológicas derivadas de las fuentes artísticas habituales y de otras literaturas también útiles para este tema.

Es cierto que la figura del escultor español quedó definida hace años y que varios estudiosos se han dedicado a desentrañar las claves teóricas imprescindibles para su análisis, ayudados por la densa historiografía desarrollada en los últimos años, por la edición de tratados precedidos por estudios críticos y por la publicación de documentos y textos, ordenanzas y capitulaciones gremiales. Nos encontramos, pues, con la posibilidad de ampliar una línea de trabajo sumamente interesante, precedida por cuanto en el campo de la teoría artística se ha venido realizando. Para sustentar un argumento coherente y riguroso no sólo bastan los específicos textos que se adentraron en el difícil campo de la reflexión sobre la escultura, pocos en relación con la abun-

dante literatura de pintura, arquitectura y otras materias afines, sino que es preciso acudir a otras fuentes para comprender el grado de aceptación que muchos de sus preceptos encontraron en el sentir generalizado de la sociedad que los produjo.

Sin pretenderlo, he caído en el lamento habitual de los tratadistas españoles, en su común queja sobre la ausencia de escritos, abundantes y precisos, como los producidos en Italia y, de manera especial, los referidos a la escultura, materia que, según Diego de Villalta en su *Tratado de la Antigüedad de la Peña de Martos...*, “no está tratada hasta agora por autor alguno que yo sepa, particularmente en nuestra bulgar lengua castellana”. Son, pues, las introducciones, censuras, aprobaciones y licencias, las primeras voces que sienten el vacío historiográfico e invocan los conocidos ejemplos de tratadistas famosos cuya memoria era valorada por la doble función de artista y escritor. Tal fue, como hemos visto, el elogio de Luis de Torquemada a Juan de Arfe, o el de Nicolás de Azara a Mengs en su propósito de “restablecer las artes”, o el de Ignacio de Luzán a Felipe de Castro “arreglado al gusto de los antiguos escultores y de los mejores artífices... para ennoblecer igualmente con los discursos de un doctísimo escritor toscano, muy estimado en Italia por su erudición y por su estilo,

digno de aquel tiempo, que los italianos celebraban justamente como a su Siglo de Oro.

“LOS BUENOS LIBROS”

No fue sólo el propósito ilustrador el único móvil del artista escritor, a la manera del Alberti en *De Statua*, confesando escribir *non nobis sed humanitati* o el “provecho público” declarado por Lázaro de Velasco, sino otros objetivos destinados a nutrir de instrumentos prácticos el adiestramiento de los aprendices o para reivindicar cuestionados prestigios dentro del sistema tradicional de jerarquía de las artes.

La validez universal de ciertos tratados bastó para considerarlos pieza cotizada de algunas bibliotecas como la de Vicencio Juan de Lastanosa, entre cuyos fondos se conservaban las ediciones de Alberti (*De Statua*) y de Carducho (*Diálogos de la pintura*). A pesar de la confusión del humanista aragonés, incluyendo la obra de Carducho como texto específico de escultura, es importante considerar que la edición del *De Statua*, de su propiedad, era la albertiana de 1651, realizada en París por Ráphaële Triquet Du Fresne e incluida como apéndice del Tratado de Pintura de Leonardo. Esta equiparación era la más palmaria demostración de la *aequa potestas* en los días cercanos a la creación de la Academia parisina de Pintura y Escultura.

A pesar de la exigua nómina de tratadistas españoles de escultura, no más reducida que la habitual en otros países, las *Conversaciones sobre escultura* de Arce y Cacho establecen una jerarquía de las fuentes imprescindibles a todo artista, proporcionando al fingido discípulo de su diálogo una lista de urgencia encabezada por el *Museo pictórico* de Palomino. “Las muchas cosas de erudición” que “para el puntual desempeño del Arte de la Escultura” necesita saber un principiante parecen abarcar tanto los preceptos teóricos del cordobés como

las sabias indicaciones de Juan de Arfe, “una de las mejores obras que tenemos de estos tiempos”, según decía Diego de Villanueva. Junto a la universal aplicación del *Arte de la pintura* de Pacheco, la larga lista de libros propuestos, unos cuarenta aproximadamente, pone de manifiesto el empeño por alcanzar un saber enciclopédico como muestra inequívoca de cuáles eran las preocupaciones de la época por dominar todos los preceptos útiles en la teoría y en la práctica de la escultura.

Los grandes nombres, Alberti, Leonardo, Durerro, Serlio, Gaurico, Lomazzo, Borghini, Vasari, Jean Cousin, el padre Pozzo, Vitruvio, Euclides, se deslizan en una soberbia síntesis junto a otras fuentes de muy diverso rango, incluyendo las imprescindibles consultas a autores españoles destacados por su utilidad en los problemas del dibujo práctico, de la anatomía, de las matemáticas, de la perspectiva y aquéllas que servían para acrecentar la autoestima del escultor. Aunque las obras recomendadas parecen ser las propias de una espontánea y atropellada cita, no es probable que un principiante se encontrara facultado para comprender los diversos campos de aplicación de cada una de ellas, pero, a la vista del ambiente académico en el que se gestó el texto de Arce y Cacho, la necesidad de proporcionar una estructura sólida al aprendizaje y al conocimiento les transforman en amigo fiel y sabio a quien “se puede consultar sin temor de que revelen los secretos que les confien”.

Pero de la lista proporcionada por el escritor sólo cuatro eran específicos de la escultura, Alberti, Gaurico Arfe, y el Varchi traducido por Felipe de Castro, otros se referían a las disciplinas imprescindibles en toda formación artística y algunos no podrían encuadrarse en la nómina de los tratados por su rudimentario y elemental contenido o por ser demostraciones jurídicas en las que se fundamentaba la dignidad y excelencia de la pintura frente a los requerimientos de la hacienda real.

Estos consejos tenían su base no sólo en la consolidación de un cuadro sistemático de disciplinas diseñado por las academias oficiales, sino que también eran fruto de reflexiones maduras a lo largo de los siglos, especialmente en la llamada unidad de las artes, vieja aspiración evocadora de la validez universal del conocimiento que para Carducho era el sustento del crédito y de la fama.

En la lectura de cualquiera de los tratados se percibe la práctica común de invocar fuentes antiguas y modernas, legitimadoras de unos principios intelectuales que trazaban las pautas a seguir, unas veces como justificadoras de la erudición personal de sus autores y, otras, como demostración inequívoca de los principales conceptos propuestos. Alberti y Gaurico recurrieron a un sólido repertorio de autores antiguos, Pausanias, Filostrato, Vitruvio, Plinio, Cicerón, Quintiliano, Horacio, Lucrecio, Diodoro de Sicilia, Homero, Virgilio y otros, para reflexionar sobre la distinción de tipo y retrato, el controvertido tema del nacimiento de las artes, su clasificación y diferencias, el control del sistema visual, la proyección de la escultura en el espacio, el concepto de semejanza, el sistema de proporciones, la distinción de principios específicos para cada arte, la imitación figurativa o el modelo ideal de artista y la formación que le es propia.

La invocación al pasado era, pues, un topos habitual y un medio para justificar la excelencia de las artes, recurso necesario e imprescindible que enriquecía el conocimiento. El artista habría de familiarizarse con su consulta y manejo porque eran obras instructivas y representaban “los progresos de una ciencia, a cuya luz se disipa la oscura noche de los siglos”.

Los libros recomendados aconsejaban un aprendizaje regulado por disciplinas como las propuestas por Carducho, anatomía, simetría y fisiognomía. Éstas fueron para el florentino las bases sobre las que se debía construir los principios

reguladores de todas las artes, unas, porque sentaban las bases del sistema proporcional y los números reguladores de la belleza, otras porque escrutaban los seres humanos, su carácter y comportamiento. Ya Diego de Sagredo había invocado la necesidad de que prevaleciese por encima del adorno en arquitectura las proporciones y las reglas, comparando esta evidente necesidad con la tarea de un escultor, mientras Juan de Arfe proclamaba su convencimiento de que las proporciones del cuerpo humano no eran un sistema inalterable, introduciendo modificaciones a las normas dadas por Gaurico y Durero. Sin embargo, la necesidad de que proporción y medida, sea cual fuere el método adoptado, fueran siempre uno de los componentes básicos de la pintura y escultura, definidos como piezas esenciales en el prólogo a la edición de los *Elementos* de Euclides en Sevilla, 1576, por Rodrigo Zamorano “como parece por Alberto Durero en el libro de Simetría corporis humani y por Baptista Alberti en los de Pintura... tienen – añadía – tanta necesidad de ella que lo principal de su arte está puesto y consiste en el buen conocimiento de la geometría, sin la qual ninguna cosa de las que hagan se les puede dar buena proporción y medida”.

La *Varia* de Juan de Arfe rebasó con mucho los reducidos horizontes de otros tratados españoles como pieza de literatura artística equiparable a la de Gaurico, Durero o Coussin, nombres siempre presentes en las pormenorizadas relaciones de libros útiles en la formación de los escultores. Las rectificaciones al canon tradicional que Lázaro Díez del Valle atribuía a Berruguete, se basaban en las buenas medidas, que según Juan de Arfe fueron restauradas por pintores y escultores, Pollaiolo, Bandinelli, Rafael, Mantenga o Miguel Ángel con cuyas enseñanzas

*Transpusieron después en esta tierra
Por dos famosos de ella naturales*

*El uno Berruguete, otro Becerra
Ambos en escultura principales
Con la opinión contraria hicieron guerra
Dando siempre a entender que no eran tales
Las partes y medidas que acá usaban
Como las que trajeron y enseñaban*

Aunque aparentemente los debates sobre el sistema proporcional se basan únicamente en las cuestiones numéricas, optando por las proclamadas por los autores mencionados, introduciendo rectificaciones o sugiriendo la utilidad de cada una en función de su contenido, no quedaron fuera de las reflexiones las posibilidades simbólicas que entrañaban tales combinaciones al recoger la tradición humanística que había propagado los juicios de Plinio y Solino sobre el microcosmos asociado a la imagen del hombre.

Junto a los preceptos se proponían los ejemplos. Para Juan de Arfe, todas las teorías de Vitruvio y los datos aportados por Plinio eran fácilmente comprensibles al contemplar la obra de Mirón, Policleto, Fidias o Lisipo, en los que la proporción empleada era similar a la defendida por el español, la llamada *quincupla*, o combinación del dos con el diez, tomando por raíz el rostro, frente a la reducción de Gaurico o Durerero de nueve cabezas.

Aunque la realidad estamental quedaba muy lejana de estas preocupaciones intelectuales, utilizando el sistema bajomedieval del contrato personalizado sin un plan previo más allá del genérico compromiso asumido para enseñar los secretos del arte a vista de oficiales o para ser examinado, la importancia de las fuentes nos indica la necesidad de ahondar en el perfeccionamiento individual por medio del conocimiento de estas ciencias. Desde la edición de Arfe (1585) a los *Diálogos* de Carducho (1633) las aspiraciones parecen ser análogas, así como la insistencia en el prestigio logrado por ciertos artistas gracias a sus experiencias y conocimientos. Pacheco y Palomino ase-

guraban que Pedro de Campaña practicaba la escultura, modelando previamente de barro las figuras que habría de pintar, por la facilidad con que las formas tridimensionales reproducían los secretos anatómicos. Otro tanto ocurrió con el Greco y la alacena llena de estatuillas dispuestas para captar con sus bultos las sombras proyectadas por la figura pintada. La anatomía era el escalón inicial en este decálogo de conocimientos, de forma que Lázaro de Velasco la consideraba “el principio y fundamento de todo”, una parte esencial del dibujo lo fue para Pacheco y una forma de abandonar las tinieblas y errores, para D. Antonio Ponz. No son, como se ve, muy distintas las autoridades invocadas a lo largo de los siglos, diferenciándose por la lógica temporal las que se incorporaron según el paso del tiempo. Arfe, Pacheco y Palomino, están presentes en todos los casos como teóricos que abarcaron en sus escritos todos los problemas relativos a la creación artística, a su prestigio histórico y a los consejos prácticos. Si en la famosa última carta del vol. IX del *Viage de España* don Antonio Ponz reconocía la autoridad indiscutible de estos tratados, oponiendo la ventaja de sus enseñanzas a la tiranía gremial, no sólo mostraba una injusta condena a esas asociaciones artesanales, muy eficaces como garantía y defensa de los intereses profesionales, sino que era la respuesta a una mentalidad académica que con su libertad había asestado un golpe mortal a los obradores tradicionales. Además, Ponz incluyó las enseñanzas de Vesalio para problemas de expresión artística –“dexando las demás especulaciones a los Médicos y Cirujanos”–, la perspectiva y la simetría, para la que “no hay estudio más seguro que el de las estatuas griegas, cuyos artifices llegaron en esta, como en las demás partes de las artes, al grado máximo del saber”. En ellas se encontrará la perfección del dibujo de la misma forma que la belleza del colorido se percibe en la representación de las cosas naturales.

Estas ideas en las que se mezcla el concepto albertiano de simetría con la necesidad de recuperar el impulso poético de la belleza, encuentra su confirmación en la historia del arte, en la demostración de sus conocimientos y en sus experiencias en otros campos afines del saber. Mientras para Arce y Cacho la simetría del cuerpo humano de Durero pocas enseñanzas brindará al discípulo, la obra completa de Alberti, la *naturalis Historia* de Plinio y los diez libros de arquitectura de Vitruvio, le aportarán unas enseñanzas mayores, aunque no completas. Era lógico que un escultor sólo se viera compensado por los escritos de otro escultor, pues ni Carducho ni Pacheco, en cuyas páginas se había deslizado una teoría artística muy elaborada, parecen satisfacer a quien sólo ve en Arfe, con la salvedad de su sistema proporcional, y en Palomino, a las únicas fuentes cercanas para una construcción racional de la belleza. La razón que justificaba esa proximidad se debía al hecho de ser los más próximos a la perfección del arte griego, contemplado en sus estatuas y en la interiorización de sus preceptos basados en una teoría armónica y numérica. Los principios básicos de un escultor serán los de la composición, la expresión y el gusto, de la misma forma que junto a la primera, el dibujo y el colorido componen el decálogo imprescindible del pintor. La invocación a Palomino tenía otras motivaciones, pues, al figurar entre la nómina de pintores, habían quedado bien parados en las vidas del *Parnaso Español* y se encontraban favorecidos igualmente por las ejecutorias transcritas para apuntalar la excelencia de las artes.

Es lógico que el principiante domine la mitología y el conocimiento de la historia, porque la verdad no es más que un principio objetivo, visual y mensurable, relacionada con los conocimientos históricos o culturales de lo que se pretende realizar. Era la forma veraz y

exacta de reproducir una serie de datos sensoriales, vistos en la naturaleza para que las cosas fueran exactamente iguales a sus modelos. Este apego a los sentidos condiciona su definición de la expresión como la capacidad de transmitir los sentimientos propios de cada personaje según convenga a su edad y calidad, primando la claridad y sentido del agrado de acuerdo a reglas precisas que regulen la representación escultórica en diversos planos y la imitación produzca así “los mejores efectos de la naturaleza”. D. Antonio Ponz había sentido igual necesidad al hablar de la invención como la parte más sublime del arte, pues para llegar a este grado, “que es la poesía de la pintura, se necesita gran instrucción, y talento singular en el artífice, quien después de haber leído, y estar informado del asunto, o historia que haya de representar, debe concebirla nuevamente en su entendimiento, imaginando las particularidades, y circunstancias, que verosímilmente pudieron suceder”.

Si esta meta se alcanzaba mediante las lecturas “de buenos libros”, necesitará el artista el estudio de la poesía para elevar su imaginación a cosas sublimes o del dibujo como punto de partida para percibir paso a paso la totalidad, grabar en la memoria los rasgos esenciales y establecer un proceso de selección que acepte lo bello y gracioso o rechace lo duro, pesado y mezquino. Pintura y escultura son definidas, pues, en el pensamiento académico como puro dibujo, ya que prepara la forma en el entendimiento, la ordena y forma parte de lo que el escultor lleva en él. Este hermanamiento que remite a ideas de solvencia reconocida sobre el origen intelectual de las artes, al convencimiento de ser la inteligencia la que domina las manos como en las *Rimas* de Miguel Ángel, y a la necesidad de alcanzar unos instrumentos útiles para controlar la realidad figurativa, produjo sugerentes asociaciones entre escultura y pintura, únicamente diferenciadas por su

entidad óptica o corpórea o considerada la primera por Francisco de Holanda como “pittura sculpita”.

Esa actitud historiográfica en la que subyacía el famoso debate sobre la jerarquía de las artes y que el tratadista portugués había insinuado al poner en boca de Miguel Ángel el famoso símil poético que consideraba al mundo como la más bella pintura, no queda muy lejos de los juicios encomiásticos de Palomino sobre la capacidad de Fray Eugenio Gutiérrez de Torices para pintar la escultura o esculpir la pintura “porque habiendo dedicado su peregrino ingenio a imitar con la cera las obras de la naturaleza, llegó a ejecutarlo en grado tan sublime, que pintando con las ceras lo abultado y abultando con buril lo colorido, dexaba en dudosa cuestión lo imitado con lo verdadero”. La idea de la semejanza cromática con el natural era invocada en los *Diálogos* de Felipe de Guevara como un principio que la hiciera verosímil y duradera.

Son, por lo tanto, el color, el volumen, el dibujo y la imitación de las cosas naturales los elementos básicos de un arte cuyos rasgos encontró Benvenuto Cellini en un mundo creado por Dios como objeto tridimensional y la posibilidad de desentrañar en el mismo tanto el origen mítico de la escultura como la certeza de que su condición corpórea era su principio definidor. A la explicación de esos rasgos ayudaban tanto las reflexiones de Lucrecio sobre el tacto, incorporadas a los escritos de Varchi y Borghini como al empleo de ciertos medios técnicos (grisallas) y la valoración de los famosos y discutidos *cuatro perfiles* recordados por Pacheco y puestos de relieve por las ordenanzas gremiales de Zaragoza en pleno siglo XVII. El color se asomaba a estas reflexiones como un dato ineludible aportado por la naturaleza hasta alcanzar el “prodigioso espectáculo” que Palomino encontraba en las esculturas

de Pereira y en la policromía que sobre ellas aplicaba Francisco Camilo.

Estos préstamos, sabiamente interpretados por quienes buscaban en la pintura el origen de todas las artes, no ocultaban la capacidad de adorno y sorpresa implícita a la policromía que con “tan diestra sutileza” pintaba “las venas de los lirios”, según decía el poeta Pedro Espinosa, aumentaba la belleza, según Winckelmann y constituía, para Quatrème de Quincy, “el verdadero espectáculo de las ricas ornamentaciones situadas en los tronos de aquellos dioses de oro y de marfil”, haciéndolos más sagrados, según Pablo de Céspedes.

No voy a entrar aquí, por las limitadas posibilidades que un trabajo de esta naturaleza requiere, en cuestiones paralelas a la valoración del color, a las distintas aplicaciones y recetas elaboradas para su correcta aplicación, a la capacidad legal regulada por ordenanzas para salvaguardar intereses profesionales, con las disputas habidas entre el pintor de pincel y el policromador, ni a otras cuestiones que ocuparon las páginas de los tratados, las ordenanzas gremiales, los reglamentos académicos y libertad de aplicación en las últimas décadas del siglo XVIII.

Sí es cierto, como antes advertía, que las páginas de los tratados son una fuente inagotable de razonamientos, más allá de cuestiones que parecen desviarse de sus objetivos previamente trazados o de la, a veces, irregular sistematización de sus contenidos, como la necesidad imperiosa del dibujo, instrumento imprescindible para el aprendizaje y la condición intelectual que le era propia como paraíso de la idea, la utilización de modelos, bocetos y maniqués, la práctica del escorzo y de la perspectiva, con alusiones a Durero y a Arfe, de los principios de la geometría y óptica, del valor de la experiencia en su sentido práctico para Arce y Cacho o estético para Mengs y, por fin, de la teoría fisiognómica.

EL ESTUDIO, LA ESPECULACIÓN Y LA PRÁCTICA

La supremacía del dibujo invoca la anécdota narrada por Plinio sobre Apeles y Protógenes, definida como *línea summae tennitatis* para concederle una función decisiva sobre las restantes formas de expresión plástica. Pacheco, como otros tratadistas expresó con bastante claridad esa necesidad de educar y conducir la mano, incluso con modelos de barro para que proyectaran sus sombras sobre el plano recordando que este sistema era muy frecuente en otros artistas como Pesquera y Jerónimo Hernández, preparando “modelos de bulto” o haciendo maniqués para calcular de una forma más adecuada la caída de los paños y el sistema de proporciones. Goethe recordaba que el retrato que Tischbein le pintó tumbado en la campiña romana junto a un relieve de Ifigenia, había sido realizado mediante el sistema del maniquí. Precisamente, del empleo de estos recursos se deducía una de las máximas aplicaciones del dibujo, el hallazgo correcto de la proporción siguiendo los consejos dados por Alberto Durero y Juan de Arfe y las instrucciones para la anatomía de Juan Valverde de Amusco, cuyas láminas, según se creía, habían sido dibujadas por Gaspar Becerra. Los recursos utilizados por Juan de Arfe contraponiendo a una larga explicación sobre líneas y puntos para trasladar a la obra de arte los diferentes pormenores anatómicos, cabeza, hueso, piernas, brazos, escorzos, etc. se vieron acompañados de pequeños poemas fáciles de memorizar, añadiendo a los valiosos razonamientos que exponía un extraordinario interés didáctico.

El dibujo era imprescindible como ejercicio y entretenimiento, fijando la atención en los pormenores anatómicos, ojos, rasgos del rostro, etc. y mediante las estampas y modelos, tan valorados por las academias oficiales, el escultor podría ir “haciéndose fino en la copia”, porque

ponían a su alcance “los logros del arte como las personas son modelos de virtudes”. El proceso abarcaba un sistema lógico que ascendía del detalle a la totalidad, paso previo para adentrarse en la dificultad del modelado. Cinco cartillas resultaban imprescindibles para la práctica del dibujo, las tres que marcaban el escalón inicial, Jacopo Palma, Guercino y Villamena, recomendadas antes de afrontar las de Stefano della Bella y Ribera, las cuales, según Palomino, eran las más usadas y completas. Con ellas el escultor se hacía diestro y observador, aprendía a manejar todos los utensilios recomendados, compases, juegos de hierros para desbastar y acabar las obras, gubias y formones, hierros de estuco, escofinas, punteros, taladros, piquetas, macetas, rasps, uñetas y gradinas, pero, además, del sentido práctico que entrañaba esta fase del adiestramiento, el modelo era valioso porque en él vertió el artista “todo su pensamiento”. Cuando Palomino alababa a Berruguete por haber desterrado de España la bárbara e inculta “manera antigua”, añadía que su ingenio introdujo “la luz verdadera del arte” mediante “el estudio, la especulación y la práctica”. Eran, pues, tres los principios que asistían a la creación artística, coincidentes con la clasificación aristotélica de las artes: el hábito intelectual, el factivo y la pericia, repetido por Varchi y por la teoría de las artes del renacimiento hasta hacerse cada vez más firme en el pensamiento académico de autores como Arce y Cacho. Para comprender mejor qué significaba ese *principium factivum formae artificialis in materia*, habría que recordar que cuando Varchi lo emplea es tras haber definido el arte como *forma rei artificialis existens in anima artificis*.

La distinción entre teoría y práctica dejaba claro el nivel intelectual del que procedía la escultura, su condición liberal y la indagación en las fuentes filológicas mostraban los preceptos que “enseña la ciencia que profesan”. Dentro de unos ca-

pítulos en los que se aleccionaba a los potenciales discípulos para responder a todos los secretos de la práctica profesional se depositaba también todo el pensamiento historiográfico que había parado mientes en la similitud y diferencias entre arte y ciencia, entre lo natural y lo artificial, de acuerdo con las fuentes antiguas que habían tratado de ello, desde Aristóteles y Platón a Cicerón, Horacio, Séneca, Quintiliano, Plotino, Alberti o Leonardo. Era, pues, un recurso hábil, prendido en las páginas de los tratados y vueltos a su actualidad por algunos tratadistas de finales del XVIII, cuando tomaron al pie de la letra los juicios transmitidos por Varchi, gracias a la traducción de Felipe de Castro.

Todas estas reflexiones se habían aplicado ya a la pintura desde el renacimiento, por lo que la contienda habida en el pasado y las razones a favor o en contra sobre su excelencia, parecía ser más un problema retórico que un fondo de reflexión teórica sobre la entidad de las artes, como lo fue en el renacimiento y en gran parte del barroco español, para determinar, en este último caso, el lugar que correspondía a los artistas en la sociedad estamental de su siglo. No extraña, por lo tanto, que muchos de los textos editados en la segunda mitad del siglo XVIII pongan énfasis en esa condición alabando la capacidad de ciertos artistas “para hacerse entender demostrativamente”, como Preciado de la Vega decía de Jerónimo Hernández, quien, al parecer, “no sabía explicarse de otro modo que con el lapicero en la mano”. Muchos autorretratos y retratos de artistas se construyeron precisamente valorando su condición intelectual y el ambiente de estudio relacionado con los instrumentos de dibujo, del *diseño*, como origen de todas las artes.

ESCULTURA Y REALIDAD

“No sólo las artes de prosistas y poetas son favorecidas por la inspiración de los dioses, que sopla sobre sus lenguas”,

decía Calistrato. “También las manos de los escultores reciben los divinos alientos a la hora de crear sus obras, dictadas por el entusiasmo. Así Scopas, impulsado por algún tipo de soplo superior, dotó a la creación de esta estatua –se trataba de una Bacante– de inspiración divina ¿Por qué no describiros desde el principio el arrebatado frenesí de esta obra de arte?”

Una estatua de Bacante, hecha de mármol de Paros, había sido convertida en Bacante real. En efecto, la piedra, sin dejar de serlo, parecía ignorar la ley de las piedras; lo que se veía era, en realidad, una escultura, pero el arte conducía aquella imitación al universo de lo real. Era de verse, como, aún siendo dura, se ablandaba hasta la representación de lo femenino, pero con vigor que corregía la feminidad y careciendo de la facultad de moverse, sabía abandonarse al delirio báquico y acompañar en su danza al dios que, desde dentro, la animaba”. Más adelante afirma Calistrato que, aunque la escultura carecía de vida “tenía vida, sin embargo”.

En una carta de Friné a Praxiteles, la amante y modelo del escultor le animaba a no estar receloso, pues “has realizado una obra bellísima, como nadie ha visto jamás de cuantas han sido creadas por manos de hombre. Conseguiste que una estatua de tu propia amante se alce en un recinto sagrado; estoy colocada –escribe Friné– en medio de Afrodita y de Eros, obras también tuyas. Y no me envidies este honor, ya que cuantos nos contemplan elogian a Praxiteles. Gracias a tu maestría artística, he llegado a estar situada entre unos dioses sin que los tepios lo juzguen inconveniente. Una sola cosa le falta todavía a tu regalo: que vengas hasta mí, para que podamos yacer en el lugar sagrado. Ciertamente, no ofenderemos a unos dioses a los que nosotros mismos hemos dado vida”.

Estos fantásticos textos tratan de explicar la inspiración artística como un impulso divino, haciendo real lo que no era más que pura imitación. Las su-

gerencias emotivas y expresivas que las esculturas transmitían fueron objeto de sentidas descripciones tanto para reforzar el impacto que producían como para mostrarlas como un trasunto de la realidad. “El instante de tiempo capturado que domina todas las cosas”, fue la frase puesta en boca de una estatua de Lisipio de Sición para describir la *Ocasión*, motivo de uno de los Emblemas, el CXXI, de Alciato. Esta forma de controlar todos los resortes de la naturaleza, como una segunda versión de sí misma, ya fue aventurada por Giuliano da Sangallo en su respuesta a Varchi y utilizada como argumento por otros escultores en el famoso tema del parangón. Pero de nuevo las sensaciones que a Calístrato producía aquella obra no eran muy diferentes de la que a otros poetas españoles produjeron ciertas estatuas famosas, mezclándose sentimientos poéticos con otras imaginaciones relacionadas con el origen mítico de la escultura. Lope de Vega creía ver “transformación que no escultura” en un mármol de Génova traído por D. Juan de Arguijo, un alegórico “túmulo canoro” le parecía a Góngora el sepulcro de Gracilaso y, de esta forma, encontraríamos, bellas insinuaciones a la confusión entre realidad y escultura en Pedro Castro de Anaya, el murciano para el que la vida del mármol y la real de su cantada Lisis se daban unidas –“y tú nos diste a Lisis repetida/ Lisi o la estatua en ella convertida”– hasta recordar los versos de Quevedo sobre el *Carlos V dominando al Furor*, de Leoni, cuya obra era un resumen de sus victorias, el “retratos o animas” dirigido por Vélez de Guevara al Felipe IV pintado por Velázquez o los reproches dirigidos a otra Lisis a quien un famoso escultor puso “más cuidado en retratarte / que la naturaleza en figurarte”.

El arte como imitador de la naturaleza, la contienda habida entre ambos y la superación de la misma, laten en el fondo de estos poemas y responden a los debates teóricos vistos en otros textos de

literatura artística. Incluso las “sacras similitudes” que Isidoro de Burgos Mantilla veía en una escultura de San Miguel, hecha por Luisa Roldán, se encuentran en ese mismo nivel.

Las estatuas, por tanto, cobran vida, incluso después de muertos sus modelos,

Duerme el sol de Belisa en noche oscura
y Evandro, su marido, con extraño
dolor, pide a Felipe de Liaño
retrate, aunque sin alma, su figura.

Felipe *sustituye a su hermosura*
la muerta vida, con tan raro engaño,
que pensando negar el desengaño
La vista de los ojos se perjura.

“La muerta vida”, “raro engaño” o términos como “bulto animado”, cuya contemplación confunde al no poderse distinguir “cuál el pintado es, o cuál el vivo”, evocaciones al bronce como transmisor de la “imagen verdadera”, dejan claramente expresadas las sensaciones que las obras producían, la hermosura depositada en su imagen y la posibilidad de descubrir vida dentro de ellas. El viejo mito de Pígalión no había muerto y su asociación al origen de la escultura parecía claro, pero de las palabras de Ovidio, sin duda, en uno de los más bellos pasajes de las *Metamorfosis*, se deduce que la perfección de la obra esculpida – “hasta tal punto se oculta el arte en su arte”, declara el poeta romano – es similar a la grandeza de la música, representada por Orfeo, y a la de la literatura, simbolizada por el propio Ovidio. La pintura y la escultura nos han legado obras en las que estos temas aparecen representados en el retrato de los artistas o como simple evocación del origen de las artes. Pígalión o Prometeo fueron asociados al genio artístico y sus fábulas relacionadas con episodios en los que parecían actuar como sus inventores, además, claro está, de relacionar la aparición de la escultura con la introducción de la idolatría, condenada en la Biblia

o con la actuación de un demiurgo, o dios que actuaba como pintor y escultor. Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*, al tratar de los dioses de los gentiles, vincula el origen de la escultura al deseo de muchos pueblos de “encontrar consuelo” en la contemplación de las imágenes de hombres poderosos o fundadores de ciudades. Entre los términos utilizados por el escritor visigodo, *simulacrum* es el escogido para identificar la escultura, indicando que la etimología de su nombre deriva de *similitudo* o semejanza, “porque la mano del artista trata de reproducir en la piedra o en otra materia el rostro de aquellos en cuyo honor se labran”. Todos los datos facilitados por Isidoro de Sevilla en relación al origen de la escultura entre judíos y gentiles, hablan de Ismael, el primero de los judíos que modeló una estatua de barro, Prometeo —el primero que dio forma con el barro a una escultura de hombre— Crecrops, etc. van componiendo una lista con los nombres habituales, relacionando esa necesidad sentida por los hombres de recordar y hacer permanente el recuerdo de los desaparecidos. El *de Statua* de Alberti se aleja de estos planteamientos, muy valorados durante siglos.

TRATADOS Y TEXTOS AUXILIARES

No es sólo la lectura de los tratados la única fuente que nos ilustra sobre los fines y objetivos de la escultura, descubriendo la causa de su aparición o los mensajes implícitos en su contenido. Son, desde luego, la más noble literatura de un alcance considerable para entender, por encima de sus intencionalidades, el pensamiento de los propios artistas, constituyendo una sólida teoría de las artes. Pero, además de la trascendencia de estos escritos, existen otros que, alejados de la reflexión teórica, muestran una realidad abocada a la defensa de intereses profesionales. Desde luego, los estudios realizados sobre las bibliotecas de nuestros artistas han sido

clarificadores para valorar el alcance de sus conocimientos y las fuentes en las que nutrieron su pensamiento. Sin embargo, no pueden quedar en el olvido textos de menor alcance promulgados a lo largo del tiempo con la finalidad de dominar un sector sometido al control propio de actividades artesanales. Si los artistas ya lucharon por desmarcarse de esa vejatoria consideración, que reducía sus actividades al estrecho marco de las actividades mecánicas y vieron salpicadas sus vidas por pleitos y demostraciones de lo contrario, una parte de esa demostraciones invocaba la autoridad de los tratados y el trato preferente mostrado por influyentes mecenas hasta alcanzar la distinción que se les vedaba.

Las ordenanzas gremiales no sólo definían el sistema de derechos y obligaciones en un sistema laboral cancelado casi de forma definitiva con la aparición de las academias oficiales y el nuevo status social e intelectual conquistado, sino que proponían medios e instrumentos para alcanzar la pericia necesaria y la capacidad legal para su ejercicio. No pueden, desde luego, ser equipadas a la entidad teórica de la literatura artística, cuyos objetivos quedan muy alejados de las preocupaciones artesanales, pero son clarificadoras como testimonio de la realidad vivida en el marco de unos intereses más profesionales que artísticos. En un mundo, en el que el aprendizaje era responsabilidad directa y personal del maestro escogido mediante compromiso escrito, la experiencia adquirida en el manejo de los medios habituales y en el conocimiento de las técnicas más elementales de acuerdo a una regulación dictada en sus articulados, sirve de pauta para comprender el saber empírico de muchos artistas. El camino seguido desde esa valoración inicial hasta alcanzar un destacado papel en una sociedad fuertemente jerarquizada, necesitó de demostraciones jurídicas y del valor de una literatura, como la vista, que acla-

raba cualquier malentendido y elevaba la jerarquía del pintor y escultor desde artesano a artista. No extraña, pues, que la defensa de la “ingenuidad”, extraño término que tuvo una singular historia filológica hasta significar la condición intelectual de las artes, sea materia introductoria en algunos tratados y ocupe varias páginas entre los más consagrados o se extiendan en consideraciones acerca de la preeminencia de una sobre otra. El propósito de Felipe de Castro de escribir un tratado de escultura, anunciado en la introducción a la traducción de Benedetto Varchi, se debía al “gran silencio de nuestros escultores españoles en esta materia”. La legitimidad deducida de los razonamientos cuya excelencia se imbricaba en el prestigio de la Antigüedad y en la contundente demostración de muchos escritores, cuando no en el origen sobrenatural de la actividad practicada y en los altos fines perseguidos, bastaba para solventar una cuestión altamente debatida.

Pero la presencia e influencia de las corporaciones gremiales en la cultura urbana fue un hecho importante como partícipes obligados a aumentar su esplendor y mostrar la sumisión del sistema social de trabajo a unos poderes que controlaban su expansión y habían tejido una densa tela de intereses profesionales. Muchos y muy eminentes artistas españoles se vieron inmersos en la casuística derivada de la tutela gremial, celosa vigía de sus propias competencias y presta a acudir donde su autoridad fuera cuestionada. No voy a citar casos conocidos cuyo desenlace favoreció a quienes se implicaron en la autoridad de una fuentes bien manejadas e instrumentadas, pero los nombres de Arfe, Carducho, Pacheco, Montañés, Zurbarán, Alonso Cano, Palomino y otros más modestos lograron reunir un elevado número de escrituras y papeles expedidos en las principales instancias de la corona para apuntalar jurídicamente sus intereses.

Y no fueron sólo los escritos de Jáuregui, Butrón o Gutiérrez de los Ríos los traídos para la ocasión, sino otros muchos tratados y escrituras públicas de las Chancillerías de Valladolid o de Granada mostradas como resúmenes jurídicos de sus aspiraciones a los tenientes fiscales de alcabalas y a los municipios donde los privilegios y preeminencias de la corona no se habían difundido. Por otra parte, quienes no tuvieron la fortuna de conocer semejante aportación documental buscaron en la hidalguía personal las exenciones pretendidas, siendo el caso más excepcional, por las proporciones caricaturescas que Orellana hace de él, el de Don José García Hidalgo, quien, según el valenciano, reventaba de nobleza por delante y por detrás en alusión sarcástica al don que le precedía y al hidalgo con que lo remataba.

Frente a la disciplina impuesta por los gremios, otros aliados tuvieron los razonamientos artísticos de los tratados en la creación de colegios o academias de artistas y en la generosa liberalidad con que el rey Carlos II los trató. En una mezcla sutil entre el saber empírico y el origen intelectual de las artes trataron de sortear estos espinosos problemas merced a argumentos que trazaban una frontera indiscutible con los gremios al uso y consolidaban una nueva mentalidad más acorde con la importancia social de la pintura. Así ocurrió con *la demostración jurídica de la nobleza del arte de la pintura*, redactada en Barcelona en 1688 y la similar pretensión de los escultores de aquella ciudad. Cuando Lafuente Ferrari localizó entre los papeles de Carderera, conservados en la Biblioteca Nacional, el memorial de pintores dirigido en 1677 a las cortes de Aragón, mencionado por Palomino, no era la porción de gloria, fama e inmortalidad que producía, sino sus fundamentos teóricos comparables a los de la geometría, astrología, música, oratoria, medicina o jurisprudencia. Y enseguida saltaron los nombres de Fi-

lostrato, Cicerón, San Basilio, Vasari, Carducho y los honores de Velásquez, para lograr que el monarca favoreciera las artes y premiara a sus hijos. El artista era, pues, el portador de la idea, no un fabricante de objetos, pues, aunque tal actividad se practicara "con esfuerzo y con la mano", procedía del ingenio.

Estas reflexiones constituían "una plataforma teórica" que desde la Italia del siglo XV venía aumentando el prestigio de los artistas. A lo largo del siglo XVII prendió en Madrid por ser la sede de la mayor parte de los artistas más celosos de sus méritos; luego en Valladolid, sede de la Chancillería, a la que fueron a aparar muchos pleitos y litigios y, desde estos lugares, se fue extendiendo sobre una gran mayoría de los artistas españoles en las ciudades en que su actividad era más importante, encontrando siempre el favor de la corona. La gran fortaleza construida para alcanzar otros fines, como la exención de pechos y de tributos, necesitaba de estas aportaciones teóricas y fueron los tratados los que brindaron el soporte necesario e imprescindible para que los artistas encontraran su más ansiada legitimidad. La escultura, pese a las sospechas y dudas suscitadas por concurrir en ella el esfuerzo y la fatiga, se sumó de esta manera al adorado marco de las artes liberales.

Muchos otros temas han quedado en el tintero como el valor didáctico de la escultura, la función moralizadora del aprendizaje, la explicación exhaustiva de los procesos técnicos, la expresión fisiognómica, la imagen del escultor ideal, el taller del artista, el valor de la estatuaria antigua y la algamatophilia, la experiencia como práctica o como concepto estético, la utilidad de otras literaturas que complementan la información facilitada por los tratados, la capacidad de asimilación e interpretación que de ellos hicieron los artistas, la forma con que hay que suplir la exigua presencia de textos específicos de escultura con los juicios manifestados en otras disciplinas, la copia incesante del natural, el *dibujar, especular y más dibujar* de Carducho, la distinción establecida entre creador y ejecutor identificada como la *duplex ratio* por Pomponio Gaurico y así hasta considerar la imagen del artista, la que tiene sobre sí mismo y la que otros dieron de él. Un tratado es importante desde las censuras y dedicatorias hasta la tabla final en que se resume su contenido. Aquí, en relación a la escultura y, por supuesto, supliendo con otras artes lo que no dicen sus tratados, se ha hecho una rápida valoración. Afortunadamente queda aún mucho por realizar.



FISIONOMÍA: UN TRATADO ANÓNIMO BIZANTINO

María del Mar Albero Muñoz
Universidad de Murcia

Durante el siglo IV a.C. en Macedonia y Grecia el género artístico del retrato experimentó un desarrollo y una evolución como nunca antes se había producido. A lo largo de ese siglo se pasó de la representación idealizada de los rostros de los *kuroi* a la realización de un retrato real y personalizado donde el espectador pudiera reconocer “la verdad” del personaje representado. El retratado pasaba a ser un individuo totalmente reconocible por sus rasgos y por sus gestos, pero sobre todo gracias a la plasmación de sus sentimientos más íntimos y personales. Esta búsqueda en lo más profundo del alma fue lo que generó que el retrato sufriera esa gran revolución, ya que desde aquel momento lo que se perseguía era la expresividad del modelo, la captación de su carácter y de su temperamento¹. Junto a este hecho, se apreciaba una evolución similar en otros

campos, como por ejemplo en el de la comedia. De la mano del autor de comedias Menandro, y durante el mismo periodo, la Comedia Antigua daba paso a la Comedia Nueva y esto significaba el abandono progresivo de los asuntos políticos y la búsqueda de la representación de temas populares y cotidianos en la que los tipos humanos, ahora más reales, cobraban un protagonismo que antes se les había negado, apareciendo así nuevos personajes, como padres cariñosos, esposas celosas, hijos egoístas, o nodrizas protectoras de niños ilegítimos². Fue también durante esos mismos años cuando Teofrasto, maestro del anterior³, ahondando ya de forma directa en este tema, escribió su obra *Caracteres* en la que estereotipaba las figuras del envidioso, del lujurioso, del ruín, del pretencioso, describiéndolos físicamente y de forma muy gráfica⁴.

¹ Richter, Gisela, M.A. (1959): “Greek portraits II. To what extent were they faithful likenesses?”, en *Latomus revue d'études latines*, Vol. XXXVI, pp. 37-41 y Richter, Gisela, M.A. (1965): *The portraits of the greeks*, Ed. Phaidon Press, Londres.

² Menandro: *Comedias*, Ed. Gredos (reed. 1986), Madrid. Introducción, Traducción y Notas Pedro Bádenas de la Peña. “La Comedia Nueva es un teatro de caracteres basado en un análisis psicológico de los personajes”, p. 23.

³ Diógenes Laercio: *Vida de filósofos ilustres*, Ed. Omega (reed. 2003), Barcelona, V, 36.

⁴ Teofrasto: *Caracteres*, Ed. Gredos (reed. 1988), Madrid. El autor, discípulo y amigo de Aristóteles, a quien acompañó a Macedonia en el 343 a.C. para hacerse cargo de la educación de Alejandro Magno, escribió treinta breves ejemplos de los distintos caracteres que van desde el adulador, al charlatán o al desvergonzado. Esta galería de retratos demuestra un gran ingenio en la descripción de los distintos temperamentos y aún hoy gozan de vigencia. Con gran humor y lucidez capta lo esencial de cada tipo psicológico y lo vierte con un lenguaje directo y franco; por ejemplo cuando habla del gorrón lo describe así: “El gorrón es un individuo capaz, en primer lugar, de ir a pedirle un préstamo a la misma persona a la que ya ha saqueado... Siempre que adquiere unas localidades de teatro para sus huéspedes, asiste al espectáculo sin entregar su entrada y, de esta manera, al día siguiente lleva a sus hijos y a su preceptor.” pp. 73-74.

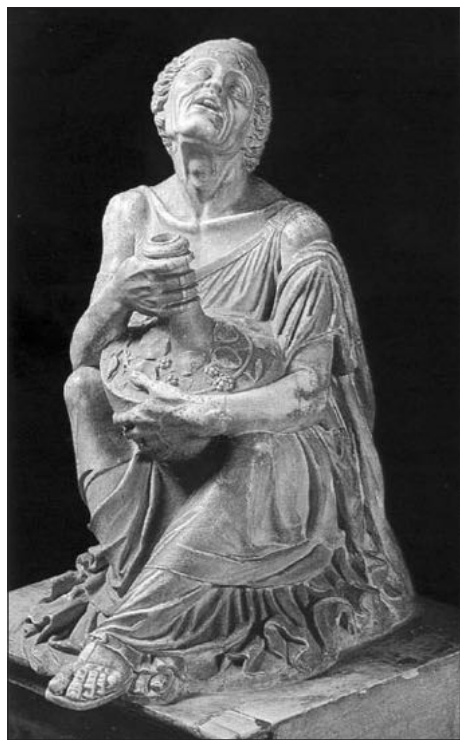


Fig. 1. Vieja Ebria. Mirón. Esmirna. Copia de una obra del Siglo III. a.C. Museos Capitolinos. Roma.

Esta nueva búsqueda de la captación de lo individual, de lo personal e intransferible de cada carácter o temperamento fue encabezada en el campo de la escultura por Lisipo para transmitir la *areté* y el *ethos* de Alejandro Magno, y permitió establecer un modelo de re-

trato real donde el monarca fuese totalmente reconocible⁵. Eran sus rasgos, sus gestos y sus sentimientos los verdaderos protagonistas tal y como lo recoge Plutarco en su obra *Alejandro Magno*:

“Las estatuas que con mayor exactitud representan la imagen de su cuerpo fueron las de Lisipo, el único por quien Alejandro se dejó modelar, pues fue este artista quien con mayor detalle se percató del ligero escorzo de su cuello hacia el lado izquierdo y de la ternura de su mirada, rasgos que más tarde imitaron la mayor parte de sus generales y amigos”⁶.

No resulta extraño, por lo tanto, que fuese en este contexto en el que aparecieran los primeros tratados de fisiognomía⁷. Desde un principio estos textos pretendieron demostrar la conexión existente entre determinados rasgos físicos con los distintos caracteres, estableciendo para ello varias correspondencias. De entre todos ellos siempre ha destacado el conocido y estudiado tratado llamado *Fisiognomía* de Pseudo-Aristóteles⁸, el más antiguo que ha llegado completo hasta nuestros días.

Este tema había preocupado desde antiguo al mundo griego, siendo conocidos los juicios fisiognómicos realizados por Pitágoras⁹ o los realizados por Homero en la *Iliada*¹⁰, como en la detallada descripción de Tersites: “Era el hombre más feo que había lle-

⁵ Vid. Pollitt, J.J. (1998): *El arte Helenístico*, Edit. Nerea, Madrid. pp. 49-112.

⁶ Plutarco: *Alejandro Magno*, Ed. Akal (reed. 1986), Madrid, p. 34.

⁷ Evans, E..C. (1969): *Physiognomics in the ancient world*, Ed. Phaidon Press, Filadelfia. En este trabajo se trata muy a fondo el tema de la fisiognomía en el mundo antiguo.

⁸ Pseudo-Aristóteles: *Fisiognomía*, Ed. Gredos (reed. 1999), Madrid. El autor propone su propia teoría delimitando desde un principio su ámbito: “La fisiognomía, como su nombre indica, estudia las disposiciones naturales del temperamento así como las adquiridas, en tanto en cuanto su aparición comporta una transformación de los rasgos objeto del examen fisiognómico ... primeramente me referiré a los elementos de los que se toman los rasgos y que son todos éstos: el examen fisiognómico se lleva a cabo, en efecto, estudiando los movimientos, las posturas, los colores, los rasgos faciales, el cabello y su lisura, la voz, la carne, las partes del cuerpo y el aspecto de todo él”. pp. 45-46.

⁹ Porfirio: *Vida de Pitágoras*, Ed. Gredos (reed. 1987), Madrid, p. 32. Se recoge esta costumbre del filósofo en el punto 13: “Este lo acogió, le hizo un diagnóstico y examen de las agitaciones y calmas de su cuerpo, y entendió su educación. Pues primeramente practicaba esta disciplina en los seres humanos, tratando de comprender cuál era la índole natural de cada uno. Y a ninguno estimó amigo ni conocido hasta conjeturar, por sus rasgos físicos, cómo era la persona en cuestión”.

¹⁰ Homero: *La Odisea*, Ed. Gredos, (reed. 1982), Madrid. Canto XVIII, p. 215. Un exhaustivo estudio sobre las descripciones físicas en la literatura del mundo antiguo vid. Evans, E..C. (1948): “Literary Portraiture in Ancient Epic” en *Harvard Studies in Classical Philology*, pp. 58-59.

gado hasta Troya: bizco, y cojo de un pie; los dos hombros tenía encorvados contrayéndose sobre su pecho, además, puntiaguda la cabeza, cubierta por una pelambre muy rala”, el tipo humano del ruin frente a un bien parecido héroe como Odiseo. En ellos, se reflejaba la necesidad sentida por el ser humano por conocer el interior del alma de sus congéneres y la importancia de saber reconocer esos sentimientos a través de la lectura del rostro, de algunas partes del cuerpo, o incluso del gesto. Pero es en este periodo, el siglo IV a.C., cuando esta búsqueda se extiende más allá de la simple utilidad personal y coincide con el interés mostrado por los artistas en la plasmación plástica de los tipos humanos, en la exploración de los sentimientos más íntimos con el fin de poder representar “la verdad”¹¹. De este modo nació el retrato “fisiognómico”, donde al deseo de representar a alguien se unió la exploración de la expresión psicológica y la valoración de la individualización de los rasgos físicos¹². Este tipo de retrato se desarrolló en Grecia entre los siglos IV y III a. C., aunque algunos investigadores adelantan hasta finales del siglo V su aparición, y lo sitúan dentro de los ambientes domésticos¹³.

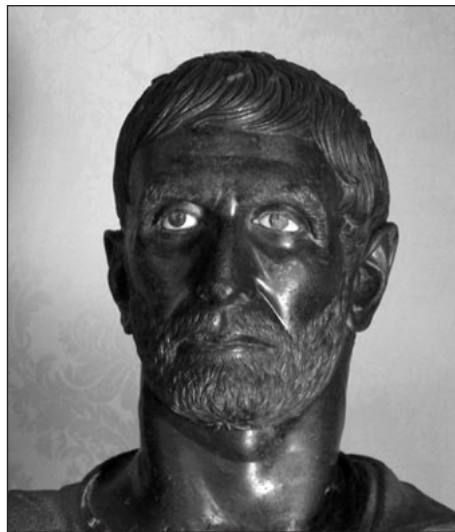


Fig. 2. Bruto Capitolino. Siglos IV a III a.C. Museos Capitolinos, Roma.

A principios del siglo XX, Richard Foerster recopiló, junto al tratado *Fisiognomía* de Pseudo-Aristóteles, otros textos clásicos griegos que versaban sobre este tema, entre los que se encontraba un breve tratado escrito en griego llamado *Fisiognomica*¹⁴.

La existencia de este tratado, el de Loxo¹⁵ (finales s. III), el de Polemón¹⁶ (c. 88-145 d.C.) y el de Pseudo-Apuleyo¹⁷ (s. III-IV) muestra la presencia que estos

¹¹ El concepto de *verdad* en el mundo heleno excedía los límites filosóficos llegando a imbricarse en la sociedad formando parte de forma intrínseca a ella. La verdad era considerada un elemento imprescindible en la educación de cualquier príncipe macedonio, y por extensión de cualquier joven de familia acomodada, junto con la virtud del valor y la virtud de la generosidad, eran principios tradicionales en su educación. Este tema es desarrollado en Fittschen, K. (1988): “Griechische Porträts, *Zum Stand der Forschung*”, en *Griechische Porträts*. Darmstadt, pp. 1-38, en Olaguer-Feliú y Alonso, Fernando (2000): *Alejandro Magno y el arte*, Eds. Encuentro, Madrid, pp. 54-55, y en Marrou, H.I. (1985): *Historia de la educación en la antigüedad*, Ed. Akal, Madrid, pp. 89-91.

¹² Bandinelli, B. (1965): *Ritratto*. Bari. p. 697 “Soltanto il ritratto fisiognomico è vero e proprio ritratto”.

¹³ Nowicka, M. (1993): *Le portrait dans la peinture antique*. Varsovia. p. 11.

¹⁴ Este tratado, objeto de análisis en este estudio, se encuentra publicado en su lengua original en Foerster, R. (1893): *Scriptores physiognomnici graeci et latini*, Ed. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana., vol. I. Leipzig, obra de referencia para estudiar la fisiognomía en la Edad Antigua

¹⁵ Tratado hoy perdido en gran parte, los pocos datos que se conocen precisan que fue un médico que justificaba los distintos rasgos físicos dependiendo de la mayor o menor fluidez de su sangre, ya que consideraba que la sangre era la sede del alma. Pseudo-Aristóteles op. cit. pp. 22-23.

¹⁶ El mencionado tratado se encuentra publicado en Foerster op. cit., sin traducción al castellano hasta la fecha. Para conocer la vida de Polemón vid. Filóstrato: *Vidas de los sofistas*, Ed. Gredos (reed. 1992), Madrid. Polemón escribió su tratado sobre fisiognomía basándose en dos textos, en primer lugar el citado de Pseudo-Aristóteles y el segundo, hoy perdido, del autor Loxus. Tanto Polemón como Loxus usaban la fisiognomía como herramienta para predecir el futuro.

¹⁷ El tratado *De physiognomonia liber* durante mucho tiempo considerada obra de Apuleyo hoy se sabe que no es de su autoría sino de un autor anónimo. Para su estudio vid. André (ed.) (1981): *Traité de physiognomonie*. Ed. Les Belles Lettres, París.

tratados tuvieron en el mundo tardo antiguo como herencia de los de Edad Clásica¹⁸. El problema se presenta desde el momento en el que se sospecha que no todos han llegado hasta nuestros días, algunos perdiéndose a lo largo del tiempo y otros hallándose desaparecidos.

El análisis de este texto nos revela que su autor no sigue los extremos expuestos por Pseudo-Aristóteles ya que su tratado forma en todos sus aspectos una unidad, si se deja a un lado el último párrafo en el que realiza el retrato de Alejandro Magno, y expone su teoría desde un solo método. En cambio Pseudo-Aristóteles que desarrolla su teoría a lo largo de seis capítulos diferentes la expone desde los tres métodos que tradicionalmente se habían usado: el zoológico, el etnológico y el etológico¹⁹.

El método seguido por el escritor anónimo es el etológico, es decir, ofrece una serie de correspondencias entre los rasgos físicos y los distintos caracteres que deben tener aquellos individuos que los ostentan. Con ello lo que se pretende es alcanzar un método racional para conocer el interior de cada ser. Para alcanzar este fin no realiza comparaciones entre hombres y animales, como habían hecho otros autores²⁰ sino que analiza los distintos rasgos físicos del cuerpo y

los relaciona con los psíquicos estableciendo su relación.

Otro aspecto que diferencia este tratado de otros, por ejemplo el mencionado de Polemón, pero que sin embargo sí comparte el de Pseudo-Aristóteles, es la ausencia de prototipos especialmente siniestros o desagradables. A lo largo de todo el texto describe algunos rasgos físicos pertenecientes a diferentes tipos humanos como el irascible, el indiscreto, o el avaro, pero no ahonda en personajes especialmente desagradables.

El análisis se realiza a lo largo de veintisiete puntos, correspondiendo cada uno de ellos a una parte del cuerpo, asignando un rasgo psíquico distinto a su poseedor según sea su tamaño, forma o color. Sigue un orden descendente, comenzando por la cabeza y va deteniéndose en las cejas, ojos, mejillas, nariz, labios, etc. llegando hasta los pies.

Uno de los primeros aspectos que llaman la atención es que el autor no se detiene a analizar la frente cuando desde antiguo ésta era una de las zonas preferidas por los fisiognomistas e incluso había dado lugar a la aparición de los *metoposcopi*²¹. En cambio el punto correspondiente a los ojos, es el más desarrollado, en contraposición con el de Pseudo-Aristóteles. En este apartado realiza una

¹⁸ Un afamado fisiognomista del siglo XVII, el sacerdote jesuita Nicquetius, recoge en su obra el nombre de más de veinte autores que habían tratado este tema antes que él. De entre ellos podemos señalar el nombre de: Platón, Aristóteles, Séneca, Tertuliano, Jenofonte, Estrabón, Plutarco, Tácito, Aristófanés, Juvenal, Luciano, Marcial, Averroes, Hipócrates, Celsio y Plinio. Vid. Nicquetio, Honorato (1648): *Societate Jesu sacerdotis Theologi, Physiognomonía libris IV distincta*, Lyon.

¹⁹ El método zoológico era aquél que establecía que cada animal tenía un aspecto en concreto y un carácter determinado, por lo que los seres humanos que guardasen parecido con una especie animal tendrían un carácter análogo. El método etnológico seguía la misma pauta, pero ese caso en vez de compararse animales y hombres, se comparaban razas o pueblos con personas en particular. Con respecto al método etológico era el que deducía el carácter de una persona atendiendo a su propio físico.

²⁰ Aunque Pseudo-Aristóteles en op. cit. p. 43 declara “aquellos que practican la fisiognomía tomando a las fieras como punto de partida no realizan correctamente los rasgos distintivos, puesto que una vez se ha examinado el aspecto de cada uno de los animales no es posible afirmar que quien tenga un cuerpo semejante al de un animal tendrá un alma también semejante”. Un poco más adelante lo usa para comparar algunos animales como el león, la pantera o los lobos, y el mismo Polemón en su tratado estudia los ojos de noventa y dos animales distintos y los pone en relación con los de los hombres. Para un mayor conocimiento del tratado de fisiognomía de Polemón vid. Gleason, M.W. (1995): *Making Men. Sophists and self-presentation in ancient Rome*, Ed. Princeton University Press, New Jersey.

²¹ A lo largo del tiempo esta parte del cuerpo había sido utilizada para ser “leída” e interpretada y originó la figura de los *metoposcopi*, mezcla de adivinos y fisiognomistas astrológicos que se dedicaban a predecir el futuro a través de los rasgos de la frente poniéndolos en relación con los planetas. Vid. Plinio: *Historia Natural*, XXXV, 88. Este aspecto en cambio sí se refleja en el tratado de Polemón vid. op. cit. Gleason, M.W.

exhaustiva descripción de los distintos tipos de ojos según sean sus pupilas, su color, su tamaño, etc. La novedad que ofrece es lo detallado de su enumeración, lo que le pone en contacto con el tratado de Polemón, que según Gleason es una de sus peculiaridades mayores²². Ahondando un poco más en este aspecto, se observa que el autor del tratado anónimo tampoco sigue los preceptos de Pseudo-Aristóteles en cuanto a las cualidades propias de cada color ya que por poner un ejemplo, éste último considera que el color de ojos de los valientes y nobles debe ser castaño claro²³ y el autor anónimo considera que son los de color negro. Pero quizás lo más llamativo sea la afirmación que realiza para finalizar este apartado, cuando dice “Los ojos que al mirar no se asoman al alma demuestran tener vergüenza”. La propiedad de los ojos de ser la puerta de entrada hacia el corazón ya había sido recogida por Polemón en su tratado, también al final del apartado correspondiente a los ojos²⁴, lo cual sigue estableciendo nexos entre ambos tratados.

A lo largo de todo el texto, el tratado anónimo no coincide prácticamente en ningún punto, tan solo en considerar altamente negativo el tener algún rasgo en común con los monos ya que todos los autores coinciden en considerar a esas personas avaras y cobardes²⁵, y el color rojizo como síntoma de bajas pasiones, así Pseudo-Aristóteles afirma que el cuerpo rubicundo es uno de los rasgos del desvergonzado, y el autor anónimo que “La persona de tez rojiza, varón y mujer, es irascible, sanguinaria y charlatana”.

En ambos tratados la gran mayoría de las descripciones son masculinas, realizando, en proporción, muy pocas femeninas. En el caso del tratado anónimo la única descripción que se refiere exclusivamente a las mujeres no contiene una carga peyorativa por el hecho de ser mujeres, sino que les otorga una cualidad psíquica dependiendo de su físico, por ejemplo afirma que “la mujer que tiene barba es lasciva y estéril”, pero más adelante afirma que “la mujer de ojos brillantes es bondadosa” o que “la mujer robusta está llena de vigor”. En cambio en el tratado de Pseudo-Aristóteles, las mujeres, por el hecho de pertenecer a este sexo son tratadas con distinto criterio al de los hombres. Según su autor “En mi opinión, las hembras son también más maliciosas que los machos y más impetuosas, aunque más débiles: las mujeres y las hembras que se crían en nuestros hogares lo demuestran muy a las claras...”²⁶. El hecho de considerar a las mujeres como seres pertenecientes al “sexo débil” tenía gran tradición en la tratadística médica griega²⁷ por lo que sorprende que el autor anónimo no la siga y no justifique parte de los malos sentimientos de las mujeres por el hecho de serlo.

Llegados a este punto y dadas las similitudes existentes con el tratado de Polemón y las diferencias con el de Pseudo-Aristóteles, cabe considerar la posibilidad de que el autor anónimo conociese el tratado del primero, y que se dejase influenciar más por este texto que por el de Pseudo-Aristóteles, no hay que olvidar que se escribió en Esmir-

²² Vid. op. cit. Gleason, M.W., p. 32.

²³ Para Pseudo-Aristóteles los hombre con los ojos negros son cobardes, en cambio los que tienen el color castaño claro, como los del león, que para él es el paradigma del hombre perfecto, son hombres valientes.

²⁴ Vid. Foerster, op. cit. vol. 1, pp. 166-168.

²⁵ Anónimo, *Fisiognómica*, op. cit. punto XXV, y Pseudo-Aristóteles, op. cit. pp. 63, 69.

²⁶ Pseudo-Aristóteles, op. cit. p. 59.

²⁷ Ya desde los tratados hipocráticos se consideraba a la mujer como un ser más débil que el hombre vid. Hipócrates. *Airs, eaux, lieux*. Traducido por Jacques Jouanna. París. 1996. Es de lamentar que no exista la traducción completa al castellano de los textos de Hipócrates, en esta ocasión, y dada esta laguna, se ha optado por trabajar con este texto. Vid. también los textos plenamente fisiognómicos que recoge en los libros segundo y tercero de *Las Epidemias*, Traducción, introducción y notas de Esteban, A. García Novo, E. y Cabellos, B. Madrid. 1988.

na en el siglo II d.C., en una zona muy próxima a Bizancio. No obstante, y dado que en la actualidad no se dispone de más datos sobre el tratado anónimo que el propio texto, sólo se pretende dejar apuntada esta posibilidad, considerando así mismo que el autor anónimo debía conocer el tratado de Pseudo-Aristóteles, dada su popularidad en aquella época en los territorios del imperio.

El tratado anónimo finaliza con un retrato ideal de Alejandro Magno. Este texto recoge la imagen del gobernante ideal, de un ser “deificado”, a través de la exaltación de sus cualidades. Para ello no hace ninguna descripción física, sino que describe “el aspecto de su alma”. Esta bella visión heroizada del joven macedonio lo presenta como depositario de las más altas virtudes, siguiendo la tradición griega que fue heredada por Roma²⁸.

Como se sabe, desde un principio, Alejandro había diseñado su propaganda política. Para ello contaba con unos cronistas oficiales, que se ocupaban de narrar las hazañas políticas²⁹. Pero también había estudiado la exaltación de su propio físico y a tal fin había contado con los mejores artistas, Lisipo de Sición, Apeles de Cos y Pírgoteles³⁰. La imagen que ofrece el autor anónimo continúa en esa línea de entusiasmo ante la figura del gobernante magnánimo, atemperado y superior, y lo pone como ejemplo del varón ideal, como modelo de todas las virtudes a las que un joven heleno, romano o bizantino debía aspirar.

El tratado anónimo bizantino finaliza con este modelo de perfección en cuanto a las cualidades del alma, cerrando otro

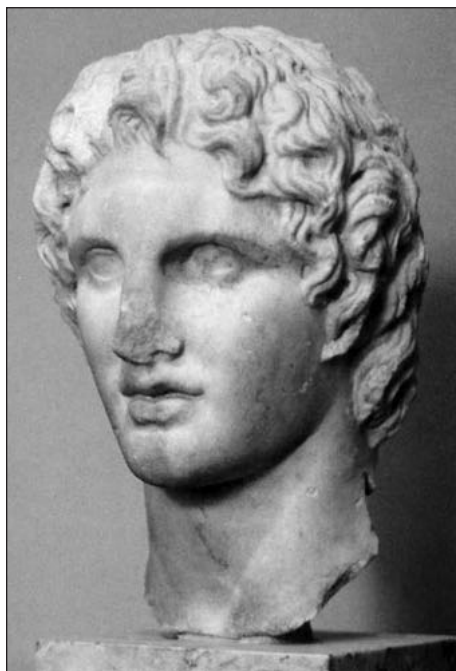


Fig. 3. Alejandro Magno. Acrópolis Atenas. Circa 338-350 a.C.

capítulo de la historia de la fisiognomía. Un tratado hoy poco conocido y poco estudiado, pero que junto con los demás fue configurando un corpus de textos de gran importancia para los habitantes del mundo antiguo y que contribuyeron a dar forma a la idea de “verdad” que los más sobresalientes pintores y escultores plasmaron en sus obras de arte.

FISIOGNOMÍA³¹

1. La cabeza picuda está repleta de necedad. La cabeza pequeña es insensata aun siendo redonda. La cabeza grande está llena de conocimiento, mayormente si es

²⁸ Para un estudio en profundidad sobre el tema vid. Bieber, M. (1964): *Alexander the Great in Greek and Roman Art*. Chicago. Seibert, J. (1972): *Alexander der Grosse*, Darmstadt y Olaguer-Feliu, F. op. cit.

²⁹ Calístenes de Olinto: *Historia de la Conquista*. Diódoto de Eritras y Eumenes de Cardias: *Diarios de Campaña*. Aristóbulo: *Historias*. Ptolomeo: *Historia de Alejandro*. (De estos dos últimos textos tan solo se conservan fragmentos que han sido estudiados por Robinson, C.A. (1953): *The history of Alexander the Great*, Providence y Pearson, L. (1960): *The lost histories of Alexander the great*, Oxford.. Por último y ya en época romana Plutarco: *Vida de Alejandro Magno*.

³⁰ Plinio: *Historia Natural*, 7.125 y 35.85-6.

³¹ Queremos agradecer al profesor Miguel Ángel García Olmo su inestimable colaboración al traducir este tratado, publicado en su griego por Foerster, R. (1893): *Scriptores physiognomonicí graeci et latini*, Ed. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana., vol. I. Leipzig.

redonda. No toda cabeza calva es juiciosa, como tampoco toda barba abundante.

2. Las cejas levantadas son signo de magnanimidad. Las cejas excesivamente elevadas revelan vanidad. Una levantada y la otra caída es señal de indiscreción. El no tener cejas en absoluto es rasgo de irascible. El tenerlas muy pobladas, de blando. Tenerlas separadas, de desconsiderado, y muy juntas, de iracundo y cobarde.

3. Los ojos negros son señal de noble, si son grandes. Los ojos que tienen doble pupila son un rasgo de indeciso e inseguro, sobre todo si están en el mismo ojo. Los ojos inyectados en sangre, pero sólo si están sanos, son signo de virilidad. Los ojos un poco amarillos, si no padecen enfermedad, revelan extravío. Los ojos con algo de brillo, y más con la chispa del amor al dinero, revelan el carácter del disoluto y el ignorante. Los ojos continuamente legañosos engendran estupidez. Los ojos terribles son signo de inestabilidad si siempre se mueven. Los ojos torcidos de forma natural y no por enfermedad son señal de hombría. Los ojos que rechazan la luz, si no es por las legañas, son signo de malicia y de falta de virilidad. Los ojos cargados descubren al despreocupado. Los ojos que siempre se cubren con los párpados revelan timidez y mal carácter. El ojo derecho, si es mayor que el izquierdo, descubre al que escoge las cosas buenas. El ojo izquierdo, si es mayor que el derecho, delata al hombre malhechor y vil. Si alguien en reunión cierra el ojo derecho, no siendo por artificio, es desleal, pero menos el que cierra el izquierdo. Los ojos que miran fijos y sin parpadear delatan al desvergonzado e impúdico, y más si es mujer. Si alguien en reunión cierra uno de los ojos, descubre su malicia e indiscreción. Los ojos que al mirar no se asoman al alma demuestran tener vergüenza.

4. El rostro hundido, lo mismo en el hombre que en la mujer, delata al vil, y aún más el de las mujeres, si es oscuro, indica que viven en impureza innata.

Mas si está lleno y sobresale, revela sobre todo al ágil de pensamiento. Que alguien que ayune lo tenga hundido, nada es de extrañar.

5. Las mejillas sonrosadas muestran al suave, lento y bondadoso, pero si están macizas y cebadas, al cobarde más bien. Las rojizas y enjutas descubren al astuto, al irascible, al lacónico y al duro, si es que no se han puesto así por continencia. Las mejillas hundidas revelan al obstinado y al hábil. Las mejillas arrugadas del varón, si no es por lo avanzado de la edad, descubren al malvado. Las mejillas lampiñas delatan al perverso.

6. La nariz chata revela al indiscreto, al astuto y al malo. La nariz afilada es indicio de honrado y recto. La nariz corva delata al ansioso de poder. La nariz que parece como si tuviese destilación en la punta descubre al irascible y al pronto en repeler ataques. La nariz corta revela al vanidoso. La persona de nariz ancha es lenta y no apta para aprender. Si la tiene una mujer, es una ramera sobresaliente y una ladrona. La nariz grande es señal de muy prudente, la pequeña, de malvado. La nariz rugosa es señal de irascible; la nariz de halcón lo es de ávido de poder, de fanfarrón, de insensato y de egoísta. La nariz curva es indicio de orgulloso.

7. Los labios gruesos, y sobre todo el superior, son signo de locura. Los labios finos son rasgo de discreto y no vano en palabras. Si alguien tiene un lunar en los labios, es terco y embustero; si lo tiene cerca del ojo, es envidioso, y si lo tiene en la mano, es innoble, especialmente en la derecha.

8. La barba partida es signo de bondad; la puntiaguda, de honradez. La barba de largos pelos es indicio de insensato y soberbio, máxime si están apretados. La barba de pelos delgados y cortos revela al prudente. La barba enteramente sin pelo es indicio de malo y astuto.

9. El cuello largo es señal de sencillez, si pertenece a un cuerpo proporcionado. El cuello corto es signo de hombría. El

cuello que se inclina a la derecha revela al honrado; el que se inclina hacia abajo, si no es por enfermedad, muestra al apto para la deliberación y al reflexivo; el que lo hace sobre el lado izquierdo delata al malhechor y al vil. El cuello que se vuelca y apunta hacia arriba muestra un carácter vanaglorioso.

10. Los hombros que se agitan continuamente, si no es por enfermedad, denotan falta de educación. Los hombros anchos revelan al hombre viril, y los estrechos, al débil y marchito.

11. Los músculos grandes y carnosos caracterizan al robusto, y, por el contrario, los pequeños y escasos, al débil sin duda.

12. Los brazos largos, si no están proporcionados, son señal de falta de virilidad, mas los cortos y desproporcionados, de fuerza.

13. Los huesos de las muñecas grandes señalan al fuerte, y los pequeños al débil.

14. Las palmas de la mano carnosas descubren al blando y al débil, y las enjutas y secas al fuerte.

15. Las uñas lisas son señal de persona recta, y las rugosas, de malvada. Mejores son las carnosas de los morenos y rojizos.

16. El pecho ancho es signo de hombría e inteligencia, el pecho velludo, de virilidad, aunque participa también de cierta ira; y esto mismo puede decirse del que carece de vello.

17. Las tetillas secas en el varón son señal de fuerza y salud, las más grandes, de debilidad y lentitud.

18. El vientre hinchado del varón delata como blando, torpe y difícil de tratar al que lo tiene. El vientre que parece juntarse con los riñones es signo de mucha fuerza.

19. Las caderas y las nalgas carnosas revelan al fuerte e indolente, y las nalgas enjutas, al rápido.

20. Las piernas cortas y carnosas revelan al robusto y rápido, y lo mismo también las fibrosas y enjutas.

21. Las vértebras grandes y huesudas señalan al fuerte, y lo contrario, al flojo.

22. Los pies que andan derechos revelan al bien dispuesto, los desviados y torcidos, al falto de educación y al necio. Los pies que se apartan de la proporción delatan al loco y al indigno, y los llamados *medialuna*, al infortunado y mal dispuesto. Los pies que rebasan la medida y la proporción revelan ya fuerza ya locura. Indica y muestra eso en relación con los demás signos del cuerpo.

23. El cuerpo limpio completamente de pelos revela al irascible, y lo mismo también el muy peludo, mas el que está entre medio, al probo.

24. La cintura estrecha es signo de falta de virilidad, la ancha muestra al varonil, y lo mismo en lo tocante a los hombros.

25. El hombre bajo, encorvado, medio calvo, como gibado, que por la pinta parece un mono, es indiscreto, malo, fastidioso, avaro y vanilocuente. El varón que por su aspecto se asemeja a una mujer carece de virilidad, es blando y tiene escaso entendimiento. La persona pálida a la vista, ya sea varón o mujer, es irascible y pronta a repeler un ataque. La persona de tez rojiza, varón y mujer, es irascible, sanguinaria y charlatana. El hombre pequeño, es decir, corto de edad es enteramente fanfarrón, guerrero y molesto. El hombre grande y enjuto es juicioso y varonil, si tiene los demás rasgos concomitantes y convenientes para ello, pero si es largo y seco más allá de toda medida, es insensato y enfermizo. El varón de cintura estrecha y riñones de poca carne hasta donde ya no se puede más es débil e insensato. El varón que tiene toda la parte posterior del cuerpo proporcional a sus hombros es viril. Es raro ver a un varón de manos cortas si es viril. El varón que de nacimiento se asemeja a un eunuco es el peor. El varón que se carcajea y ríe continuamente es el más insensato. El varón que se ríe ante lo que causa risa es discreto. El varón que reflexiona es el mejor en los consejos y en las palabras. El varón que nunca ríe, si no es por un mandato, es vil. El varón que sobreabunda en perifollos es libertino o

carece de educación. El varón de aspecto refinado es desenfrenado o necio. El varón que se precipita al hablar es vano de palabras. El varón parco en palabras es ágil de mente y certero en el hablar. El varón con los pelos en punta fuera de toda medida es loco, pero hallarías que también es viril. El varón que se agita y ufana al caminar es insensato y desocupado. El varón que paseando choca una pierna contra el otro muslo es un mentecato.

26. La mujer que tiene barba es lasciva y estéril. La mujer de ojos brillantes es bondadosa. La mujer robusta está llena de vigor. La mujer pequeña es resuelta.

27. El aspecto civilizado revela la bondad del alma, y la fiereza del alma engendra la mala apariencia del cuerpo.

28. Todavía voy a añadir esto también a lo ya dicho. El varón ideal por lo que se refiere al aspecto que manifiesta la bondad del alma, amable en el trato, augusto de carácter, suave en el hablar, que hace que toda su acción esté dominada por su inteligencia, que manda en sí mismo más que en los demás, que no hace del gobernar algo importante, que durante su vida prefiere más ser deseado que temido, que procura que su discurso sea más creíble que los juramentos de los demás, que tiene en muchísimo más a quienes desean tomar algo de él que a los que le ofrecen, es un hombre tal que se ciñe de dignidad y rodea de respeto su figura, como era el hijo de Filipo, rey de Macedonia.



LA INTRODUCCIÓN DEL GRUTESCO EN ESPAÑA.
JULIO DE AQUILES Y ALEJANDRO MAYNER

José Manuel Almansa Moreno
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla

Sin duda alguna, el motivo del grutesco fue una de las grandes novedades decorativas del Renacimiento. De su importancia da muestra el hecho que Vasari dedicase un apartado específico a la pintura de los grutescos en sus célebres *Vidas*:

«El grutesco es una especie de pintura licenciosa y muy ridícula, que los antiguos empleaban para ornamentación de ambientes, cuya naturaleza no requería de otra clase de pinturas. Se representaban extravagancias de la naturaleza, abortos de monstruos, según el capricho y la fantasía del artista. Se ven así representaciones inverosímiles, como pesos enormes sostenidos por un hilo, un caballo con piernas de hojas, un hombre con piernas de grulla y un infinito número de figuras raras y animales fantásticos. A mayor despliegue de extravagancia por parte del artista, más elogio y admiración se le tributaba. Con el tiempo, esta forma de pintura, carente de sistema o método, se fue canalizando. Tanto se avanzó en este procedimiento que en Roma, y en cualquier sitio donde los romanos residieran, aún quedan vestigios de sus pasadas glorias. La verdad es que esos estucos dorados y tallados son obras alegres y dignas de verse»¹.

El descubrimiento de la Domus Aurea de Nerón a finales del siglo XV

fue un acontecimiento de gran relevancia². Los motivos decorativos que decoraban el palacio se convirtieron rápidamente en la decoración predilecta para los nuevos palacios y templos, haciendo acto de presencia incluso en lienzos y esculturas.

Estos motivos tendrán una rápida difusión en España. En la provincia de Jaén estos motivos se apreciarán especialmente en las portadas de las iglesias, o como decoración de capillas privadas. En el ámbito de la pintura, los primeros que introducirán esta decoración serán Julio de Aquiles y Alejandro Mayner, que trabajarán en los palacios que Francisco de los Cobos tenía en Valladolid y en Úbeda.

GIOVANNI DE UDINE

«El papa León quiso entonces mostrar la grandeza de su magnificencia y generosidad, para lo cual Rafael hizo los dibujos de los ornamentos de estuco y de las escenas que ahí se pintaron, así como de su distribución; Giovanni da Udine dirigió la confección de los estucos y los grutescos, y Giulio Romano la de las figuras (aunque no trabajó mucho en esta obra); y Giovan Francesco, el Bologna, Perin del Vaga, Pellegrino da Modena, Vicenzio da San Gimignano y Polidoro da Caravaggio, junto a otros

¹ Vasari, Giorgio (2002): *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Cátedra, Madrid, p. 81.



Fig. 1. Retrato de Giovanni da Udine (1568). Grabado procedente de "Las Vidas" de Giorgio Vasari.

muchos artistas, hicieron escenas, figuras y todo lo necesario para esta obra»³.

Giovanni di Francesco de' Ricamatori, más conocido como Giovanni di Udine, nació en esta ciudad del Véneto en 1487 y murió en agosto de 1561 en Roma. Fue un decorador preciosista y refinado, mostrando una excepcional fantasía en la decoración mixta de estucos y grutescos.

Su primera aproximación al mundo artístico se debe de la mano del escultor Giovanni Martini. Pronto abandonó a este artista y se trasladó a Venecia, contactando con los pintores Cima da Conegliano y Carpaccio, pasándose después al taller de Giorgione da Castelfranco⁴.

De este período de formación se le atribuyen algunas obras, como la *Venus con Cupido* de la National Gallery de

Washington o la *Leda y el cisne* del Museo Cívico de Padua. Posiblemente en esta época realice sus primeras obras de pintura mural.

Gracias al apoyo de Baltasar de Castiglione, Duque de Mantua, Giovanni de Udine pudo contactar con el gran Rafael, formando parte activa de su taller⁵; se inicia así una prolífica colaboración artística con el maestro de Urbino y sus no menos célebres colaboradores: Giulio Romano, Primaticcio, Perin del Vaga...

En los primeros años del siglo XVI se descubrió la Domus Aurea de Nerón, iniciándose las excavaciones del Palacio. Rafael, en virtud de su función pública como conservador de las antigüedades de Roma, asistió a tal descubrimiento, acompañado por Udine. Ambos pintores, asombrados por el descubrimiento, restauraron los restos pictóricos descubiertos, empapándose de la recién descubierta técnica romana de pintura mural. Junto a la restauración de estas pinturas, también hay que tener en cuenta el estudio directo que estos pintores tuvieron de los grutescos conservados en el Coliseo y en las Termas de Diocleciano⁶.

El estudio de los motivos decorativos —los grutescos—, conllevó la repetición del motivo por doquier: en las paredes y bóvedas de los palacios, detalles de cuadros, portadas escultóricas, etc. Uno de los primeros edificios decorados con grutescos fue la Stufetta del Cardenal Bibbiena, en los Palacios Vaticanos (1516).

Una de las obras más celebres son las Loggias Vaticanas, también llamadas Loggias de Rafael⁷. Su intervención debió de producirse entre los años 1517 y

² Dacos, Nicole (1969): *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*. The Warburg Institute University of London.

³ Vasari, Giorgio (2002): *Las Vidas...* p. 538.

⁴ Vasari, Giorgio (2001, 4ª ed.): *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Introduzione di Maurizio Marini. Newton Compton Editori, Roma, p. 1103-1110.

⁵ Dacos, Nicole (1968): "Il trastullo di Raffaello", en *Paragone*, n° 219, p. 3-29; Joannides, P. (1993): "Raphael, his studio and his copyists", en *Paragone*, n° 523-525, pp. 5-29.

⁶ Dacos, Nicole (1969): *La découverte...*

⁷ Denker Nesselrath, C.: "La loggia di Raffaello", en VV.AA. (1993): *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*. Electa, Milán.



Fig. 2. Loggias Vaticanas, Roma.

1519, tal y como se deduce por los comentarios que Baltasar de Castiglione hace a Isabel d'Este⁸.

En las loggias Giovanni realizó la elegante decoración de estuco y demás ornamentos. Posteriormente se dedicó a realizar los frescos de temática vegetal y animal, que complementaban a las escenas religiosas de la Biblia realizadas por Rafael.

Tal fue el éxito de esta obra, que pronto recibió nuevos encargos. Así, será el autor de la decoración estucada de la fachada del Palacio Branconio dell'Aquila de Roma o de la "Uccelliera" de León X (1519-1520).

Después de la muerte de Rafael, será uno de los decoradores más solicitados en Roma, como así lo certifica otros numerosos encargos, realizados en colaboración con Giulio Romano y Perin del Vaga; la Sala de los Pontífices de los Palacios Vaticanos o la decoración de Villa Madama son obras de este período.

Es curioso apreciar el modo que tenían los discípulos de Rafael para re-



Fig. 3. Grutescos de las Loggias Vaticanas, realizados por Giovanni da Udine.

partirse la decoración de los palacios. Mientras Udine se dedicaba casi exclusivamente a realizar los estucos y la decoración de grutesco, Giulio Romano y los otros realizaban las figuras que el primero diseñaba. Y este método de trabajo era comentado incluso entre los comitentes, tal y como nos confirma una carta del cardenal Giulio de Médicis al obispo Mario Maffei, fechada en 4 de junio de 1520: «...che Giovanni da Uddine faccia i stucchi, et Iulio dipinga le storie o al manco faccia i disegni et Uddine dipinga»⁹.

Tras el Sacco de Roma (1527) regresa a su ciudad natal, regresando de nuevo a Roma al año siguiente. Allí realizará la decoración de la Stufetta de Clemente VII en Castel Sant'Angelo. No permanecerá mucho en la Ciudad Eterna, ya que poco tiempo después marcha a Florencia, decorando la bóveda de la Sacris-

⁸ Zuccari, Alessandro (1986): *Raffaello e le dimore del Rinascimento*. Art Dossier, Giunti, p. 8.

⁹ Archivo de Estado de Mantua. "Carta del cardenal Giulio de Médicis al obispo Mario Maffei, fechada en 4 de junio de 1520", en FERRARI, D. (1992): *Giulio Romano. Repertori di fonti documentali Vol. I*. Ministero per I Beni Culturali e Ambientali. Ufficio Centrale per I Bene Archivistici, pp. 6-7.

tía Nueva de la iglesia de San Lorenzo (entre 1532-1534). La gran consideración que tendrá este pintor a partir de este momento se muestra en la multitud de encargos que el pintor realiza en numerosas ciudades italianas.

Todo parece indicar que su hijo Micillo continuase la tradición pictórica, si bien nunca alcanzó la fama de su padre.

Desconocemos en qué momento de la vida de este pintor tuvo a Aquilis y Mayner como discípulos. Sin embargo, las fechas que se barajan estarían en torno a 1520-1528, en Roma, período en que el pintor trabaja de un modo independiente, una vez que los discípulos de Rafael se establecen por su cuenta.

JULIO DE AQUILES Y ALEJANDRO MAYNER

Sin duda alguna el encargo por el cual estos pintores han sido reconocidos por la historiografía española tradicional ha sido por su labor decorando las estancias que habitó Carlos V y su esposa, la Emperatriz Isabel de Portugal, en su visita a Granada en 1526. Fue esta labor ya alabada por el tratadista Francisco Pacheco: «la cual pintura ha sido la que ha dado la buena luz que hoy se tiene»¹⁰.

Sin embargo, antes de este importante encargo estos artistas ya tenían un largo bagaje que habría de comentar antes de centrarnos en su labor pictórica en Granada y Úbeda. Las noticias sobre su llegada a España nos las facilita el historiador Hayward Keniston en su biografía sobre el Secretario imperial, Don Francisco de los Cobos, Comendador Mayor de León, Adelantado de Cazorla, Señor de Sabiote y Contador Mayor de Castilla¹¹.

Con motivo de la coronación del Emperador en Bolonia (1525), Francisco

de los Cobos visitó en compañía de los caballeros de Santiago el refectorio de San Salvatore de esta ciudad, que recientemente había sido decorado al fresco por los pintores locales Bartolomeo de Bagnacaballo y Biagio Pupini.

«Estos maestros, como habían visto las obras de Rafael y habían tenido contacto con él, tenían un algo de todo, que parecía llegaría a ser bueno (aunque en realidad no se aplicaron a las ingeniosas particularidades del arte como se debe), y como en Bolonia en aquel período no había otros con mayor perfección que ellos, los gobernantes y las gentes de la ciudad los consideraban los mejores».¹²

No le faltaba razón al tratadista italiano. En efecto, el Comendador quedó deslumbrado por la obra, ya que era algo poco frecuente en la Península Ibérica. Así pues, ofrece a estos pintores un ventajoso contrato para desplazarse a España, por el cual recibirían 100 ducados anuales más 25 de ayuda de costa por instalarse en Valladolid y trabajar a tiempo completo, durante un año, en las «historias que les ordenaren pintar»¹³. Sin embargo el contrato jamás se llegó a firmar y el proyecto quedó abortado.

Pero Cobos no renunciaría a sus intenciones de contratar a unos pintores para trabajar en sus casas. Cristóbal de Villalón es el primero que nos da noticias sobre estos pintores, mencionados en su libro *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1559): «El Comendador mayor de León, Francisco de los Cobos, traxo aquí asalariados de Italia dos ingeniosos mancebos Julio y Alexandro para labrar sus casas, los cuales hizieron obras al gentil y antigüedad que nunca el arte subió a tanta perfección»¹⁴.

¹⁰ Pacheco, Francisco (1990): *Arte de la Pintura*. Cátedra, Madrid, p. 461.

¹¹ Keniston, Hayward (1980): *Francisco de los Cobos, Secretario del Emperador Carlos V*. Castalia, Madrid, p. 125.

¹² Vasari, Giorgio (2002): *Las Vidas...*, p. 658.

¹³ Zarco del Valle, Manuel (1870): *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*. Madrid, pp. 135-138.

¹⁴ López Torrijos, Rosa (1987): «Los grutescos de Rafael y Udine en la pintura española. La estufa y la loggia de Carlos V». *Storia dell'Arte*, n° 60, p. 174.



Fig. 4. Retrato de Don Francisco de los Cobos y Molina, realizado por Jan Gossaert (1530-1532). The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

También Pacheco, en su *Arte de la Pintura*, refiere como don Francisco había contratado los servicios de los pintores Julio y Alejandro para decorar sus casas de Úbeda, siendo contratados más tarde para realizar algunas pinturas murales en la Alhambra.

Antonio Palomino ampliaba nuevos datos sobre estos artistas en sus célebres *Vidas*, comentándonos como ambos eran de la escuela de Juan de Udine, discípulo de Rafael de Urbino.

El tratadista cordobés pudo observar las pinturas de la Casa Real de la Alhambra en 1712 —tal y como él mismo comenta—, razón por la cual indagó

sobre la autoría de las mismas, aunque sin éxito; finalmente encontró la documentación que daba la autoría a Julio y Alejandro. «Como también de que ellos mismos pintaron las célebres casas de Cobos (...) en la ciudad de Úbeda, del reino de Jaén; y especialmente la del Hospital de Santiago en dicha ciudad, sin otras muchas obras»¹⁵.

Aparte de este célebre encargo, Palomino nos habla de «las casas del excelentísimo señor Duque de Alba en esta Corte, y las que hoy permanecen en el célebre Alcázar de la villa de Alba de Torres»¹⁶, así como de unas célebres pinturas existentes en los acueductos de Mérida. De estas pinturas refiere Ceán Bermúdez lo siguiente: «Mas como queda ya averiguado en sus respectivos artículos que Fabricio y Granelo pintaron los grutescos de Alba de Tórmes, tal vez serian de mano de estos los que habia en Madrid en casa de Alba que ya no existen; y si hubo algunas pinturas en los acueductos de Mérida, que no halló D. Antonio Ponz en su viage, serian antiguas, como las del Palacio de Tito en Roma»¹⁷. Opinaba Ceán Bermúdez que estos pintores no salieron de Andalucía.

Será D. Manuel Gómez Moreno quien identifique a estos maestros como Julio de Aquiles (o Julio Romano) y Alejandro Mayner¹⁸. Julio de Aquiles (o Aquilis) era hijo del pintor cuatrocentista Antoniazio Romano (también llamado Antonio Aquili¹⁹), el cual trabajaba para la colonia española en Roma. De Alejandro Mayner —quien también figura en algunos documentos

¹⁵ Estudios posteriores a la obra de Palomino desmienten algunos de estos datos. En concreto, referente a las pinturas del Hospital de Santiago, las cuales fueron pintadas por Pedro de Raxis, en colaboración con Gabriel Rosales.

¹⁶ Palomino, Antonio (1986): *Vidas*. Edición de Nina Ayala Mallory. Alianza Forma, Madrid, pp. 26-27.

¹⁷ Ceán Bermúdez, J. A. (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid, tomo II, pp. 352-354

¹⁸ Gómez Moreno, M. (1885-1888): "Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra", en *Cosas granadinas de arte y arqueología*, Granada, pp. 121-147.

¹⁹ Antonio Aquili, llamado Antoniazio Romano, es uno de los mayores artistas romanos del Quattrocento. Los datos documentales sobre él van desde 1461 hasta 1508; su primera obra fechada es la *Madonna de Rieti*, de 1464. Formado en una corriente pictórica similar a la de Piero della Francesca (con influjo de las obras romanas de Fra Angelico y del joven Benozzo Gozzoli), pronto se dejará influenciar por la obra de Melozzo da Forlì, de Perugia y de Ghirlandaio.

como Maese Alexandre, conocemos su procedencia milanesa, aunque su nombre haga presumir un posible origen alemán o flamenco.

La primera noticia de Aquiles en España está datada en Valladolid, en 1533, cuando es nombrado por Alonso Berruguete, en compañía de Andrés de Naxera, como experto para valorar su trabajo en el retablo del monasterio de San Benito el Real. Desde esta ciudad viajarían más tarde a Guadalajara, donde trabajarían en la ornamentación del Palacio del Infantado²⁰.

En torno a 1537 está constatada la presencia de ambos pintores en la Alhambra, trabajando a las órdenes del Emperador hasta 1537, el cual los contrató para decorar las habitaciones que acondicionó como residencia imperial, sin duda por recomendación de su secretario, Don Francisco de los Cobos. El origen de este encargo tiene sus orígenes quince años antes de elaborarse el encargo.

El deseo expresado por Carlos V en 1525 de visitar Granada se llevó a cabo el 5 de junio de 1526 cuando, acompañado por su esposa Isabel, hicieron su entrada triunfal en Granada, instalándose en diversas estancias de la Alhambra previamente acondicionadas. Así se habilitó el Cuarto Dorado como dormitorio de la Emperatriz, el Mexuar como dormitorio de Germana de Foix, la Sala de las Dos Hermanas como comedor, etc., instalándose el resto de la Corte en torres y viviendas particulares de la Ciudad Palatina²¹. Tal y como comenta Rosenthal²², estas habitaciones reformadas no serían del total gusto del joven emperador, criado en la fastuosa corte de Flandes, mientras que por su parte la Emperatriz, descontenta con sus estancias, se trasladó

al claustro segundo del Convento de San Jerónimo en Granada.

Será con esta visita cuando surja la idea de hacer de Granada la sede imperial y panteón de la dinastía Habsburgo. Así fue como se inició la construcción de una moderna residencia en la ciudad palatina de la Alhambra, ubicándose el palacio tras el Palacio de Comares (frente al deseo del Emperador, que deseaba construirlo tras el Palacio de los Leones, sobre la Rauda y la Mezquita Mayor).

Mientras se construía este palacio, se levantaron entre 1528-1533 seis habitaciones anexas al Cuarto de los Leones, situadas las dos primeras entre los patios de la Reja y de Daraxa, y ubicándose las otras cuatro al norte del patio de Daraxa, siendo conocidas éstas como las habitaciones de Washington Irving²³. Éstas fueron proyectadas por el arquitecto de la corte Luis de Vega, si bien historiográficamente siempre habían sido atribuidas a Pedro de Machuca. Como nota anecdótica comentar el deseo expresado de Don Carlos de que las estancias que estuvieran orientadas al Sur tuvieran chimenea, lo cual daría muestras del frío pasado por el joven Emperador durante su estancia en Granada.

Lo primero que estos artistas hicieron en la Alhambra fue la pintura de las cuadras edificadas en las inmediaciones de los Baños, comprendiendo en ellas los cuartos llamados de las Frutas. Aquí permanecen hasta noviembre de 1537, para continuar en los años siguientes con la decoración del corredor que conduce a la Estufa. Acabadas estas pinturas, los pintores pasan al Peinador de la Reina o Estufa —como se conoce en la documentación de la época—, donde Alejandro trabajaría cinco años y Julio tres²⁴.

²⁰ Camón Aznar, José (1970): *La pintura española del siglo XVI*. Summa Artis XXIV, Madrid, p. 438.

²¹ Rodríguez Domingo, José Manuel / Gómez Román, Ana María (1991): "En torno a las habitaciones de Carlos V en la Alhambra", en *Cuadernos de la Alhambra* n° 27, pp. 191-192.

²² Rosenthal, Earl (1985): *El Palacio de Carlos V*. Alianza Editorial, Madrid, pp. 47-53.

²³ Su nombre actual se debe al hecho de que fueron ocupadas por este escritor durante su estancia en Granada, en 1829, cuando estaba escribiendo sus *Cuentos de la Alhambra*.

²⁴ Gómez Moreno, Manuel (1885-1888): "Los pintores Julio y Alejandro...", pp. 22-25.

Son estancias diseñadas con gran sencillez, cubiertas con artonados y decoradas ricamente con pinturas murales. En la Torre del Peinador de la Alhambra se representan las victorias de Carlos V en Túnez, mostrándose la partida desde Barcelona y el puerto de Cagliari, finalizando en el puerto de Trápani, en Sicilia. En medio está el acoso de los barcos a las costas tunecinas, la toma de la Goleta y las Ruinas de Cartago. Por su temática podría ser considerado como propaganda política, si bien al estar en un espacio privado estas pinturas paisajísticas adquieren un carácter meramente contemplativo.

La sala del Mirador se enmarca en un contexto alegórico-mitológico de gran significación, como son las alegorías de la Victoria, la Fama y la Abundancia, acompañados de las representaciones de los dioses olímpicos cargados de simbolismos: Minerva (la Sabiduría), Baco (la Civilización) y Júpiter (el Poder).

Se complementa con la representación de la Caída de Faetón²⁵, que aparece en cuatro escenas, cargadas de una fuerte carga simbólica, como es la Prudencia, que tanto caracterizará al Emperador y, especialmente, a su hijo Felipe II. Las escenas representadas, tomadas de *Las Metamorfosis* de Ovidio (Libro II, Cap. 1-2) son las siguientes: Faetón en el palacio de su padre, rogándole el permiso para conducir los caballos del Sol; la Caída de Faetón herido por los rayos de Júpiter; las Heliadas llorando el cadáver de su difunto hermano; y la transformación de éstas en álamos.

En opinión de Eduardo Blázquez²⁶, la representación de Faetón en esta sala viene marcada por la relación de este personaje con la Naturaleza. Este tema

será posteriormente representado por Peruzzi en la Farnesina y por Arbasia en el Viso del Marqués.

Historiográficamente se ha hablado siempre de que el estilo de Mayner y Aquiles está determinado por la obra de Rafael y Udine, con los que se cree colaboraron en las logias del Vaticano. Sin embargo se aprecian grandes similitudes con la obra de Pinturicchio, especialmente con los frescos de la logia del Belvedere de Bramante, cuyas escenas marítimas recuerdan al Mosaico de Palestrina, obra helenística de la Escuela de Alejandría (siglo I d.C.).

En 1542 nuestros pintores se hallan todavía trabajando en la Alhambra, sin poder precisarse si continuarían en los siguientes años por falta de cuentas en algunos meses; apareciendo sólo Julio en noviembre de 1545, así como en 1546 reclamando ciertos débitos por su trabajo en la Estufa.

De Alejandro Mayner cabe pensar que continuaría su labor en Granada, como lo demuestra unas pinturas en el ex-convento de Santa Inés, en el Albazín. Tenemos datos de la tasación de un retablo en 1542, así como la fecha de su muerte: 1545. En esta fecha tenemos documentación por la cual una tal María Alonso demanda una parte de los bienes de Alexander Mayner, ya difunto, a quien le había servido durante diez años²⁷.

Julio de Aquiles figura por primera vez como vecino de Úbeda en enero de 1550, fecha en la que vende al mercader ubetense Alonso de Baeza un joven esclavo negro llamado Pedro²⁸. No obstante su estancia en la ciudad debía haberse verificado con anterioridad, sin

²⁵ En el *Enchiridion*, Erasmo ejemplificaba la prudencia del príncipe mediante la fábula de Faetón, que ha de aprender para advertir que él es imagen y trasunto del propio semidiós fracasado.

²⁶ Blázquez Mateos, Eduardo (1994): "El Peinador de la Reina en la Alhambra. Los paisajes testimoniales de conquistas", en *Cuadernos de Arte*, n.º 25. Universidad de Granada.

²⁷ Archivo de la Alhambra, lég. L-184-5. En López Torrijos, R. (1987): "Los grutescos de Rafael y Udine en la pintura española. La estufa y la logia de Carlos V". *Storia dell'Arte*, n.º 60, p. 175.

²⁸ Martínez Elvira, Juan Ramón (1998): "Julio de Aquiles, el pintor italiano que vivió y murió en Úbeda". *Revista Ibiut*, n. 98-99.

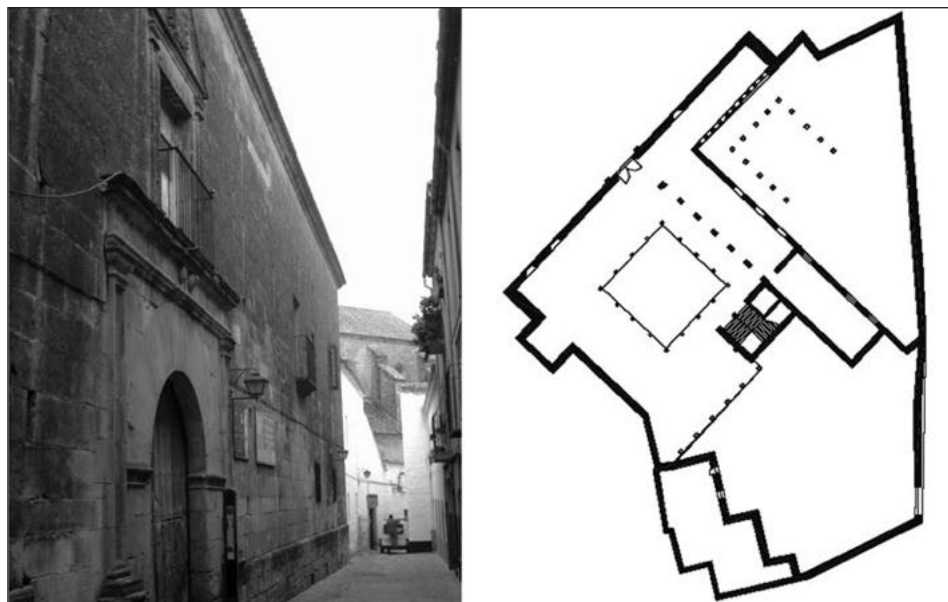


Fig. 5. Palacio de Don Francisco de los Cobos, Úbeda.

duda alguna para 1545, toda vez que el derecho de vecindad requería algunos años de residencia. En Úbeda se construirá una segunda casa en la collación de Santa María²⁹ (siguiendo trazas de Andrés de Vandelvira) en la que residió hasta su muerte acaecida en 1556. Gracias a su testamento otorgado el 18 de junio de 1556³⁰, sabemos que estaba casado con Isabel de Monzón, con la que tuvo siete hijos: Jerónima, Juana, Antonio (que continuará el oficio paterno), Faustina, Luis, Lucía y Valentina. Su muerte debió ocurrir en agosto de dicho año, siendo enterrado en la desaparecida parroquia de Santo Tomás.

En Úbeda Aquiles realizará los frescos del Palacio de Don Francisco de los Cobos y los de la Capilla del Camarero Vago en la Iglesia de San Pablo. Además de estos encargos, se encargará de realizar el retablo de la Capilla del Deán Ortega en la Iglesia de San Nicolás, el

retablo de Mayor de Zambrana, viuda del licenciado Salido, el retablo de la Capilla de los Segura en la Iglesia de Santo Tomás, y otras obras, muchas de las cuales quedarán inacabadas a su muerte, tal y como comenta en su testamento el propio pintor.

Fuera ya de la Ciudad, Julio realizaba mancomunadamente el retablo mayor de Santa María de la villa vecina de Torreperogil y el de la parroquia de Segura de la Sierra.

Debido a la gran popularidad que le granjeó el encargo, no puedo hacer menos sino empezar por los *frescos del Palacio de Don Francisco de los Cobos*. Sin embargo, a pesar de que historiográficamente es lo más conocido de Aquiles y Mayner, es la obra más enigmática en parte debido a la ruina del propio palacio, convertido en casa de vecinos y después devorado casi en su totalidad por un incendio.

²⁹ Ruiz Fuentes, Vicente Miguel / Almagro García, Antonio (1986): "Obras inéditas de Vandelvira en Úbeda: portadas". *Revista Ibiut*, n° 17, pp. 18-19.

³⁰ Archivo Histórico Municipal de Úbeda, Fondo de Protocolos Notariales. Escribano Juan de Córdoba, Legajo 767, f. 173-r./175-r. Este testamento fue dado a conocer por Ruiz Fuentes, Vicente Miguel (1992): "El pintor Julio de Aquiles: aportes documentales a su vida y obra", en *Cuadernos de Arte* n° 23, Universidad de Granada.

Como se comentó antes, Julio de Aquiles vino a España atraído por la demanda de Francisco de los Cobos y la necesidad de sus servicios para la decoración de sus casas en Úbeda y Valladolid.

El palacio de Cobos en Valladolid había sido realizado por el arquitecto real Luis de Vega en 1528, iniciándose las obras del palacio en Úbeda en torno a 1532 (en esa fecha Luis de Vega está realizando “rasguños” para el palacio ubetense, comunicándole por carta el Deán Ortega a Francisco de los Cobos que «el cuarto es conmençado a labrar como lo traço Luis de Vega»³¹). Por esta razón hemos de presuponer que los primeros trabajos de Aquiles en España estarían vinculados al palacio vallisoletano.

Conjuntamente con estos trabajos, se le considera tracista de la Capilla de El Salvador al realizar dibujos para los relieves.

Entre 1536-1537 está documentada la estancia de Aquiles en Granada, por lo que es bastante improbable que el pintor estuviese previamente en Úbeda, dado que el palacio de Cobos difícilmente estaría concluido. Lo más probable es que la realización de las pinturas del palacio de Cobos de Úbeda estaría en torno a 1545, fecha en que además firma las condiciones del dorado y pintura del retablo y capilla del Camarero Vago, aunque aún figura como «estante en ella»³². Referente a este encargo tenemos una carta de pago firmada en 1563 por la viuda de Aquiles, en la que se dice lo siguiente: «...que por quanto el dicho mi marido hizo la pintura de la delantera de las casas prinzipales desta ciudad del y lustrisimo señor don Francisco de los Cobos comendador mayor de leon ya difunto que sea en gloria e de la dicha pintura a precio que por ella era obligado a pagar su señoría al dho mi marido



Fig. 6. Grutescos de la Capilla del Deán Ortega, Iglesia de San Nicolás de Úbeda, realizados por Julio de Aquiles.

se le restaban debiendo de alcance liquido 18.526 maravedies...»³³.

En su testamento, Aquiles declaraba que aún se le adeudaban 70 ducados por los trabajos del palacio; sin embargo desconocemos si se refiere a las pinturas del palacio ubetense o, incluso, si se podría referir a unas pinturas ejecutadas en el castillo de Sabiote. Además, Aquiles hace referencia a otros datos como es la muerte del obrero Juanes de Chay, natural de Vizcaya al caerse de un andamio, por lo que tuvo que sufragar su sepelio e indemnizar a sus herederos³⁴.

³¹ Moreno Mendoza, Arsenio (1993): *Úbeda renacentista*. Electa, Madrid, p. 118.

³² A. H. M. U. Fondo Municipal. Leg. 6.16.

³³ Martínez Elvira, Juan Ramón (1998): “Julio de Aquiles...”, p. 22.

³⁴ Ruiz Fuentes, Vicente Miguel (1992): “El pintor Julio de Aquiles...”, pp. 93-95.

Otro de los encargos célebres de Julio de Aquilis es la decoración mural de *la Capilla del Camarero Vago, en la Iglesia de San Pablo de Úbeda*.

La decoración pictórica de esta capilla fue realizada por Aquiles a partir de noviembre de 1545. De ella tan sólo conservamos brevísimos fragmentos. No sucede igual con las condiciones dictadas para su ejecución, donde encontramos una pormenorizada descripción de la misma³⁵.

Pintadas «sobre en lucido de cal y arena para que se vaya la obra labrada sobre fijo» —es decir al fresco—, junto a los grutescos “al romano” y el dorado de la nervadura, su temática iconográfica ofrecería imágenes de profetas «en lo que queda entremedias del retablo y la boveda encima a la ystoria de santo Alfonso». Por lo demás, «en lo que queda junto con la boveda encima al sepulcro ase de acer y pyntar la ystoria de la resurecion» —se nos dice—. Completaría el programa dos nuevos asuntos: la Adoración de los Pastores y la Oración de Jesús en el Huerto.

Gracias al contrato conservado —fechado en 1545— podemos hacer la descripción del programa iconográfico de la Capilla, un programa iconográfico que le fue impuesto al pintor por el Camarero Vago.

A continuación reproducimos las condiciones de cómo se ha de dorar y pintar la capilla del Camarero Vago.

«Primeramente a de ser la boveda de la capilla todos los cruceros dorados en ciertas partes donde más convenga y lo demás de los dichos cruceros que vayan pintados de muy buenas colores muy bien acabados.

Ytem que los canpos que quedan entre medias de los dichos cruçeros an de ser pintados de grutescos al romano de muy buenas colores y muy bien acabado como a la dicha obra se requiere.

Ytem que en lo queda entremedias del retablo y la boveda encima a la ystoria de santo alifonso anse de pintar y caber dos profetas los quales quedan a elecion del señor camarero los que an de ser.

Ytem en lo que queda junto con la boveda encima al sepulcro ase de açer y pintar la ystoria de la Resurecion acabada con muy buenas perfetas colores y con sus molduras al rededor como se requiere a la dicha ystoria.

Ytem que en lo que queda a los lados del retablo anse de açer unos tras pilares con sus capiteles y vasas y sus molduras y en medio de los dichos pilares a de llevar un follaje al romano de muy bien acabado.

Ytem que da la otra parte acia a la ventana junto con la boveda ase de açer una ystoria de la oracion del huerto la qual a de se muy perfetamente acabada con sus molduras al rededor de la dicha ystoria.

Ytem que dentro en la ventana en el grueso de la pared ase de pintar un anjel en lo alto y a los lados unos pastores con sus ovejas que representa la ystoria de gloria in ecelsis deo. Ytem que debajo de ventana ase de açer la ystoria del prendimiento de nuestro señor con todas las feçuras que se requiere a la dicha ystoria las quales an de ser pintadas y acabadas con buenas colores como se requiere a la ystoria.

(...)

Ytem que los dos pilares que estan a los lados de la reja de la parte de dentro an de ser pintados con follaje al romano contraecho de marmo en canpo azul.

Ytem que todo lo susodicho ase de pintar sobre enlucido de cal y arena para que vaya la obra labrada sobre fijo y ase de quitar todo lo que estuviere de yeso.»³⁶

³⁵ A. H. M. U. Fondo Municipal. Leg. 6.16.

³⁶ Ibidem.

Las pinturas debieron iniciarse en la bóveda de crucería, cuyos nervios aparecen pintados en dorado. En los plementos aún se conserva una figura femenina que aparece sentada, en actitud de oración, mirando hacia una luz brillante delante de ella y con una jarra a sus pies. Posiblemente sea la representación de una de las Virtudes Cardinales: la Templanza o la Prudencia.

Además de estos dos grandes encargos (a los que habría que sumar la realización del retablo de la Capilla del Deán Ortega en la Iglesia de San Nicolás), existen referencias a tasamientos en *las pinturas realizadas en una pieza o habitación de la casa de Alonso de Villarroel*, médico de Cobos, en la collación de Santo Domingo, trabajo por el cual había recibido 45 fanegas de trigo, valorada cada una entre 3 y 4 reales³⁷.

Aparte de estas obras, tenemos la atribución de otras pinturas murales a Aquiles, en una antigua *casa solariega de la calle Lorenzo Soto, n.º 3* (que actualmente acoge una carpintería). En opinión de Martínez Elvira esta vivienda perteneció

a Aquiles, el cual era vecino de la collación de Santa María desde el 6 de agosto de 1554. Llegó Aquiles a poseer dos casas colindantes en esta collación, vendiendo una de ellas al poeta Sebastián de Córdoba y a su mujer María del Castillo en 10 de marzo de 1556. En la escritura de compraventa se especifica que la vivienda delimitaba con la calle Alonso Gómez y con «otras casas mías que son las que alindan con el callejon... e mas os vendo una pieza que cae y esta sobre el fuego de la dicha mi casa»³⁸.

En este viejo caserón, y en lo que debió ser su pequeña capilla (en el primer piso), existen unas arruinadas pinturas murales que decoran una falsa cúpula, en cuyas pechinas se pueden apreciar las efigies de los cuatro Padres de la Iglesia. Estas pinturas al temple aparecen enmarcadas por molduras de grisalla, siguiendo el modelo de decoración mural fácilmente vinculable con los modelos del XVI³⁹, por lo cual nos hace pensar que fueron realizadas por el propio dueño de la casa si bien no existe documentación que lo testifique.



³⁷ Ruiz Fuentes, Vicente Miguel (1992): "El pintor Julio de Aquilis...", p. 87.

³⁸ Martínez Elvira, Juan Ramón (1998): "Julio de Aquiles...", pp. 22-23.

³⁹ Moreno Mendoza, Arsenio "Pintura y pintores en la Úbeda del siglo XVI", en VV.AA. *Úbeda en el siglo XVI*. Editorial El Olivo, Úbeda.

TRAZAS, DISEÑOS Y ESTAMPAS. EL REPERTORIO
GRÁFICO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA COMO
INSTRUMENTO ARTÍSTICO

Ana Aranda Bernal
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla

Desde hace siglos el rico patrimonio pictórico de la Catedral de Sevilla ha sido objeto de numerosos estudios. El indudable valor artístico de los dibujos que aún atesora o que en su día le pertenecieron, ha propiciado que su análisis fuera incluido en muchos de estos trabajos. En otros casos, planos, trazas y diseños de obras de carácter arquitectónico, escultórico, de retabística o platería han sido utilizados por los investigadores para completar sus estudios especializados o como objeto de inventarios. Por otro lado, buscando reunir la iconografía de la ciudad de Sevilla, se han rastreado en los últimos años las representaciones de su Catedral a lo largo de la historia, tanto por artistas locales como foráneos, dando lugar a una riquísima colección de imágenes. Sin embargo, el objeto de este trabajo es analizar, al margen de su mayor o menor valor artístico, la utilidad que dibujos, trazas, diseños y estampas tuvieron para los individuos que durante la edad moderna participaron en la producción artística de la Catedral de Sevilla: los clientes, tanto miembros del Cabildo como patronos particulares, los arquitectos y artistas que idearon las

obras o las ejecutaron, y los artesanos en los que recayó el acabado final de muchas de ellas.

No es este el lugar donde justificar el valor de las imágenes para la sociedad del antiguo régimen, pero sí al menos destacar su importancia instrumental en la práctica artística en la Catedral. No hay que olvidar tampoco el simbolismo devocional que representan, del que los capitulares se sirvieron para la realización de algunas de las estampas a las que se hará referencia. Este valor religioso que no se debe perder de vista, queda patente en la treta de los turcos cuando secuestran imágenes religiosas para conseguir el pago de rescate por ellas, servidumbre que entenderemos si hoy sustituimos el valor espiritual concedido antaño por el patrimonial y artístico que atribuimos a tantas obras en la actualidad¹.

Pero es conveniente comenzar ubicando las obras que vamos a estudiar. Muy pocas de ellas estuvieron expuestas a la vista de la población en el templo o sus dependencias, aunque en la actualidad podemos contemplar algunas debido a una función museística de la que careció la institución durante la edad

¹ “*Leyose una peton. de fr. Marcos Seojan de el horden de nro. pe. S. franco. en que pide una limosna p^a restauracion de una imagen de nr. Sra. Pintura de el evangelista S. Lucas a quien quieren los turcos quemar sino se les redime y se cometio al sr. D. Alvaro de Ribadeneyra p^a que aga relacion viendolos papeles que dhos pe. presenta.*” A.C.S. Secretaría I. Autos Capitulares. Lib. 75, 1679-1680, 13-X-1679, f. 68v-69r. *Este dia mando que a fr. Marcos Seojan se le diesen quinientos reales de limosna par el resate de la imagen y que los curas del sagrario salga a pedir limosna.* Idem., 24-XI-1679 f. 71v.

moderna. Sería el caso del dibujo del Monumento Eucarístico realizado por Lucas Valdés, que hoy decora la Sacristía Mayor y que, muy apropiadamente, estuvo colgado durante muchos años en la sala de investigadores del propio archivo². E igualmente, algunas representaciones de escenografías y arquitecturas efímeras que ahora muestra el museo catedralicio.

Este desinterés expositivo se explica al entenderse los dibujos como instrumentos de trabajo y, por añadidura, con distinto grado de terminación, muchas veces apresurada. La perfección en el acabado está directamente relacionada con su función, como se verá más adelante. No se perfila de la misma manera un diseño propuesto para convencer al cliente, ganar un concurso o bien para dar instrucciones al oficial o al artesano que debe encargarse de la tarea. Suelen diferir también los realizados por los pintores, quienes pueden usarlos para tantear con el patrono la composición definitiva de un cuadro y tienen el dibujo por una sencilla herramienta de trabajo. Una anécdota de Ceán sobre Mengs explica la falta de estimación de éstos hasta el siglo XVIII, y así cuenta que se conservarían muchos de este pintor *si por la escrupulosidad no hubiese encendido con ellos y con sus bocetos la chimenea antes de partir á Roma*³. Como el profesor Pérez Sánchez indica, tanto en los artistas como en los posibles coleccionistas españoles faltó una voluntad de estimación y conservación de estas obras, a diferencia de la que existió desde antiguo en Italia y Francia, donde el dibujo tuvo desde muy pronto consideración en sí mismo⁴.

En cambio, los numerosos diseños destinados a la estampa, en los que se



Fig. 1. Artistas y canónigos. Detalle de una de las estampas dibujadas por Valdés Leal para el libro de Torre Farfán *Fiestas de San Fernando*. 1671.

busca el importante factor de difusión tan valorado en una institución como la Catedral, representan una excepción en su acabado y valoración, ya que tenían el carácter de obras de arte definitivas.

Por último, hay que advertir cómo otros dibujos se han conservado publicados en libros de la época, actividad que el Cabildo no descuidó, hasta el punto de convocar periódicamente la plaza de impresor de libros de la Catedral⁵. Entre todos destaca la obra del presbítero Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al señor rey San Fernando*, en donde describe los actos que tuvieron lugar en Sevilla para celebrar la canonización en 1671. En él se reproducen las escenografías y arquitecturas efímeras que patrocinó el Cabildo para el festejo, participando en el proceso Matías de Arteaga, Francisco de Herrera, Juan Valdés Leal, Bernardo Simón de Pineda y el niño Lucas Valdés entre otros. Al observar las estampas que ilustran el libro, puede apreciarse una doble función que

² Morales, Alfredo, J. (1993): "Un dibujo del Monumento de la Catedral de Sevilla por Lucas Valdés", en *Laboratorio de Arte* 6, p. 157-167.

³ Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, t. III, p. 128, en Mano, José Manuel de la (2002): *Trazos de las luces. Dibujos españoles del siglo XVIII*. Madrid, p. 10.

⁴ Sólo en el XVIII el coleccionismo de dibujos comenzó a ser objeto de alguna atención, al margen de su estricta utilización práctica. Pérez Sánchez, A. E. (1995): *Tres siglos de dibujo sevillano*, Sevilla, p. 13.

⁵ A.C.S. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares. Lib. 69. 1667-1668, 13-V- 1667, f. 23r.

se analizará más adelante. Por un lado, algunas láminas debieron ser los diseños preparatorios de los emblemas y montajes, cuyos originales no se conservan y, por otro, se pretende dejar memoria de las obras promovidas por la Catedral hispalense para celebrar la canonización⁶.

Hasta ahora se ha citado la existencia de representaciones expuestas, grabadas y editadas, pero el referente fundamental de la obra gráfica es el propio archivo de la Catedral de Sevilla, uno de los más ricos en su género. El archivo surgió en el siglo XV con fondos que venían acumulándose desde el XIII y tiene su origen en la custodia de los privilegios reales y títulos de propiedad de los bienes patrimoniales de la Catedral.

Entre su abundantísima documentación las representaciones gráficas archivadas se pueden encontrar insertas con sus expedientes en libros y legajos pero, en otros casos, han sido extraídas por diversas circunstancias, guardándose de manera independiente⁷.

Sin embargo, para llevar a cabo el estudio que se plantea no sólo serán útiles las representaciones que se conservan en el archivo, sino también aquellas otras referencias documentales que describen diseños hoy desaparecidos. Y es que el

Cabildo tuvo siempre conciencia del valor que para la institución representaba la custodia de la documentación y obra gráfica adjunta. Fueron habituales las autorizaciones para consultar los fondos por los propios capitulares y por diferentes especialistas que, como hoy en día, los tenían por una vastísima fuente de información. Es comprensible que ya el historiador Diego Ortiz de Zúñiga hubiera necesitado investigar entre sus legajos para escribir los *Anales de Sevilla*⁸. Pero también que cuando el arquitecto Matías de Figueroa se dispuso a redactar un libro sobre su disciplina, quisiera valerse para sus demostraciones de los informes que diferentes colegas habían emitido en 1660 sobre la ruina del Sagrario, a lo que el Cabildo accedió advirtiendo que ningún papel debía salir del archivo⁹.

El celo de los canónigos no evitó que diferentes vicisitudes históricas afectaran negativamente a su archivo, siendo la principal la invasión de los franceses para quienes no pasó desapercibido el valor de algunos de los diseños de carácter menor que contenía¹⁰. Y aunque son varias las referencias a los robos, la prueba más significativa de la dispersión de algunas obras muy demandadas por los extran-

⁶ "El Cab^o encargo a D. Ferdo. de la torre que por la satisfaccion que tiene de su elegante estilo para la narratiua; y buenas letras para la exornacion, describa las fiestas que esta Santa Iglesia hizo al nueuo culto concedi-// dido [sic] al Santo Rey". A.C.S. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares. Lib. 71. 1671-1672. Extra. Fiesta particular del rey. Diputación de fiesta del rey, f. 40r-v.

⁷ Luna Fernández-Aramburu, R. y Serrano Barberán, C. (1986): *Planos y dibujos del archivo de la catedral de Sevilla*. Sevilla.

⁸ Para ello recibió la asistencia de los canónigos d. Alonso de Olivares y d. Luis Corbet. A.C.S. Autos Capitulares. Lib. 72. 1673-1674, f. 171r.

⁹ Se leio peticion de Mathias de Figueroa Arquitecto y Maestro maior de las obras del Real Colegio, y Seminario de San Telmo, y Maestro Maior en ausencias y enfermedades del Yllmo. cabildo y Regimiento de esta Ciudad, y alarife que ha sido en ella, en que dice como está trabajando un libro de dicha facultad, para darle a la prensa, el que juzga vtilissimo para las dificultades que por la Ruina de los tiempos pueden ofrrecerse a los templos, torres y otros edificios en toda Republica; y teniendo noticia que en el Archivo de esta Santa Yglesia existen los pareceres que dieron diferentes arquitectos el año pasado de 1660 por mandado del Cabildo, quando se creió padecía ruina el Sagrario de esta Santa Yglesia; y necesitando dicho suplicante verlos (...) suplicaba al Cabildo se sirviese //v Mandar, viesse el suplicante los referidos pareceres para el dicho efecto. Y el cabildo la cometiò a los sres. archivistas para que franqueen al suplicante lo que pide, no permitiendo que salgan del archivo dichos papeles, concediéndole sólo un simple traslado. A.C.S. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares, 12-VIII-1733, f. 225v-226v.

¹⁰ "Laminas muchas, y de valor en papel de pliego de marca de medallas de Emperadores, de antigüedades del Museo de Medicis, y de otras partes que los Franceses en su fuga dexaron en este palacio Arzobispal en sus cuartos, y se recojieron en esta Biblioteca se hallan en el cajon numero 388 (...) Los libros que los Franceses robaron se notaran en este Yndice, que a Dios gracias fueron pocos los robados." Biblioteca Arzobispal. Índice alfabético de los libros de la dignidad arzobispal de Sevilla que dexó el Excmo. Señor D. Luis de Salcedo: con agregación de los del Emmo. Señor Cardenal Patriarca y Arzobispo D. Francisco Xavier Delgado. Tomo I, fol. 91r.



Fig. 2. Diseño del sepulcro del arzobispo Fray Pedro de Tapia. 1673.

jeros, es el contenido de la colección de dibujos del barón St. Helen, procedentes al parecer de la Catedral hispalense y que, al ser vendida en 1840, dispersó 137 dibujos considerados de Murillo¹¹.

A pesar de todo, el archivo catedralicio no es el único que custodia documentación referida a las obras artísticas realizadas en el templo mayor. En este sentido destaca el de protocolos notariales, donde se pueden conservar contratos particulares realizados entre el artífice y el cliente, ya fuera un canónigo u otro patrono. La minuciosa descripción escrita habitual es acompañada por imágenes ocasionalmente, su sentido es corroborar que el resultado final coincida con los términos acordados por las partes y, en caso contrario, poder emprender acciones legales. Esta documentación puede verse duplicada en escrituras contenidas en el propio archivo de la Catedral,

lo que ocurrió en 1673 al emprenderse la obra del sepulcro del arzobispo fray Pedro de Tapia, para la cripta del Sagrario, a cuyo diseño se hace referencia en los papeles de los dos archivos, aunque actualmente se conserva en el notarial¹².

La referida clientela estaba formada, de un lado, por los patronos particulares que, teniendo como obligación la decoración y el mantenimiento de las capillas que les habían sido concedidas como sepulturas familiares, requerían a los artífices que contrataban la plasmación gráfica de sus proyectos. Éstos debían ser aprobados por el Cabildo de la Catedral, trámite indispensable para llevar a cabo o instalar la obra definitiva. Igualmente se presentaban, para obtener autorización, diseños de obras para parroquias dependientes del templo mayor, entre los que se conservan planos de iglesias de Écija, Peñaflor, Aznalcóllar o Constantina¹³.

Mayor trascendencia tenía el grupo formado por el propio arzobispo y su Cabildo. Este había sido instituido para aconsejar al obispo y sustituirlo en el gobierno de la diócesis en caso de vacante. Entre sus cometidos sobresale la obligación de engrandecer artísticamente su iglesia a costa, incluso, de sus propias rentas. Para ello se organizaban en comisiones responsables de la ejecución de cada obra. Muchos canónigos pusieron su erudición al servicio del arte, destacando especialmente don Francisco Pacheco. Incluso los hubo que cultivaron la pintura con cierta estimación en

¹¹ Entre los que se encuentra la *Asunción de la Virgen* (Hamburgo, Kunsthalle, n° 38570). Aunque de procedencia desconocida, es probable que también perteneciese a la catedral sevillana el dibujo de *San Fernando entronizado* de Valdés Leal que adquirió el Museo del Louvre en 1992 (Cabinet des Dessins, n° R.F. 43253). Pérez Sánchez, A. E. (1995): op. cit, p. 208-209 y 242.

¹² "Este Día el sr. Can° D. luís Corbet trujo el Diseño para el sepulchro del Illmo. sr. D. fr. Pedro de tapia (para la iglesia del Sagrario) y dixo lo tenía ajustado a toda costa en Doze mill Rs de von y Haviendolo Visto el Cab° lo aprovo y cometio a los sres. ofiçiales de faª y a dho sr. D. luís Corbett para q lo agan executar en la forma y como esta ajustado, y cometio a los sres. Contres. la escripra. q a deazer franco. Jordan Mro. cantero q es con qn se a ajustado dha obra" A.C.S. Autos Capitulares. Lib. 72. 1673-1674, f. 46-47r. El dibujo se conserva en A.P.N.S., of. 19, 1673, lib. II, f. 531-533, véase Palomero Páramo, J. (1988): "El sepulcro del arzobispo dominico fray Pedro de Tapia", en *Communio*, vol. II, p. 209-224.

¹³ "Este día el sor. Presidente de Capillas dio quantas, como los vecinos de Benacazon querian haçer vn retablo pª la Yglesia y presentó el diseño: el qual lo aprobó su Señoría de conformd." A.C.S. Sec. I. Autos Capitulares. Lib. 82. 1693-1694, 30-VIII-1694, f. 77. Los planos referidos aparecen con la numeración 63 a 69 en Luna Fernández-Aramburu, R. y Serrano Barberán, C. (1986): *Planos y... op cit.*

su tiempo, aunque hoy no poseamos casi nada de su mano, como don Diego Vidal de Liendo (1601-1648), quien según Palomino poseyó una decente colección de pinturas, dibujos y estampas¹⁴.

Antes de explicar las funciones que el repertorio gráfico de la Catedral desarrolló, conviene citarlas brevemente: los dibujos fueron un requisito para los opositores a diferentes oficios artísticos, sirvieron para dar las trazas de las más variadas obras que debían pasar los procesos de aprobación, fueron grabados en estampas y reprodujeron tanto obras como diferentes espacios del templo, montajes temporales y arquitecturas efímeras de cuya imagen se deseaba dejar constancia.

En este punto cabe advertir sobre la consideración añadida del conjunto de imágenes generadas por y para la capilla real, debido a su rango de enterramiento de los reyes Fernando III el Santo, su hijo Alfonso X el Sabio y sus respectivas esposas. Esta situación había promovido desde la edad media el compromiso de que Corte y Cabildo catedralicio debían

aprobar la ejecución de las obras artísticas para este espacio.

El momento cumbre de ese proceso tuvo lugar, sin duda, durante los preparativos de la fiesta de canonización de San Fernando en el siglo XVII y la posterior ejecución de la urna que debía guardar el cuerpo del rey santo. Entonces los diseños jugaron el importante papel de informar con precisión al Cabildo hispalense de las directrices formales ideadas en Madrid, ateniéndose a los cuales, debían buscar en Sevilla los artífices más apropiados para realizarlos¹⁵. Pero el asunto es de ida y vuelta y, en otras ocasiones, son diseños realizados en Sevilla a instancias de la Catedral los que se envían a la corte para su aprobación¹⁶. Este proceso ha permitido la conservación en el propio archivo de un importante número de dibujos relacionados con estas obras de mano de artífices como Bernardo Simón de Pineda, Juan José del Carpio o Domingo Martínez¹⁷. Otros se han perdido definitivamente, como el diseño para la urna realizado por Fran-

¹⁴ El mismo nombre llevaron tío y sobrino, ambos racioneros de la catedral y pintores, trabajando en Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII. Véase Valdivieso, Enrique (1978): *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*, p. 108-109.

¹⁵ “Este día la Diputación del Santo Rey trajo al CAb° los diseños aprobados por el Consejo de Camara que el sor. D. Ju° de Texada Can° a remitido, para la colocacion del cuerpo del Santo Rey y adorno del altar de N. S°. de los Reyes, y tambien presento la cedula de informe despachada por el propio Consejo, para q el CAb° vistos los dhos diseños haga q los reconoscan los artifices que fueren de su mor. satisfacion, y reconocidos declaren el coste q podra tener la dha obra, y llegando el caso de ponerlos en execucion que artifices o architectos seran mas a proposito para encargarsela, y en que tiempo se podra acabar”. A.C.S. Sec. I. Secretaria. Autos Capitulares. Lib. 71. 1671-1672, 4-IV-1671, f. 21v-22r. Extra. Fiesta particular del rey. Diputación de fiesta del rey 83r-v. 20-XI. *Se junto cab° para oír a la Diputación del Santo Rey, la qual trajo firmado el parecer de los artifices y architectos sobre la execucion de los diseños para el adorno del altar de N. S°. de los Reyes, y colocacion del cuerpo del Sto. Rey D. Ferdo. y tambien ordenada la carta de informe para su Magd....*” se remitirá a Tejada para entregar a d. Iñigo Fdez. del Campo, sec. del patronazgo real. Idem. 12-I-1672, f. 3v. Extra. “*le auian enuiado el diseño hecho por D. franco de Herrera aprouado por el Concejo el qual le daua para que lo viesse el cabildo*”. Idem. Lib. 77, 1683-1684, 15-II-1683, f. 12v.

¹⁶ “La Diputación de las fiestas del Santo Rey trajo al Cab° los dos diseños hechos por el Capn. Ruesta, el vno de la capilla Rl. como oy esta, y el otro de la forma en que se puede colocar el cuerpo del glorioso Santo Rey: y el Cab° auendolos visto los aprobo, y mando que antes de remitirlos al sor. Don Ju° de Texada, quede dellos vna copia en los archivos. SEC. I. SECRETARÍA. AUTOS CAPITULARES. LIB. 71. 1671-1672. 21v-22r. 4-IV-71. Extra. Fiesta particular del rey. Diputación de fiesta del Rey. 25r. 14-IV. Es igualmente significativa la carta de d. José Moreno, diputado en Madrid, dando cuenta “*cómo el diceño de las vrnas de sor. sn. Fernando hauia parecido mui bien a los sres. de la Rl. Camara*”. A.C.S. Sec. I. Secretaria. Autos Capitulares. Lib. 97, 1721-1722, 1-VII-1722, f. 31r. Pocos años después queda constancia del mismo proceso cuando son enviados a la corte para su aprobación los diseños de unas balastradas para la Capilla Real realizados por el pintor Domingo Martínez. Véase Quiles, Fernando (1999): “En los cimientos de la iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, LXXV-LXXVI, pp. 225-226 y Aranda Bernal, Ana (2004): “Diseños para las barandas de la Capilla Real” en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, pp. 224-225.

¹⁷ Diferentes dibujos de la urna y de las barandas que debían decorar la Capilla Real son recogidos con los números 79 a 88 en Luna Fernández-Aramburu, R. y Serrano Barberán, C. (1986): *Planos y... op cit.*

cisco Herrera el Mozo, mientras que algunas obras se custodian actualmente en otros museos, siendo un ejemplo el dibujo de San Fernando entronizado realizado por Juan de Valdés Leal. El profesor Pérez Sánchez lo considera un fragmento del diseño que para la urna del santo rey realizó este pintor en tiempos del arzobispo Ambrosio Spínola (1670-84)¹⁸.

Los artífices de los diseños procedían de las más variadas disciplinas y la demostración de su habilidad para el dibujo formaba parte del proceso por el que muchos opositaban al cargo¹⁹. Los arquitectos y maestros mayores daban las trazas para las diferentes edificaciones, pero también diseñaban otro tipo de obras que debían realizar distintos artesanos como los rejeros²⁰.

Muchos de los autores que realizaron dibujos para la Catedral de Sevilla se encontraban vinculados por oficio a la institución. Los llamados iluminadores se dedicaban desde la edad media a ilustrar los manuscritos y realizar los cartones o diseños de los bordados. Para ello dibujaban a sanguina las imágenes inspiradas en grabados, esculturas o pinturas. Aunque, en ocasiones, eran pintores de renombre los encargados de esta tarea²¹.

También se encontrarían en este el caso los maestros mayores de obras u otros artífices que son nombrados arquitectos, entendiendo el término en el sentido de diseñador de la obra²².

Probablemente la designación más peculiar que se produjo en la institución hispalense fue la de Domingo Martínez como pintor y arquitecto de la Catedral en 1739, cargo con el que se define la amplitud de tareas a las que hacía años que se dedicaba el maestro, desde los más variados diseños hasta dictámenes técnicos²³.

En cuanto a otros artífices, también plateros o retablistas representaron en papel sus proyectos de obras, conservándose por ejemplo el diseñado para la Capilla de San Hermenegildo por Manuel García de Santiago en 1758²⁴. Y aunque, en general, se conservan muy pocos dibujos de los escultores establecidos en Sevilla, una muestra de la necesidad de contar con sus diseños es que en 1552 el Cabildo pagó al pintor Pedro de Campaña los dibujos de unos reyes para que sirviesen de modelo a las estatuas de la Capilla Real²⁵.

Para los canónigos, la utilidad principal de las representaciones gráficas fue la cómoda posibilidad de visualizar los pro-

¹⁸ Adquirido por el Musée du Louvre en 1992. Cabinet des Dessins, n° R.F. 43253. Pérez Sánchez, A. E. (1995): *Tres siglos...* op. cit., p.242-243.

¹⁹ "Mandó el cab. que sres. diputados de la forma de continuar el sagrario se junten y remitan diseños y habilidades hechas por los mros. arquitectos opositores para la plaza de el sagrario al mro. mayr de Jaen". A.C.S. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares. Lib. 61. 1651-1652, f.35r.

²⁰ En 1765 el ingeniero militar Sebastián Van der Borcht diseña la reja para la Capilla Real. Morales, Alfredo J. (1986): "Artes aplicadas e industriales en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, p. 562.

El aparejador de las obras de la iglesia del Sagrario de la Catedral fue quien diseñó en 1647 un trono de plata para exponer el Santísimo. Véase Cruz Isidoro, F (1990): "Un diseño de orfebrería del aparejador Pedro García Bernardo" en *Atrio* n° 2, p. 43-47.

²¹ González Mena, M^a Ángeles (1986): "Ornamentos sagrados" en *La Catedral...*, op. cit., pp.656-658.

²² El maestro de la Catedral de Sevilla contaba con un estudio en el propio recinto, conocido como *casa de la traza*. Morales Martínez, A. J. (1992): "El proyecto arquitectónico en la Sevilla del renacimiento. Elementos y condicionantes" en *Juan de Herrera y su influencia*. Santander, pp. 341-346

²³ Véase Aranda Bernal, Ana y Quiles, Fernando (1999): "Domingo Martínez, pintor y arquitecto de la catedral de Sevilla". *Goya. Revista de Arte*, n° 271 y 272. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, pp.241-246.

²⁴ Este diseño aparece con el número 5 en Luna Fernández-Aramburu, R. y Serrano Barberán, C. (1986): *Planos y...* op. cit.

²⁵ Pérez Sánchez, A. E. (1995): op. cit., p.19. «Este día los sres. Maiordomo y Contador de fabrica presentaron en el Cab^o vna primorosisima hechura de escultura de la gloriosa sta. Barbara, y vn // diseño de Retablo que vn deuoto desea hacer, para que dando el Cab^o licencia se coloque la santa en vn Altar desta sta. Ygl^{ia}». A.C.S. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares. Leg. 86. 1701-1702. 27-VI-1701. 121r-v.

yectos, facilitando la toma de decisiones en relación a la obra definitiva²⁶. Y éstas no se refirieron sólo, como cabría suponer, a cuestiones de ortodoxia doctrinal con respecto a las representaciones figuradas. Los capitulares ejercieron plenamente su papel de promotores de obras de arte y los diseños sirvieron para ajustar costos, manifestar su gusto artístico e incluso importar formas desde otros países²⁷. La toma de partido del arzobispo o su Cabildo por un diseño determinado podía permitir la introducción en Sevilla de formas estilísticas de vanguardia y, como tal, podemos considerar la elección del proyecto de estípites de Jerónimo Balbás para el retablo mayor del Sagrario.

Desde luego, la mencionada visualización podía resultar más efectiva a través de una maqueta o de la realización parcial de la obra cuando se componía de elementos repetidos, como una baranda²⁸. De hecho, este sistema se utilizó alguna vez, como cuando Juan de Arfe realiza la maqueta en madera de su custodia o Bernardo Simón de Pineda presenta en 1672 la de una peana-urna para

la custodia chica²⁹. Pero los capitulares hispalenses prefirieron en la mayoría de las ocasiones el dibujo en papel, a pesar de las deficiencias que ellos mismos reconocían en el procedimiento. Cuando en 1715 se decidió el encargo de una custodia de oro, los canónigos valoraron, con disensiones que se resolvieron en una votación, que una maqueta en madera permitiría evaluar mejor su precio, pero que esta labor era cara y habría que añadir dicho coste al presupuesto, por lo que desaconsejaron su ejecución³⁰.

Esta vigilancia sobre los costos fue siempre una preocupación esencial del Cabildo y, el que se pudiera ejercer a través de los diseños, ya se había puesto de relieve cuando en 1647 se encargan dos serafines de plata para el altar del Corpus. El proyecto dibujado les permitió valorar que la obra sobrepasaría la cantidad ya asignada, por lo que intentaron abaratarla usando la plata de siete apóstoles antiguos que los capitulares consideraban inservibles³¹.

Los diseños juegan un importante papel en el procedimiento de ejecución

²⁶ El sistema de proyección utilizado mayoritariamente fue el ortogonal, surgido en la Italia del renacimiento, importado a España y perfeccionado a partir de la aplicación por Herrera en la construcción de El Escorial.

²⁷ *“La comisson. q se les esta dada çerca de los frontales de Plata, y diseños, q para este fin se trajeron de Roma se junten y quanto antes traigan su parecer al cab”, quien mando lo exequenten assi”*. A.C.S. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares. Lib. 85, 1699-1700, 19-I-1699, f. 8r.

²⁸ Cuando D. Juan de Loayssa propuso costear el barandaje que rodeaba el monumento por estar deslucido el existente de madera *se traxo al Cab^a una muestra de un balaustre de hierro, y una pilastra de madera y un diseño en papel para la demonstracion de la forma, y labor de dho varandage*. A.C.S. Sec. I. Autos Capitulares. Lib. 79. 1687-1688, 5-XI-1688, f. 144v-145r.

²⁹ Quedó registrado el acuerdo de construcción de una peana-urna para el “viso chico”, fijando un presupuesto de 60 marcos de plata que aportará Francisco de la Puente, y de acuerdo con una maqueta en madera realizada por Bernardo Simón de Pineda. A.C.S. Sec. IV. Fábrica. Lib. 4537 (518). Libro de cuentas particulares de fábrica. 1665-1768. Ant. 2496, 1672, f. 73v.

³⁰ Se mostró el diseño de madera para la custodia que se intenta proseguir y *no haviendo parecido proporcionado y con la perfeccion que se desea se solicitó otro en dibuxo arreglado a lo que ay obrado para elegir”*. A.C.S. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares. Leg. 94. 5-VI-1716, f. 47v. Meses después se llevó al cabildo *vn dibujo que hizo el Maestro del retablo del Sagrario [Jerónimo Balbás] de la Custodia de oro, prosiguiendo lo que ay comenzado, el qual hauia parecido de muy buena forma para que si fuese de la aprobacion del Cabildo se mandase executar de madera, por que sin esta diligenzia no se podia hazer Juizio del costo que podria tener para hazer la relacion que tenia mandada el Cabildo pero a algunos canónigos parecía superfluo el gasto que tendria este diseño (...) y no haviendo conformidad. Idem 2-X-1716. f. 99r-v. (...) despues de larga conferencia se votó 16 n / 24 bl. con que quedó determinado no se ejecutase hasta que hubiese medios. Idem. 14-X-1716, f. 105r.*

³¹ *“Este día Mando El Cau^o q se hagan dos serfines de platta que sustenten vn trono de lo mismo en que a de estar puesto El Caliz de oro en que se descubre El Santíssimo Sacramto. en el altar mor. la octaba de el corpus y que para esta obra se apliquen los 500 ds. de plata que dexo el sr. Don Juan ortiz (...) y parecio vn dibujo que truxeron los sres. diputados de ella a el cau^o este día que auia de costar mas cantd. de los dichos 500 ds Mando su señoría (...) apliquen siete hechuras de apostoles de plata Muy Antiguos que estan en la sacristá mor. y no sirben... y busquen Artifise que la haga con la menor costa...”*. A.C.S. Secretaría. Autos Capitulares. 1647-1648, 28-I-1747, f. 59.18v.

de cualquier obra, al que todo tipo de patronos estaba sujeto, ya fuera el arzobispo, los canónigos, bien a título personal o comisionados para la tarea por el Cabildo y, por supuesto, aquellos otros promotores a los que se les habían cedido capillas, ya fueran hermandades o familias ilustres de la ciudad.

El primer paso siempre era la presentación del proyecto dibujado para su aprobación por el Cabildo³². Parece que el prestigio del artista facilitaba este punto, y no hay más que leer el elogioso tratamiento que recibe un dibujo de Lucas Valdés para la custodia del retablo que presidía la iglesia del Sagrario³³. Otras veces, el dibujo en el que se debía plasmar un proyecto es encargado con requisitos previos, como la inclusión de elementos aprovechados de otras obras. Así el dibujo que se encargó a los tejedores de un palio para el Corpus, en 1699, debía contener franjas y guarniciones atesoradas en la Catedral³⁴.

Si el diseño era aceptado sin necesidad de rectificaciones, se encargaba la ejecución de la obra de acuerdo al dibujo, una muestra de lo cual fue la ejecución de los retablos laterales de la iglesia del Sagrario³⁵. Pero también podía ser rechazado al completo o en parte y, en

tonces, su instrumentalización como elemento de control para la corrección es más significativa³⁶.

Es probable que los patronos de las capillas particulares esperaran este trámite con cierto apuro y, para facilitararlo, recurrirían con frecuencia a proyectos firmados por los propios maestros de la Catedral, en busca de cierta garantía ante el rechazo.

En algunos encargos particulares de los canónigos las modificaciones pueden suponerse fruto de la relación directa y fluida con el artista, de manera que el proceso no aparece recogido en la documentación. Así parece desprenderse de la variación en la postura y actitud que presentan entre sí dos dibujos de San Isidoro realizados por Murillo y conservados actualmente fuera de España. Uno de ellos, probablemente el segundo realizado, es muy semejante al lienzo definitivo, que hace pareja con San Leandro en la Sacristía Mayor de la Catedral, y podría recoger las modificaciones sugeridas por el donante del óleo, el canónigo Juan de Federigui³⁷.

Si bien podríamos considerar que correcciones como la anterior están referidas a matices, otras son determinantes para el buen funcionamiento de la institución o

³² “Leiose la pon. de los Alcaldes y maiordomo de la cofradia de N. S^a. de la Granada, sita en esta ssta. Yg^a. en nre. de los demas hermos. en que piden licencia al cab^o para poner vna rexa de fierro, en la puerta de dha capilla (...) y presentaron la planta y diseño de dha reja: y auendolo oydo el Cab^o dio licencia a dhos hermos. para que la pongan según el diseño presentado”. A.C.S. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares. Lib. 74. 1677-1678, 19-V-1677, f. 49r-v.

³³ “El sor. Arçbpo. nro. Prelado participaba al Cabildo, como para la obra de la Custodia del Retablo del Sagrario tiene hecho eleccion del Disseño executado por Dn Lucas de Valdes, por juzgar es el sujeto de maior habilidad e inteligencia, que ay entre los demas Artifices”. A.C.S. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares. Leg. 90. 1709-1710; 3-II-1710, f. 18v-19r.

³⁴ El cabildo consideró que el palio que servía en la fiesta del Corpus era de mucho peso y podría convertirse en dosel para dicho día para el tracoro “y para dar prouidenzia a nueuo palio hauian solizitado con los tejedores dibujos para tela y senefa vistosa y lijera (...) aprovechando franjas y guarniciones”. A.C.S. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares. Leg. 85. 1699-1700, f. 89v.

³⁵ “En este día el señor canonigo Dn Miguel Carillo Albacea testamentario de el Ilmo. señor Dn Luis de Zalzedo Arçp. que fue (...) queriendo dar cumplido. a los legados de su testamto. determinaba hacer dos retablos colaterales del Sagrario todos de piedra para mayr duracion (...). Aviendo presentado el diseño de los dos retablos, el cabildo (...) le cometio la direccion y gobierno de dha obra hasta su total conclusion”. A.C.S. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares. Leg. 117. 1747-1748; 29-I-1748, f.14r.

³⁶ “Un Deuoto que queria hazer a su Costa vn retablo nueuo a sor. sn. Laureano, adornado de Pinturas y poner otras en la Capilla (...) y se cometio a dhos ssres. traigan el diseño, para aprobarlo y asimismo den las gracias en su nre. al dho Deuoto.” A.C.S. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares. Leg. 85. 1699-1700, f. 79v. “sobre el diseño para el retablo del sor. sn. Laureano, ser de parecer se puede executar, corrigiendole algunos leues defectos de dibujo, y hauiendo oydo el Cab^o, cometio a dhos ssres. se haga dho retablo, reparando dhos defectos.” Idem., f.3v.

³⁷ París. Musée du Louvre. Cabinet des Dessins, n^o 18445 y Londres. British Museum, n^o 1873-6-14-214. Pérez Sánchez, A. E. (1995): op. cit. P.186 y 188.

adquieren una importante envergadura. En 1701 el ojo avizor del Cabildo advirtió sobre un dibujo que había un error en la advocación que se presentaba para un retablo nuevo, lo que les llevó a detener el proyecto y consultar el Libro Blanco de las fundaciones³⁸. Igualmente, se consideró imprescindible solicitar el diseño de un plano para modificar el retablo del Sagrario en 1663, porque el banco estaba desbaratado en el altar y se necesitaba la aprobación del Cabildo sobre la manera de volver a montarlo³⁹.

Cuando los diseños lo presenta el propio arzobispo, suele pedir el parecer del Cabildo, expresando su confianza en el buen criterio de los canónigos⁴⁰. Pero lo cierto es que en casos así, los asesores nunca ponen objeciones, todo lo más ante decisiones comprometidas intentan que el prelado se responsabilice de la elección, como ocurrió con la elección del proyecto de Balbás para el retablo mayor de la iglesia del Sagrario⁴¹. No cabe duda de la autoridad reconocida al arzobispo, hasta el punto de que rechaza

sin apuros proyectos aceptados por los canónigos, y solicita nuevos diseños sin justificar más que su gusto personal⁴².

Si hasta ahora hemos apreciado el valor de los diseños en el proceso de ejecución de otras obras artísticas, no se puede olvidar que arzobispo y capitulares siempre fueron conscientes de la importancia que para sus fines religiosos e institucionales tenía la divulgación de determinadas representaciones, ya fueran imágenes de devoción u obras de arte emblemáticas para la catedral. Desde el renacimiento la imagen de Sevilla era conocida en cualquier rincón del mundo gracias a las estampas. No sólo se había desarrollado la técnica del grabado, sino que a la consolidación de la imprenta se sumó una red de distribución que complementaba la eficacia del procedimiento⁴³. Desde entonces en la Catedral se habían estampado aquellas advocaciones cuya popularidad se buscaba, como la Virgen de la Antigua o de la Estrella. Y, por lo general, este trabajo lo habían costado particulares que pretendían con

³⁸ “Los ssres. de fabrica presentaron en el Cabº un diseño del Retablo que la Cappª de musica desta sancta Yglª quiere hazer a san Blas en el Altar correspondiente, a el de sr. sn. Miguel en la Capilla de los quatro Altares; y por parecer se muda en el la aduocacion de dho Altar se suspendio la determinacion en admitir dho. diseño” A.C.S. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares. Leg. 86. 1701-1702. 27-VI-1701, f. 45v.

³⁹ “Llamado el cab. para determinar (...) sobre la forma de hacer el retablo [mayor del Sagrario] con asistencia de maestros que le parecieren (...) auiendo desbaratado el banco que oi esta en dho. Altar hagan diseños de la forma del plano sobre que se a de fundar el retablo”, lo que se debe ejecutar con información al cabildo. A.C.S. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares. Lib. 67. 1663-1664, 26-I-1663, f. 8v.

⁴⁰ “Este día el sr. canº Dn. Juan de Loyssa (...) maymo. de fabrica propusso a el cabº de parte del Sr. Arçobispo nro. Prelado como su Sº. Illma. queria hacer a su costa para el Altar mayor desta Sª. Yglesia una Corona Imperial de plata sobre dorada que oculte la vara de la cortina, conque se cubre N. Sr. sacramentado en las octavas del Corpus y de la Concepcion que sirva de coronacion y remate al sol de plata que hace viso a N. Sr. y que Juntamente queria hacer labrar a toda costa una cortina rica bordada de oro y plata partida en dos mitades para encerrar, y descubrir a su Magd. y q para esto viesse el Cabº los diseños de la Corona, que se avian hecho, y el que por ser de mayor autoridad, y grandesa avia agrado a su Illma. para que vistos por el Cabº eligiesse el que le pareciesse y añadiese o quitasse lo que entendiesse convenir (...) Y el Cabº aviendolo oydo y visto los dichos diseños, y la relacion de la forma, y traza de la Corona, y la cortinas mando que se haga y execute esta obra conforme su Sº. Illma. la tiene dispuesta dexando a su arbitrio la elleccion del diseño ...” A.C.S. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares. Lib. 79. 1687-1688, f. 53. Este documento puede relacionarse con el dibujo que aparece con el número 46 en Luna Fernández-Aramburu, R. y Serrano Barberán, C. (1986): Planos y... op cit.

⁴¹ “Conocido la falta que hazia en la magnifica Capilla del Sagrario de Nra. Sta. Ygª. el principal Retablo, e tomado a mi cuenta el hazerle (...) e hecho hazer diversos diseños, que pongo en manos de VSª. para que participen mi resoluzion y los mismos dizeños a esos Señores Nros. Hermos. para que elijan el que tubieren por mejor, y con su aprobacion se asegure el asierto”. A.C.S. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares. Leg. 87. 1703-1704, f. 94r-v.

⁴² “Este día la Diputacion de Seremonias, con los demas Señores nombrados, para que asistiessen, a las obras de las alaxas que su Exª. a mandado se hagan, para el estreno del retablo del Sagrario desta Sta. Iglª., dieron cuenta al Cabº como auiendose juntado dha Diputacion, diferentes vezes y discurrido, en la forma y materia de que auia de ser [la] varandilla, que auia de seruir en dho Retablo, y auiendo determinado fuesse de Bronze, Dorado, y auiendose executeado el diseño, en vn ba-laustre, en toda forma como auia de estar, se le mostro a su Exª y no auiendole gustado, mando su Exª hazer vn diceño, a Juº Laureano Mro. de Platero” A.C.S. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares. Leg. 91. 1711-1712, 26-X-1711, f.139r-v.

⁴³ Cabra Loredó, Mª Dolores (1988): *Iconografía de Sevilla (1400-1650)*, t. I. Madrid.



Fig. 3. *Vera effigie* del Venerable Contreras.
Cornelio Schut. H. 1682.

estas limosnas en especie obtener algún beneficio, por ejemplo que se facilitase su enterramiento en el templo⁴⁴.

Este repertorio inicial se fue enriqueciendo con otros motivos, como el grabado de las llamadas *vera effigie*, retra-

tos que jugaron un papel primordial en los procesos de beatificación y canonización impulsados desde la catedral hispalense⁴⁵. Ello se debe a que uno de los requisitos impuestos desde Roma para la tramitación era dar a conocer la imagen de las mujeres y hombres que se pretendía ascender a los altares para así extender su culto. Por eso, además de las pinturas y esculturas en las que fueron representados los aspirantes, las estampas de sus rostros permitían una amplia y económica difusión para la captación de devotos⁴⁶.

Incluso se recurrió a las estampas para fundamentar los argumentos de los capitulares sevillanos en algunos contenidos planteados desde Roma, como la prohibición de usar la custodia de templete en la procesión del Corpus. En la lucha por sacar a la calle la obra de Arfe que tuvo lugar en los últimos años del siglo XVII, la reproducción de la misma en estampa pretendía mostrar ante la curia su monumentalidad y cuestionada dignidad frente al uso del ostensorio⁴⁷.

Una última utilidad del repertorio gráfico de la Catedral de Sevilla fue la reproducción de espacios y obras, pues

⁴⁴ "[Margen: Lamina de N. S. del Antigua abierta de buril que dio vn devoto y ayuda de costa y q se estampen 100 y se guarde in Archiuus]. Este día presento al cab^o Gaspar de Talauera vna lamina abierta en ella la Santiss^a. Imagen de N. S. del Antigua y su Altar como oi esta que se dixo auia mandado abrir en años pasados esta lamina por su deuocion= el cab^o admitio dicha Lamina y mando se le den las gracias por ello al dicho Gaspar de Talauera y se le libren docientos reales de la mesa capitular y q dicha Lamina se guarde en el Archiuo y antes cuiden los ss. de fabrica de q se estampen en ella cien papeles p^o repartir al cab^o." A.C.S. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares. Lib. 73. 1675-1676, 23-XII-75, f.93v. El comerciante flamenco Lorenzo Guillermey costeó el grabado de varios dibujos con la pretensión de obtener un lugar de enterramiento en el templo. Véase Aranda Bernal, Ana y Quiles, Fernando (1999): "Domingo Martínez, pintor... op. cit., p.242.

⁴⁵ En relación a los procesos sevillanos véase Quiles, Fernando (1999): "En los cimientos de la iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo" en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, n^oLXXXI a LXXVI, Zaragoza, pp. 203 a 249. Quiles, Fernando (1999): "El venerable Fernando Contreras, un santo para la catedral de Sevilla" en *Boletín de Málaga*, n^o 20, pp. 141 a 154. Aranda Bernal, Ana y Quiles, Fernando (2000): "El valor de la imagen en el proceso de beatificación y canonización de Sor Francisca Dorotea". *Laboratorio de Arte*, n^o 13, Sevilla, pp.363-370.

⁴⁶ "Leyose petición de fr. Ant^o de Lorea del orden de S. Dom^o pidiendo alguna limosna para ayuda a la impresion de la Vida del Vene. Illmo. y Rmo. sr. D. Fr. Pedro de Tapiá Arzob^o que fue esta s. ig^a. cuya effigie dedicada al cab^o se repartio oi en estampas..." A.C.S. Sec. I. Secretaría. Autos Capitulares. Lib. 73. 1675-1676, 8-VII-75, f. 47.

⁴⁷ Para combatir el que los sacerdotes en la procesión del Corpus trajesen a hombros las custodias en vez del ostensorio en las manos, forma que el nuncio Millini consideraba más digna y que él mismo puso en práctica en la procesión de Madrid de 1683, ordenó a los regulares de la capital que le imitasen. Aprobada en Roma la iniciativa, el nuncio pasó a escribir a los obispos el 30 de abril de 1684, siendo las respuestas poco propensas al cumplimiento, los cabildos de la corona de Aragón recurrieron al Consejo, que se puso del lado de Millini y ordenó reformar el abuso, el cabildo de Toledo pidió tiempo para poder sobreseer. Únicamente accedió a introducir el cambio litúrgico el arzobispo Palafox de Sevilla, con la sola condición de hacerse escribir una carta del nuncio para mostrar a los contradictores. Marques, José M. (1981-82): "La Santa Sede y la España de Carlos II. La negociación del nuncio Millini 1675-1685", en *Antológica Annu*. Roma, n^o 28-29, pp.139-398.

la visualización sobre el papel de determinados enclaves y objetos artísticos permitía tomar decisiones para las que no se confiaba en la memoria ni en descripciones orales o escritas. De hecho, cuando en 1560 Ballesteros el Viejo acudió a Cuenca para examinar la custodia de su Catedral que estaba en venta, la recomendación del Cabildo sevillano fue *que saque un dibuxo della y lo envíe con relacion de todo y ansimismo del precio* por si interesaba esta oferta⁴⁸.

Las mismas razones llevaban a reproducir los montajes efímeros de triunfos, túmulos y, como ejemplo significativo, del Monumento de Semana Santa⁴⁹. Cuando en 1737 el ya mencionado pintor y arquitecto de la catedral, Domingo Martínez, solicita permiso al Cabildo para grabar el dibujo en el que lo ha representado, alude a la antigua teoría según la cual las descripciones de las obras no sólo difunden su conocimiento, sino que engrandecen el original y a sus benefactores, perpetuando la memoria de aquellos monumentos desaparecidos a causa del tiempo transcurrido o, como en este caso, debido a su carácter efímero. Con su adulación al arzobispo y a la ciudad de Sevilla el pintor pretendía convertir el diseño del monumento, auspiciado en su día por el propio Cabildo, en una obra perdurable⁵⁰.

Con esta finalidad de reproducción, a los dibujos y estampas se deben añadir algunos óleos conservados en la Catedral, como la representación del *Altar*

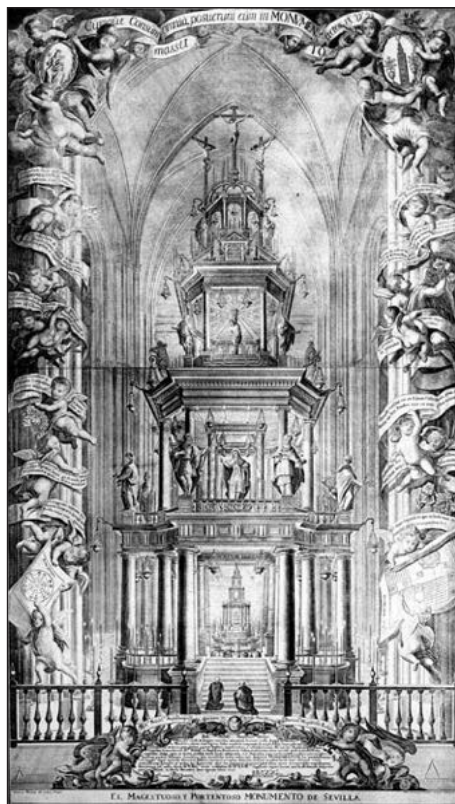


Fig. 4. Monumento de Semana Santa de la Catedral de Sevilla. Domingo Martínez (dibujante) y Pedro Baltasar Boutats (grabador). 1737.

de Plata de 1740 aprox. y atribuible también a Martínez⁵¹. En todos ellos habría que apreciar una forma de divulgar con orgullo las obras exhibidas en el templo más que un manual de montaje, puesto que son conocidas para este fin instrucciones escritas mucho más precisas⁵².

⁴⁸ Palomero Páramo, Jesús (1986): "La platería en la Catedral de Sevilla" en *La catedral...*, op cit., p.580.

⁴⁹ "Gastos hechos en el tumulo de la sanntd. de Alexandro septmo. en sus onrras. A Berndo. Simon por el dibujo asistenz^a y traxaxo 100 rs". A.C.S. Sec. IV. Fábrica. L. 4537 (518). Libro de cuentas particulares de fábrica. 1665-1768. ANT. 2496, f. 43r.

⁵⁰ El dibujo fue enviado a Amberes y grabado al cabo de pocos meses por Pedro Baltasar Boutats. Véase Aranda Bernal, Ana y Quiles, Fernando (1999): "Domingo Martínez, pintor..." op. cit., p. 241 y Aranda Bernal, Ana (2004): "La academia de pintura de Domingo Martínez" en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, pp. 86-107 y 129-162. Fundación El Monte, Sevilla, 2004.

⁵¹ Aranda Bernal, Ana y Quiles, Fernando (1999): "Domingo Martínez, pintor..." op. cit., p. 242. Sanz, María Jesús (2004): Ficha en el Catálogo *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, p. 212. Fundación El Monte, Sevilla, 2004.

⁵² Véase García Hernández, José Antonio (1990): "El montaje del monumento eucarístico de la Catedral de Sevilla en 1692" en *Atrio. Revista de historia del arte*, nº 2, pp. 71-80.

EL MODELO ITALIANO REINTERPRETADO EN ESPAÑA:
LAS DEPENDENCIAS CATEDRALICIAS
DE TRAZA OVALADA¹

Francisca del Baño Martínez

Universidad de Murcia

Son varios los estudios que se han realizado sobre la utilización de la forma ovalada² para la proyección de edificios, fundamentalmente religiosos, a partir del siglo XVI.³ En algunos de ellos, sus autores se remontan a los orígenes de esta práctica, en la Antigüedad clásica, donde ya se conoce el empleo de este tipo de planta para construcciones civiles, como los anfiteatros, algunas salas secundarias de las termas de Caracalla en Roma, el foro de Gerasa o el atrio de la villa de la Piazza Armenina de Sicilia⁴. De ahí la retomarían algunos arquitectos italia-

nos del Renacimiento, desde Peruzzi a Vignola, logrando pronto una amplia difusión por Europa, sobre todo tras la publicación del Libro primero de la conocida obra de Serlio.⁵

En estas páginas, se va a prestar atención al empleo que se hace de esta forma para la proyección arquitectónica de algunas dependencias adyacentes a los templos catedralicios españoles, especialmente salas capitulares y sacristías. Para ello se va a hacer referencia a los proyectos que llegaron a ser construidos y a los que quedaron sobre el papel, corres-

¹ La realización de este trabajo ha sido posible, en gran parte, gracias a la financiación de la Fundación Séneca, Centro de Coordinación de la Investigación, a través de la concesión de una beca de formación de personal investigador en el seno del proyecto de investigación: *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a la Restauración*, Ref. BHA2000-01920-C08-00, coordinado por el Dr. Germán Ramallo Asensio.

² Dada la gran dificultad existente para determinar sobre una obra construida si ésta corresponde a un trazado elíptico u oval, hemos preferido emplear el término oval (aún a pesar de que los óvalos y las elipses son curvas distintas) porque este término es válido como denominación genérica que incluye a ambas formas, óvalos y elipses, mientras que sería incorrecto denominar elíptico a un trazado oval, véase para ello Gentil Baldrich, José M^a (1994): "Planta oval y traza elíptica en arquitectura: Consideraciones geométricas", en Carazo, Eduardo y Otxotorena, Juan Miguel, *Arquitecturas Centralizadas. El espacio sacro de planta central: diez ejemplos en Castilla y León*, Universidad de Valladolid, p. 13-35.

³ Wittkower, Rudolf (1937): "Carlo Rainaldi and the architecture of the High Baroque in Rom" en *The Art Bulletin*, p. 263 y ss., especialmente el epígrafe titulado: "The problem of direction in centrally planned buildings"; Lotz, Wolfgang (1955): "Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento" en *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Munich, p. 7-99; Chatelet-Lange, Liliane (1976): "La forma ovale si como costumaron li antichi romani: Salles et cours en France au seizième siècle" en *Architettura*, 6,2, Munich-Berlin, p. 128-147. También se llevó a cabo una tesis doctoral que trata sobre los óvalos en el Libro I de Serlio, por Müller, Johann Heinrich, (1967): *Das regulierte Oval; zu den OvalKonstruktionen im Primo libro di architettura des Sebastiano Serlio, ihrem architekturtheoretischen Hintergrund und ihrer Bedeutung für die Ovalbau-Praxis von ca. 1520 bis 1640*, Universidad de Marbourg, Bremen. En el ámbito español destacan los estudios de Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (1983): "Entre el Manierismo y el Barroco. Iglesias españolas de planta ovalada" en *Goya*, n^o 177, Madrid, p. 98-107; Id., (1990): "La Planta Elíptica: de El Escorial al Clasicismo español" en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. II, p. 151-172; Gentil Baldrich, José M^a (1994): "Planta oval y traza elíptica en arquitectura..." Ibid.

⁴ Carazo, E., y Otxotorena, J. M. (1994): *Arquitecturas centralizadas...* op. cit., p. 65 y García Bellido, Antonio, (1990): *Arte Romano*, CSIC, Madrid, [1^a ed. 1955], p. 535 y 742.

⁵ Serlio, Sebastiano (1545): *Il Primo libro della Architettura*, París, ff. 13 v^o-14 r^o.

pondientes a diferentes épocas y, por lo tanto, dotados de las características estilísticas propias del momento en el que fueron concebidos. Pero antes que centrarnos exclusivamente en señalar esos aspectos, lo que pretendemos, es poner de relieve las motivaciones que pudieron conducir a la recurrencia a las plantas elípticas u ovaladas para configurar dichos espacios, especialmente en la zona sur del país, mucho más permeable a la influencia de la arquitectura italiana.

El primero, y sin duda alguna el más célebre de los espacios que aquí se presentan, es el del aula capitular de la catedral de Sevilla.

SEVILLA

La sala destinada a las reuniones del Cabildo catedralicio hispalense, constituyó el primer ejemplo de ámbito eclesiástico edificado con una planta elíptica en España. Dicha sala forma parte de un conjunto de estancias que la corporación capitular de la catedral de Sevilla mandó construir a mediados del siglo XVI en el ángulo sureste del templo.⁶ El espacio disponible para ello no era muy amplio y, el hecho de lograr una adecuada distribución de todos esos ámbitos, resultaba aún más difícil tras la construcción de la Sacristía Mayor⁷. Dadas estas condiciones, el arquitecto encargado de realizar el proyecto, Hernán Ruiz II, hubo de demostrar su habilidad para disponer todos esos ámbitos de modo que lograse satisfacer

al Cabildo. La sala capitular destaca sobremedida en ese conjunto por su planta elíptica, de proporción sesquiáltera y cuyo acceso se encuentra por el extremo norte de su eje mayor, tras recorrer un pasillo de curiosa disposición.⁸

Varios autores han señalado que el trazado elíptico de la Sala Capitular de la catedral de Sevilla es anterior a las experiencias italianas de este tipo,⁹ aunque en contra de esta consideración, se han aportado argumentos lo suficientemente convincentes como para demostrar su vinculación a los modelos italianos. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, de acuerdo con una hipótesis de René Taylor, consideró que la traza definitiva de la sala capitular se podría deber, no a Hernán Ruiz, sino a Francisco del Castillo, colaborador de Vignola en Roma y, por lo tanto, conocedor de su proyecto para la sala de reuniones del Cónclave en el Vaticano. Sería en ese proyecto no llevado a la práctica, en el que se habría inspirado Francisco del Castillo para realizar el trazado final de la sala, que correspondería entonces al año 1572.¹⁰ Pero estudios posteriores ponen en duda la influencia directa de este proyecto de Vignola sobre el aula capitular de Sevilla, confirmando la plena autoría de Hernán Ruiz el Joven a través del proyecto presentado ante el Cabildo el 5 de enero de 1558,¹¹ para el que se inspiraría directamente en el tratado de Serlio.¹²

⁶ Esas dependencias eran “el cabildo y su patio, pieza para archivos y servidumbre para el dicho cabildo y casa de cuenta y casa para el notario de rentas”, publicado por Falcón Márquez, Teodoro (1980): *La catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Diputación Provincial, Sevilla, p. 157.

⁷ Recio Mir, A. (1999): “*Sacrum Senatum*”... op. cit., p. 193.

⁸ Recio Mir, A. (1999): “*Sacrum Senatum*”... op. cit., p. 200.

⁹ Bonet Correa, Antonio (1978): *Andalucía Barroca, Arquitectura y urbanismo*, Barcelona, p. 23; Falcón Martínez, T. (1980): *La catedral de Sevilla...* op. cit., p. 54; Morales, A. J. (1984): “La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI-XVIII” en Angulo Iníguez, Diego y otros *La catedral de Sevilla*, Guadalquivir, Sevilla, p. 207; Id. (1996): *Hernán Ruiz el Joven*, Akal, Madrid, p. 49; Tafuri, Manfredo (1978): *La arquitectura del humanismo*, Madrid, p. 95.

¹⁰ Rodríguez G. de Ceballos, A. (1983): “Entre el Manierismo y el Barroco...” art. cit., p. 103.

¹¹ Gentil Baldrich, J. M. (1996): “La traza oval y la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla”, en *Cuatro edificios sevillanos. Metodologías para su análisis*, Sevilla, 1996, p. 131-138; Recio Mir, Álvaro (1999): “*Sacrum Senatum*” *Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*, Universidad de Sevilla, Fundación Focus Abengoa, Sevilla, p. 114-116 y 203. La publicación de esta tesis doctoral resulta fundamental para el conocimiento de la totalidad del conjunto capitular sevillano, ya que constituye el estudio más completo y riguroso que se ha realizado hasta el momento sobre las estancias capitulares de la catedral de Sevilla.

¹² Recio Mir, Álvaro (1999): “*Sacrum Senatum*”... op. cit., p. 201-202.

En cuanto a los motivos que pudieron conducir a la elección de la forma elíptica, de raigambre serliana, para proyectar el aula capitular de la catedral hispalense, se ha hecho referencia a su carácter nuevo y extravagante, tan apropiado al gusto manierista, así como al prestigio del que gozaba esta forma por aunar la antigüedad clásica y el mundo cristiano, aunque también se debió tener en cuenta su adaptación técnica a las finalidades para las que se requería, especialmente por su buena sonoridad.¹³ Asimismo, Rodríguez G. de Ceballos, consideró que su destino como lugar de reunión, al igual que el que consideraba su prototipo, la capilla del Cónclave en el Vaticano, haría que se escogiese esta forma porque permitía que los asistentes se pudiesen ver y escuchar mejor, evitando los puntos muertos de las esquinas de un rectángulo, indicando, además, que debió existir otra razón de tipo simbólico, dado que Sevilla era considerada en aquella época como la “Nueva Roma”¹⁴, por lo que debía contar con un Senado como el que había tenido la ciudad eterna, lo que viene subrayado por la elección del pavimento, similar al que diseñó Miguel Ángel para la plaza del Capitolio.¹⁵

De un modo u otro, de lo que no cabe ninguna duda es de la evidente relación que existe entre la Sala Capitular de la catedral de Sevilla y las experiencias italianas, ya se trate de una influencia exclusivamente serliana en el proyecto de Hernán Ruiz II, o, bien de una influencia del proyecto de Vignola para el Cónclave, como apuntó Ceballos, pero no sobre Francisco del Castillo,



Fig. 1. Planta de las estancias capitulares de la catedral de Sevilla.

sino sobre Hernán Ruiz II, quien tal vez pudo tener noticia del diseño de Vignola para la sala de reuniones del Cónclave¹⁶, aunque no lo conociese directamente, escogiendo su misma forma elíptica por el destino, más o menos similar, que tendrían ambos espacios, valiéndose para su plasmación en Sevilla del tratado de Serlio. Ello no impide que se tuviesen en cuenta otras razones de índole práctica para la elección de la planta elíptica, además de las que han sido previamente señaladas, como es el aprovechamiento que el arquitecto debía hacer del espacio disponible para realizar diversas estancias, donde, para poder dar muestra de su virtuosismo y espíritu innovador, la mejor forma centralizada a la que podía recurrir, aprovechando al máximo dicho espacio, era a la elipse.

A partir de la construcción de varios de los proyectos de Vignola y de las numerosas referencias que se podían encontrar en distintos tratados a cerca de la aplicación de trazados ovales para la construcción, desde el año 1525 al que corresponde el expuesto por Alberto Durero, seguido del libro primero de la *Architettura* de Serlio publicado

¹³ Recio Mir, Álvaro (1999): “*Sacrum Senatum*”... op. cit., p. 205.

¹⁴ Sobre esta consideración véase el libro de Vicente Lleó Cañal (1979): *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano*, Diputación Provincial, Sevilla.

¹⁵ Rodríguez G. De Ceballos, A. (1990): “La Planta Elíptica: de El Escorial...” art. cit., p. 163-164.

¹⁶ El hecho de que Hernán Ruiz pudiese tener noticias del proyecto de Vignola para el Cónclave depende de la fecha en la que éste fuese realizado, ya que los autores no coinciden a la hora de establecer su datación exacta, considerando que pertenece a mediados de los años 50 del siglo XVI, véase Lotz, W. (1955): “Die ovalen Kirchenräume...” art. cit., p. 35-42; Recio Mir, A. (1999) “*Sacrum Senatum*”... op. cit., p. 199. También aparece datado en el año 1558, véase AA.VV. (1976): *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Tomo 14, Unione Editoriale per la diffusione del libro, Roma, p. 824-825.

en 1545, o el libro VII de *L'Architettura* escrito por Pietro Cattaneo y publicado en Venecia en 1567, donde describe el procedimiento para trazar a pie de obra una planta elíptica con el método conocido como la “elipse del jardinero”, se fue difundiendo el recurso a esta forma para la edificación de numerosos espacios, ya fuesen principales o secundarios. En España sus principales difusores en el siglo XVI fueron Hernán Ruiz el Joven, Alonso de Vandelvira y Juan de Arfe y Villafañe.¹⁷ Ya en la centuria siguiente aparece también en otros tratados, como los de Juan de Torija, Fray Lorenzo de San Nicolás o Simón García.¹⁸

La elección de la planta elíptica para la sala capitular de la catedral de Sevilla, produjo diversos problemas y dificultades de tipo constructivo, razón por la que, probablemente, se tardó en elegir esta traza para otras obras posteriores. Aquí únicamente atenderemos, como ya se ha dicho, al eco que tuvo este tipo de trazado, de origen italiano, en la proyección de espacios destinados a fines similares en algunas catedrales españolas.

PALMA DE MALLORCA

A finales del siglo XVII se emprendió en la catedral de Palma de Mallorca un programa constructivo, centrado en su zona de dependencias capitulares, que supuso la adición de dos nuevos espacios al conjunto catedralicio mallorquín, una nueva sala capitular (1698-1701) y un pequeño claustro (1709-1710). Estos dos nuevos ámbitos se crearon junto a



Fig. 2. Bóveda de la sala capitular de la catedral de Palma de Mallorca.

la antigua sala capitular gótica, adosados a sus muros septentrional y oriental, de modo que esta estancia fue relevada en sus funciones, pasando a ser utilizada como espacio de tránsito desde el que acceder al claustro, a la nueva sala capitular y al archivo.¹⁹

El nuevo recinto destinado a acoger las reuniones de los capitulares destaca por su planta ovalada, para cuya construcción se empleó el espacio correspondiente a unas casas capitulares que había donado el canónigo Ramón de Salas i Sureda, deseoso de que la catedral contase con un aula capitular digna de la categoría de la sede catedralicia mallorquina. Se ha considerado que el autor de su traza pudo ser el escultor y arquitecto navarro, Francisco Herrera, que, procedente de Italia, había llegado a Mallorca en 1697, un año antes de que se iniciasen los trabajos constructivos.²⁰

Resulta muy significativo el hecho de que se trate de la primera edificación

¹⁷ Hernán Ruiz (El Joven), *Libro de Arquitectura*, 1545-1562, ff. 23 y 41v°. Manuscrito conservado en la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid, véase la edición al cuidado de Navascués Palacio, Pedro (1974): *El Libro de Arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid; Vandelvira, Alonso de (1575-1591): *Libro de Traças de cortes de piedras*, fol. 18 v°. Véase la edición a cargo de Genevieve Barbé de Coquelin, con introducción y notas, Albacete, 1975, 2 vols.; Arfe y Villafañe, Juan de (1585): *De Varia commensuration para la Escultura y Architectura*, Sevilla, Andrea Pescioni, fol. 10 v°.

¹⁸ Torija, Juan de (1661): *Breve tratado de todo género de bóvedas así regulares como yrregulares execución de obrarlas y medirlas con singularidad y modo moderno observando los preceptos canteriles de los maestros de arquitectura*, Pablo de Val, Madrid, fol. 32-35; Fray Lorenzo de San Nicolás (1663): *Arte y uso de Architectura*, segunda parte, Madrid, fol. 65 v°. y 200-205; Simon García (1681): *Compendio de arquitectura y simetria de los templos, conforme a la medida del cuerpo humano con algunas demostraciones de geometría*, Manuscrito de, fol. 133v°. -134. La primera impresión de este texto corresponde al año 1868.

¹⁹ Véase Pascual, Aina (Coord.) (1995): *La seu de Mallorca*, Edit. José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, p. 168.

²⁰ *Ibidem*.

de planta ovalada que se construyó en las Islas Baleares²¹, aunque no se haya identificado, hasta el momento, el modelo que pudo servir de referente a la hora de escoger este tipo de planta para la nueva sala capitular catedralicia. Consideramos que debió resultar decisivo para ello el ejemplo sevillano, aunque también se ha de tener en cuenta que, el arquitecto al que se ha atribuido el trazado de esta construcción venía de Italia, donde había podido conocer diversos ejemplos de construcciones con este tipo de planta.

En la sala capitular de la catedral de Palma de Mallorca, al igual que en la gran mayoría de los casos, su acceso se dispone en un extremo del eje mayor de la elipse. Dicho eje se encuentra reforzado por la presencia de un nicho en el lado opuesto a la entrada, algo que como veremos, lo distingue de otros ejemplos de dependencias catedralicias de traza ovalada. Los muros de esta sala están compartimentados a intervalos regulares por ocho esbeltas semicolumnas, cuyo fuste ornamentado por estrías helicoidales y motivos vegetales, favorece la sensación de dinamismo. Sobre un entablamento con friso ornamentado con motivos vegetales, se alza una bóveda de piedra completamente revestida de decoración vegetal labrada en ella y horadada con óculos, por su intradós continúan las semicolumnas que compartimentan la zona inferior de la sala, dispuestas ahora a modo de nervios que confluyen en una clave central. Dicha clave, dorada y policromada, contiene el relieve de la Virgen entronizada con el Niño en su regazo y rodeada por cuatro ángeles, hasta hace poco parecía estar sustentada por otro grupo de ángeles

que se encontraban situados entre los nervios, pero éstos fueron suprimidos en la última restauración por tratarse de un añadido posterior.

Actualmente, esta sala capitular ha sido desprovista de su mobiliario y del desarrollo de la función para la que fue construida, pasando a formar parte del recorrido museístico de la catedral.²²

CÁDIZ

El arquitecto Vicente Acero presentó un proyecto para la nueva catedral de Cádiz, en el año 1721, que logró el dictamen favorable del matemático D. Francisco del Orbe, por lo que pasó a ser nombrado maestro mayor de las obras de la nueva catedral. El nuevo edificio se comenzó a construir un año después, coincidiendo con el auge económico que vivía por entonces la ciudad de Cádiz, especialmente a partir del traslado de la casa de la Contratación en el año 1717.²³

No se conservan los planos presentados por Acero en aquel momento, aunque sí otros que corresponden al año 1725 y que posiblemente reproducen a los primeros. En ellos, a pesar de su lamentable estado de conservación, se puede apreciar una dependencia de planta ovalada, que iría destinada a servir de sala capitular²⁴. Esta sala dispondría, al parecer, de tres puertas de comunicación con otros espacios, dos situadas en los extremos de su eje mayor y una tercera por la que se podría acceder a la sacristía. En los planos de Acero para la catedral nueva de Cádiz, se ha subrayado el énfasis en la línea curva y quebrada que se hace presente en todas las partes arquitectónicas y decorativas del templo, dotándola de un continuo movi-

²¹ Esta sala que fue la primera con esta forma construida en Palma de Mallorca, sirvió de referente para otros muchos edificios que se realizaron a partir de entonces con ese mismo tipo de planta, véase Sebastián López, Santiago y Alonso Hernández, Antonio (1973): *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*, Palma de Mallorca, p. 104 y ss.

²² Véase Cantarellas Camps, Catalina (2002): *Catedral de Mallorca. Guía de visita*, Aldeasa, Madrid, p. 78.

²³ Antón Solé, Pablo (1975): *La Catedral de Cádiz. Estudio Histórico y Artístico de su Arquitectura*, Ayuntamiento de Cádiz, p. 24 y ss.

²⁴ Estos planos fueron calcados por don Pablo Gutiérrez Moreno, se encuentran reproducidos en su artículo "La cúpula de Vicente Acero para la catedral de Cádiz" en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1928, n° 12, p. 183-186.

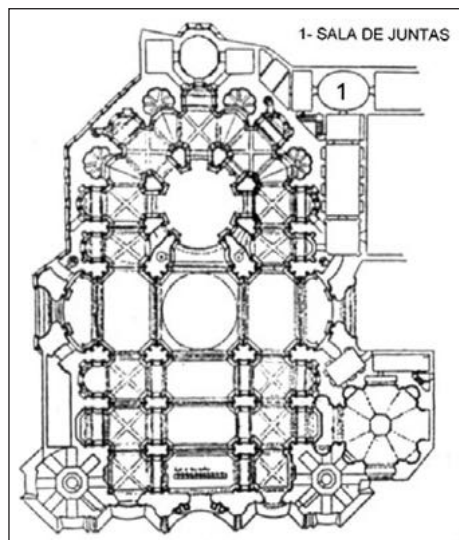


Fig. 3. Planta de la catedral de Cádiz.
Vicente Acero, 1725.

miento,²⁵ de forma que consigue aunar la tradición española, en su vinculación con la catedral granadina, y las novedades de la arquitectura italiana del Barroco.²⁶ Ese interés por la línea curva se encuentra igualmente presente en el trazado ovalado previsto para su sala de juntas.

El hecho de que no conozcamos la distribución de sus alzados ni más detalles sobre este proyecto de Acero, impide que podamos identificar el modelo en el que se pudo inspirar el arquitecto para su traza, dado que pudieron ser varias las fuentes utilizadas para ello, desde los óvalos que quedaban reflejados en los tratados arquitectónicos, los ejemplos italianos, o la sala capitular hispalense, hasta otras construcciones de trazado similar que, por

entonces, ya se podían encontrar en Cádiz, como la capilla relicario de planta ovalada que se había construido hacia la segunda mitad del siglo XVII, junto a la sacristía mayor de la catedral vieja de esa misma ciudad,²⁷ o la iglesia de San Felipe Neri, edificada entre 1685 y 1719.²⁸

En el año 1729 Vicente Acero abandonó la obra catedralicia gaditana, sucediéndole Gaspar Cayón en la dirección de los trabajos constructivos. A este arquitecto se ha querido atribuir una planta que se conserva en la Escuela de Arquitectura de Madrid.²⁹ Dicha planta presenta algunas variaciones respecto a la de Vicente Acero, entre las que ahora destacamos la de la disposición de la sala de juntas, que sigue manteniendo su traza oval, pero ahora se ubica en el ángulo formado entre las capillas de la girola y el muro exterior que cierra el conjunto catedralicio hacia la calle. De este modo adopta una disposición oblicua al eje principal del templo que contrasta con la impresión de mayor equilibrio y estabilidad que ofrecía el diseño de Acero, por estar situado entre ámbitos de planta rectangular y cerrado al exterior por un muro recto, además de que su eje mayor era perpendicular al del templo.

Esa sala de juntas ovalada desaparece en el proyecto elaborado por Torcuato Cayón en el año 1775, en el que también se suprimen otras dependencias.

JEREZ

En 1695³⁰ se había comenzado a construir un nuevo edificio para la igle-

²⁵ Antón Solé, P. (2003): "Los planos de Vicente Acero para la catedral de Cádiz: una utopía" en *Los planos de la Catedral de Cádiz. Su restauración en el Archivo Histórico Provincial de Cádiz*, Catálogo de la Exposición, Cádiz, p. 16-17.

²⁶ Taylor, René, "La fachada de Vicente de Acero para la catedral de Cádiz" en *Archivo Español de Arte*, Homenaje a D. Manuel Gómez Moreno, XLII, n.º 167, p. 302-305.

²⁷ Bravo González, Gumersindo y Sáinz Varela, José Antonio (2000): "Los Relicarios de la Catedral de Cádiz: un reflejo de la Historia y del Arte Sacro" en *Memoria Ecclesiae*, n.º XVII, Oviedo, p. 627-628.

²⁸ Véanse Pemán Medina, María (1979-1980): "La iglesia de San Felipe Neri. La Arquitectura del Templo y su significación a la luz de nuevos documentos inéditos" en *Boletín del Museo de Cádiz*, III, p. 89-99; Jiménez Martín (1983-1984): "Antecedentes formales del Oratorio de San Felipe Neri, Cádiz" en *Boletín del Museo de Cádiz*, n.º IV, p. 113-122.

²⁹ Navascués Palacio, Pedro (1982): "Nuevas trazas para la catedral de Cádiz" en *Miscelánea de Arte*, Instituto "Diego Velázquez", CSIC, Madrid, p. 174-176. La planta mencionada se encuentra reproducida en este artículo.

³⁰ Repetto Betes, José Luis (1978): *La obra del templo de la Colegial de Jerez de la Frontera*, Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz, p. 49 y ss.

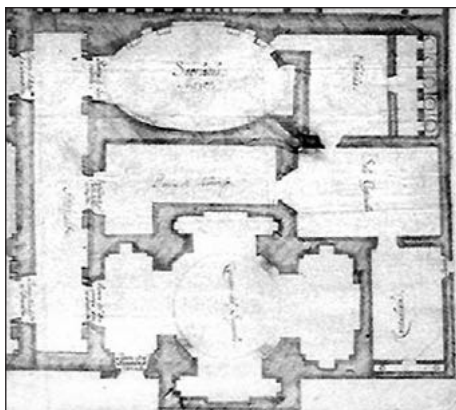


Fig. 4. Detalle del plano de la colegiata de Jerez de la Frontera. Proyecto para estancias auxiliares. Ignacio Díaz, 1746.

sia mayor de Jerez de la Frontera, con la intención de que pudiese servir de sede catedralicia para un nuevo obispado segregado de Sevilla. Los intentos por conseguir la creación de esa nueva diócesis en Jerez de la Frontera se habían iniciado ya en el siglo XVI, imitando el funcionamiento litúrgico e institucional de la catedral hispalense para la que sería la nueva sede. Pero esa imitación no se redujo únicamente a lo concerniente a su funcionamiento, sino que, cuando se inició la construcción de la iglesia que sería la catedral del nuevo obispado, se reflejó el modelo constructivo de la de Sevilla en casi todos sus detalles. Esta vinculación al modelo hispalense, aún se puede evidenciar en el proyecto que realizó Ignacio Díaz en 1746 para las estancias capitulares de la iglesia jerezana, entre las que se encuentra una sacristía mayor de sugerente planta ovalada, cuyo referente debió

ser la sala capitular de la catedral de Sevilla, aunque adaptándola aquí a un nuevo uso, presentando así huecos rehundidos en el muro para alojar las cajoneras y un nicho al fondo en el que se ubicaría el altar.³¹

MADRID

Por las mismas fechas en las que se preparó el proyecto de sacristía de planta ovalada para la Colegiata de Jerez, Ventura Rodríguez realizó tres dibujos de una catedral para Madrid con los que lograría su incorporación a la Academia de San Lucca en Roma.³² La planta en su conjunto mantiene un considerable parecido con la de San Pedro del Vaticano, pero en el diseño de Rodríguez se crean más espacios centralizados en todo el edificio, entre los que destaca la traza ovalada para la sacristía que se sitúa detrás de la capilla mayor. El trazado oval se incorpora así en el marco de un trabajo de virtuosismo con resonancias académicas, en el que Ventura Rodríguez podía realizar ejercicios compositivos, aunque, como es sabido, este arquitecto recurrió en otras muchas ocasiones a este trazado para sus proyectos, como el de la sacristía para la capilla de San Isidro en San Andrés de Madrid, realizado dos años después,³³ o el del sagrario para la catedral de Jaén, entre otros, de los que no nos ocupamos por sobrepasar los objetivos de este estudio.

GUADIX

La nueva sala capitular de la catedral de Guadix, de planta pseudoelíptica, se comenzó a construir en el año 1749

³¹ El diseño de Ignacio Díaz para las estancias capitulares se incluye en el plano que este arquitecto realizó en 1746 en el que refleja el estado de la construcción y lo que faltaba por realizar en la iglesia de Jerez, se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, Sección Mapas, Planos y Dibujos. Consejos, n.º. 1076 y fue publicado por primera vez por Pablo Pomar Rodil (a quien queremos agradecer su colaboración) en un trabajo en el que trata sobre este proyecto y las aspiraciones catedralicias de la Colegiata de Jerez: Pomar Rodil, Pablo (2003): "La Catedral de Jerez de la Frontera. Emulación cultural y configuración espacial" en Ramallo Asensio, Germán (Ed.): *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, Actas del Congreso, Murcia, p. 75-84.

³² Kluber, George (1957): *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Col. Ars Hispaniae, T. XIV, Edit. Plus Ultra, Madrid, p. 242-244.

³³ AA.VV., (1983): *El arquitecto don Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Concejalía de Cultura, Madrid, p. 39.



Fig. 5. Detalle de la sala capitular de la catedral de Guadix.

conforme al plan elaborado por Gaspar Cayón³⁴. La elección de esta forma para su planta pudo estar motivada por el hecho de que su edificación resultaría así más sencilla, considerando quizás que las dificultades que entrañaría la construcción de una planta ovalada, no podrían ser afrontadas por los maestros que quedasen al frente de las obras cuando Cayón se encontrase en Cádiz.³⁵ También se ha de tener en cuenta que el proyecto de sala capitular que el arquitecto presentó al Cabildo, constaba de dos alturas, en las que la planta más baja se destinaba a oficinas para la administración, y en la siguiente

estaría la sala capitular, junto a su antesala y cuarto para el chocolate, de modo que la construcción de un óvalo perfecto en el primer piso habría resultado más que problemática y el aprovechamiento del espacio disponible habría sido menor.³⁶

El arquitecto se debió inspirar en el trazado que Vicente Acero había preparado para la sala de juntas de la catedral de Cádiz varios años atrás, diseño que Cayón conocería perfectamente por haberle sucedido en la dirección de las obras gaditanas.

El interior de la sala capitular de la catedral de Guadix resulta de una gran sencillez, sus blancos muros se encuentran animados por la presencia de doce arcos de medio punto que se alzan sobre un mismo número de pilastras. La sala está cubierta por una bóveda ornamentada con óculos ovalados que surge a partir de una potente cornisa. Todos estos elementos son de piedra, lo que contribuye a reforzar su efecto decorativo sobre el muro blanco. Las losas vi-driadas del pavimento, en color azul, verde y blanco, fueron mostradas a los capitulares en la reunión celebrada en marzo de 1751, quienes expresaron su conformidad y acordaron que continuasen los trabajos³⁷, que por entonces estarían ya muy avanzados.

VALENCIA

Fue hacia el año 1774, cuando el arquitecto Vicente Gascó elaboró su proyecto para la renovación de la catedral de Valencia³⁸. En él, prosiguien-

³⁴ Martes 9 de septbre de 1749: "Propuso el Sor Arzdª que ya avia venido el Mrto Cayon, y quería saber lo que debería hazer en qto. a la prosecución de la obra pral. de esta Sta. Yglesª: en cuiu atención, se acordó, se le prevenga, que empieze a trabajar en el Quarto del Desayuno, y Sala Capitular hasta estar concluido en la oficina de abajo". (A)rchivo de la (C)atedral de (G)uadix, Actas Capitulares, 1743-1755 (Sign. C-3013-V), fol 920 vto.

³⁵ Gaspar Cayón había sido nombrado maestro mayor de la catedral de Cádiz en 1731, a partir de entonces centró su actividad especialmente en el templo gaditano, aunque regresó en diversas ocasiones a Guadix, véase sobre ello Asenjo Sedano, Carlos (1977): *La catedral de Guadix*, Aula de Cultura del Movimiento, Granada, p. 111 y ss.

³⁶ Este proyecto a doble altura suscitó las dudas entre los capitulares por el temor a que impidiese la entrada de luz a la nave del templo: "Entró el Mrto Cayón y informó del modo, con que tenía ideado hazer el quarto del Chocolate, Antesala y Sala Capitular, y que no impediría ninguna de las luzes altas de la Igª a que se conformaron dhos Sres." A.C.G., Actas Capitulares, 1743-1755 (Sign. C-3013-V) 1 de octubre de 1749, fol 1015.

³⁷ A.C.G., Actas Capitulares, 1743-1755 (Sign. C-3013-V) 6 de marzo de 1751, fol 1015.

³⁸ Chiner Vives, Juan José y Simó Cantos, José Manuel (1983): "De la catedral que pudo existir a la que nunca existió (la repriminación de la Catedral de Valencia)" en *Cimal. Cuadernos de cultura artística*, nº 21, p. 19-27.

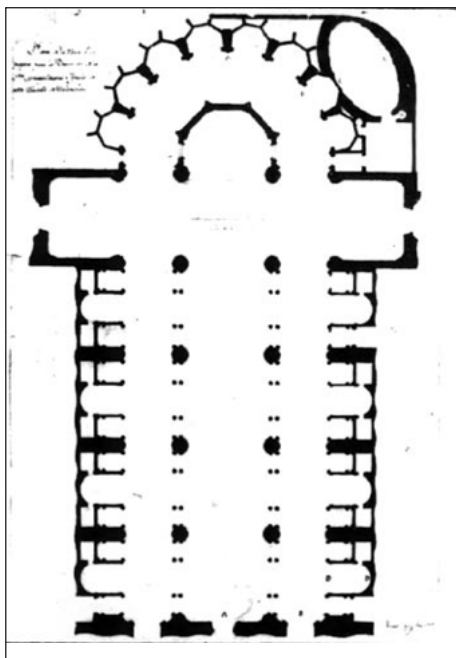


Fig. 6. "Plano de la obra para la renovación de la Iglesia Metropolitana". Vicente Gascó, hacia 1774.

do con una tendencia iniciada ya en el siglo XVII y continuada en la centuria posterior³⁹, se muestra la intención de construir una nueva sacristía para la iglesia metropolitana.

Del proyecto de Gascó para la construcción de esa nueva sacristía, destacamos sobre todo su forma ovalada, así como su disposición junto a las capillas de la girola y a la antigua sacristía, que pasaría entonces a utilizarse como antescristía. Su ubicación nos viene a recordar a la que probablemente propuso Gaspar Cayón para la sala de juntas de la catedral nueva de Cádiz, cuando éste sustituyó en la maestría de las obras a Vicente Acero,⁴⁰ aunque dudamos de que exista alguna relación entre ambos proyectos.

³⁹ Aunque esa nueva sacristía que ya estaba previsto construir en el siglo XVII no se llegó a realizar, sí se hizo una ampliación de la vieja sacristía, véase Sanchis y Sivera, José (1909): *La catedral de Valencia. Guía Histórica y Artística*, Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia, Edic. facsímil, Valencia, 1990, p. 256. Para los proyectos del siglo XVIII, véase Pingarrón Seco, Fernando (1995): "Intervenciones y proyectos inéditos de la catedral de Valencia durante el siglo XVIII" en *Archivo de Arte Valenciano*, LXXVI, p. 60-74.

⁴⁰ Véase sobre ello Navascués Palacio, Pedro (1982): "Nuevas trazas... art. cit., p. 176.

⁴¹ Rodríguez G. de Ceballos, A. (1983): "Entre el Manierismo y el Barroco..." art. cit., p. 105.

⁴² Cazorla León, Santiago (1992): *Historia de la Catedral de Canarias*, Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, p. 251 y ss.

La nueva sacristía que propone construir Vicente Gascó, se adapta al ángulo en el que se encontraban por entonces otras dependencias catedralicias, algunas de las cuales servían de ampliación a la sacristía y que serían suprimidas para construir este gran óvalo, cuya curva se proyectaría al exterior. A la hora de elegir una planta ovalada para la proyección de la nueva sacristía catedralicia, probablemente pudo influir la planta de la vecina capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, que había sido realizada a mediados del siglo XVII,⁴¹ aunque también se ha de considerar que las plantas ovaladas despertaron el interés de los arquitectos académicos por su uso en la construcción de espacios, algo que ya vimos reflejado en el diseño de Ventura Rodríguez para una catedral en Madrid.

CANARIAS

En la catedral de Las Palmas de Gran Canaria se construyó una nueva sala capitular durante el siglo XVIII, ésta sustituiría en sus funciones a la anterior, derribada ahora para poder avanzar en las obras del inconcluso templo. Para el año 1781 esta nueva sala se encontraba ya construida, faltándole únicamente la decoración y el solado, para el que se había escogido azulejería valenciana. Se ha señalado que el maestro encargado de su construcción pudo ser Patricio García.⁴²

La planta de esta nueva sala capitular no es propiamente ovalada, sino que se trata más bien de una planta rectangular cuyos lados más cortos adoptan una forma semicircular. A pesar de ello, hemos decidido incluirla en este estudio por considerar que las motivaciones

que pudieron conducir a elección de una planta pseudoelíptica para una sala capitular catedralicia, debían ser similares, sino las mismas, que en los casos en los que se construiría una verdadera planta ovalada. Así, en esta ocasión, se intentaría conseguir un espacio amplio con buena sonoridad y visibilidad, buscando también un cierto simbolismo, sin olvidar la referencia a un modelo, Sevilla, cuya obra arquitectónica había servido de referencia a la hora de proyectar el templo catedralicio de Las Palmas de Gran Canaria.⁴³

Desconocemos las razones por las que se eligió este tipo de planta y no la ovalada para su proyección en este lugar. Tal vez habría que apuntar a que, esto podría tener su origen en la mayor economía de medios y menor dificultad que conllevaría todo su proceso constructivo, dado que para la ejecución de las edificaciones ovaladas se requerían unas ciertas cualidades y conocimientos de la dinámica constructiva con los que el maestro mayor quizás no contaba, lo que pudo conducir a que se intentase simplificar el modelo, logrando asimismo su evocación.

CONCLUYENDO

Se ha podido ver que son varios los espacios adyacentes a los templos catedralicios españoles en los que se recurre a un trazado elíptico u oval, así como a otras formas aproximadas, continuando con la práctica iniciada en la sala capitular de la catedral de Sevilla. El hecho de que todos esos ámbitos se destinen a lugares de reunión, ratifica la especial adecuación de este tipo de construcción para esa finalidad, por su buena visibilidad y sonoridad, sin entrar

en consideraciones simbólicas, algo que resulta mucho más evidente en el caso de las salas capitulares. Asimismo, se ha de tener en cuenta que este tipo de formas han sido utilizadas en numerosas ocasiones para proyectar edificios en los que se había de tomar decisiones importantes, desde la propuesta de Vignola para la capilla para el Cónclave en el Vaticano, hasta otros posteriores, como el diseño original de William Thorton para el Capitolio de Washington, el Salón Oval de la Casa Blanca o la sede del Parlamento Europeo.⁴⁴ También se han dado otros ejemplos en los que para celebrar ese tipo de reuniones se acondicionaron construcciones que habían sido trazadas con esa misma forma centralizada, aunque para finalidades diferentes, es el caso de la iglesia de San Hermenegildo en Sevilla, que hoy sirve de salón de sesiones del Parlamento andaluz,⁴⁵ o las distintas salas que sirvieron de sedes para las reuniones de las Cortes, antes y después de la promulgación de la Constitución de 1812.⁴⁶

Entre los factores que pudieron influir en la difusión de este tipo de planta para la construcción de salas capitulares catedralicias en España, además de su evidente adecuación, se encuentra el hecho de la enorme influencia que ejerció el edificio catedralicio hispalense, considerado durante los siglos XVII y XVIII como el prototipo hispano de templo catedral, así, si atendemos a las zonas en las que se produjeron esas referencias a la forma elíptica de su sala capitular, veremos que la mayoría se localizan en la mitad sur del país, donde su influencia fue mucho mayor. Durante dichos siglos, básicamente se utiliza la

⁴³ Sobre la influencia que ejerce la tipología de templo catedralicio iniciado en Sevilla sobre la catedral de Las Palmas, véase Fábregas Gil, Salvador (1985): "Intervenciones en la Iglesia Monumento Catedral de Gran Canaria" en *Basa*, nº 3, p. 62-79.

⁴⁴ Este hecho fue ya considerado por Álvaro Recio Mir, quien alude a estos tres últimos ejemplos, véase Recio Mir, A. (1999): "*Sacrum Senatum*"... op. cit., p. 205, nota 54.

⁴⁵ Rodríguez G. de Ceballos, A. (1990): "La planta elíptica..." art. cit., pág. 164.

⁴⁶ Gentil Baldrich, J. M. (1989): "La tipología arquitectónica de las salas parlamentarias doceañistas: una hipótesis de origen y significación" en *Materiales para el estudio de la Constitución de 1812*, Tecnos, Madrid, p. 313-341.

forma ovalada para la construcción de ámbitos en las catedrales que tienen el mismo destino que su referente hispano, mientras que, posteriormente, los

neoclásicos, al sentirse atraídos por esta forma, la emplearán ya para proyectar otro tipo de espacios, como las sacristías o el sagrario de la catedral de Jaén.



REFLEXIONES METODOLÓGICAS SOBRE LA TRANSCRIPCIÓN
Y LA INTERPRETACIÓN DE UN MANUSCRITO DE ARQUITECTURA
INÉDITO DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XVIII:
EL CUADERNO DE JUAN DE PORTOR Y SUS AVATARES

Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle
Université Sorbonne Nouvelle Paris³

Me parece oportuno después de muchos años de silencio volver a llamar la atención sobre este cuaderno de arquitectura conservado en Madrid, el cual normalmente hubiera podido formar parte de la colección de tratados de arquitectura publicada en el centro de Churubusco (Méjico) bajo la dirección del eminente doctor arquitecto Carlos Chanfón Olmos. Desgraciadamente, cuando se estaba gestionando la publicación del Cuaderno de Juan de Portor se interrumpió brutalmente la carrera de Carlos Chanfón a la dirección de aquel centro, quedando parada la colección y cortada la publicación del cuaderno y de su transcripción sin poder ni siquiera recuperar el microfilm y sin encontrar otra posibilidad de publicación. La presente comunicación al mismo tiempo que un homenaje a Carlos Chanfón, ahora fallecido, pretende reanudar el proyecto de publicación entonces frustrado por su dimisión forzosa, con criterios procedentes de los que yo había concebido para mi edición del tratado de Alonso de Vandelvira¹, dando la pauta para otros trabajos de la misma índole muy necesarios para el conocimiento en profundidad de la arquitectura de los siglos XVI, XVII y XVIII.²

Cuando me lancé a preparar el estudio y la edición del manuscrito del tratado de Alonso de Vandelvira conservado en la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, era en cualquier suerte pionera en la elaboración de este tipo de trabajo, porque lo que se hacía habitualmente eran ediciones en facsímil precedidas de una más o menos larga introducción, lo que no requería excesivo trabajo. Por otra parte el interés de los investigadores se había dirigido hacia tratados de carácter más literario y cuyo vocabulario estaba relativamente asequible a los estudiosos. En cambio con este manuscrito el lector se enfrentaba con unos textos redactados con una letra de lectura muy difícil y un vocabulario muy complejo, con lo cual me pareció necesario romper con la tradición habitual de la archivística y modernizar la ortografía, el texto original y las figuras apareciendo en el facsímil. Esta presentación permitía el acceso de un documento muy difícil y de gran interés a un número de lectores más amplio y desprovisto de conocimientos en paleografía.

La dificultad de la empresa explica que mi esfuerzo no haya suscitado muchas vocaciones de seguidores de mis métodos de trabajo prefiriendo las ediciones

¹ Barbé-Coquelin de Lisle, Geneviève (1977) : *Tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira*. Madrid- Albacete, 2 vol.

² En mi introducción a la edición del *Tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira*, dedicaba las páginas 30, 31 y 32 al manuscrito de Juan de Portor.

en facsímil de manuscritos de lectura fácil, citaré como ejemplo la edición del manuscrito de Gines Martínez de Aranda publicada en 1986 por el CEHOPU³.

También me pareció necesario que este tipo de edición estuviera acompañado de un glosario de los términos técnicos empleados, por lo menos de los que suscitaban una interrogación.

El manuscrito de Juan de Portor que las vicisitudes de la historia vinieron a traer a la Biblioteca Nacional de Madrid y sobre el cual había llamado la atención en las páginas de mi introducción a la edición del tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira ha tenido que esperar hasta nuestro siglo la tan deseada y bien merecida suerte de verse posiblemente integralmente publicado dentro de poco tiempo y poder darse a conocer a un público de especialistas y de historiadores interesados en el arte de construir.

Debo recordar que antes de que aquel manuscrito y su autor suscitaran mi interés, había llamado la atención de eruditos de origen gallego, entre los cuales Manuel Murguía quien en 1884 escribía lo siguiente: «Sábese acaso quién era Juan de Portor y Castro que en 1714 reclamaba con los llamados arquitectos Pedro de Vidán, Fernando Salcedo, Francisco Herrera y Francisco Estévez, las prerogativas propias de su profesión? No, por cierto, y nosotros no dudáramos en confundirle con los demás que pertenecen a esa multitud rutinaria y de escasas dotes que se apellidaban maestros de obras, sin más razones que el de haber corrido con algunas, si no hubiesemos visto su *Tratado de Arquitectura*, manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional y que indica desde luego que no era hombre tan ajeno al arte que profesaba, que no le ejerciese con entero y perfecto conocimiento».

En una nota añadía: “El trabajo de Portor es extenso y demuestra sus grandes conocimientos en el arte que profesaba. Títulase «Cuaderno de arquitectura de Juan de Portor y Castro». Insiste en que está escrito de su mano y es obra digna de estudio, especificando que según su conocimiento por de pronto Portor era el primer arquitecto gallego que había escrito un libro didáctico sobre su profesión⁴.

Posteriormente hemos podido encontrar otra alusión a Juan de Portor en el libro de José Cousuelo Bouzas *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX* y luego en el libro de Antonio Bonet Correa *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*⁵, pero estos dos trabajos no traen ningún dato más ya que tenían como fuente el citado texto de Murguía. Así, desde la afirmación de este autor se ha venido diciendo que Juan de Portor era gallego pero sin preocuparse demasiado de saber donde se había desarrollado su actividad arquitectónica. En realidad la cuestión difícil de averiguar era si esto sólo quería decir que de Galicia procedía su familia o si verdaderamente había nacido y había vivido allí antes de ir a Granada donde parece que se desarrolló gran parte de su trayectoria artística. Por suerte el investigador Miguel Taín Guzmán, profesor en la Universidad de Santiago de Compostela y autor de muy interesantes trabajos sobre la arquitectura gallega, ha encontrado recientemente más datos sobre Juan de Portor y Castro y su trabajo bajo la dirección de Domingo de Andrade en la catedral de Santiago de Compostela. Sugiere que pudo ser hijo de Juan de Portor y Catalina de Castro, vecinos de Lucas Antonio Caaveiro en la parroquia de Santa Susana y haber

³ Martínez de Aranda, Gines (1986) : *Cerramientos y Trazas de Montea*, CEHOPU, Madrid. En esta edición José Mañas afirma erróneamente que no mencionaba este tratado en mi estudio sobre Alonso de Vandelvira, lo que aparece en el tomo 1, p. 31.

⁴ Manuel MURGUÍA , *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. 1884. p. 137.

⁵ Antonio BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1974

recibido de aquel gran arquitecto una buena formación arquitectónica. A finales de 1700 se le encuentra firmando como fiador de Domingo de Andrade en un contrato para la antigua capilla de Nuestra Señora de la Soledad de la iglesia parroquial de Santa María Salomé, también en Santiago⁶. Un poco más tarde el mismo autor publicó una transcripción de varios fragmentos del cuaderno de arquitectura de Portor, aún inédito por las razones expuestas al principio de esta intervención, en una publicación colectiva sobre las fuentes escritas de la arquitectura y del urbanismo en Galicia⁷.

Mi propósito siendo aquí dar cuenta de la obra de Juan de Portor como teórico del arte de construir no lamento demasiado no poder traer más datos sobre la biografía del interesado, deseando que posiblemente aparezcan después. De momento, me parece esencial el estudio minucioso del manuscrito que nos dejó y que nos lo muestra como una personalidad eminente en Galicia y en la Andalucía de su tiempo.

Fenómeno importante y desde luego interesantísimo para el historiador del arte es el de los intercambios artísticos entre Andalucía y Galicia en los siglos XVII y XVIII pero me parece que en el caso de la teorización del corte de piedras en la cual Juan de Portor da la prueba de haber alcanzado un nivel muy elevado es fundamental la aportación andaluza llevada a la madurez por Andrés de Vandelvira y su hijo Alonso.

Conviene ahora que nos transportemos en el espacio a Granada y en el tiempo a los primeros años del siglo XVIII para intentar situar el manuscrito y su autor. De Juan de Portor y Castro podemos suponer por la extrema piedad que manifiesta a lo largo del

manuscrito y por la alusión que hace a su presencia en San Felipe de Neri que fue religioso de aquella orden. Hemos podido comprobar que había en Granada una iglesia san Felipe de Neri fundada en 1695 por sacerdotes regulares italianos y situada sobre el emplazamiento del actual 43 calle de San Jerónimo. Desgraciadamente la tropas de Napoleón la destruyeron, y sus ruinas sirvieron de depósito de carbón y de abonos. Por los años ochenta estaba en vías de restauración y ocupada por los Padres Redentoristas, llamándose Santuario del Perpetuo Socorro. Con el edificio pereció por la tropas de Napoleón todo lo que encerraba, con lo cual no hay posibilidad de acudir a un archivo. Según lo dicho por un padre redentorista ningún archivo relativo a la fundación de San Felipe Neri se podía encontrar en su congregación ni en la catedral.

La parte esencial del Cuaderno de arquitectura de Juan de Portor que en realidad es la reunión de varios cuadernos redactados en distintos momentos durante un período que según las indicaciones del autor va de 1708 a 1718, está constituida por un libro de cortes de piedras cuyos folios no miden todos igual. Lleva una numeración a partir del folio 1 «Arco en biaje por testa contra biaxe por plantas», pero esta numeración se altera rápidamente por añadirse varios folios de más pequeño formato.

Creo que es bastante adecuado hablar de cuaderno para hablar de estas hojas de Juan de Portor y Castro que intentaremos presentar al lector porque aquí no parece tratarse de unas páginas destinadas a la publicación sino de una especie de «diario» arquitectónico redactado a lo largo de varios años, en varias etapas, algo como lo que los italianos llamaban

⁶ Taín Guzmán, Miguel (1998) : *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, tomo 1, O Castro Sada, A Coruña., p. 65-68 y p. 269.

⁷ Taín Guzmán, Miguel (2000) : « O Barroco », en Alfredo Vigo (coord.) *Fontes escritas para a historia da arquitectura e do urbanismo en Galicia (Séculos XI-XX)*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.

taccuino. De aquellos cuadernos de arquitectos muchos desaparecieron y sólo algunos han sobrevivido hasta ahora y han llegado a nuestras manos. Acordémonos del de Villard de Honnecourt. Uno de gran interés es el de Hernán Ruiz el Joven⁸ porque su contenido nos da idea de lo que podía ser el trasfondo cultural de un arquitecto del siglo XVI en España y de la efervescencia imperante en Andalucía.

En mi estudio sobre el *Libro de traças de cortes* de Alonso de Vandelvira había señalado otros dos cuadernos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid pero ni estos ni el de Hernán Ruiz tienen la coherencia y la madurez científica que se desprende del cuaderno de Juan de Portor que además por su volumen es de una importancia mucho mayor.

El manuscrito tal como nos aparece ahora mide 23,5 por 36,5 cm. Pero veremos que en realidad hay diferencias de tamaño entre grupos de folios ya que todos no se redactaron al mismo tiempo. Las tapas de pergamino cerradas por dos lacitos de cuero están forradas interiormente de papel donde están trazados dibujos geométricos, algunos de los cuales están plumeados y otros coloreados de amarillo. El primer grupo de tres folios es de dimensiones más reducidas (20,5 por 30,5 cm.) que los folios que siguen (22 por 34,2 cm.) y estos tres folios no llevan numeración. Sobre uno de ellos que sirve de cubierta encontramos el nombre del autor: «es de Juan de Portor» y éste declara a principios del manuscrito que se empezó en 1708; luego encontramos en las últimas páginas las fechas 1718-1719 que corresponden pues al final de la redacción. El cuaderno, muy importante por su volumen de 101 folios y por la densidad y la calidad de sus textos y figuras parece haberse escrito en tres veces o más y no en dos como lo pensaba Manuel Gómez More-

no. En efecto vemos que en algunos folios Portor hizo dos numeraciones y que otros folios están sin numerar.

Este problema de numeración es uno de los problemas que hay que resolver para la edición.

La primera numeración comprende los folios : 4 anverso a 11 reverso, 14 anverso a 21 reverso, 22 reverso a 62 anverso.

La segunda numeración comprende los folios 12 anverso a 62 anverso, excepto 37 anverso, 8 anverso y reverso.

Los folios sin numerar corresponden seguramente a complementos añadidos: son los tres primeros ya citados de tamaño más pequeño y los folios que siguen la tabla de materias.

En efecto, el núcleo, si podemos denominarlo así, del cuaderno, lo constituye una especie de «curso» de cortes de piedras, lo que se llama hoy estereotomía y entonces se llamaba arte de la montea.

A esta parte del cuaderno a la cual se han añadido algunos folios, parece ser que se refiere la nota del principio en cuanto a la fecha, «se acabó año de 1708, de junio a los 27 de dicho año».

Lleva una tabla de materias, lo que nos confirma otro de los destinos de tales libros, el no ser en cualquier manera propiedad privada, diario íntimo de sus autores sino tener un fin pedagógico y didáctico y estar destinados a circular entre los maestros de obras y discípulos del autor. Lo curioso es que la tabla de materias parece no corresponder exactamente a todo el contenido de esta parte del manuscrito.

El manuscrito tal como lo encontramos ahora empieza por un cuadernito de cuatro folios de dimensiones 20,5 por 30,5 cm. que van sin numerar. En el anverso del primero se lee «Cuaderno de Arquitectura de Juan de Portor y Castro se acavo Año de 1708, junio A los 27 de dicho año».

⁸ Navascués Palacio, Pedro (1974) : *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.1

En medio de la página hay un dibujo con la leyenda «Cuarta de bara de medir de Granada». A ambos lados de aquella regla se ven cálculos borrosos.

En el reverso hay figuras y escritura con tinta muy pálida y luego el croquis de lo que puede ser un dintel o un capialzado. Este croquis es de una tinta más oscura y de la misma tinta más oscura es la leyenda «Jardas de A tres dedos o embecaduras.»

De la primera tinta pálida es la parte superior del folio 3 anverso, o sea el título «Arco Carpaynel o Paynelado», la figura del arco y las líneas que están debajo que leemos así «Los cortes de este arco son sentricales los de los lechos y sobrelechos por ser más fuertes allándose con su resistencia».

Igualmente de la misma primera tinta tenemos el croquis de un arco y las cinco líneas que están debajo: «Arco apuntado, sus cortes de lechos y sobrelechos son como lo demuestra la línea de

puntillos y los de la clave haz como los que bes o como mejor te pareziere que serán más fuertes».

Parece ser que con otra tinta se ha añadido luego lo siguiente, el dibujo del folio 2 anverso que sirve de portada al libro. Es difícil saber si se ha rellenado toda la página de una vez o si las líneas relativas a la manera de quitar las manchas se ha añadido después por debajo del dibujo del frontispicio.

En el reverso del folio 3 se distingue muy bien que la primera parte relativa a los relojes está escrita con una tinta algo más clara que el resto.

Estas no son más que algunas de las dificultades que surgen de página a página de este manuscrito que esperamos poder mostrar no sólo como un recorrido a través del arte de construir sino también como un documento vital sobre su protagonista y el clima artístico en el cual trabajó.



INFLUENCIAS ITALIANAS EN ELEMENTOS DECORATIVOS DE LA ARQUITECTURA GADITANA: EL MASCARÓN

M^a Luisa Cano Navas

El mascarón es un motivo ornamental que aparece en el arte de la Antigüedad grecorromana, en los grutescos del Renacimiento, en el Barroco, etc.

A partir del siglo XVI tiene una amplia difusión, fundamentalmente el de aspecto caricaturesco. Es en el Manierismo cuando desempeña un papel primordial ya que al intelectualismo propio de este estilo le atrae lo equívoco y ambiguo de seres que metamorfosean sus rostros en animales o vegetales.

Los aspectos irracionales y antirrenacentistas de este periodo han sido considerados por algunos autores como una singularidad propia de la psicología de artistas singulares que veían o creían ver en la extravagancia de mascarar y monstruos una posibilidad de doble liberación, por un lado de la imitación de la naturaleza que había perdido fascinación por el alto nivel técnico alcanzado y por el divorcio que se estaba gestando entre arte y ciencia y, por otro lado, de los temas profanos y religiosos impuestos por eruditos y teólogos. Mientras que en los grutescos la máscara representaba sólo uno de los elementos de un conjunto de motivos decorativos, adquiere ahora autonomía y dimensiones convirtiéndose en mascarón arquitectónico. En

la deformación grotesca del rostro humano, a menudo impulsado por la asunción de caracteres animales y vegetales o mascarar zoomorfas con expresiones humanas se reafirman la irracionalidad, el juego, la ambivalencia, etc. por la autonomía de la fantasía y de la imaginación, en antítesis al racionalismo.¹

A pesar de la dilatada vida en el arte de casi todos los tiempos de este elemento ornamental, es relativamente escasa la bibliografía que sobre el mismo existe, si bien es notable la seducción que ejerce ante quien lo contempla, lo que ha provocado la publicación de algunos libros dedicados exclusivamente a representaciones de estos motivos con comentarios esotéricos sobre los mismos.²

A partir de la segunda mitad del siglo XVII la arquitectura doméstica gaditana experimenta un notable desarrollo, fiel reflejo del esplendor alcanzado por la ciudad en este período debido al paulatino traslado de la actividad portuaria de Sevilla a Cádiz.

Será en edificios de esta época y de la siguiente centuria cuando en Cádiz se construyan notables palacios cuyas fachadas se enriquecen con mármoles procedentes de Génova en las que el mascarón es un importante elemento decorativo y,

¹ R. Asunto (1958-67): "Monstruoso e imaginario. Dal Rinascimento al Romanticismo, en *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Vol. IX; Battisti, E. (1962): *L'antirinascimento*. Milano; Castellani, E. (1991): *Maschere grottesche tra Manierismo e Rococo*. Florencia.

² *Maschera Laberinto. Mostra di grafica e opere plastiche* (1991). Edizioni Teatro Laboratorio.

en muchas ocasiones, constituye la exclusiva decoración de la portada.

El enriquecimiento de la población gaditana debido al desarrollo del comercio ultramarino, determina un notable desarrollo urbanístico y la construcción de numerosos palacios de forma que la arquitectura civil alcanza un brillante desarrollo, siendo aún muy numerosas las casas palacios que, a veces muy deterioradas, podemos contemplar en las calles gaditanas.

Habitualmente los propietarios de estos palacios eran comerciantes enriquecidos, en ocasiones de origen italiano, que solían mantener el contacto con su patria.³

Enamorados del arte italiano, tanto éstos como los propios comerciantes gaditanos recurren a Génova para encargar, en mármol de Carrara, elementos destinados al ennoblecimiento de sus palacios: portadas, fuentes, pozos, balaustradas, etc.

Los encargos a Génova son masivos y, por la bibliografía consultada, sabemos que en esta ciudad existían talleres con una producción casi industrial, que elaboraban estas piezas marmóreas trasladadas posteriormente en barco a Cádiz.

A veces el diseño de estos encargos se daba directamente desde la Península y, en ocasiones, en los contratos, se cita un modelo italiano. Otras veces piezas como capiteles, columnas, etc. venían como lastre de los barcos, existiendo en la ciudad gaditana talleres a donde acudían los dueños de los palacios para adquirir las piezas destinadas a los mismos.

Según Manuel Ravina cuyo artículo titulado *Mármoles genoveses en Cádiz* citaremos en diversas ocasiones a lo largo

de estas líneas: “En el baluarte de Santa Cruz, en un sitio llamado los barrancos del Carbón, los Andreoli y Rivas (artistas a los que nos referiremos más adelante) poseían una especie de almacén donde depositaban las portadas hasta su definitiva instalación. Allí acudirían los particulares a adquirir portadas para sus casas; combinando los elementos sueltos conservados fabricarían las mismas sin necesidad de firmar contrato ni dejar otro rastro documental”. Es habitual en estos palacios la combinación de la tradición italiana con la gaditana mediante el uso del mármol en portadas, fuentes, columnas o escaleras, mientras el resto del edificio está construido en la piedra local, ostionera.⁴

Algunas de estas portadas fueron desmontadas a partir de finales del siglo XVIII a causa de la mentalidad ilustrada que estableció unas normas muy rígidas contra el Barroco, lo que culminó con la creación, en 1789, de la Academia de Nobles Artes.⁵

De los autores de estos elementos marmóreos es muy escasa la documentación que poseemos que, por otra parte, está siendo renovada en la actualidad. Así, tradicionalmente la portada de la *Casa del Almirante* ha sido atribuida al **taller de los Andreoli**, con abundante producción en Cádiz, a los que se consideraba artífices de la obra clave en mármol procedente de Génova, el **retablo de los Genoveses en la Catedral Vieja**, fechado en 1671 que causó un gran impacto **y fue el comienzo de la importación de mármoles genoveses a Cádiz**.⁶

³ Ponce Cordones, M. (1983): *Dos siglos claves en la demografía gaditana (Breve estudio sobre la evolución de la población de Cádiz en las centurias XVII y XVIII)*, en Revista Gades. Universidad y Excma. Diputación de Cádiz; Bustos Rodríguez, Manuel (1990): *Historia de Cádiz. Los siglos decisivos*. Vol. II, pág. 31.

⁴ Ravina Martín, Manuel (1982): *Mármoles genoveses en Cádiz*, en Homenaje al Prof. Dr. D. José Hernández Díaz. Tomo I, págs. 595-615; López Torrijos, Rosa (1987): *La scultura genovese in Spagna*, en AA.VV. *La scultura a Genova e in Liguria dalle origine al Cinquecento*. Cassa di Risparmio di Genova e Imperia.

⁵ Orozco Acuaviva, Antonio (1973). *Orígenes de la Academia de Nobles Artes de Cádiz y artistas de su tiempo*. Cádiz.

⁶ Ravina (1982): op.cit. Pág. 599; Alonso de la Sierra, Juan y Lorenzo (1995): *Guía artística de Cádiz*, Ed. Silex. Pág. 47; Campoy M. y Rodríguez P. (2000): *La Capilla de la Nación genovesa en la Catedral Vieja de Cádiz. Propuesta de intervención y conservación preventiva de su retablo*, en Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico VI. 32 p 151-162.

El primer autor que dio esta atribución fue Hipólito Sancho de Soprani y al que han seguido los demás, la considera *la primera obra de su especie que se realiza en Cádiz*, insistiendo en su importancia y la repercusión social que tuvo en su época. Parece que el origen de esta atribución es, por un lado, el hecho de que los hermanos Andreoli fueron los autores de la portada lateral de la Catedral Vieja de Cádiz y se aprovechara su estancia en la ciudad para la realización del citado retablo, según figura en las Actas del Cabildo de 1671 y por otro lado, el hallazgo del contrato del retablo mayor de la Iglesia de Santo Domingo de Cádiz, muy semejante al de la Nación genovesa y realizado por los hermanos Andreoli entre 1683 y 1691 según consta documentalmente.⁷

Sin embargo, en una publicación genovesa del año 2002, se hace mención del documento por el *que se encarga esta obra a dos escultores genoveses de origen lombardo, los primos Tomaso y Gio. Tomaso Orsolino, unidos en sociedad desde 1646, siendo estos los artistas elegidos para una obra de tal relevancia por el hecho de la fama consolidada de esta familia que gestionaba gran parte de la producción de la escultura en mármol en Génova, así como a una relación ya verificada desde antiguo con la clientela gaditana*.⁸

El hecho de que una obra tan relevante en el mundo artístico gaditano como es el retablo de los Genoveses haya sido documentada tan recientemente citándose además el apellido de unos escultores prácticamente desconocidos, es una prueba evidente de que es muy poco lo que se sabe en la actualidad de la escultura genovesa en Cádiz.

Igualmente la portada en mármol de otro notable edificio, la Casa de las Ca-

denas, ha sido atribuida a Ponzanelli o a los Andreoli, etc. También relacionados con la producción marmórea aparecen otros nombres como Esteban Frucos, Ansaldi, Patalano, Alio, etc. de los que tenemos muy pocos datos.

Así pues, dejando apuntado la problemática de la autoría a la que nos referiremos más detalladamente en cada caso concreto, los mascarones gaditanos se podrían clasificar en una amplia tipología teniendo en cuenta diversos elementos:

- *El material en que están realizados*: mármol, piedra, madera, pintura mural, dibujos o grabado, etc.

- *Los lugares donde suelen aparecer*: portadas, fuentes, pozos, retablos, etc.

En el caso concreto que nos interesa, en la ciudad de Cádiz, donde aparecen con más frecuencia es en portadas y en pozos.

Basándonos en los mascarones que hemos tenido ocasión de documentar en las calles gaditanas, nos vamos a centrar en los tallados en mármol, en portadas y pozos, tratando de establecer una tipología formal y al mismo tiempo relacionándolos con modelos italianos.

Cronológicamente abarcan, aproximadamente, desde mediados del siglo XVII hasta finales del XVIII, concretamente hasta 1797 en que la Academia de Nobles Artes de Cádiz va a prohibir la importación de mármoles genoveses con el fin de no perjudicar a los artífices gaditanos.⁹

Basándonos en sus características formales hemos establecido **5 tipos principales** según sus rasgos más destacados, si bien en ocasiones en algún determinado mascarón pueden aparecer dos o tres rasgos al mismo tiempo, pero en nuestra tipología lo hemos incluido según el más relevante.

⁷ Sancho de Soprani, Hipólito (1962): *Las naciones extranjeras en Cádiz durante el siglo XVII* en Estudios de Historia Social de España, tomo IV, vol. 2, Págs. 667-669.

⁸ Franchini Guelfi, Fausta (2002): *La scultura del Seicento e del Settecento. Marmi e legni policromi per la decorazione dei palazzi e per le immagini della devozione in Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*. Pág. 241.

⁹ Falcón Márquez, Teodoro (1975): *Torcuato Benjumeda y la arquitectura neoclásica en Cádiz*.



Fig. 1.

TIPO I: METAMORFOSIS EN VEGETALES

Casa n.º 14 de la calle San Francisco

En este edificio es frecuente el uso de mascarones como elemento decorativo, ya que no sólo están presentes en la portada de mármol, sino también en las arcadas de piedra tallada que, sobre columnas de mármol blanco constituyen su patio interior, así como en una pequeña fuente situada en este patio y cuya decoración es cada día menos apreciable debido a las numerosas capas de cal que la recubre. El conjunto ha sido clasificado como casa barroca de fines del XVII.¹⁰

La portada de mármol se halla recubierta por una espesa capa de polvo y cruzada por numerosos cables lo que dificulta la correcta apreciación de sus elementos decorativos.

Junto a diversos motivos vegetales, la principal decoración de esta portada consiste en un escudo de caballero con cimera en el entablamento principal y tres mascarones, uno en el dintel de la puerta y dos gemelos en los dados de entablamento que rematan las pilastras laterales que enmarcan la portada.

Precisamente son estos dos laterales los que sufren la transformación de sus barbas en tallos vegetales. Igualmente sobre sus frentes vemos una especie de tocado, semejante a escamas que podría recordar formas vegetales.

Casa n.º 8 de la Calle Ancha

La portada de este edificio ha sido recientemente restaurada y limpiada por lo que se puede apreciar, mejor que en otras casas, la calidad de su talla marmórea.

Como la de San Francisco 14, responde a un esquema general de claro ascendente manierista con el vano enmarcado por una faja moldurada con salientes en las esquinas, habiendo sido clasificada por Juan Alonso de la Sierra dentro de un primer tipo de portadas, propio del siglo XVII.¹¹ El marco de su vano prolonga los salientes de sus ángulos hasta el entablamento, quebrando su perfil. Está flanqueada por pilastras lisas con capitel toscano sobre los que descansan dados de entablamento decorados con mascarones. El tercero de estos mascarones se encuentra en el dintel de la portada.

Casa n.º 19 de la calle Isabel la Católica

En su patio hay un pozo de forma cuadrada y de 89 cms. de lado en una de cuyas caras está tallada, en un relieve muy plano un gran mascarón cuyas mejillas, cabellos y barbas crecen de manera desmesurada rodeando el rostro, al mismo tiempo que van transformándose en vegetales. La decoración de otra cara de este pozo, la única visible además de la frontal, es exclusivamente vegetal.

¹⁰ Alonso de la Sierra: op. cit., Pág. 108.

¹¹ Alonso de la Sierra, Juan (1983): *Las torres miradores de Cádiz*. Caja de Ahorros de Cádiz. Pág. 43.

Es de destacar la gran calidad de esta talla marmórea que, evidentemente, es una pieza de importación italiana.

El edificio ha sido clasificado como *caserón barroco antiguo, con patio mixto de arcadas sobre columnas y pies derechos de madera al estilo castellano* y fechado hacia 1740.¹²

Sin embargo consideramos que este pozo es bastante anterior a anterior a esta fecha y que el edificio debe ser obra de finales del XVII con reformas en el XVIII.

MODELOS PARA LA METAMORFOSIS EN VEGETALES

- Un dibujo conservado en los Uffizzi, de Giovanni da Udine, pintor y estuquista nacido en Udine en 1487 y fallecido en Roma en 1564, que trabajó con Rafael en las Logias del Vaticano, y cuyo estilo se engloba dentro del Manierismo.

- Un mascarón de la fachada del palacio Crivelli de Roma, fechado en 1538.

- Un dibujo de Riccio (1500-1571) conservado en el Louvre.

- Un mascarón de la villa Cambiaso en Génova de 1548, obra de Galeazzo Alessi (1512-1572), arquitecto de Perugia, que realizó una importante labor en numerosas ciudades italianas fundamentalmente en Génova, con la edificación de notables palacios lo que determinó que esta ciudad recibiera el título de la "Sobrerbia". En esta línea su principal trabajo fue la apertura de la Strada Nuova, hacia 1550, con los bellísimos palacios que la flanquean. Para la decoración en mármol de las nuevas estancias gentilicias Alessi y el otro importante arquitecto del momento Rocco Lurago contaron con la colaboración de artistas marmolistas como Michele d'Aria, los de la Porta y los Andreoli.¹³

Nos interesa resaltar esta colaboración de Alessi con los hermanos Andreoli ya que a lo largo de estas líneas



Fig. 2.

veremos que muchos de los modelos italianos utilizados en Cádiz proceden de edificios diseñados o construidos por este genial arquitecto y por otra parte, los hermanos Andreoli realizaron una importante labor en Cádiz, como veremos más adelante.

TIPO II

El II tipo correspondería a los mascarones cuyas mejillas se prolongan verticalmente, con aspecto acartonado, como si fuera una máscara que cubriese el rostro, orejas alargadas casi animalescas, violenta expresión en el rostro con el ceño fruncido a lo que contribuye el iris inciso mediante el uso de trepano que también se utiliza en los orificios de la nariz y en la boca, abierta con un rictus agresivo.

A este tipo corresponde el mascarón de uno de los pozos de la *Casa del Almirante*.

¹² Jiménez Mata, Juan y Malo de Molina, Julio (1995): *Guía de Arquitectura de Cádiz*. Consejería de Obras Públicas y Transportes. Pág. 198.

¹³ Dellepiane, Arturo (1967): *I portali liguri*. Ed. Realizzazione Grafiche Artigiana. Génova. Págs. 25-26.



Fig. 3.

En el patio de esta casa encontramos dos brocales de pozo de mármol blanco, de forma octogonal e idéntica proporciones con mascarones diferentes, todos de gran calidad, tallados en cuatro de sus ocho caras. Estos pozos, de forma circular en su interior, son habituales en las casas gaditanas y servían para coger el agua de lluvia recogida en el aljibe situado bajo el patio.

Los de la Casa del Almirante están adosados a uno de los muros del patio, lo que resulta un poco extraño ya que, si fueron realizados para ello, resulta llamativo que las caras adosadas a la pared estén también talladas. Por ello consideramos que originariamente estos pozos ocupaban el centro del patio y fueron desplazados posteriormente, bien por problemas de seguridad del aljibe o bien para poder utilizar toda la superficie del patio.

Esta magnífica casa situada en la plaza de San Martín, del gaditano barrio del Pópulo, fue terminada de construir en 1690 y perteneció a Don Diego de Barrios, claro ejemplo de cargador de Indias que, procedente de Portugal, llegó a Cádiz a finales del siglo XVII junto con su hermano Manuel, enriqueciéndose ambos en pocos años llegando a ser dos

de las fortunas más sólidas entre los comerciantes gaditanos. Como era habitual entre estos comerciantes, Don Diego se construyó su casa, edificio que unía su propia vivienda y la de su familia, las dependencias de su compañía comercial y el almacén de mercancías en la planta baja, colocando en su fachada una gran portada de mármoles genoveses construida entre 1686 y 1690. Tras la muerte de Don Diego, heredó la casa su hijo el Almirante de la Flota, Don Ignacio de Barrios Leal por lo que, aunque él no fue el constructor, la casa es conocida como Casa del Almirante. Don Ignacio realizó a una serie de reformas en la portada y, entre otras, introdujo el mármol rojo quizá procedente de una cantera española según considera Ravina.¹⁴

Documentalmente la autoría de esta portada nos es desconocida habiendo sido atribuida por el citado autor a los hermanos Andrea y Juan Antonio Andreoli, maestros en arquitectura de mármol, como ellos se hacían llamar, cuya producción en Cádiz es abundante y a los que, como hemos apuntado, se atribuían las obras marmóreas más notables de la ciudad como el Retablo de los Genoveses, de la Catedral Vieja, fechado en 1671.

¹⁴ Ravina: op.cit. Págs. 606-608.

La bibliografía que hemos tenido ocasión de consultar sobre la Casa del Almirante se refiere fundamentalmente a la portada, siendo muy generales las referencias a los dos brocales de pozo que nos interesan: así la *Guía Artística y Monumental de Cádiz* de los Alonso de la Sierra se refiere a ellos como...*brocales de pozo en mármol blanco con los frentes decorados con máscaras*, mientras que Ravina los considera de procedencia genovesa.¹⁵

Otros mascarones que podríamos incluir dentro de esta tipología serían los tres de la casa nº 13 de la calle Santiago.

Se encuentran en el frontón situado sobre la portada, uno en el centro, flanqueado por dos guirnaldas y otros dos a los lados, sobre los dados de entablamento que rematan las pilastras laterales. Prácticamente, salvo la guirnalda que hemos citado, constituyen el único elemento decorativo de la fachada.

Posibles paralelos italianos de los mascarones de este tipo serían los cuatro modelos diferentes de mascarones de la Capilla Medicea de la Sacristía Nueva de la Iglesia de San Lorenzo de Florencia, uno de gran calidad en la coraza de la escultura de Giuliano de Médicis, otros dos como remate de los tirantes que sujetan dicha coraza y, los dos tipos que aparecen como elementos decorativos de la arquitectura de la capilla, los que decoran los capiteles de la pilastras acanaladas que enmarcan los nichos que albergan las esculturas de Giuliano y Lorenzo de Médicis y el friso que, bajo dichas esculturas recorre el muro, con una sucesión de mascarones iguales que han sido consideradas *como demonios hiperreales, como máscaras del teatro japonés... Casi otro mundo, un mundo nocturno atravesado por imágenes grotescas y a veces de melancolía y horror, es el universo decorativo que Miguel Ángel inventó para el Mausoleo de los Médicis*.¹⁶

Consideramos que el espíritu que transmiten estas imágenes está en conexión con el estado de ánimo del genial artista: los catorce años que duró su trabajo en la Sacristía Nueva fueron los más dramáticos de su vida y también los más dramáticos para el Papa Clemente, para la familia Médicis y para la ciudad de Florencia, ya que en este periodo tuvo lugar el Saco de Roma (1527), el asedio de la Florencia republicana (1530) que Miguel Ángel defiende en calidad de arquitecto militar y el definitivo retorno al poder de los Médicis, apoyados por el ejército español.¹⁷

TIPO III

En nuestra tipología hemos establecido un III Tipo basándonos más que en el aspecto formal propiamente dicho de un mascarón individual, en una pareja de mascarones de aspectos diametralmente opuestos en un mismo espacio, en el que lo que resulta más llamativo es precisamente el contraste entre ambos mascarones. Así son los que vemos en la:

CASA DE LAS CADENAS

Situada en el número 12 de la calle Cristóbal Colón, es una casa palacio de estilo barroco cuyo propietario era D. Diego de Barrios de la Rosa y Soto, hijo de D. Manuel uno de los hermanos venidos de Portugal a España a mediados del siglo XVII. Conserva la fachada con portada muy rica de mármoles italianos traída de Génova, patio sobre cuatro columnas, escalera con bóveda encamionada y torre mirador de estilo neoclásico. Fue reformada hacia 1980 para Archivo Provincial por Antonio Ortiz y Antonio Cruz.¹⁸

Recibe este nombre debido a una curiosa leyenda de que en el día del Corpus del año 1692, durante la procesión cayó una fuerte tormenta que

¹⁵ Alonso de la Sierra. op. cit. p 55; Ravina: op. cit. Pág. 607.

¹⁶ Paolucci, Antonio (1999): *Il Museo delle Cappelle Medicee e San Lorenzo. La Guida Ufficiale*. Livorno, Pág. 87.

¹⁷ *ibid.* Pág. 62.

¹⁸ Jiménez Mata. op. cit. 223, fig. 283.



Fig. 4.

obligó al Obispo a refugiar la Custodia en esta casa hasta que finalizara la lluvia. Para conmemorar este hecho el propietario compró las casas vecinas, las derribó y construyó el edificio actual de aspecto más suntuoso. El rey le concedió el privilegio de inmunidad colocándose en la portada unas cadenas, actualmente perdidas aunque perduran las argollas, talladas en el mármol de las que colgarían dichas cadenas.¹⁹

La portada se estructura a base de columnas salomónicas pareadas, apoyadas sobre un basamento y rematadas por dados de entablamento que soportan el cuerpo superior. En el dintel aparece una lápida conmemorativa del episodio a que nos hemos referido.

Es sobre estos dados de entablamento donde están tallados cuatro mascarones, en parejas de dos, muy diferentes el uno del otro:

- Los situados sobre los dados de entablamento interiores son deformes, con nariz y cejas exageradas, boca abierta mostrando los dientes.

- Y ofrecen un profundo contraste con los situados sobre los dados de entablamento exteriores, figuras de jóvenes de rostro apacible, sin deformaciones.

Este contraste, muy manierista, es muy frecuente en el arte italiano, habiendo sido interpretado como el principio masculino y femenino o el principio negativo y el positivo del culto báquico.²⁰

Respecto a la autoría de esta portada, la bibliografía consultada coincide en su procedencia genovesa, si bien ha sido atribuida a dos artistas diferentes de esta nacionalidad: así la *Guía Artística de Cádiz* siguiendo a Cesar Pemán la considera obra de **Ponzanelli** cuyo nombre aparece en los pedestales de la balaustrada de mármol blanco de la torre que remata la fachada *Jacobus Ant. us Ponzanellus. F.*; mientras que Ravina siguiendo las *Memorias del comerciante Raimundo de Lantery* testigo coetáneo de las obras, considera que la casa se edificó en tres momentos: primero se construye el edificio principal, después

¹⁹ *Un comerciante saboyano en el Cádiz de Carlos II. (Las memorias de Raimundo de Lantery. 1673-1700)*. Estudio preliminar y edición de Manuel Bustos Rodríguez. Ed. Caja de Ahorros de Cádiz. Págs. 291-292.

²⁰ Müller Profumo, Luciana (1985): *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*. Madrid. Pág. 306.

se manda traer de Génova una portada de mármol y finalmente se erige la torre donde aparece el nombre de Ponzanelli que sería sólo el autor de la torre²¹; en lo que sí coincide este autor con Pemán es en que, debido a las similitudes que posee con la del Almirante, ambas casas son de la misma mano, por tanto de los Andreoli., siendo pues de la misma familia la propiedad y la autoría de las dos portadas de mármol genovés más notables de Cádiz.

Paralelos italianos de esta dualidad de mascarones serían:

- Los Hermes de la logia del piso principal de la villa Cambiaso, en Génova, realizados por Alessi en 1548.
- El púlpito del Monasterio de san Nicolás de Prato.

TIPO IV

Está representado por mascarones que no ofrecen ningún tipo de metamorfosis fitomorfa o zoomorfa, pero su rasgo más destacado es *que son rostros humanos que poseen una profunda sensación de angustia y terror con sus facciones contraídas en un violento rictus, la boca desmesuradamente abierta, etc.*

Un ejemplo son dos de los mascarones de los dos pozos de la Casa del Almirante que podrían tener su modelo en:

- Una máscara genovesa fechada en 1550 de Alessi, notable arquitecto italiano al que ya nos hemos referido.
- Un fuelle florentino de mediados del XVI.

Los rasgos de estos mascarones mezcla de angustia y terror evocan en cierta manera un grabado de Giulio Romano (1499-1546) manierista italiano, cuyo arte anticlásico, fantástico e inquieto representa una rebelión contra el racionalismo del Renacimiento.

TIPO V

El V Tipo sería el de los *mascarones al que le salen caulículos vegetales de la boca.*



Fig. 5.

Corresponden a este grupo los dos situados en la fachada de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario en la calle Rosario.

El actual aspecto neoclásico de esta iglesia se debe a la actuación de Torcuato Benjumeda que, partiendo de una ermita del siglo XVI, transformada en el XVIII, realizó en 1793 la obra neoclásica que vemos en la actualidad. En ella, posiblemente por falta de presupuesto, se debió ver obligado a reutilizar en su neoclásica fachada, articulada en tres calles por cuatro pilastras jónicas rematada por un frontón triangular, la portada barroca que vemos hoy.

Es en el primer cuerpo de esta portada donde se encuentran los dos mascarones que nos interesan: son rostros de muchachos sin deformación con las bocas muy abiertas de las que salen los tallos vegetales.

Un estudio detallado de esta tipología es el realizado por D^a Maria de los

²¹ Alonso de la Sierra, Juan y Lorenzo: op. cit. 101. Ravina. op. cit. Pág. 609.



Fig. 6.

Angeles de las Heras y Nuñez que, partiendo del mundo romano ha encontrado los paralelos a este tipo de mascarón hasta el siglo XX.²²

Como conclusión hemos de plantear diversas cuestiones :

-En primer lugar la dificultad de apreciación de estas obras situadas en portadas de edificios que, por hallarse a la intemperie, se encuentran sometidas al lógico deterioro impuesto por la climatología, unido al hecho de su primitivo cambio de uso, desde residencia de una clase distinguida, hasta casa de vecinos en la mayor parte de los casos lo que ha ido provocando el abandono en que se encuentran la mayoría de las analizadas.

- El hecho ya apuntado por casi todos los autores que tratan el tema de que los artistas genoveses que trabajaban el mármol en Cádiz solían seguir modelos impuestos desde la Península y en ocasiones sólo se desplazaban a la ciudad gaditana para el montaje de una deter-

minada obra cuando su importancia así lo requería.

-Los que tenían numerosos encargos solían tener un taller con piezas ya talladas al que venían los propietarios de palacios para adquirir los mármoles para sus moradas. Queremos hacer constar aquí el caso de la Casa de Miguel de Mañara en Sevilla de la que se conserva el documento de autoría de sus principales elementos arquitectónicos, columnas, capiteles, balaustres, solería etc. Pero no así de dos piezas notables de mármol de Carrara, la portada y la fuente compuesta por piezas de distinta época.²³

-Ello dificulta aún más el tema de la autoría y consideramos que los artistas genoveses que se desplazan a Cádiz trabajan en ocasiones en equipo, así Ponzanelli firma la escultura de Santo Domingo para el retablo de la iglesia de los dominicos que realizó Andrea Andreoli entre 1683 y 1690 ²⁴

-Finalmente, como apuntábamos al comienzo de este artículo, el mascarón es un motivo ornamental que alcanza gran desarrollo en el Manierismo pues los artistas italianos que hemos seleccionado como modelos de los mascarones gaditanos: Alessi, il Riccio, Giulio Romano y hasta el genial Miguel Angel se movían en esta corriente artística.

Buscando las raíces genovesas de los mascarones gaditanos hemos de hacer constar que este es un motivo decorativo que aparece con gran frecuencia en la arquitectura genovesa, como los del Palacio Tursi, la Casa de Andrea Doria, etc, si bien consideramos que el tipo de mascarón gaditano es mas bien propio de obras de menor envergadura, como el que vemos en el púlpito de la catedral genovesa o en portadas interiores de dicha ciudad.

²² Heras y Nuñez de las, María de los Ángeles (1989): La máscara que arroja dos haces de caulículos por su boca en *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del 1er. Coloquio de Iconografía. Madrid. TII. N° 3.* p 87-91.

²³ AA.VV. (1993): *Restauración Casa-Palacio de Miguel de Mañara.* Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Págs. 219-280.

²⁴ Díaz, Vicente Fr. OP (2001): *El Vía Crucis de Ponzanelli.* Diputación de Cádiz. Pág.15.

BERNINI EN LA IMAGINACIÓN DE LOS ESPAÑOLES.
LA EMBAJADA DEL CARDENAL PASCUAL DE ARAGÓN
(1662-1664). Y LA FIESTA DE CHINEA DE 1663

Diana Carrió-Invernizzi

Cada año, el monarca español encargaba a sus ministros en Roma, la organización de la fiesta de la *Chinea*. Esta fiesta era la más importante de cuantas debían celebrar los embajadores españoles, según un maestro de ceremonias de la época¹, y escenificaba la entrega simbólica al Papa de una jaca blanca con el tributo de siete mil ducados. La paga de este tributo garantizaba la continuidad del gobierno de los Austrias en el reino de Nápoles, un territorio que jurídicamente pertenecía al Estado de la Iglesia.

La fiesta de la Chinea de 1663, considerada una de las más magnificentes del siglo², se celebró en medio de un conflicto diplomático que puso a prueba la habilidad política del agente español en Roma y organizador de la fiesta, el Cardenal Pascual de Aragón (1626-1677)³. El objetivo de este trabajo ha sido conocer el empeño del Cardenal Aragón en la construcción de una particular imagen de los Austrias en Roma, durante los días de la celebración de esta fiesta.

Durante la embajada del Cardenal Aragón (1662-1664), el Papa Alejandro

VII Chigi tuvo que hacer frente a las crecientes hostilidades francesas, que siguieron a la ocupación de Luis XIV de la ciudad papal de Aviñón, en 1662. El conflicto sólo se cerraría con la firma del Tratado de Pisa en 1664. Mientras tanto, a cada una de las presiones políticas que ejercían los ministros de Luis XIV en Roma, se sucedían otras tantas muestras de querer hacer más visible la imagen del monarca francés, presentándolo como un rey casi divino. Las presiones de los franceses de rediseñar la imagen real en Roma como parte de su particular estrategia política, tuvieron la inmediata respuesta del Papa, así como de los españoles, que trataron de hacer lo propio, inaugurando una nueva estación para la escenificación de los *Príncipes* en la ciudad papal.

Las cartas del embajador remitidas al Consejo de Estado a principios de los años sesenta, muestran que el partido español en Roma, integrado por ministros y cardenales filo-españoles, se sentía debilitado, percibía que los franceses se estaban excediendo en los límites de su

¹ Ceremonial de la Función de la Acanea, Ms. 48, ff. 333 y ss., Archivo de la Embajada de España ante la Santa Sede (de ahora en adelante AEES).

² Función de San Pedro hecha por el señor Príncipe de Palestrina en el año 1663, Ms. 50, ff. 85-86, AEES. Nobili, Marcantonio: *Descrittione del Nobile Corteggio e Maestosa Pompa con la quale l'Eccellentissimo signore Don Maffeo Barberino Príncipe di Palestrina e Ambasciatore straordinario della Maesta Católica uscì dal Real Palazzo di Spagna la Vigilia di San Pietro a presentare la Chinea alla Santità Alessandro VII*, Roma, 1663.

³ La biografía más importante del Cardenal Aragón: Estenaga y Echevarria, Narciso de (1930-32): *El Cardenal Aragón (1626-1677), estudio histórico*, Imprentas E. Desfossés, París, 1930-32, 2 vols.

autoridad, acusándoles de incumplir el Tratado de los Pirineos (1659). El Cardenal Aragón sin embargo, en una carta al Rey Felipe IV de 22 de julio de 1663 achacaba parte de la responsabilidad a la escasa eficacia comunicativa de los españoles, expresando así su preocupación: “*se ha padecido tanto descrédito, quanto los Franceses se dejan entender bien, ni las representaciones de Vuestra Majestad les inmutan, ni obligan a minorar sus resoluciones...*”⁴. Al reflexionar con estas palabras sobre las habilidades francesas, el Cardenal Aragón quizás estaría pensando en el proyecto del embajador francés en 1661, de construir una escalinata presidida por la imagen de Luis XIV, en Trinitá dei Monti, frente al palacio de la embajada española⁵. O puede que recordara el fastuoso aparato organizado en febrero de 1662, por el nacimiento del Delfín, de nuevo en Trinitá dei Monti. Ambos proyectos llevaban la firma de Gian Lorenzo Bernini y situaban al artista, a los ojos de contemporáneos, en la órbita de los intereses franceses, incluso antes de que Bernini realizara su viaje a Francia y de su proyecto para el monumento ecuestre de Luis XIV⁶. La memoria de la fiesta que organizó Bernini por el nacimiento de la Infanta Margarita en 1651, parecía haberse borrado. En aquella ocasión, Bernini había recibido el encargo del embajador de Felipe IV, el Duque del Infantado, aunque fueron pocos los encargos que recibió de españoles a lo largo de su carrera. Tampoco el recuerdo del aparato berniniano de 1658, levantado en San Pedro por encargo de Felipe IV, con motivo de la canonización de Santo Tomás de Villanueva, arzobispo

de Valencia, confortó al partido español en la Roma de 1663, capitaneado por el Cardenal Aragón.

Se ha aludido sólo a dos episodios de las relaciones de Bernini con España, por ser los más próximos a la experiencia romana del Cardenal Aragón, pero no hay que olvidar que estas relaciones se remontaban a la juventud del artista, con la realización del sepulcro del jurista sevillano Pedro de Foix Montoya (1621) para ser colocado en la iglesia de Santiago de Roma, y se extendían a lo largo de su vida con proyectos como el de la Santa Teresa de la Capilla Cornaro en Santa Maria della Vittoria (1651) o la tumba de otro jurista español, el Cardenal Domingo Pimentel en Santa Maria sopra Minerva (1653)⁷.

La documentación que hemos estudiado, permite conocer mejor la opinión que tuvieron los españoles en Roma, del papel jugado por Bernini en la definición de las relaciones políticas entre Francia y España e incluso entre España y el Papado. Lo cierto es que tras la muerte de Bernini, un contemporáneo español lamentó que el artista “*haviendo nacido vasallo del mayor monarca de la orbe (era napolitano), no lo ayudasse la suerte o su propia elección a señalarse en servicio de su Rey como en el de otros Potentados*”⁸. Se hacía necesario desvelar si esta impresión, que alejaba a Bernini del círculo español, fue compartida o no por los españoles a lo largo de toda la historia de sus relaciones con el artífice.

La inadecuada representación de la autoridad de Felipe IV en Roma era parte del problema y había conducido a ese panorama político internacional fa-

⁴ Carta del Cardenal Aragón desde Roma, 22 de julio de 1663, Archivo General de Simancas (de ahora en adelante AGS), Sección Estado, Roma, Leg. 3036 (sin foliar).

⁵ Marder, T. (1984): “The Decision to Build the Spanish Steps: From Project to Monument”, en *Projects and Monuments in the Period of the Roman Baroque*, ed H. Hager y S.S. Munshower, University Park, Penn., 1984, pp. 82-100.

⁶ Wittkower, Rudolf (1961): “The Vicissitudes of a Dynastic Monument. Bernini’s Equestrian Statue of Louis XIV”, en *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Ervin Panofsky*, Nueva York, University Press, 1961, pp. 497-531.

⁷ Rodríguez G. de Ceballos, A. (1982): “La huella de Bernini en España”, en H. Hibbard, *Bernini*, Xarait, Madrid, 1982, pp. 7-29.

⁸ *Elogio del Cavallero Juan Lorenzo Bernini*, Biblioteca Pública de Tarragona, Ms. 177, ff. 16 y ss.

vorable a Francia, según lo entendió el Cardenal Aragón. En 1663, el entonces embajador del rey católico, Pedro Antonio de Aragón (1611-1691), hermano del Cardenal, estaba retenido en el puerto español de Gaeta, por imposición de los franceses, esperando su entrada en Roma. Tras el estallido de la rebelión de 1640 en Cataluña, Pedro Antonio fue nombrado General del ejército que debía recuperar el Rosellón, posteriormente derrotado y llevado prisionero a Montpellier. En 1663, los franceses y el propio Felipe IV le consideraron un interlocutor poco válido en las negociaciones que estaban en curso en Roma. El Cardenal Aragón, que debía ocupar transitoriamente el lugar de su hermano, actuó de mediador en varias ocasiones entre Luis XIV y el Papa, por expreso deseo de Felipe IV. A Pascual de Aragón se ha llegado a atribuir parte del éxito en la resolución del conflicto diplomático de mediados de los años sesenta. Además, debemos adjudicarle el mérito de haber abierto una reflexión sobre la necesidad de restaurar la imagen de los españoles.

Para la celebración anual de la fiesta de la China, se debía elegir a un miembro destacado de la aristocracia romana, que representara al rey en la entrega del censo de Nápoles al Papa. El 18 de marzo de 1663, el Cardenal Aragón desde Roma, propuso al rey a Maffeo Barberini, Príncipe de Palestrina (1631-1685), *“por haberse declarado al servicio de Su Majestad, colgando las reales armas en su casa”*⁹. El Cardenal Aragón pudo haber tomado esta decisión tras conocer la pretensión del Cardenal Francesco Barberini (1597-1679), tío de Maffeo, y miembro destacado de la Congregación de la Fábrica de San Pedro, de declararse vasallo de Su Majestad¹⁰.

El 7 de agosto de 1663, Pascual remitió una carta al Consejo de Estado y al Rey para explicar cómo se habían desarrollado los preparativos de la fiesta¹¹.

Estos son los hechos que el Cardenal Aragón narra en esta carta.

Cuatro días antes de la celebración de la fiesta, el 25 de julio, el Cardenal recibió la visita de un maestro de ceremonias de Alejandro VII. Éste daba aviso de la negativa del Papa a celebrar la fiesta de la China de la forma habitual, en el día establecido y en el recorrido común. La decisión irrevocable de no querer recibir la China el día de san Pedro, sino la víspera y no en la basílica de San Pedro, sino en el palacio apostólico de Montecavallo, *“por ser hora más acomodada y en la que la celebración de la fiesta se dejaba gozar de todos”*, hacía tambalear la reputación de los representantes españoles, si estos se plegaban a acatar una decisión que debía haber sido antes consensuada.

Lo cierto es que las instrucciones que recibió el Cardenal Aragón antes de entrar en Roma, en lo concerniente a la fiesta de la China ya alertaban de la posibilidad de esta innovación en el ceremonial tradicional, aunque sólo se contemplaba en el caso de que Su Santidad estuviera enfermo ese día. De hecho, en anteriores ocasiones, otros embajadores habían acudido a Montecavallo, en lugar de la basílica de San Pedro, a escenificar la entrega simbólica de la China. El Cardenal Aragón sin embargo, consideró que el Papa no le había dejado ningún margen de decisión. Además, el escenario político tan delicado que vivía, desaconsejaba aceptar sin condiciones la resolución del Pontífice.

El cardenal se empeñó en averiguar cual había sido la motivación del Papa para no acudir a San Pedro a recibir el

⁹ Consulta del Consejo de Estado del 15 de abril de 1663, sobre la carta remitida del Cardenal Aragón de 18 de marzo, AGS, Sección Estado, Roma, Leg. 3036 (s.f.).

¹⁰ Carta del Cardenal Aragón desde Roma, de 10 de abril de 1662, AGS, Sección Estado, Roma Leg. 3036 (s.f.).

¹¹ Carta del Cardenal Aragón desde Roma, de 7 de agosto de 1663, AGS, Sección Estado, Roma, Leg. 3036 (s.f.). Ver Apéndice.

tributo. ¿Respondía a una estrategia premeditada para restar legitimidad a la jurisdicción de Felipe IV en Italia? Fue la pregunta que invadió al Cardenal. No satisfecho con los argumentos de Monseñor Febey, primer maestro de ceremonias del Papa, el Cardenal Aragón decidió abrir la negociación con éste a través del agente del Rey en Roma, Nicolás Antonio. Reclamó en primer lugar que el Papa, ya que no podía trasladarse a la basílica por estar enfermo, se abstuviera también de ir al día siguiente, de la festividad de San Pedro. Pero el maestro de ceremonias no quiso comprometerse a ello. El Cardenal entendió que si Su Santidad se dejaba ver al día siguiente en San Pedro, habría quedado en evidencia, ante las demás naciones, el deseo del Papa de desairar al Rey. Habrían quedado en entredicho las relaciones del Felipe IV con la Santa Sede, algo que el Cardenal Aragón como súbdito español pero también como cardenal sujeto a la autoridad del Papa, sintió la necesidad de evitar a toda costa.

El Cardenal fue consciente de otro gran inconveniente. Si el Papa por estar enfermo, afirmaba no poder recorrer la distancia que separaba su cuarto en el palacio apostólico, de la basílica de San Pedro, donde se había de escenificar la entrega de la China, tampoco estaba capacitado para recorrer la distancia entre su cuarto en Montecavallo y la Capilla Paulina del mismo palacio, donde se habría escenificado, en caso de no celebrarse en la basílica. Ambos itinerarios tenían prácticamente la misma longitud. ¿Qué necesidad había de alterar el recorrido habitual?

Las diligencias del Cardenal Aragón avanzaban. Pese al silencio del Papa, el Cardenal se enteró por don Maffeo Barberini que Su Santidad no quería ir a San Pedro porque se estaban llevan-

do a cabo las obras de acceso al palacio apostólico desde el pórtico de la basílica. En efecto, este espacio constituía uno de los escenarios obligados de la fiesta. Pero había algo que hacía sospechar al Cardenal y que le impedía aceptar los argumentos de las obras. El Cardenal conocía de antemano el estado de las obras en el pórtico de la basílica que estaba dirigiendo Bernini. El Papa había despachado sobre el estado de las obras del atrio de la basílica con el Cardenal, tras su llegada a Roma a principios de 1662. En una de las primeras cartas que el Cardenal Aragón mandó desde Roma en abril de 1662, trasladaba a Felipe IV el mensaje del Papa del buen curso que estaban tomando las obras. El Pontífice también deseaba que el rey tuviera conocimiento, del gran gasto que se estaba haciendo en el atrio de la basílica¹². En conclusión, si el Cardenal estaba ya informado de estas obras, y los argumentos iniciales del maestro de ceremonias apuntaban a otras razones, ¿por qué el Papa habría querido ocultar al Cardenal que el verdadero motivo se hallaba en las obras de la basílica?

El argumento de las obras de Bernini, al Cardenal le sonó a coartada para ponerle en un aprieto. La otra pregunta que deberíamos hacernos es ¿por qué se informaba al rey en 1662, del gasto que se había hecho en las obras de Bernini? Pero no debe sorprender que el Papa quisiera transmitir esta información a quien se había convertido en monarca benefactor de la Reverenda Fábrica de San Pedro, sólo tres años antes, en 1660, gracias a la promulgación de una bula papal de 1658.

La Fábrica de San Pedro tenía el cometido de administrar todos los recursos de la congregación para la ejecución de las obras dentro del complejo de la basílica y para ello debía conseguir fuentes

¹² Carta del Cardenal Aragón desde Roma, de 23 de abril de 1662, AGS, Sección Estado, Roma, Leg. 3035 (s.f.): "(...) y quando se le propusiese lo que Vuestra Majestad me ordena de la fábrica de San Pedro no tendría menos exclusión porque se haya en travaxoso estado por el gran gasto que se a hecho y se haze en el del atrio del templo en que es suma grande la que se consumiera, y al natural de Su Santidad haviendolo puesto en la noticia de Vuestra Majestad".

de financiación estables. Entre los congregateados existía la figura del limosnero que debía buscar “protectores” de la fábrica, como se les llamaba en la época. Felipe IV, como benefactor de la fábrica, por supuesto debía estar informado.

La decisión de Felipe IV de convertirse en benefactor de las principales basílicas de Roma durante los últimos años de su vida, debe ser vista como parte del proyecto más amplio, del que participó el Cardenal Aragón, de restaurar la imagen del Rey en Roma. Al menos a partir de 1659, coincidiendo con el Tratado de los Pirineos, firmado entre Felipe IV y Luis XIV, se sucedieron varias acciones españolas encaminadas al mismo fin restaurador. También el Papa había aprendido una lección en 1659. Por primera vez, con el Tratado de los Pirineos, los delegados del Papa habían sido excluidos de las negociaciones de un tratado internacional, con la evidente erosión de la imagen y autoridad del Papa.

Veamos en qué se concretó el proyecto de restauración de la imagen del rey católico que inspiró al Cardenal Aragón. En 1659, el Cardenal filo-español Giulio Rospigliosi (1600-1669), nuncio en Madrid entre los años 1644-1652 y futuro Papa Clemente IX, fue impulsor, con el capítulo de la basílica de Santa María Maggiore de Roma, del proyecto de levantar una estatua en la basílica, en honor a Felipe IV, gran benefactor de la misma. En efecto, ya en 1643 el monarca español había expresado su deseo de hacer una gran donación a Santa María Maggiore y el capítulo declaró entonces que habría levantado una estatua a Felipe IV en señal de gratitud. Sin embargo, Felipe IV no se convirtió en benefactor de Santa María Maggiore hasta que en 1647, fundó la Opera Pía española, promulgada en la bula “Sacri Apostolatus

Ministerio” de Inocencio X. Pero fue sólo en 1663, año de la conflictiva fiesta de la China, y durante la embajada del Cardenal Aragón, cuando otro destacado miembro del partido español en Roma, el Cardenal Camillo Astalli, realizó una importante donación al capítulo que permitió la definitiva puesta en marcha del proyecto de la estatua¹³. Que duda cabe que el partido español estaba tratando de contestar la afrenta de franceses de querer levantar la estatua de Luis XIV en Trinitá dei Monti, y el Cardenal Aragón, como embajador español interino, estuvo detrás del proyecto.

Felipe IV se había pues convertido en benefactor de Santa María Maggiore en 1647, probablemente gracias a la mediación de Giulio Rospigliosi como nuncio en Madrid y del embajador extraordinario en Roma, Don Juan Chumacero, presente en Roma desde 1639 hasta 1643. Felipe IV se convirtió también, como hemos dicho, en benefactor de la Fábrica de San Pedro y San Juan de Letrán, tras la concesión de una bula papal de 1658. Tenemos conocimiento de la financiación española de las obras de San Pedro a partir de 18 de febrero de 1660. Esta pensión anual de veinte mil ducados destinada a la fábrica de San Pedro y San Juan de Letrán, se extendió al menos hasta 1683, y su consecución pudo ser debida en parte, a la mediación del nuncio en Madrid, el Cardenal Carlo Bonelli, y sus sucesores, quienes se encargaban de cobrar la cantidad y expedirla a los acreedores de la Reverenda Fábrica de San Pedro¹⁴. El inicio de la financiación española coincidió, no sabemos si casualmente, con el principio de las obras del pórtico de San Pedro, pocos meses más tarde, en septiembre del mismo año de 1660. En 1663, las mismas obras lograron para-

¹³ Ostrow, Steven F. (1991): “Gianlorenzo Bernini, Girolamo Lucenti, and the Statue of Philip IV in S. Maria Maggiore: Patronage and Politics in Seicento Rome”, en *Art Bulletin*, 73, 1991, pp. 89-118.

¹⁴ Los pagos los realizaban los tesoreros generales de la Santa Cruzada al Nuncio en Madrid y éste remitía la cantidad de veinte mil ducados anuales a la Fábrica de San Pedro. *Spedizione di danaro dalla Spagna, 1660-1683*, Archivio della Fabbrica di San Pietro, ARM, 37, G, 472.

dóxicamente, poner en peligro la auto-
ridad de los españoles en Roma.

Por lo tanto, el Cardenal Aragón ya tenía conocimiento de las obras que desde 1660, Bernini estaba llevando a cabo en el atrio de la basílica, gracias en parte, a la financiación española. El Papa no podía pues utilizar la excusa del desarrollo de las obras para repentinamente forzar el cambio de itinerario de la fiesta. Sin embargo había algo de lo que no estaba informado el Cardenal, ni en consecuencia Felipe IV. Nos referimos a la construcción de la Scala Regia, la escalera con la que Bernini pretendía unir el palacio apostólico con el pórtico de la basílica de San Pedro y a través de la cual debían dirigirse los embajadores hacia la Sala Regia, lugar donde Su Santidad recibía en audiencia.

T.A. Marder en su libro sobre la Scala Regia¹⁵, expresó su extrañeza por el silencio de la Fábrica de San Pedro, en los libros de la congregación, sobre los detalles de su construcción. La escalera regia no estaba prevista en los proyectos anteriores de la construcción de la plaza con la columnata de San Pedro y desconocemos cuando se aprobó el proyecto.

El proyecto, según Marder, no se sometió a la discusión de los miembros de la congregación, por el malestar que provocaba el enorme gasto del Papa Alejandro VII. Sin embargo, el hecho de que el Pontífice ocultara el proyecto también al embajador español a su llegada a Roma, aporta nuevas sospechas acerca de la importante carga política que Alejandro VII atribuyó a la escalera, y de la implicación personal del arquitecto Bernini, en el proyecto político del Chigi.

Conviene recordar que entre los miembros de la congregación, ocupaba un lugar destacado, como se ha dicho, el cardenal filo-español Francesco Barberini. El Papa habría preferido no remitir

ninguna información acerca de las obras de la escalera de Bernini tampoco a la congregación. Alejandro VII reservaba para los embajadores, y para el partido español en general, el momento especial de la primera visión de la Scala Regia. Y es posible que el momento elegido por el Pontífice fuera el de la fiesta de la China de 1663, ocasión para la cual, mandó acuñar una medalla que representaba la Scala Regia. En un palacio sin fachada como el palacio apostólico, la escalera regia jugaba un papel crucial, representaba el paso simbólico del Papa del poder terrenal al celestial, y ahora sabemos que Alejandro VII reservaba para ella, otras funciones ceremoniales. Bernini había presentado al Papa los primeros dibujos de la escalera en diciembre de 1662, y hasta julio de 1664, no estuvieron terminadas las obras.

Veamos cómo Gian Lorenzo Bernini irrumpió en las negociaciones del Cardenal Aragón. Don Maffeo le advirtió que Bernini tuvo algo que ver con la decisión de Alejandro VII de alterar la fiesta de la china. Nos cuenta el cardenal Aragón que el Cavalier Bernini habría afirmado temer “*que en disparar en San Pedro, como suele, podía peligrar la Sala Regia que está hoy sustentada con puntales*” y “*que los fuegos que se disparan al llegar la cabalgata podían hacer daño*”. Según un libro de ceremonias de la embajada española redactado en época de Carlos II, el cortejo estaba obligado a disparar toda la artillería a su paso por Castel Sant’Angelo, antes de dirigirse a la basílica, pero no a su llegada a San Pedro¹⁶. Sin embargo, el castillo se encontraba a suficiente distancia de la basílica y es difícil que los disparos pudieran dirigirse al palacio apostólico o a la misma basílica. En cualquier caso, los argumentos de Bernini no satisficieron al cardenal Aragón, quien replicó “*que los inconve-*

¹⁵ Marder, Tod. A. (1997): *Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace*, Cambridge University Press, Nueva Cork, 1997.

¹⁶ Ver nota 1.

nientes se podían remediar con no disparar el castillo”. Lo significativo es que el Cardenal Aragón restara credibilidad a los argumentos de Bernini. El Cavalier era, a los ojos del Cardenal Aragón, sospechoso de querer enturbiar aún más el conflicto diplomático.

En realidad, las obras de Bernini sí representaban un problema fundamental para la correcta celebración de la fiesta de la China. El recorrido habitual de la cabalgata a su llegada a San Pedro empezaba en el atrio de la basílica. Desde allí la comitiva española entraba en el primer tercio de la nave de la basílica, donde esperaba la llegada del Papa. Su Santidad recorría en silla pontifical la corta distancia que separaba el altar mayor de la capilla del santísimo (la primera capilla a la derecha) hasta detenerse en el mismo lugar donde se encontraba el embajador del rey, y allí recibía el tributo. El ceremonial establecía la partida del Papa de la basílica por el atrio de entrada, subiendo por la escalera a mano izquierda, en el mismo lugar donde Bernini estaba construyendo la Scala Regia. Mientras, el cortejo del embajador habría partido de nuevo hacia el palacio de la embajada en la plaza España. La visión del Papa quedaba ocultada desde el mismo momento en que éste habría empezado a subir la escalera de regreso al Palacio. Y precisamente la función de “apagar” la visión del Papa a su retirada de muchas celebraciones en San Pedro es la que hay que atribuir, entre otras, a la concepción de Bernini. Con la escalera regia de acceso al palacio apostólico apuntalada, el Pontífice sólo podía regresar al palacio recorriendo todo la nave de la basílica, hacia la sacristía. La distancia que tenía que recorrer a la vista de todo el público congregado era demasiado larga. Además, esto representaba un verdadero obstáculo para los maestros de ceremonia del Papa, ya que con dicho retroceder, argumentaron, habría parecido que Su Santidad salía a buscar al embajador a los pies de

la iglesia. Con estas palabras se manifestó Monseñor Febey: *“que llegar al paraje acostumbrado no podía ser, no siguiéndose el camino, pues ni a los emperadores ni reyes les sale a encontrar, aun cuando está en su quarto, Su Santidad”*. También para este inconveniente, el Cardenal tenía reservada una solución: *“Entrando el príncipe que ha de hacer la función a esperar al Papa en aquel sitio donde hubiere de bolber desde la capilla del Santísimo hacia la sacristía”*. Es decir, el Cardenal proponía no permitir que el Papa retrocediese sólo el espacio de la basílica, y obligar al embajador a aguardar la llegada del Papa allí donde hubiere requerido la partida de Su Santidad. De esta manera, se conseguía respetar el requisito del ceremonial que dictaba que el Papa pasara siempre delante del embajador, después de recibir el tributo.

Durante la embajada del Cardenal Aragón, las relaciones de Bernini con España no se limitaron a este incidente diplomático entorno a la Scala Regia y la fiesta de la China de 1663. En primavera de 1662, Bernini empezó a trabajar con la estatua de Constantino, que debía simbolizar, entre otras cosas, el elogio a los benefactores de la iglesia de San Pedro, desde Carlomagno a Fernando el Católico, y por supuesto también Felipe IV. Sorprende el hecho de que la estatua, que debía ocupar un lugar en el interior de la basílica, según establecía el encargo de 1654, fuera al final colocada en el pórtico de la basílica, justo a los pies de la escalera regia, de la que nos hemos ocupado. Pues una similar evolución sufrió el proyecto de la estatua de Felipe IV para la basílica de Santa María Maggiore, realizada por Girolamo Lucenti entre 1663 y 1664, durante la embajada del Cardenal Aragón, según proyecto de Bernini. El capítulo de Santa María Maggiore congregado en septiembre de 1663, dos meses después de la fiesta de la China, consultó a Bernini sobre dónde debía instalarse la estatua de Felipe IV. Giovanni Battista Borghese, Príncipe

de Sulmona, había propuesto al capítulo instalar la estatua en la Capilla Paulina, patronato de su familia, dentro de la basílica de Santa Maria Maggiore. Sin embargo, Bernini rechazó esta posibilidad, y argumentando motivos de luminosidad, apostó por colocarla en el atrio de entrada a la basílica, el mismo lugar que ocupa hoy, aunque en el extremo opuesto del que ideó Bernini. Las similitudes entre el proyecto de la Scala Regia y el proyecto de Bernini para el pórtico donde debía ser instalada la imagen de Felipe IV, son asombrosas. Lo cierto es que las quejas de franceses por la colocación de la imagen en un lugar tan noble y visible de la basílica, se dejaron sentir años más tarde, lo cual indica que Bernini contribuyó en esta ocasión y con su decisión, a saldar una vieja deuda de los españoles: rivalizar con la estatua ya existente desde 1609, del rey francés Enrique IV, de Nicolas Cordier, en el atrio de entrada de San Juan de Letrán¹⁷. A pesar de todo, de la misma manera que Alejandro VII pudo ser quien truncó la posibilidad de instalar la estatua de Luis XIV en Trinitá dei Monti, frenando así las aspiraciones de los franceses, también en esta ocasión, el Pontífice pudo ser el responsable de retrasar la definitiva colocación de la estatua de Girolamo Lucenti en el atrio de entrada a Santa María Maggiore, hasta 1691¹⁸.

Finalmente la fiesta de la Chinaea se celebró en Montecavallo, la víspera de San Pedro. El Cardenal Aragón logró importantes recompensas, tras haber aceptado el cambio impuesto por el Papa en el ceremonial. El 22 de julio, el cardenal remitió una carta explicando como se había celebrado la fiesta la víspera de San Pedro por la tarde en la

Capilla Paulina¹⁹. El príncipe de Palestrina hizo la función de la entrega con toda ostentación, acompañado por un cortejo de cuatrocientas setenta personas. Al embajador se le permitió cruzar la puerta de la capilla hasta la reja y situarse para la escenificación de la entrega de la Chinaea, en mejor lugar del que ocupó en 1643, el entonces embajador, Marqués de los Vélez. La función se trasladó después a la Sala Regia. También sobre este punto, se mostró satisfecho el Consejo de Estado, al recibir las noticias del Cardenal Aragón, ya que esta sala, no había llevado antes el título de “regia” y en esta ocasión sí. El conflicto diplomático se cerró así, de manera satisfactoria para todas las partes.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Carta del Cardenal Aragón al Consejo de Estado, desde Roma a 7 de agosto de 1663.

AGS, Sección Estado, Roma, Leg. 3036 (sin foliar)

Señor:

En 25 del pasado vino un Maestro de Ceremonias de Su Santidad a decirme como Su Beatitud havia resuelto volver al estilo antiguo dandose la Acañea la vispera de San Pedro en Monte Cavalo por ser hora mas acomodada y en la que la celebración de la fiesta se dejava gozar de todos; repare en lo absoluto del recado pareciendo que aunque estuviese en Su Beatitud ser el dia o la vispera, que no dejava arbitrio para que pudiese tener parte el embajador, preguntete si Su Santidad hiria el dia siguiente a aquella basílica; dijose que no

¹⁷ Maser, E. (1960): “The Statue of Henry IV in Saint John Lateran: A Political Work of Art”, en *Gazette des Beaux-Arts*, VIe, 56, 1960, pp. 146-156.

¹⁸ Ver también: Bodart, Diane E. (1998): “Enjeux de la présence en image: les portraits du Roi d’Espagne dans l’Italie du XVIIe siècle”, en *The Diplomacy of Art, Artistic Creation and Politics in Seicento Italy*, ed. E. Cropper, Nuova Alfa Editoriale, Florencia, 1998, pp. 77-99.

¹⁹ Carta del Cardenal Aragón desde Roma del 22 de julio de 1663, AGS, Sección Estado, Roma, Leg. 3036 (s.f.).

estaba resuelto pero que quería hallarse en libertad de ir o de dejar de ir, según como se hallase, advertile que la respuesta se la enviaría a Monseñor Febey Primer Maestro de Ceremonias y administrador de San Espiritus, tomando este tiempo para que no pareciese que prodecia con enojo sino que queria enterarme de la causa desta novedad, para que la persona que enviase, pudiese ir instruida de todo lo que devia responder; y habiendo hecho mis diligencias halle que la escalera por donde Su Beatitud suve tal día al Palacio Baticano, estava derrivada por la obra que se esta haciendo y la sala regia, por donde es fuerza pasar a puntalada cassi en el ayre, y que el Arquitecto de Su Santidad havia dicho que los fuegos que se disparan al llegar la cavalgata, podian hacer daño, y que por esta causa, se havian escusado el día del Corps, y como Su Beatitud en el primer Atrio de la Iglesia era donde encontrava al que llevaba la Acanea, pasando Su Santidad adelante después de recibirla, no era posible por lo referido hacerse assi, sin volver Su Santidad un trecho atrás, pues se disponia se desnudase en la sacristía de la misma iglesia, que esta muy distante; que llegar al parage acostumbrado non podía ser, no siguiéndose el camino, pues ni a los emperadores ni Reyes, les sale a encontrar aun quando esta en su quarto Su Santidad. Mas hallandose investiduras Pontificales con tiara y llevado en hombros siendo esto lo que havia movido y por parecer no vendria en otra cosa, y que era lo que se hacia en San Pedro lo mismo que se executaria en Monte Cavallo, ordené a Don Nicolas Antonio fuese la mañana siguiente y dijese a Febey lo que contiene el papel del num. primo. Y al mismo tiempo hizo que el obispo de Siracusa dijese al Cardenla Chigi lo que contiene el papel num. 2 habiendo antes reconocidos los capítulos 65 y 66 de las instrucciones de Don Luis Ponze que me deyo que tratan desta ma-

teria y aunque en ellas deja Vuestra Majestad según parece poco arbitrio en darse en San Pedro o Monte Cavallo queriendo sea en lo primero en caso de no estar malo Su Beatitud, reconocí todos los papeles del Duque de Terranova que sobre esta materia juntó y le remitió a Vuestra Majestad estando aquí sobre que se sirvió acordar lo que en la instrucción parece y como no hallase en todos ellos que se hiciese motivo a Vuestra Majestad sobre darse en San Pedro o Monte Cavallo sino en como se havia dado, y dava quando el accidente del Papa, no le dejava salir de su quarto ni remitidole todos los ejemplares, de haverse dado en Monte Cavallo la vispera como Vuestra Majestad manda hacer por el papel del numero 3 en que no solo se hallaran estos sino la diversidad que siempre ha havido y no quita ni pone a la celebridad, pues de la misma manera Su Beatitud sale de su quarto y va a la capilla de Paulo, que del que vive en el Vaticano a la iglesia de San Pedro siendo en la misma conformidad la vuelta, y causaría a todos grande extrañeza que lo contrario se dudase por no justificarse con razones de decencia y tendría muchos el Papa que le pusiesen en que públicamente le haviamos querido hacer desayre que para la ocurrencia presente no se si si fue ese punto que no deviera llevarme que solo con este motivo me hallase pues produciria efectos que no tuviesen consecuencias favorables, pues nada es mas sensible a Su Beatitud que lo que le parece se hace en desautoridad suya, y que no se ha hecho con los demas queriendo hacer ejemplar en su muy santa persona; y solo hay diferencia el ir a San Pedro a andar mucho lugar con sol o con mas comodidad a Monte Cavallo, haciendose la funcion con mas decencia pues es mas facil atajar allí el concurso de la gente que en San Pedro, fuera de que no se considera esta por iglesia particular del Papa, pues si por esto se regulase solo lo es la de San Juan

Laterano de donde tiene el título de obispo y Iglesia es donde reside el Papa que es la regla general con que no se me ofreció reparo que no deviese superar quando me hallava con haver visto lo que refiero a Vuestra Majestad y sin ninguno por los embajadores quando se hacia en el dia de la vispera pero no lo halle tampoco de que al otro dia los Papas huviessen hido a San Pedro y assi inste en que o el Papa dejare de ir a San Pedro el dia de la fiesta o se me digese que estava malo pues de otra suerte no podia venir en que la funcion se hiciese en Monte Cavallo: imbiome a decir el Cardenal Chigi lo que también refiere Siracusa, y yo resolví escribir el papel de numero 4 que hice llevase Don Nicolás Antonio por la respuesta, no hallando novedad en la que le dio el cardenal volvio a decirle lo que mandarà ver Vuestra Majestad por la relacion que hace de todo Don Nicolás que es la del papel numero 5. Febey vino a darme satisfacción de que havia avisado quererla recibir Su Santidad la Acanea como que no havia pasado por la imaginación quererme dar disgusto que su Beatitud se hallava con empeño de desear fuese la vispera, que me procurase ajustar que seria de mucha estimacion y que Su Santidad me acordava lo que en nombre de Vuestra Majestad, en la Audiencia del sabado antecedente le havia significado quando deseava Vuestra Majestad su salud, y que asi mirase por ella, haciendo Vuestra Majestad todo aprecio de que la tuviese no queria obligarle por fuerça a que fuese a San Pedro dijele mi animo no era este sino que se me digese por ser malo o no bueno dejava de ir, y era causa de la innovación, replicome esto no se havia insinuado nunca que se recibia la vispera en la Capilla de Paulo; dijele no sabia lo que entontes havia pasado a los embajadores en esta circunstancia y que devia regularme por lo que vehia ejecutado y que asi no podia venir en que Su Beatitud fuese al otro

dia a San Pedro. A esto se siguió el ir yo por la mañana a hablar al Cardenal Chigi para cargarme mas de razon y justificar con todos a lo que llegava mi respecto y como tratava Su Santidad siendo Ministro de Vuestra Majestad y que recelasen en Palacio que cualquiera queja havia de ser tan mal vista como no correspondiesen a mi urbanidad llevandole le pudiese luego a Su beatitud y diciendole todas aquellas razones que me parecian convenientes y mesuradas y obsequiosas, y que quedase en su memoria como los (...) tratavamos a la Sede Apostólica y a la muy Santa persona de Su Beatitud que con eso acreditaria la diferencia y se justificarian mas nuestras operaciones delante de Dios y del mundo, para lo que obraria el dia de San Pedro el Cardenal siendo hora de comer Su Santidad me dijo aguardase que luego queria ir a dar a su tio el papel, estuve esperando cosa de media hora, vajo diciendome el papel havia sido del agrado de Su Santidad que se havia dado orden se previniese el cardenal Francisco Barberino para celebrar en San Pedro porque Su Santidad no se hallava muy bueno, que havia representado por todos lados mis razones no dejandola de que le dije que era una cosa dar el censo otra lo que por parte de Su Beatitud se havia de contribuir al recibirle; previnome que no innovase en nada que a las quatro me enviaria la resolucion con Febey, en que me dava bien a entender lo que yo juzgué, pero quise no se hablase mas en la materia por ser muy tarde; y asi llegando a casa resolví escribirle el papel del numero 7 porque se viese que mi modo de empeñarle mas era cortes que forzoso, quando bastantemente me havia expresado Su Santidad no fue el dia siguiente ni don Mario Sabio de su casa para hirla a acompañar ni a los officios, se dio orden el dia antecedente como se suele, fuesen al Vaticano, a prevenir a Su Beatitud la comida y la habitación pero todo lo

demas estuvo dispuesto, y los cardenales aguardando en San Pedro asi hiva, pero esto no es nuevo, pues sabiendo estava malo, no nos desengañaron en otra ocasión aun hasta estar algun rato esperando en la misma capilla pues los achaques de los Papas no se declaran sino antes se descubren; el Cardenal Chigi embio a llamar al obispo de Siracusa quexandose de mi, de que no huviese querido aguardar la respuesta y otras cosas en raçon de que me querian satisfacer; digele a Siracusa respondiese tratava con tanto decoro a Su Beatitud que no le quería haver de decir lo que no gustase, contentandome con que lo obrase; esto es lo que por escusar la prolijidad del despacho he podido recopilar para informar a Vuestra Majestad de lo que ha pasado añadiendo a Vuestra Majestad que sino huviese dado todos los passos en la conformidad que lo he hecho en el tiempo presente juzgara que cometía un grave e imperdonable delito, pues el romperme es muy facil siempre que Vuestra Majestad lo mandare, pero no por mi debiere raçon pudiendolo con decoro excusar sin que a los negocios trayga perjuicio y tal que pueda lastimar quando no dejan todos de hacerlo, unos por mala voluntad, otros por miedo o ceguedad; y verdaderamente el Papa en lo exempcial, ama a Vuestra Majestad y sus intereses y lees de sumo consuelo que al mismo tiempo vena todos quando Su Majestad Cristianísima le trata como se ve que Vuestra Majestad le respete y mire como quando posehe la dignidad primera siendo de conos.on pase esto en la atención de los que han de ser sus sucesores, y con amenazas y arrojios, negociar oy no lo tengo por acertado, pues no se que saliese mejor que por el medio que llevamos fácilmente la condicion del Papa a conceder lo que se pide por que aunque cualquiera medio no le pondría al despeño, según puedo entender, por lo menos ocasionaria tardanza, ayer en el despacho y esta quantos daños podria

producir; experimentarían las gracias mas exempciales, y como con Su Beatitud ningun rendimiento sobra por lo que reside en suma y santa persona y mas conservandose en termino de atención y sin que pueda parecer obrado con pusilanimidad; es justa atención a mi ver del que reside aquí y Su Beatitud si la vispera no se le huviese dado la Acaña, quizas no huviere hido a San Pedro y se quejara, y todos dirían tendria raçon, pues haviendola podido recibir en la cama, se havia alentado a hacerlo con la mayor representación suya y como sus antecesores la havian admitido queriendole obligar a perder sus (...) yendo al Vaticano; Vuestra Majestad se servira de mandar lo que fuere servido deviendo decir a Vuestra Majestad que en esta materia dar punto fijo no será del servicio de Vuestra Majestad sino dejarla aquí al arbitrio de las embajadas pues lo que ahí se juzga de menos acci es mas, y Vuestra Majestad reconocera a havido embajador que le ha parecido mejor por darla aguardar a Su Beatitud en la Sala Regia que no haviendo llegado a tiempo darla en San Pedro fuese el Ministro que aquí esta puede ajustarlo sin rompimiento y dar Vuestra Majestad regla fija oy, sera lastimar a Su Beatitud en su natural, quejumbrosa para que le llegue esto a ser quexa que dure lo que su vida, y lo que se reconoce es que el ceder no ha sido por obligar los Papas a ello sino por que los embajadores han tomado este o el otro expediente y remite a Vuestra Majestad también los capítulos de cartas de esta materia que son los del numero 8 que pasaron en tiempo de la santa mem. De Urbano siendo Nuncio el Papa Inocencio que me los ha traido el Principe de Palestrina, en todos los demas papeles cuyas prendas son estimables y se halla conociendo buen lo que debe a la grandeza de Vuestra Majestad y yo espero della sede Vuestra Majestad por bien servido de lo que ha pasado en esta ocasión deviendo suplicar a Vuestra

Majestad tenga presente como lo he representado, nada me puede hacer contemporar con Su Beatitud y en lo que le hago es por el servicio de Vuestra Majestad, pues como Cardenal con el desinterés que digo no tengo porque ni Vuestra Majestad quando guste, toma a mi poca fortuna trayga ocasión de que deva hacerlo sin aguardar la orden de Vuestra Majestad, devo poner en la consideración de Vuestra Majestad juzgando puedo ser de su servicio que en lo que da la dignidad no embaraza el disgusto (...) el Papa con la persona pues un Cardenal cumpliendo con lo que debe puede obrar todo lo que le toca sin que nada le embaraze en este mundo sino el servir (...) a Vuestra Majestad.

Copia del recado que Don Nicolas Antonio llevo de parte del Cardenal Aragón a Mons. Febei.

Haviendo venido el Maestro de Ceremonias del Papa a decir a Vuestra Eminencia que Su Santidad queria recibir la Aquinea en Monte Cavallo después de las primeras visperas de San Pedro y a la pregunta que Vuestra Eminencia le hizo si iria Su Santidad el dia por la mañana a San Pedro, respondido el que no lo savia con que Vuestra Eminencia le despidió, diciendole que bolviese el dia siguiente por la mañana, me embio Vuestra Eminencia aquella noche a casa del Principe de Palestrina, con el aviso de ello, en quien halle una voluntad totalmente resignada en la de Vuestra Eminencia. Dixome que savia ya que Su Santidad no queria recibir el censo la mañana de San Pedro porque la escalera principal que sube del portico del templo à Palacio esta rota por nueva fabrica que alli hacen, con que no podia Su Santidad este año ser llevado en la forma acostumbrada desde el altar a la puerta de la iglesia para salir al portico y tomar de alli la escalera, ni recibir

el censo en el sitio que suele recibirle que es dentro de la iglesia en el primer tercio della, al pasar donde le aguarda el que hace la funcion, considerandose que haviendo de venir el Papa desde el altar mayor de la capilla del Santísimo a adorarle que es la inmediata del cuerpo de la iglesia a mano derecha a los que entran y de alli atravesando la nave pasar a la sacristía a desnudarse no cavia la forma ordinaria de recibir el censo pues no era razon que el Papa saliese a recibirle tanto espacio hacia la puerta para bolverse otra vez arriba a la sacristía. Dixome el Principe tambien que el Arquitecto Bernino havia prevenido que en disparar en San Pedro como suele podia peligrar la Sala Regia que esta oy sustentada con puntales por respeto de la obra que he dicho de la escalera. Con estos avisos me embio Vuestra Eminencia por la mañana a Mons. Febei primero Maestro de Ceremonias del Papa a decirle que en caso de haver de ir Su Santidad a San Pedro aquel dia por la mañana no se podria dar la Acanea en Monte Cavallo la Vispera, porque siendo una circunstancia muy principal desta funcion que Su Majestad encarga tanto a sus ministros sea con el mayor decoro y obstentacion, el haverse de hazer en San Pedro donde esta como fundada, el dejarla de hacer alli y trasladarla al Palacio que vive Su Santidad o, la capilla del, esta reservado solamente para el caso de hallarse Su Santidad imposibilitado de ir a San Pedro. Dixome que el mismo por razon de su oficio havia encaminado aquella resolucion del Papa, sin imaginación de que pudiese haver en ella recibido el censo en Monte Cavallo en la capilla, o en la camara del Papa y haviendose considerado de la parte contraria la imposibilidad que tenia hacerse la funcion de San Pedro en la forma ordinaria, no deviendo Su Santidad hacer el camino que solia, ni viendo razon que buscasse al embaxador para bolverse otra vez adentro. Repliquele que los

ejemplares del Papa a San Pedro y que los inconvenientes se podían remediar con no disparar el Castillo y entrando el Príncipe que ha de hacer la función a esperar al Papa en aquel sitio donde huviere de bolver desde la capilla del Santísimo hacia la sacristía como Vuestra eminencia en tal caso me advirtió le digese, sintio mucho que le digese yo en

nombre de Vuestra Eminencia que representase a Su Santidad nuestra razón y me hizo grañidísima instancia en que se encaminasen estos officios por otra mano que la suya, respeto de haver sido el quien havia dado el consejo al Papa. Finalmente se reduxo y partió luego a Palacio pero no se vio resulta de que huviere hablado a Su Santidad.



LOS NEGRETE, PROMOTORES ARTÍSTICOS Y BENEFACTORES DEL VALLE DE CARRANZA¹

Isabel Cofiño Fernández
Universidad de Cantabria

Durante la Edad Moderna la emigración a Castilla y a Indias se convirtió en la principal salida de muchos habitantes del norte peninsular que se veían imposibilitados a prosperar económica y socialmente en sus lugares de origen. Existió una emigración estacional, efectuada por agricultores y ganaderos que abandonaban sus hogares durante la primavera y el estío para trabajar en algún oficio en tierras castellanas, buscando con ello fortalecer sus débiles economías. El caso más conocido es el de los canteros vascos y cántabros que, desde el siglo XVI, partieron a Castilla para intervenir en las grandes obras que allí se estaban realizando, lo que les permitió entrar en contacto con los principales maestros y tendencias arquitectónicas que, posteriormente, implantaron en sus respectivos territorios, una vez que regresaron a ellos. Esa emigración siguió existiendo en los siglos XVII y XVIII, si bien en esta última centuria tendió a decrecer debido a que la recesión económica que estaba experimentando el país en ese momento hizo que se buscaran maestros en zonas más cercanas a las de trabajo. Además, esta crisis económica

vino acompañada de una renovación estilística que supuso la sustitución de la cantería por otros oficios como los de yesero y albañil.²

Junto a esta emigración de carácter estacional hubo otra de larga duración, protagonizada por nobles e hidalgos que, en la mayor parte de las ocasiones, vivían sumidos en una gran pobreza debido a la escasez de medios de ese territorio y a la existencia de un sistema de mayorazgo que dejaba excluidos de la herencia a los segundones. Sin embargo, gracias a su posición social tenían la posibilidad de emprender una carrera eclesiástica, militar o administrativa que les permitiría acrecentar sus mermadas fortunas, por lo que no dudaron en ir a Castilla, fundamentalmente a la Corte, o a Indias, para lo que era requisito imprescindible probar la limpieza de sangre que era común a todos los hidalgos. Esta situación también tuvo importantes repercusiones en el ámbito artístico, pues fue frecuente que estas gentes invirtieran parte de sus bienes en la promoción de obras de arte en sus lugares de residencia y que enviaran piezas suntuarias a sus solares de origen (platería, pintura, marfil...), a

¹ El trabajo que presentamos a esta comunicación se enmarca dentro de un proyecto de investigación más amplio titulado "Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe, 1750-1898" (Rf. CICEHI 09/03), financiado por el Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos de la Fundación Carolina.

² González Echegaray, María del Carmen y Alonso Ruiz, Begoña (1993): "Los canteros de Cantabria en la arquitectura del Renacimiento y Barroco español", en Ramallo Asensio, Germán (coord.): *Arquitectura señorial en el Norte de España*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Oviedo, p. 154.

los que también hicieron llegar el capital necesario para construir y renovar sus edificios religiosos y civiles, al tiempo que los beneficiaron con la institución de obras pías destinadas a favorecer a los más necesitados.³

A pesar de que este éxodo fue común a todo el norte peninsular durante la Edad Moderna, dentro de este ámbito territorial las zonas más afectadas fueron, fundamentalmente, Asturias, Cantabria y el País Vasco, donde se registró una importante emigración al Nuevo Mundo. En estas regiones hay muchos territorios que ejemplifican la incidencia que tuvieron en el enriquecimiento de su patrimonio artístico y en la mejora de las condiciones de vida de sus habitantes los bienes enviados por los nobles e hidalgos que emigraron a Indias o a Castilla. Entre todos ellos hemos seleccionado al valle de Carranza, uno de los más afectados dentro de Vizcaya por una emigración que aquejaba a todo el Señorío desde el siglo XVI a causa del incremento demográfico, de la precaria agricultura y de la existencia de un sistema de mayorazgo que sólo beneficiaba a los primogénitos, obligando al resto de los hijos a buscar su sustento fuera de sus hogares. Esto hizo que muchos vizcaínos tuvieran que abandonar sus localidades natales, partiendo hacia las villas más prósperas del Señorío, como Bilbao, y, sobre todo, a Castilla y a Indias.⁴

El valle de Carranza presenta unos condicionamientos geográficos determinados por la existencia de una barrera montañosa que dificultaba la realización de caminos y, por consiguiente, el desarrollo de un comercio terrestre con el resto de la Península,

de modo que el territorio carranzano quedó al margen de los principales circuitos comerciales del país. Sus condiciones climáticas y orográficas también limitaron la extensión de la agricultura, favorecida con la implantación, a partir del siglo XVII, del cultivo del maíz. Sin embargo, el carácter montuoso del terreno hizo que éste fuera poco apto para el desarrollo agrícola, al tiempo que frenó su expansión. De ahí la importancia que cobró progresivamente la ganadería como fuente de ingresos adicionales para los campesinos, hasta el punto de que Carranza se configuró con el tiempo en uno de los centros ganaderos más importantes del País Vasco. Complemento de todo ello fue la exportación del hierro, lo que convirtió a las ferrerías en una actividad esencial para la economía carranzana.⁵

Pero ni la ganadería ni las ferrerías lograron contrarrestar la difícil situación económica que generaron en Carranza las malas cosechas. Fruto de ellas fue la existencia de una población hambrienta, aquejada de enfermedades y epidemias que mermaron su número y que acentuaron aún más esa situación de crisis. Esta precaria economía hizo que desde el siglo XVII contemos con testimonios de numerosos carranzanos fallecidos en Castilla, situación que se incrementó a lo largo de la siguiente centuria, sobre todo a partir de los años cuarenta, momento en que se generalizó la salida hacia Castilla, fundamentalmente a la Corte, y hacia Indias. Debió ser a partir de entonces cuando la emigración se hizo práctica común entre los vecinos del valle, algo que, por otro lado, coincide con la tendencia que se

³ Gil Aguirre, Elena. (1999): "Arte y patrocinio. La impronta de la clientela en el Barroco cántabro", en *Triados*, p. 63.

⁴ Basas Fernández, Manuel (1982): *Vizcaya monumental*. Haranburu. San Sebastián, p. 71.

⁵ Saratxaga Garai, Aranzazu (1998): *Carranza. Estudio histórico-artístico*. Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, pp. 126-131, 135, 136, 160, 242, 243, 312, 313. Según J.R. Iturriza (Iturriza, José Ramón (1967): *Historia de Vizcaya. Epítome de Las Encartaciones*. Ed. el autor. Bilbao, p. 616), en el siglo XVIII había cinco ferrerías corrientes y seis arruinadas. Desde 1850 entraron en decadencia, siendo sustituidas por el carboneo (Paliza Monduate, Maite y Díaz García, Miguel Sabino (1989): *El valle de Carranza*. Colección Temas Vizcaínos. Ed. Caja de Ahorros Vizcaína. Año XV, n° 170. Bilbao, p. 30)

advierde en esa época en gran parte de los pueblos del Señorío de Vizcaya y del norte peninsular.⁶

Tal y como advertíamos anteriormente, los que abandonaban su tierra siempre la tenían presente en su recuerdo, de modo que cuando su situación económica lo permitía no dudaban en beneficiarla con el envío de importantes sumas de dinero destinadas a mejorar el estado de edificios religiosos y civiles, a la institución de obras pías, etc. De ahí que gran parte de las empresas artísticas que se acometieron en Carranza desde la Edad Moderna se deban a la generosidad de los numerosos carranzanos que salieron fuera del valle en busca de un ascenso económico y social que allí no podían obtener. Entre ellos nos interesa destacar el caso de la familia Negrete que, junto a los Marroquines (Giles), fue uno de los dos bandos que se dividieron en la antigüedad el gobierno del valle de Carranza, quedando en su poder las tierras comprendidas entre “la parte del agua en lo que es Carranza hacia la parte de Haedo”, mientras que el resto pasó a manos de los Marroquines. Cada una de estas jurisdicciones tenía su propio alcalde, al tiempo que se repartían las iglesias del valle con el objeto de no mezclar las feligresías de los respectivos bandos.⁷

Todo ello evidencia que el prestigio y poder de los Negrete viene desde antiguo, por lo que no es de extrañar que a lo largo de dos siglos contasen con miembros ilustres que adquirieron fama y fortuna en la Corte y, sobre todo, en Nueva España, desde donde remitieron cuantiosas remesas de capitales que permitieron la realización de obras que nunca se hubieran podido llegar a hacer sin esos donativos.

Estas fundaciones ponen de manifiesto las intenciones que generalmente

presidieron las labores de beneficencia y promoción artística. Por un lado, los promotores mostraron un claro interés por ennoblecer sus casas y por financiar la construcción de edificios religiosos (a los que dotaron con numerosos ornamentos), reflejo de un espíritu altruista y desinteresado pero, sobre todo, de una actitud piadosa encaminada, incluso, a servir de vía de expiación del pecado que por aquel entonces suponía el obtener la riqueza a través del trabajo; así como del deseo de ensalzar su figura ante sus convecinos y de dejar constancia ante todos ellos de la grandeza de su linaje, cuya memoria perpetuaban a través de esas obras y donaciones.

Por otra parte, la institución de obras pías ha de entenderse como un intento por parte de las élites sociales de justificar su enriquecimiento, algo que también se aprecia en otro tipo de fundaciones como las escuelas. Aunque la creación de estos centros escolares se enmarcó inicialmente dentro del programa de obras pías financiadas por los sectores más pudientes de la sociedad, a finales del siglo XVIII, con la llegada del pensamiento ilustrado, las escuelas pasaron a ser reflejo del interés de los gobernantes por potenciar la enseñanza como un instrumento indispensable para el desarrollo social y económico del país. Esta idea es semejante a la que presidió las fundaciones escolares sufragadas por indianos, muestra de la preocupación que todos ellos sintieron por la mejora de la formación de sus convecinos, una vez que comprobaron las dificultades que entrañaban sus propias carencias educativas (hay que tener en cuenta que la mayor parte de ellos salían de su tierra siendo prácticamente analfabetos) para el desarrollo de una nueva vida lejos de sus hogares.

⁶ Saratxaga Garai, Aranzazu (1998): *Carranza...* Op. cit. pp. 95, 316, 317, 343, 344.

⁷ Mendieta, Francisco de (1915): *Quarta parte de los Anales de Vizcaya que Francisco de Mendieta recopiló por mandato del Señorío*. Imp. Hijos de J. Baroja. San Sebastián. Recogido en Rodríguez, Bernardo (1947): *Memoria del valle de Carranza: a través de la historia y de la tradición, lo que fue, lo que es y lo que puede ser el Valle de Carranza*. Bilbao, pp. 16, 17.



Fig. 1. Iglesia de San Julián y Santa Basilia de Sangrices.



Fig. 2. Iglesia de San Martín de Presa.

Finalmente, destacar que el conjunto de estas acciones redundaba, en muchas ocasiones, en el reconocimiento social del donante ante sus vecinos, logrando equipararse a la nobleza y a la burguesía locales gracias a la obtención de títulos nobiliarios que afianzaban su nuevo estatus social.⁸

El primer miembro destacado de la familia Negrete desarrolló su actividad durante la primera mitad del siglo XVII. Se trata de don Juan Negrete y de la Calle, natural de Sangrices, quien trabajó como médico de Cámara de Felipe IV, de modo que la mayor parte de su vida transcurrió en Madrid, si bien su intención era ser enterrado en la iglesia parroquial de su pueblo natal, que por aquel entonces se encontraba arruinada. Por este motivo decidió donar parte de su fortuna para la reedificación del templo, en el que debía construirse una capilla que pasaría a ser propiedad suya y de sus descendientes y que poseería tumbas, lápidas, escudos de armas y asiento. Esta capilla, dedicada a la Natividad del Señor, se encontraba en el lado del Evangelio y en la actualidad se halla arruinada.

El benefactor de la parroquia no sólo se contentó con sufragar su reedificación, sino que también se ocupó de su adorno mediante la donación de 200 ducados para la compra de ornamentos (casullas, cíngulos, amitos, estolas...) Para la decoración de su capilla ordenó la realización de un retablo de pintura con el tema del nacimiento de Jesús, que debía ser realizado por los mejores pintores del momento; e impuso que se hicieran unos cajones de nogal para guardar los cálices y ornamentos que, según su voluntad, tan sólo debían ser utilizados para el servicio de la capilla, no de la iglesia. Asimismo, instituyó una capellanía de cuatro misas rezadas por semana, con la dotación de 150 ducados, y destinó parte de sus bienes para el mantenimiento de esta capilla.

Esta iglesia también fue favorecida por los donativos de otro ilustre integrante de la familia Negrete, don Pedro Negrete Santisteban, virrey de México, quien, a través de una memoria testamentaria fechada el 27 de abril de 1706, cedió 500 pesos a este edificio, tal y como hizo con otros templos carranzanos como el de Presa.⁹

⁸ Álvarez Quintana, Covadonga (1991): *Indianos y arquitectura en Asturias (1830-1936)* COAATA, Gijón. T. II; Cuenca, Cosme; Fernández, M^a Fernanda y Hevia, Jorge (2003): *Escuelas de indios y emigrantes en Asturias*. Ed. Trea, Asturias, pp. 29-32, 42, 43; Gil Aguirre, Elena (1999): "Arte y patrocinio..." Op. cit. pp. 67, 68; Montero Estebas, Pedro María (1996): "Fundación y patronazgo artístico en los conventos franciscanos de las Encartaciones", en *Boletín de la Sociedad Bascongada de Amigos del País*, LII, p. 455; Morales Saro, M^a Cruz (1992): "El indiano como mecenas", en *Actas VII C.E.H.A.* Universidad de Murcia, Murcia, p. 640; Polo Sánchez, Julio Juan (1992): "Patronos artísticos en el Barroco de Cantabria: una propuesta para su clasificación", en *Actas VII C.E.H.A.* Universidad de Murcia, Murcia, pp. 333-335; Sazatornil Ruiz, Luis (1996): *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*. Universidad de Cantabria/ Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria/ Fundación Marcelino Botín. Santander, pp. 117, 119, 120.

⁹ Echegaray, Carmelo (1911-1925): *Geografía General del País Vasco-navarro. Provincia de Vizcaya*. Ed. Alberto Martí, Barcelona, pp. 924, 925; Rodríguez, Bernardo (1947): *Memoria...* Op. cit. pp. 31, 32.

El interés de don Juan por perpetuar su memoria y la de su linaje ante sus convecinos se aprecia en la cláusula de su testamento en la que impuso la obligación de colocar fuera de la capilla una cruz con una inscripción alusiva a que la iglesia y la capilla habían sido edificadas a sus expensas y que en dicha capilla se hallaban enterrados él y otros miembros de su familia. Estas ansias de ostentación también se hacen patentes en su deseo de que para el adorno de la capilla se comprase, entre otras cosas, “una lámpara de plata de cien ducados de peso, la más pomposa y autorizada que se pudiere hallar”.¹⁰ Todo ello no hace más que evidenciar que, a pesar de que don Juan pudo emprender la reedificación del templo de Sangrices llevado de un sentimiento piadoso y del amor hacia su solar natal, la intención última de esta fundación fue la de reflejar ante las gentes de su pueblo el elevado estatus socioeconómico que había logrado en la Corte y que situaba a su familia en un lugar privilegiado, por encima de otras muchas de la zona.

Pero éstos no fueron los únicos motivos que estuvieron presentes en las fundaciones del doctor don Juan Negrete, tal y como demuestra la creación de una obra pía de dotes de doncellas para que las jóvenes pobres de Sangrices, Lanestosa y el valle de Carranza pudieran casarse o tomar el hábito religioso. Aunque la institución de esta obra pía puede entenderse como un intento por parte de don Juan de justificar su enriquecimiento, tampoco hay que descartar un auténtico interés benéfico, claramente

evidenciado en otra de sus últimas voluntades: el mandato de que a su muerte se repartieran diversas cantidades de dinero entre los pobres de Sangrices, Lanestosa y el valle de Carranza con el fin de paliar sus necesidades.

La última de las empresas acometidas por don Juan Negrete y de la Calle fue la creación de una escuela de primeras letras en su localidad natal, muestra de la preocupación que sintieron gran parte de los que partieron lejos de su tierra por la educación de sus convecinos. A través de los libros parroquiales se sabe que en 1805 el estado ruinoso en que se encontraba la capilla del doctor Negrete hizo necesario recurrir a los vecinos para que aportaran lo necesario para su reparo, pues de lo contrario deberían sacar el dinero de las rentas de la escuela, censando su actividad. Finalmente, esta escuela desapareció en el siglo XIX a consecuencia de la desamortización.¹¹

Aunque don Juan Negrete no fue el único miembro de su familia que vivió en la Corte, sin embargo, fueron más numerosos los que partieron a Indias, concretamente a Nueva España, donde desempeñaron importantes cargos en el mundo de la política, los negocios y el ejército. Es el caso de don Pedro Negrete y Santisteban,¹² quien llegó a ser virrey de Nueva España, algo bastante frecuente entre los nobles e hidalgos que emigraron a estas tierras, dada su participación en las tareas de conquista, evangelización y colonización de la zona. Como consecuencia de esto muchos de ellos llegaron a ocupar destacados puestos en la administración del Nuevo Continente, como

¹⁰ Altazubiaga Aguirre, Eugenio (s.f.): *Catálogo artístico de las iglesias del valle de Carranza*, pp. 44-46; López Gil, Manuel (1975): *Valle de Carranza*. Graf. Garvica. Bilbao, pp. 100, 101, 236, 237, 241; Saratxaga Garai, Aranzazu (1998): *Carranza...* Op. cit. pp. 275-279.

¹¹ López Gil, Manuel (1975): *Valle...* Op. cit. pp. 101-103, 239, 243-245. Don Nicolás Vicario de la Peña atribuye, erróneamente, la fundación de la escuela y de la capilla de la parroquia de Sangrices, así como la institución de una capellanía en esta iglesia a un tal Domingo de Negrete (Vicario de la Peña, Nicolás (1975): *El noble y leal valle de Carranza*. Publicaciones de la Junta de cultura de Bizkaia. Bilbao, p. 461)

¹² B. Rodríguez y N. Vicario (Rodríguez, Bernardo (1947): *Memoria...* Op. cit. p. 58; Vicario de la Peña, Nicolás (1975): *El noble y leal...* Op. cit. pp. 450, 519) han afirmado que don Pedro Negrete era natural de Presa, mientras que E. Altazubiaga (Altazubiaga Aguirre, Eugenio (s.f.): *Catálogo artístico...* Op. cit. p. 33) ha establecido que su localidad natal fue Aldeacueva.

es el caso de numerosos montañeses y vascos que mantuvieron alternativamente en sus manos los principales cargos del Consulado de la ciudad de México y de los que se hicieron con el virreinato de Nueva España, a los que se unen los que detentaron importantes puestos dentro de la jerarquía eclesiástica.

Don Pedro dejó orden en su testamento, fechado el 27 de abril de 1706, de remitir desde México a la iglesia de San Martín de Presa 500 pesos que fueron empleados en la construcción del retablo mayor, ejecutado en 1729. Asimismo, destinó 2.500 pesos a la institución de una capellanía en ese templo con la obligación de tres misas semanales. Otras parroquias que se vieron beneficiadas con los donativos del virrey fueron las de Sangrices (dotada con 500 pesos), La Calera del Prado, Aldeacueva (a la que envió 500 pesos y en la que fundó una capellanía de 2.500 pesos con la carga de tres misas semanales), Ahedo y San Esteban.¹³

Todas estas donaciones parecen apuntar que los fines que movieron la generosidad del virrey fueron más piadosos que los que mostraron otros miembros de su familia, pues en todas ellas se descubre un deseo de mejorar la situación material de diferentes iglesias del valle de Carranza sin que ello revirtiera en una exaltación de su persona.

Don Pedro Negrete Santisteban tuvo un sobrino, don Pedro Negrete y Sierra, nacido en Aldeacueva el 25 de junio de 1681, que partió hacia Nueva España, donde residió junto a su tío. Una vez allí emprendió la carrera militar alcanzando el puesto de capitán de los Reales Ejércitos, lo que le dio una prosperidad económica y social que se completó con la fortuna que consiguió con su partici-

pación en diferentes negocios, parte de la cual fue invertida en numerosas fundaciones y obras de caridad en su localidad natal. En 1741 recibió el hábito de caballero de Santiago y fue nombrado miembro de la orden de Montesa, falleciendo ocho años más tarde en México, donde fue enterrado en la capilla de Nuestra Señora de Aránzazu del convento Grande de San Francisco.

A través de su testamento, realizado el 22 de julio de 1749, sabemos que don Pedro tuvo intención de fundar en Aldeacueva un colegio regentado por la Compañía de Jesús. Para ello había destinado 125.000 pesos, de los que 50.000 se invertirían en la construcción del colegio con su iglesia correspondiente, en el adorno del templo y en la ejecución de la vivienda de los miembros de la Compañía, mientras que el resto, impuesto sobre fincas seguras, serviría para el sustento del colegio y de los jesuitas.

Sin embargo, pese a las largas negociaciones que mantuvieron los albaceas de don Pedro Negrete con los Padres de la Compañía de Jesús, éstos se negaron a dirigir el colegio, de modo que en su lugar se decidió edificar una casa-escuela de primeras letras, dedicada a la instrucción de los niños de Aldeacueva, Sierra, Presa y Lanzasagudas. Este edificio se convirtió con el tiempo en centro social de cultura y recreación de los vecinos de Aldeacueva.¹⁴

En 1760 se instituyó una capellanía siguiendo las instrucciones dadas en las mandas testamentarias, donde el finado declaraba que en caso de no llevarse a cabo la construcción del expresado colegio se separaran 6.000 pesos para la creación de dicha capellanía. Los donativos de don Pedro también beneficiaron directamente a los vecinos de Aldeacue-

¹³ Altazubiaga Aguirre, Eugenio (s.f.): *Catálogo artístico...* Op. cit. p. 33; Echegaray, Carmelo (1911-1925): *Geografía General...* Op. cit. pp. 924, 925; Rodríguez, Bernardo (1947): *Memoria...* Op. cit. pp. 31-34; Saratxaga Garai, Aranzazu (1998): *Carranza...* Op. cit. p. 288; Vicario de la Peña, Nicolás (1975): *El noble y leal...* Op. cit. pp. 221, 503, 533.

¹⁴ López Gil, Manuel (1975): *Valle...* Op. cit. pp. 106-111, 136; Vicario de la Peña, Nicolás (1975): *El noble y leal...* Op. cit. pp. 221, 458, 504, 505.



Fig. 3. Iglesia de San Bartolomé de Aldeacueva.

va, pues se repartieron 6.000 pesos por vía de limosna entre todos ellos. Asimismo, su generosidad alcanzó a otros lugares de Carranza, ya que destinó 4.000 pesos a aumentar la dotación del cura de La Calera con el fin de que sus feligreses siempre tuvieran un sacerdote que los asistiera.

Pero, sin lugar a dudas, la fundación más importante de don Pedro Negrete fue la iglesia de San Bartolomé de Aldeacueva, reedificada gracias al dinero donado por el benefactor, quien también destinó importantes sumas para su adorno, incluyendo el envío desde México de una tosca imagen de Nuestra Señora de los Dolores con guarnición de plata.¹⁵ Estamos, por consiguiente, ante un caso paralelo al de su antepasado, el doctor don Juan Negrete y de la Calle, pues ambos fueron responsables de la construcción de una escuela de primeras letras, del reedificio y dotación del templo parroquial de sus solares natales y

de la institución de una capellanía. Asimismo, los fines perseguidos serían similares, pues junto al espíritu piadoso y altruista que regía todas estas fundaciones existía el indudable deseo de legitimar su riqueza y de ostentar ante sus convecinos su poder y el de su familia.

La historia constructiva de la parroquia de Aldeacueva ha sido analizada por J.A. Barrio Loza,¹⁶ quien ha fijado la fecha del proyecto en 1743, si bien, por causas desconocidas, la obra no se retomó hasta 1779, momento en que tuvo lugar la compra de los planos. Diez años más tarde, en 1789, se pagó al arquitecto Juan Milla¹⁷ por diversas copias del proyecto, iniciándose ese año las obras, que concluyeron en 1794.

Aunque don Pedro había ordenado que el templo se hiciera a imitación del de San Miguel de México (templo barroco realizado entre 1690 y 1714, cuyas trazas fueron remitidas a Madrid), el resultado final dista mucho de ese modelo, que debió ser reformado por la Junta de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes en un intento de adecuarlo a las corrientes neoclásicas imperantes en ese momento en nuestro país. No obstante, la sujeción a unas trazas dadas, de carácter barroco, determinó que la iglesia de Aldeacueva tampoco se inscriba dentro de un Neoclasicismo puro, sino dentro de un “Neoclasicismo no asimilado; o imperfectamente asimilado”.¹⁸

¹⁵ Echegaray, Carmelo (1911-1925): *Geografía General...* Op. cit. p. 924; Vicario de la Peña, Nicolás (1975): *El noble y leal...* Op. cit. p. 221. Según cuenta una leyenda, en el siglo pasado se intentó retirar esta imagen de su lugar, dado su mal estado, pero en ese momento salió de su rostro un resplandor tan vivo que no se atrevieron a tocarla, dejándola donde estaba (Delmas, Juan E. (1965): *Guía histórico descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya (1864)* Biblioteca Vascongada Villar, Bilbao, p. 517; Iturriza y Zabala, Juan Ramón de (1967): *Historia general...* Op. cit. p. 326)

¹⁶ Barrio Loza, José Ángel (1983): “La iglesia de San Bartolomé de Aldeacueva”, en *IX Congreso de Estudios Vascos*. Ed. Eusko Ikaskuntza. Bilbao, pp. 363-366.

¹⁷ El arquitecto Juan Milla fue delineante de Juan de Villanueva, a quien debe su formación académica. En Barrio Loza, José Ángel (1990): “Aproximación a la arquitectura del Neoclasicismo en Bizkaia”, en *Arquitectura neoclásica en el País Vasco*. Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, Bilbao, p. 81.

¹⁸ Barrio Loza, José Ángel (1983): “La iglesia...” Op. cit. pp. 363-366. Con relación al templo de Aldeacueva se han venido dando una serie de falsas noticias, como la de que imitaba a la catedral de México (Basas Fernández, Manuel (1982): *Vizcaya...* Op. cit. p. 85; Echegaray, Carmelo (1911-1925): *Geografía General...* Op. cit. p. 924; Labayru y Goicoechea, Estanislao Jaime de (1895-1903): *Historia general del Señorío de Bizcaya*. Casa editorial “La Propaganda”. Bilbao; Rodríguez, Bernardo (1947): *Memoria...* Op. cit. p. 31; Vicario de la Peña, Nicolás (1975): *El noble y leal...* Op. cit. pp. 221, 504) o que quien la ordenó construir fue don Pedro Celestino Negrete, aprovechando los bienes remitidos por su tío, don Pedro Negrete Santisteban Rodríguez (Rodríguez, Bernardo (1947): *Memoria...* Op. cit. pp. 31, 58)



Fig. 4. Escudo de Negrete, Lama y Fernández en la casa de Negrete. San Esteban.

Lo aquí ocurrido cuenta con un claro paralelo en la iglesia de San Martín de Cigüenza, perteneciente a la cercana provincia de Cantabria. Este templo, al igual que el de Aldeacueva, fue erigido en 1746 gracias a los bienes enviados por un indiano, don Juan Antonio Tagle Bracho, natural de Cigüenza. En una carta dirigida a su hermano don Juan Antonio declaraba su intención de que el nuevo edificio se hiciera a imitación de una iglesia situada en su lugar de residencia (tal y como había ordenado hacer don Pedro Negrete): la del convento de capuchinas de Lima, cuyos planos serían remitidos a la localidad cántabra para que sirvieran de modelo a los maestros encargados de la obra. A pesar de que tradicionalmente se ha

afirmado que la parroquia de Cigüenza reproduce el diseño del templo limeño, estudios recientes¹⁹ han demostrado que estos planos fueron alterados por los artífices cántabros, lo que dio como resultado un edificio que, aunque imitó ciertos elementos de la iglesia de Lima, sin embargo, está más vinculado a la tradición arquitectónica cántabra que a la propiamente peruana, de igual forma que había ocurrido en Aldeacueva, cuyo templo está más próximo a los principios del Neoclasicismo hispánico que al barroquismo del modelo mexicano.

Por otro lado, la parroquia de Aldeacueva comparte con la de Cigüenza la peculiaridad de que en ambos casos sus fundadores nunca llegaron a conocerlas, lo que pone de manifiesto que la intención que presidió la financiación de estas obras fue la misma. De un lado la meramente espiritual (con la que se buscaba hacer una ofrenda a la divinidad) y de otro el interés de quienes sufragaron su construcción por perpetuar su memoria y la de su linaje.²⁰

Con relación a la parroquia de Aldeacueva también hay que destacar que se vio beneficiada por la institución de una segunda capellanía por parte de don Francisco Negrete y Sierra, hermano de don Pedro, quien, al igual que aquél había partido a Nueva España, donde se dedicó a actividades comerciales. De acuerdo con lo dispuesto en su testamento, fechado el 11 de marzo de 1726, se creó una capellanía de 4.000 pesos con la intención de que su capellán fuera su hermano, don José Negrete y Sierra, quien en caso de no ordenarse como sacerdote debía nombrar un capellán que le sustituyera.²¹

Tal y como afirma J.A. Barrio,²² aunque en Carranza fue muy frecuente la

¹⁹ Cofiño Fernández, Isabel (2004): *Arquitectura religiosa en Cantabria 1685-1754. Las Montañas Bajas del arzobispado de Burgos*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria/ Parlamento de Cantabria. Santander.

²⁰ Polo Sánchez, Julio Juan (1992): "Patronos artísticos..." Op. cit. p. 335.

²¹ López Gil, Manuel (1975): *Valle...* Op. cit. p. 112; Vicario de la Peña, Nicolás (1975): *El noble y leal...* Op. cit. pp. 221, 459, 504.

²² Barrio Loza, José Ángel (1983): "La iglesia..." Op. cit. p. 363.

promoción de obras artísticas por parte de los indianos, sin embargo, lo habitual es que éstas fueran de carácter civil (fuentes, caminos, pósitos, escuelas...), mientras que en el terreno religioso el mecenazgo indiano se concretó, fundamentalmente, en la donación de objetos litúrgicos que enriquecieron los edificios religiosos.²³ La financiación de nuevas iglesias y ermitas fue bastante inusual, a pesar de existir algunas excepciones como las reseñadas anteriormente con relación a don Juan Negrete y de la Calle y don Pedro Negrete y Sierra. En otros casos también existieron donativos que tenían como fin el ser invertidos en los reparos o adornos más necesarios para los edificios religiosos, tal y como evidencia, por ejemplo, el envío, en 1726, de 12.000 reales al santuario del Buen Suceso de Biañez por Bartolomé de Angulo Matienzo, vecino de Biañez fallecido en el Reino de Indias.²⁴

Una clara muestra del interés de los indianos por contribuir con sus bienes al adorno de los templos de sus lugares de origen lo hallamos en don Manuel Francisco de la Brena y Negrete, nacido en 1739 en Sancides, perteneciente a la parroquia de San Esteban. Con el tiempo siguió los pasos de otros miembros de su familia partiendo hacia Nueva España, donde se dedicó a la carrera militar, alcanzando el puesto de capitán de milicias provinciales de Nueva España y obteniendo el nombramiento de caballero de Calatrava en 1799.²⁵ Pese a

que como otros muchos indianos nunca regresó a su pueblo natal, su recuerdo siempre estuvo presente en memoria, tal y como refleja la donación de un cáliz de plata a la iglesia de San Esteban.²⁶

El siguiente miembro de la familia Negrete al que debemos hacer referencia es don Mateo José de Negrete, natural de Ranero, que, al igual que el doctor don Juan Negrete y de la Calle, dejó el valle de Carranza para emprender una nueva vida en tierras castellanas, donde llegó a ser presbítero y capellán de honor de Su Majestad, dignidad de arcipreste en la villa de Illescas, caballero de Santiago y regidor de la villa de Madrid.

En su testamento, fechado el 18 de enero de 1774, mostró, tal y como habían hecho sus antepasados que, pese a la distancia, nunca había olvidado su solar de nacimiento, al que benefició con la institución de una obra pía de 30.000 reales destinados a crear y mantener una escuela de primeras letras. Esta fundación refleja, una vez más, el interés que despertó entre estas gentes la mejora de la situación educativa de sus convecinos algo que, en este momento, ha de ponerse en clara relación con la influencia del pensamiento ilustrado en la sociedad de la época. Desgraciadamente, esta escuela desapareció a los pocos años de su creación ante la desidia de los herederos de don Mateo, siendo sustituida, en 1777, por otra fundada por don Francisco de Guardamino, natural de Ranero y residente en Madrid.²⁷

²³ Podemos citar, entre otros, la donación de don Mateo de la Cuadra, gobernador de Guichiquito (Perú), a la Virgen de los Milagros de la parroquia de Soscaño de una corona de plata cincelada, enriquecida con valiosas piedras, adquirida en América; o la custodia que legó a la iglesia de Ranero en 1794 don Lorenzo de Angulo y Guardamino, coronel del regimiento de infantería de Tlascala -Nueva España-, a quien también se debe el regalo de un cáliz, copón e incensario de plata para el santuario de Nuestra Señora del Buen Suceso. Asimismo, este santuario se vio beneficiado con el envío, por parte del capitán Santiago Fernández de Mirones, vecino de la ciudad de los Reyes (Perú), de diversas alhajas de plata y de 200 pesos para ensanchar el edificio o para emplearlos en su ornamentación (Altazubiaga Aguirre, Eugenio (s.f.): *Catálogo artístico...* Op. cit. p. 36; Echegaray, Carmelo (1911-1925): *Geografía General...* Op. cit. p. 928; Labayru y Goicoechea, Estanislao Jaime de (1895-1903): *Historia general...* Op. cit.; López Gil, Manuel (1975): *Valle...* Op. cit. pp. 89, 126; Rodríguez, Bernardo (1947): *Memoria...* Op. cit. p. 30; Vicario de la Peña, Nicolás (1975): *El noble y leal...* Op. cit. pp. 243, 490, 547)

²⁴ A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 3.558. Ante Juan Ahedo Saravia, fols. 30-32.

²⁵ López Gil, Manuel (1975): *Valle...* Op. cit. p. 87.

²⁶ Saratxaga Garai, Aranzazu (1998): *Carranza...* Op. cit. p. 275.

²⁷ López Gil, Manuel (1975): *Valle...* Op. cit. pp. 98, 122; Vicario de la Peña, Nicolás (1975): *El noble y leal...* Op. cit. pp. 460, 514.

El último de los Negrete que destacó por sus labores de promoción artística fue don Pedro Celestino José de Negrete y Falla, cuyas actuaciones sobrepasan el ámbito cronológico de la Edad Moderna para adentrarnos en la Edad Contemporánea. Durante esa época siguió intensificándose la emigración de los habitantes de Carranza, cuyos destinos, según un informe de 1881, eran preferentemente Madrid, Cuba, Puerto Rico y México, destacando cuantitativamente la emigración a Indias, protagonizada por los más jóvenes del valle. Esta emigración se vio favorecida por la existencia de la Fundación Sainz Indo, que anualmente sufragaba a una veintena de carranzanos el viaje a América o a Madrid para dedicarse al comercio o aprender un oficio, dotándoles, además, de ropa, calzado y de 500 reales con los que hacer frente a los primeros gastos en su nuevo destino.

Al igual que en épocas pasadas los indianos no dudaron en invertir sus riquezas en la promoción de obras de arte destinadas, en la mayor parte de los casos, a hacer ostentación de su fortuna. De ahí que fuera práctica común el que una vez retornados a sus pueblos natales emprendieran la construcción de casas que evidenciaban su privilegiada situación económica, tal y como reflejan numerosas viviendas del valle de Carranza, como la de los hermanos Ramón y José Altuna Sagastibelza, en Concha (1905), o la de los hermanos Victoriano y Alejandro Olazabal, en Ambaguas (1931-1932)²⁸

Don Pedro Celestino José de Negrete nació en San Esteban el 18 de mayo de 1777, hijo de don José de Negrete y Lama, escribano de Carranza, a quien, según M. López, pertenece el escudo de

armas que se alza en el muro de la esquina de una casa situada en el barrio de la Llosa, en San Esteban, propiedad del conde de Limpas y de la familia de don Nicolás Vicario.²⁹ Además de esta casa, consta que los Negrete poseyeron diversas torres, actualmente desaparecidas, como la de los Negrete y Lama, en San Esteban, y la de los Negrete y Sierra, en Aldeacueva.³⁰

Si anteriormente habíamos destacado que esta familia había contado en las postrimerías del siglo XVII y los primeros años del XVIII con un miembro, don Pedro Negrete Santisteban, que había llegado a ocupar el puesto de virrey de Nueva España, uno de los cargos políticos más importantes de este territorio (con todo lo que ello supondría de protagonismo en la vida social y política del país), con don Pedro Celestino nos encontramos con otra figura de gran relevancia para la historia de este lugar.

Este ilustre carranzano fue parte activa del proceso de independencia de México, documentándose su presencia en 1811 como uno de los jefes militares que se pusieron al frente de las milicias de las poblaciones ocupadas en Nueva Galicia por las fuerzas realistas. En 1821 se adhirió al Plan de Iguala, redactado por Agustín de Iturbide, a través del cual se sentaron las bases de la independencia mexicana. Ese año don Pedro Celestino dirigió junto a otros militares la rebelión de Guadalajara, a la que siguieron importantes movilizaciones en el resto de pueblos de Nueva Galicia. Tras el pronunciamiento Negrete reorganizó las milicias y los gobiernos de diversas poblaciones de la zona y, posteriormente, dirigió una de las cuatro divisiones que tomaron parte en la toma de la ciudad de México.

²⁸ Barrio Loza, José Ángel (dir.) (1991): *Bizkaia. Arqueología, Urbanismo y Arquitectura histórica*. Vol. III. Bilbao y su entorno. Las Encartaciones. Diputación Foral de Bizkaia-Urbanismo y Medio Ambiente/ Universidad de Deusto-Deiker. Bilbao, pp. 396, 467-469; López Gil, Manuel (1975): *Valle...* Op. cit. pp. 137, 138; Paliza Monduate, Maite y Díaz García, Miguel Sabino (1989): *El valle de Carranza...* Op. cit. pp. 19, 44; Saratxaga Garai, Aranzazu (1998): *Carranza...* Op. cit. pp. 344, 345, 601-603; Vicario de la Peña, Nicolás (1975): *El noble y leal...* Op. cit. pp. 459, 460.

²⁹ López Gil, Manuel (1975): *Valle...* Op. cit. p. 169; Vicario de la Peña, Nicolás (1975): *El noble y leal...* Op. cit. p. 466. Sobre este escudo también puede consultarse Ybarra y Bergé, Javier de (1967): *Escudos de Vizcaya. T. V/2. Las Encartaciones*. Biblioteca Vascongada Villar. Bilbao, pp. 86-88.

³⁰ Vicario de la Peña, Nicolás (1975): *El noble y leal...* Op. cit. pp. 256, 257.

Gracias a estas actuaciones alcanzó un destacado papel dentro del gobierno de Agustín de Iturbide, aunque posteriormente influyó en su derrocamiento, acaecido en 1823. La caída de Iturbide provocó la creación de un gobierno provisional del que formó parte don Pedro Celestino, quien permaneció al frente del poder ejecutivo hasta 1824, año en que el general Guadalupe Victoria fue nombrado primer presidente de México. El deseo de reinstaurar la monarquía, ante el descontento causado por el gobierno independiente, llevó a Negrete a tomar parte en una conspiración contra dicho gobierno, que terminó con su destierro en Burdeos, donde murió en 1846.³¹

Aunque don Pedro Celestino José de Negrete nunca regresó a Carranza, quiso dedicar parte de su fortuna a la creación de una escuela de primeras letras en el lugar de San Esteban.³² Esta fundación refleja nuevamente la preocupación que sintieron los indios por la educación de sus convecinos, en un intento de paliar los problemas que acarreaban las deficiencias educativas a la hora de emprender una nueva vida lejos de sus hogares.

Esta escuela, erigida junto a la iglesia parroquial, es junto a la de Biañez (fundada por otro indiano residente en Puerto Rico, don Romualdo Chávarri, a quien también se deben diversas obras públicas, la iglesia y el cementerio de esa localidad³³) una de la más destacadas del valle de Carranza. De estilo neoclásico, presenta planta rectangular, dos alturas, cubierta a cuatro aguas y, según era habitual en este tipo de construcciones,

zonas diferenciadas para niños y niñas. En ella destaca la lápida de mármol que se alza sobre la entrada del edificio conmemorando la memoria de su fundador, claro reflejo de su deseo por perpetuar su memoria ante las generaciones venideras. En esta lápida se lee la siguiente inscripción: EL EXCMO SEÑOR DON PEDRO CELESTINO NEGRETE, GENERAL DE DIVISION DE LA REPUBLICA MEJICANA, NATURAL DE ESTE LUGAR, FUNDO ESTAS ESCUELAS. AÑO DE 1846. Hacia 1904 este edificio se convirtió en vivienda para los maestros, coincidiendo con la construcción de las nuevas escuelas de San Esteban.³⁴

Con esta obra se completa el recorrido que hemos venido realizando por las fundaciones del valle de Carranza que deben su existencia a la generosidad de los Negrete, una familia en la que se refleja claramente la necesidad que padecieron muchos carranzanos de partir fuera de su tierra en busca de fortuna. Aunque hemos constatado la existencia de ilustres miembros de este linaje afinados en Castilla, sin embargo, el lugar más destacado lo ocupan aquellos que se fueron a Nueva España. Allí desempeñaron relevantes puestos en el terreno político, militar y económico que redundaron en su enriquecimiento y en el posterior envío de parte de sus fortunas a diferentes localidades de Carranza que, sin estas donaciones y las de otros muchos carranzanos, no contarían con el abundante patrimonio religioso y civil que presentan en la actualidad.

³¹ Hernández Chávez, Alicia (2000): *México. Breve Historia contemporánea*. Fondo de cultura económica. México, D.F. p. 175; López Gil, Manuel (1975): *Válle...* Op. cit. pp. 130, 169, 170; Ortiz Escamilla, Juan (1997): *Guerra y gobierno. Los pueblos y la independencia de México*. Instituto Mora/ Colegio de México/ Universidad internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana de La Rábida/ Universidad de Sevilla. Sevilla, pp. 82, 144-149, 156, 157, 162, 169, 171, 172, 176, 177.

³² B. Rodríguez y N. Vicario de la Peña atribuyen, erróneamente, la fundación de esta escuela al virrey don Pedro Negrete Santisteban (Rodríguez, Bernardo (1947): *Memoria...* Op. cit. p. 64; Vicario de la Peña, Nicolás (1975): *El noble y leal...* Op. cit. pp. 460, 538)

³³ Altazubiaga Aguirre, Eugenio (s.f.): *Catálogo artístico...* Op. cit. pp. 16, 18-20; López Gil, Manuel (1975): *Válle...* Op. cit. pp. 131-133; Rodríguez, Bernardo (1947): *Memoria...* Op. cit. pp. 32, 33; Saratzaga Garai, Aranzazu (1998): *Carranza...* Op. cit. p. 270; Vicario de la Peña, Nicolás (1975): *El noble y leal...* Op. cit. p. 459.

³⁴ Saratzaga Garai, Aranzazu (1998): *Carranza...* Op. cit. pp. 613, 614.

INFLUENCIA DE LOS GRABADOS FANTÁSTICOS
DE DIETTERLIN EN LA ARQUITECTURA
BARROCA SEVILLANA

Teodoro Falcón Márquez
Universidad de Sevilla

Desde comienzos del siglo XIX se viene afirmando la influencia de la obra de Wendel Grapp (1550/1-1599), más conocido por Dietterlin, en el barroco europeo e iberoamericano. La obra fundamental de este pintor, grabador y teórico es *Arquitectura*. El primer libro de esta obra, dedicado a los órdenes, se imprimió en Stuttgart en 1593, y tuvo una edición posterior en latín. El segundo, dedicado a las portadas, se publicó en 1594 en Estrasburgo, y tuvo dos ediciones posteriores, en latín y francés. La segunda edición de *Arquitectura* se publicó en 1598 en Nürember.¹ Entonces la obra se dividió en cinco libros, dedicados a los órdenes arquitectónicos.²

Pedro Galera dió a conocer la existencia de un ejemplar del libro II de Dietterlin cosido a un volumen de I. Bocchio, en el que se indica: *On a adjonté aussi aucunes colonnes ornées tirez de le très nommé auter Wendel Dietterling, au service et profit des peintres, massons, tailleurs*

de pierres, ofeves, graveurs, meunisiers, charpentiers, antiquaires, et tour aultres qui travaillent avec le compas et les aultres instruments. Amberes, 1619.³ El Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla conserva una edición en francés, de 1862.⁴ Más recientemente se publicó una edición facsímil en Nueva York⁵

Desde que lo manifestara en primer lugar Ceán⁶ diversos historiadores del arte contemporáneo han venido afirmando la influencia del tratadista alemán en la arquitectura barroca española e hispanoamericana. Para Shubert aunque sus ideales proyectos no fueron comprendidos por los españoles, sus motivos ornamentales, tales como los adornos con temas vegetales y las placas recortadas fueron determinante para el arte español.⁷ Por su parte Kubler advirtió la huella de este grabador en arquitectos y tratadistas españoles de los siglos XVII y XVIII, tales como fray Juan Ricci, Peña del Toro, Domin-

¹ *Architectura von Ausztheilung, Symmetria und Proportion der Sunff Seulen. Und aller darauss volgender kunst arbeit.* Nüremberg, 1598. La edición en latín se tituló *Architectura de constitutione symmetria ac proportione quinque columnarum.* Nüremberg, 1598.

² También hubo una edición en francés, publicada en Liège, en 1599.

³ GALERA ANDREU, P.A. "Naturalismo y antinaturalismo en el ornato barroco hispano": La discutida huella de Dietterlin en España". *Actas del X Congreso del CEHA.* Madrid, UNED. 1994. pag. 496.

⁴ *Le livre de l'Architecture. Recueil de planches donnant la division, symmetrie et proportion des cinq ordres apliqués a tous les travaux d'art qui en dependant, tels que fenestres, cheminées, chambraules, portails, fontaines et tombeaux.* Liège, 1862.

⁵ *The fantastic engraving of Wendel Dietterlin.* Dover Publications. New York, 1968.

⁶ CEÁN BERMÚDEZ, J.A. "El Churriguerismo". Discurso leído en 1816 en la Academia de la Historia. Publicado en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* en 1921. III. 6. Pag. 285-300.

⁷ SHUBERT, O. *El Barroco en España.* Madrid, 1924. Pag. 145-146

go de Andrade, Pedro Ribera, Narciso Tomé, José Benito Churriguera y Teodoro Ardemans, entre otros.⁸ Gutierrez de Ceballos, por su parte, ha analizado una serie de motivos ornamentales dietterlinescos que se incorporaron al repertorio decorativo español de los siglos XVII y XVIII, tales como el arabesco, la labor de enrollamientos (“rollwerk”), mas las placas recortadas y los motivos de orejas, entre otros.⁹

Para Galera del contenido y estructura de la *Arquitectura...* se decantan tres temas de especial incidencia. En primer lugar el soporte. Analiza el eco que tuvo en particular el fuste de las columnas jónicas con estrías en zig-zas y, sobre todo, el estípite, que pasó a Hispanoamérica a través de Andalucía, especialmente de la mano de Jerónimo Balbás. El segundo tema que enjuicia es la portada, con el empleo más frecuente del arco rebajado y decoración de placas geométricas, labores “rollwerk” y de incrustaciones, volutas laterales, etc. Finalmente describe la arquitectura festiva, en donde incluye los altares y el amplio campo de arquitecturas efímeras, con arcos, triunfos y catafalcos.¹⁰

Respecto a la influencia de los grabados de Dietterlin en la arquitectura barroca sevillana, objeto de nuestro estudio, fue Kubler (1957) el primero en advertir su huella en dos edificios de esta ciudad: en la iglesia conventual de **Santa Clara**, en donde “sus formas ornamentales (estucados) sugieren que sus autores poseían conocimiento de los libros de modelos del Norte de Europa, cual el *Livre d'Architecture* de Wendel Dietterlin...” Por otra parte al referirse al

Triunfo de San Fernando, erigido en la catedral en 1671, de su artífice, Bernardo Simón de Pineda, manifiesta que este artista “dibujó esos torturados perfiles basándose tanto en las fuentes de los Países Bajos, como Dietterlin...”¹¹ Respecto al convento de **Santa Clara**, sabemos que en su iglesia gótico-mudéjar fueron revestidos sus paramentos murales por el interior con estucos en 1620, bajo la dirección de Juan de Oviedo y de la Bandera. Sin embargo estimamos que estos motivos ornamentales, a base de guirnaldas entre bucráneos, y elementos arquitectónicos manieristas, son de ascendencia italiana.

En cuanto al **Triunfo de San Fernando**, diseñado por Valdés Leal y ejecutado por Simón de Pineda, podemos observar la influencia del tratadista alemán, sugerida pero no explicitada por Kubler, en las grandes ménsulas de perfil mixtilíneo que flanquean el remate cupuliforme del primer cuerpo y en la ornamentación. Asimismo hay que destacar entre los grabados que ilustran la obra de Torre Farfán¹² el que representa a la puerta principal de la catedral, desde el interior del templo, cuyo dibujo está firmado por Juan de Valdés Leal en 1672. Tanto en las pilastras de la puerta, como en su remate, figuran mascarones fantásticos característicos de Dietterlin, algunos de ellos con guirnaldas florales, motivo que veremos con posterioridad en el campanario de la iglesia del Salvador. Del mismo tratadista se ha tomado asimismo los modelos de frontones y la decoración de “ces” y las cortezas.

Más recientemente se ha constatado la influencia de Dietterlin en la obra de

⁸ KUBLER, G. “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII”. *Ars Hispaniae*. XIV. Madrid, 1957. Pag. 82, 103 187, 257.

⁹ RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, A. “Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península ibérica entre Manierismo y Barroco”. *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada, 1973. Publicación, Granada, 1977. Tomo II. Pag. 553-559.

¹⁰ GALERA ANDREU, P.A. ob. cit. 496-498.

¹¹ KUBLER, G. ob.cit. Pag. 40 y 94.

¹² *Fiesta de la Santa Iglesia Metropolitana...al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando*. Sevilla, 1971. FALCÓN MÁRQUEZ, T. “Valdés Leal y la arquitectura sevillana”. *Laboratorio de Arte*. n° 4. Sevilla, 1991. Pag. 149-168.



Fig. 1. Lámina de Dietterlin que inspirará la portada del Palacio de San Telmo.

Leonardo de Figueroa, que se advierte en especial en la portada del palacio de San Telmo, en la decoración del tambor de la cúpula de la iglesia de San Luís y en algunas casas-palacios de Carmona.¹³ Por su parte Gómez Piñol ha llamado la atención en la existencia de motivos dieterlinescos en la iglesia del Salvador.¹⁴ Como veremos la influencia del tratadista alemán en Leonardo de Figueroa y su equipo es más evidente que en ningún otro arquitecto sevillano del Barroco.

Hace unos años hice algunas puntualizaciones sobre la labor desarrollada por Leonardo de Figueroa en el **Hospital de los Venerables**¹⁵. Fundado en 1675 por iniciativa del canónigo Justino de Neve, comenzaron las obras en abril del año siguiente bajo la dirección del maestro alarife Juan Domínguez. Sospecho que las trazas debió hacerlas Esteban

García, maestro mayor de la catedral y del arzobispado. La intervención de Figueroa tuvo lugar en dos etapas. La primera abarca desde 1686 a 1687, cuando era solo oficial de albañilería. La bóveda que le atribuye Sancho Corbacho en este período no es la de la escalera principal, sino una de la cripta de la iglesia. A partir de entonces residió durante cerca de tres años en Carmona. La segunda etapa en este hospital está documentada desde 1695 a 1697. Hasta el 7 de mayo de 1696 no se le nombró maestro mayor de estas obras. Eran los años finales para la culminación del edificio, cuya iglesia se bendijo el 13 de abril de 1698. La influencia de los grabados de Dietterlin se aprecian en algunos motivos decorativos del segundo cuerpo de la fachada de la iglesia, a los pies, especialmente en los mascarones monstruosos que decoran las claves de los óculos, así como la decoración de la base de estos vanos, que responden al típico motivo auricular derivado del *rollwerk*, a base de hojarasca, “ces” y cortezas.

Durante su estancia en Carmona, entre 1687 y 1688, construyó la **Casa de don Fernando de Rueda y Mendoza**. El inmueble se organiza en torno a un patio, cuyos alzados mantienen estrechos paralelismos con los del Hospital de los Venerables.¹⁶ Los mismos motivos auriculares, de hojarasca y cortezas de la fachada de la iglesia de los Venerables se repiten aquí en los dos cuerpos de la portada, así como en las enjutas de las arquerías del patio. Herrera y Quiles ya pusieron de manifiesto la influencia de Dietterlin en la portada de la **Casa de los Quintanillas** (marqués de las Torres de la Presa) de esta misma localidad. En particular en los fustes de las columnas del segundo cuerpo de la portada, decorados con estrías de

¹³ HERRERA, F. Y QUILES, F. “Nuevos datos sobre la vida y obra de Leonardo de Figueroa”. A.E.A. 259-260. Madrid, 1992. Pag. 335-349.

¹⁴ GÓMEZ PIÑOL, E. *La iglesia colegial del Salvador*. Sevilla, 2000.

¹⁵ FALCÓN MÁRQUEZ, T. “Algunas puntualizaciones sobre los hospitales de los Venerables y de la Caridad”. *Laboratorio de Arte*. nº 11. Sevilla, 1998. Pag. 183-193.

¹⁶ HERRERA, F. Y QUILES, F. ob. cit. Pag. 339-348.



Fig. 2. Segundo cuerpo de la portada del Palacio de San Telmo.

perfil quebrado. El motivo procede de la lámina III del orden jónico del grabador alemán.¹⁷ Este motivo lo emplea Leonardo de Figueroa en la decoración del tambor de la iglesia de San Luís , de hacia 1730, y su hijo Matías en la portada de San Telmo, de 1734. Hay que advertir que en un pinjante de esta portada figura la fecha de 1755, año del famoso terremoto de 1 de noviembre. Desconocemos en qué medida el seísmo afectó a la vivienda y si la fecha es solo de la de reparación de la portada. En todo caso debió ser obra de Matías de Figueroa. También debe ser obra de Leonardo la **Casa de los Aguilar**, fechada en 1697, como ya observó Sancho Corbacho. Por su parte Gómez Piñol indica que esta portada presenta motivos de Dietterlin (cabezas de perfil) y, sobre todo, algunos instrumentos del oficio de constructor tales como compás y plomada, en la cornisa convexa del primer cuerpo, que tanto utilizará Leonardo en la iglesia de la Magdalena.¹⁸

¹⁷ Lam. 95.

¹⁸ HERRERA ,F.; QUILES, F.Y SAUCEDO, C. *Carmona barroca*. Sevilla, 1997. Pag. 41-42. GÓMEZ PIÑOL, E. ob. cit. Pag. 497. Nota 114.

¹⁹ SANCHO CORBACHO, A. ob. cit. Pag. 54-56. GÓMEZ PIÑOL, E. ob. cit. Pag. 367. Lam. 185.

Precisamente, años después, entre 1691 y 1709 dirigió la reconstrucción de la iglesia del convento dominico de **San Pablo** (la Magdalena), aunque el templo no se consagró hasta 1724. El influjo del tratadista alemán en la decoración de este templo ya fue advertido por Gómez Piñol, quien indica que en las pilastras del crucero, en la fachada principal, hay unos extraños motivos ornamentales que cuelgan bajo los capiteles-ménsulas. Son seres híbridos compuestos por cortezas, guirnaldas de frutos y colas de pez, que enmarcan escuadras, cartabones, compases, mazos y otras herramientas de la construcción. Algunas de estas máscaras muestran bocas perfiladas en forma de corazón, y los característicos ojos circulares taponan los orificios con embutidos azulejos de cerámica.¹⁹ También procede del repertorio del alemán la cabeza monstruosa que decora la base de una cartela de mármol rojo situada en la fachada principal, tema que se repite en la portada; así como también el repertorio de motivos auriculares que figuran en esta cartela y se repiten en el interior del templo, especialmente en los capiteles-ménsulas que hay bajo los arcos fajones de las naves laterales; en la base de las pinturas murales de los pilares, con el Apostolado que pintó Clemente de Torres y Lucas Valdés, en donde figura la labor de enrollamiento (“rollwerk”) y veneras . Asimismo puede advertirse la huella del tratadista en las portadas de mármol que se abren en el presbiterio, donde se repiten los motivos vegetales enrollados, las “ces” y los frontones de perfil mixtilíneo.

Por estos mismos años Leonardo dirigía la construcción del claustro del convento agustino de **San Acasio**, que es lo único que se conserva del conjunto en la sede actual del Real Círculo de Labradores y Propietarios, en la calle

Sierpes. El modelo del patio es un eslabón intermedio del desaparecido claustro de San Pablo y del patio principal de San Telmo. La huella de Dietterlin puede apreciarse en las carátulas monstruosas, algunas con ojos como botones horadados, y también en algunas pilastras de perfil mixtilíneo de los balcones interiores, inspirados en la lámina 183.

Respecto a la intervención de Leonardo de Figueroa en el **Hospital de la Caridad** ya hice también algunas observaciones, indicando que figura como maestro de las obras a partir de 1680, cuando se concluyen la iglesia y los patios.²⁰ Valdivieso y Serrera le atribuyen la decoración de la buhardilla que remata la fachada de la iglesia, análoga a la del Salvador.²¹ Por nuestra parte hemos documentado recientemente que Leonardo fue el tracista de la torre de este hospital, proyectada en 1721, conjuntamente con Francisco Martín.²² En cuanto a la posible influencia del tratadista alemán, puede advertirse en la fantástica carátula que decora el dintel de la buhardilla que remata la fachada del templo, bajo el escudo de la Hermandad de la Caridad.

La intervención de Leonardo en la iglesia colegial del **Divino Salvador** fue puntual, aunque muy importante, ya que no la comenzó ni concluyó. Estuvo al frente de las obras desde 1696 hasta 1711, cuando se construyen las bóvedas y la cúpula y se llevó a cabo la restauración de la torre y la mayor parte del repertorio ornamental del templo y del campanario.²³ De este edificio se ha escrito recientemente una importante monografía.²⁴ La influencia de Dietterlin podemos

apreciarla en el cuerpo de campanas de la torre, restaurada y decorada por Leonardo y Matías de Figueroa entre 1718 y 1719. En los capiteles de las pilastras pareadas que flanquean los dos vanos de la torre figuran talladas unas cabezas, cuyas orejas hacen función de volutas. Este motivo está inspirado en numerosas láminas del grabador alemán, especialmente en los capiteles del orden jónico. Los fustes de las pilastras centrales ostentan las mismas cabezas, de las que cuelgan unos adornos de frutos y guirnaldas en forma de madeja.²⁵ Las otras pilastras muestran máscaras, tomadas del mismo repertorio, de las que penden cintas. También máscaras grotescas de aspecto cartilaginoso figuran talladas en los trozos de entablamento que coronan los pilares compuestos del interior del templo, así como en la fachada exterior de la Capilla Sacramental. Ésta última debió construirse en las décadas de 1740-50, tal vez bajo la dirección de Matías de Figueroa. Simultáneamente a la construcción de esta colegial intervino en la iglesia del Hospital de **San Antonio Abad**, capilla de Jesús Nazareno (El Silencio). La reconstrucción de este templo se llevó a cabo entre 1719 y 1728. Figueroa contó con la colaboración de Diego Antonio Díaz, quien concluiría algunas obras suyas, tales como la iglesia del Salvador o la de San Luís. La influencia del tratadista alemán es patente en las ménsulas-pinjantes existentes bajo el friso interior del templo, decorados con fantásticas carátulas.²⁶

La labor desarrollada por Leonardo y en especial su hijo Matías en el **Palacio de San Telmo** quedó de manifiesto en nuestra monografía.²⁷ La intervención de

²⁰ FALCÓN MÁRQUEZ, T. ob. cit. Pag. 188-189.

²¹ VALDIVIESO, E. Y SERRERA, J.M. *El Hospital de la Caridad*. Sevilla, 1980. Pag. 22.

²² FALCÓN MÁRQUEZ, T. "Leonardo de Figueroa artífice de la torre del Hospital de la Caridad de Sevilla". *Laboratorio de Arte*. nº 16. Sevilla, 2003.

²³ SANCHO CORBACHO, A. ob. cit. Pag. 63-68. LÁZARO MUÑOZ, M. P. *El arquitecto sevillano Diego Antonio Díaz*. Sevilla, 1988. Pag. 14-15.

²⁴ GÓMEZ PIÑOL, E. ob. cit..

²⁵ DIETTERLIN, W. Lam. 62 y 183.

²⁶ HERRERA GARCÍA, F. *Noticias de Arquitectura (1700-1720)*. Sevilla, 1990. Lam.V y VI.

²⁷ FALCÓN MÁRQUEZ, T. *El Palacio de San Telmo*. Sevilla, 1991.

ambos se centró en el eje Este-Oeste de la parte central del edificio, en el que se ubican la capilla, el patio principal y la portada. En gran medida los proyectos del padre fueron modificados y concluidos por su hijo. La capilla se construyó entre 1721 y 1724, año en la que se consagra, aunque los retablos y pinturas se realizaron con posterioridad. El patio y la portada se concluyeron en 1734, cuatro años después del fallecimiento de Leonardo.

Respecto a la portada principal del edificio, hacia el Oeste, hay diferencias sustanciales entre el proyecto diseñado por Leonardo y el que definitivamente ejecutó Matías. El del padre figura como telón de fondo del lienzo existente en la capilla, titulado “Jesús bendiciendo a los niños”, realizado por Domingo Martínez en 1725. En él se puede apreciar que la portada prevista respondía más a un concepto clásico de las formas, con columnas dórico-toscanas en el primer cuerpo, sin decoración, del mismo tipo de la lámina I del tratado de Dietterlin. Sobre la rosca del arco de la puerta de ingreso hay unas molduras mixtilíneas de “ces” contrapuestas, análogas a la lámina 124 del grabador alemán. En las pilastras jónicas del segundo cuerpo repite el tema decorativo del campanario del Salvador, con carátulas fantásticas con guirnaldas de frutos. Los niños-atlantes que figuran en un escenario de la derecha se inspiran en la lámina 108.

La portada definitiva ejecutada por Matías de Figueroa se concluyó en 1734, interviniendo en las labores ornamentales un equipo de tallistas bajo la dirección de Pedro Duque Cornejo, previo diseño de Domingo Martínez. Ya dijimos en otra ocasión que en las columnas dórico-toscanas del primer cuerpo su iconografía a

base de guerreros revestidos de armaduras, está basada en la Epístola de San Pablo a los Efesios.²⁸ Estos temas de guerreros y trofeos están inspirados en grabados del orden dórico del alemán (lam. 46 y 48). Las columnas jónicas del segundo cuerpo, con decoración de estrías de perfil quebrado, están inspiradas en las láminas 95 y 115.²⁹ La decoración de atlantes en el balcón se inspira en las láminas 30, 76 y 108.³⁰ Ya dijimos en nuestra monografía sobre este edificio que los atlantes en piedra son del mismo modelo de los que también Duque Cornejo hizo en madera para la decoración de los Órganos y laterales del Coro de la catedral. Los motivos de los fustes del orden compuesto del tercer cuerpo de la portada se inspiran en las láminas 9 y 178 del tratadista alemán.

Otros motivos inspirados en este artista lo observamos en la capilla de este antiguo Colegio. En un aguamán de la Sacristía, realizado entre 1722-23 por el maestro cantero Miguel de Quintana, figura en la puerta de la Torre del Oro una carátula fantástica, además de motivos de “ces” y de cortezas. Temas de querubines entre motivos auriculares y querubines con las alas hacia abajo se hallan en la decoración pictórica mural realizada por Domingo Martínez entre 1725 y 1726. En un lienzo de este pintor titulado “La Presentación del Niño en el templo” figuran también carátulas fantásticas inspiradas en el de Estrasburgo. Por último entre las fantasías decorativas del patio principal destacaremos los motivos de “ces” y cortezas que se hallan bajo las repisas de las tallas de los Evangelistas ubicadas en las torres.

Sobre la iglesia de **San Luís**, del antiguo noviciado de los jesuitas, existe una nutrida bibliografía.³¹ Sin embargo

²⁸ FALCÓN MÁRQUEZ, T. “Jesucristo como modelo, en el programa decorativo del Palacio de San Telmo de Sevilla”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Actas de los II Coloquios de Iconografía. Tomo IV. n° 7. Madrid, 1991. Pag. 258-261.

²⁹ Esta influencia había sido advertida por Herrera y Quiles. ob. cit. Pag. 345.

³⁰ Esta última para el tema de los niños-atlantes.

³¹ Destacaremos: CAMACHO Y BAÑOS, A. *El templo de San Luís de Sevilla*. Sevilla, 1935. SANCHO CORBACHO, A. ob. cit. Pag. 85-94. BANDAY VARGAS, A. *La iglesia de San Luís de los Franceses*. Sevilla, 1977.



Fig. 3. Carátulas con cintas y frutos de la portada del Palacio arzobispal.

son muy escasos los datos documentales. Se sabe que las obras se iniciaron en 1699 y concluyeron en 1731. Tradicionalmente su autoría se vincula a Leonardo de Figueroa. Lo cierto es que el único dato documental que conocemos es una cita indirecta. En 1718 cuando Leonardo vende una partida de piedras de San Telmo con destino a las obras de San Luís figura como maestro mayor de la obra del Noviciado.³² Respecto a este edificio tan singular se han analizado antecedentes e influencias italianas: de los tratadistas Serlio y Palladio, del P. Pozzo, Guarino Guarini y Borromini, entre otros, y de los españoles especialmente de fray Lorenzo de San Nicolás.

En cuanto a la posible influencia del Tratado de Dietterlin, ya se había advertido en el modelo de columnas de fuste estriado, que decora interiormente el tambor de la cúpula.³³ Es el mismo modelo que Matías de Figueroa empleó en el segundo cuerpo de la portada de San Telmo y en portadas de Carmona, tema sugerido por las láminas 95 y 115 del alemán. Por nuestra parte debemos llamar la atención sobre unas cabezas fantásticas, entre volutas jónicas y caulículos del orden compuesto que decoran los capiteles de las columnas de

los campanarios en la fachada. Se trata de unos seres híbridos, con cabezas antropomórficas, orejas alargadas, cuerpo velludo y garras. Al parecer son el resultado de la fusión de varias figuras; unas tomadas en versión libre de Dietterlin³⁴, mezcladas con un tema análogo de Borromini, en San Andrea delle Fratte (1635-67).

La huella del tratadista alemán también se advierte en los retablos de Duque Cornejo, yeserías y pinturas de Domingo Martínez que decoran el interior de la antigua iglesia del noviciado. Especialmente en el llamado estilo auricular de las yeserías, a base de hojarascas, “ces” y cortezas. El modelo de cabezas de querubines de las que cuelgan guirnaldas y frutos, como las del campanario del Salvador, se repiten en las pinturas murales, tales como en la cúpula y en las exedras que albergan los retablos de San Francisco de Borja y San Estanislao de Kokstka, así como en los retablos menores insertos en los pilares torales. Muy dieterlinescos son los fondos arquitectónicos que figuran en la exedra del Coro, pintada por Domingo Martínez y terminada en 1743. Representa la “Apotheosis de San Ignacio de Loyola”. Es todo un muestrario de motivos arquitectónicos y ornamentales sugeridos por el alemán.

Hay también otras fachadas y portadas barrocas sevillanas del siglo XVIII, no documentadas, que se han relacionado con Leonardo de Figueroa, en las que se evidencia la influencia de Dietterlin. La primera en el tiempo es la fachada de la iglesia del Buen Suceso, de Carmelitas Descalzos. Para su construcción consta que en 1690 se contrató a Pedro Roldán para que realizara veinticuatro columnas de mármol rojo de Morón. El templo

CAMACHO MARTÍNEZ, R. “La iglesia de San Luís de los Franceses en Sevilla, imagen polivalente”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo II. 3. Madrid, 1989. Pag. 202-213.

³² JOS LÓPEZ, M. “La capilla de San Telmo”. *Arte Hispalense*. N° 43. Sevilla, 1986. Pag. 19.

³³ HERRERA, F Y QUILES, F. ob.cit. Pag. 345.

³⁴ Láminas 95, 96, 97, 98, 99, 102, 105, 111, 113, y 186.

se consagró en 1730.³⁵ Aunque Sancho Corbacho atribuye las trazas a Leonardo, creo que se deben a Pedro Romero, el artífice de las iglesias de la O, de San José y del Salvador de Carmona, entre otras. La fachada de esta iglesia es de ladrillo limpio. Entre su escasa ornamentación figuran roleos contrapuestos y carátulas fantásticas. La portada del **Palacio arzobispal**, se ha considerado precedente de la de San Telmo. Consta que se inició en 1703 por el maestro cantero Lorenzo Fernández de Iglesias. En un nuevo contrato suscrito en enero de 1705 se establece que cuando estuviera acabada debería ser supervisada por dos arquitectos. Por parte del arzobispado se designó a fray Antonio de la Concepción, y por otra, Fernández de Iglesias propuso a Alonso Moreno, maestro mayor del duque de Arcos. Meses después se concluyó la parte superior de la portada por el maestro cantero Juan Antonio Blanco, siguiendo el diseño de Diego Antonio Díaz.³⁶ Sobre esta portada habíamos hecho las siguientes puntualizaciones.³⁷ Es frecuente que en el equipo de un arquitecto figure un pintor y un escultor. En la portada de San Telmo documentamos que junto a los Figueroa intervino Domingo Martínez, autor de un diseño previo, y Pedro Duque Cornejo al frente de un equipo de entalladores. En la capilla de San José consta documentalmente que fue proyectada por el arquitecto Pedro Romero, de la que Lucas Valdés hizo un diseño. Las tallas fueron realizadas por Juan de Dios Moreno, discípulo de Duque Cornejo.

Por otra parte hemos documentado que en la construcción de las fachadas

de este palacio intervino Pedro Romero y argumentamos que el diseño de las columnas del primer cuerpo de la portada guardan relación con las que pintó Lucas Valdés en el antiguo convento de San Pablo (la Magdalena), en la pintura mural alusiva a “La Entrada de San Fernando en Sevilla” (1710-15). Asimismo, los modelos de frontones y la decoración de las fachadas del palacio repiten el modelo que empleó Pedro Romero en la iglesia del Salvador de Carmona. Sin embargo recientemente se ha relacionado esta portada del palacio con Leonardo de Figueroa.³⁸ Desde mi punto de vista los temas dieterlinescos de las columnas del primer cuerpo, con mascarones fantástico con telas colgantes en la boca,³⁹ el mascarón de la clave, así como la decoración, que se repite en las fachadas a base de cortezas, “ces” y conchas, tienen como factor común en los dos arquitectos, Figueroa y Romero, al mismo equipo de pintor y escultor, que en este caso deben ser Lucas Valdés y Duque Cornejo. De todas formas, todos estos motivos no son exclusivos de los Figueroa y su equipo. Figuran antes y después.

Otro edificio que recientemente se ha relacionado con Leonardo de Figueroa es el antiguo **convento de los Terceros** cuyas dependencias se distribuyen en la actualidad dos instituciones. La iglesia es sede canónica de la Hermandad de la Sagrada Cena, y en el convento ha establecido sus oficinas la empresa municipal EMASESA. Las semejanzas de su patio con el de los Venerables y el grande de la Merced ha sido establecida por Gabbardón.⁴⁰ Se da la circunstancia que en

³⁵ MATUTE Y GAVIRIA, J. *Noticias relativas a la historia de Sevilla*. Sevilla, 1886. Pag. 141. GESTOSO, J. *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla, 1892. III, 411. LÓPEZ MARTÍNEZ, C. *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla, 1928.

³⁶ SANCHO CORBACHO, H. (1934). p. 23. SANCHO CORBACHO, A. (1952). p.131. HERRERA GARCÍA, F.(1990).p. 81-82.

³⁷ FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1997). p. 75-85.

³⁸ RIVAS CARMONA (1994), p. 80, hipótesis mantenida por GÓMEZ PIÑOL (2000), p. 366.

³⁹ El tema está inspirado en la lámina 151 de Dietterlin.

⁴⁰ GABARDÓN DE LA BANDA, J. F. *El convento de los Terceros franciscanos de Sevilla*. Sevilla, 1998, p. 53.

1715 Leonardo arrendó una casa junto a este convento. Como fiador figura en el contrato su hijo Matías.⁴¹ La monumental escalera del ex-convento está documentada en un azulejo en el que consta: “Se principió esta escalera año de 1690 y se finalizó año de 1697, siendo prelado el Rdo. P. Fr. Alonso Ramírez. La hizo el P. Fray Manuel Ramos, morador de este convento, en el que murió el año de 1713, a los 57 de su edad”. Las pechinas bajo la cúpula muestran grandes mascarones de yeso, con ojos horadados, bocas fruncidas y acorazonadas, bordeadas de hojarasca y penachos, tomadas de Dietterlin. Gómez Piñol las relaciona con la que decora el gran escudo marmóreo de la fachada de la Magdalena.⁴² La portada de los Terceros se vincula con Matías de Figueroa. Es de ladrillo avitolado. Se organiza a base de cuatro estípites y tras-pilastras, con pedestales bulbosos, arco de triple inflexión y frontones de perfil mixtilíneo y convexo. Muestra un rico programa decorativo a base de esculturas y relieves que representan a santos, además de grandes ménsulas, enrollamientos, placas recortadas, decoración de “ces” y figuras gesticulantes. Algunas volutas de los estípites y pilastras están sustituidas por cabezas fantásticas. Debió concluirse hacia 1749, fecha que figura en una lápida de indulgencias, que otorgó a los frailes Benedicto XIV.⁴³

De la segunda mitad del siglo XVIII hay que destacar la fachada de la iglesia del **Hospital de Ntra. Sra. De la Paz (San Juan de Dios)**, ubicada frente a la iglesia del Salvador. La fachada, que data de fines del siglo XVI, fue renovada entre 1757 y 1760 tras el terremoto de



Fig. 4. Segundo cuerpo de la portada de la iglesia hospitalaria de San Juan de Dios.

Lisboa por Matías de Figueroa.⁴⁴ El segundo cuerpo muestra cuatro columnas jónicas, en cuyos intercolumnios presiden las tallas de la Virgen del Buen Consejo, de San Juan de Dios y San Agustín. La huella de Dietterlin se aprecia especialmente en las cabezas que hay bajo los capiteles, inspirados en la lámina 95. De sus bocas penden cintas y frutos. El ático está ricamente decorado con rocallas. Las ménsulas que sostienen el frontón muestran asimismo mascarones.

El último edificio barroco sevillano, que marca la transición hacia el neoclasicismo, es la antigua **Real Fábrica de Tabacos**, sede central de la Universidad. Bonet ya observó la influencia de Dietterlin (lam. 73) en el primer proyecto de la portada principal que diseñó Ignacio Sala en 1728, que no fue aprobado por el mariscal Verboom.⁴⁵ Sala justificaba la realización de este proyecto en una carta fechada en 27 de enero de 1728: “...y respecto de ser la puerta de la parte de la ciudad, la más frecuentada y en donde será todo el concurso, le he dispuesto una orden de Arquitectura compuesta de cosas de la Fábrica, pues tiene barricadas en lugar de pedestales, zurrónes por varas, las columnas, compuestas de rollos, morteros por capiteles y manojos de cigarras por triglifos de la cornisa...”⁴⁶

⁴¹ HERRERA GARCÍA, F. (1990). p. 62.

⁴² ob. cit. pag. 367. Lam. 186.

⁴³ Idem. Lam. 190-191.

⁴⁴ ROSO PASCUAL, J. *El Hospital de Nuestra Señora de la Paz de Sevilla. Orden de San Juan de Dios*. Trabajo de Investigación para el Tercer Ciclo (inédito). Facultad de Geografía e Historia. Sevilla, 2000.

⁴⁵ BONET CORREA, A. *Doménico Scarlatti en España*. Madrid, 1985. p. 23-24. ÁLVAREZ TERÁN, 1980, p. 925; Exposición Sevilla, 1984, n° 135; Exposición Madrid, 1985, n° 310; SERRERA, J.M.Y OLIVER, A. *Iconografía de Sevilla. (1650-1790)*, n° 188.

⁴⁶ MORALES SÁNCHEZ, J. *La Real Fábrica de Tabacos. Arquitectura, territorio y ciudad en la Sevilla del siglo XVIII*. Sevilla, 1991, p. 477.

Por nuestra parte hemos de subrayar la huella del citado tratadista alemán en diversos lugares del edificio, especialmente en la fase final de la obra, cuando la dirige el ingeniero belga Sebastián van der Borcht y la decoración escultórica corre a cargo de Cayetano da Costa. El marco cronológico de estas intervenciones abarca desde 1751 a 1756. En primer lugar destacaremos la portada principal. En los fustes de las columnas de orden compuesto del segundo cuerpo encontramos una carátula fantástica, de cuya boca penden tres guirnaldas. Es un tema similar del que aparece en la portada del Palacio arzobispal. Ya hemos dicho que el motivo se inspira en la lámina 151 del tratadista alemán. Asimismo hay que destacar los mascarones fantásticos que hacen función de gárgolas, existentes en las cuatro fachadas del edificio. Todos ellos son diferentes. Carátulas análogas decoran los muros de la escalera principal. Finalmente indicaremos la existencia de carátulas fantásticas decorando la fuente que preside el herreriano patio antiguamente llamado de la Fieldad (de Cargas).⁴⁷

Con posterioridad, en 1948, comenzaron las obras de adaptación de la antigua fábrica a sede central de la Universidad, según proyectos de los arquitectos Delgado Roig, Balbontín Orta y Toro Buiza. En ese año se inició la realización de la portada de la Facultad de Derecho, con decoración escultórica de Juan Luís Vasallo, Antonio Cano y Carmen Jiménez. Aunque sus artífices se inspiraron en modelos de portadas barrocas sevillanas, tales como la del Palacio arzobispal, la de San Telmo y la principal de la propia Fábrica de Tabacos, el resultado fue una portada dieterlinesca, en donde figuran, entre otros motivos, el reperto-

rio de estrías quebradas en los fustes de las columnas jónicas.⁴⁸

En resumen, la influencia de Dietterlin en la arquitectura barroca sevillana fue más patente desde el último tercio del siglo XVII hasta mediados del XVIII. Tanto en la arquitectura religiosa, civil y militar, al mismo tiempo que en la arquitectura efímera y en retablos. Se acusó de manera notable en los arquitectos Leonardo y Matías de Figueroa, Pedro Romero y en los ingenieros militares Ignacio Sala y Sebastián van der Borcht. Esta circunstancia parece evidenciar la existencia de ejemplares de este tratado en colecciones particulares de arquitectos, como se ha documentado en Teodoro Ardemans y Pedro Ribera, entre otros. Todos prácticamente de la misma época. Matías de Figueroa que heredó la biblioteca de su padre, y seguramente la incrementó, se jactaba de que “la librería que yo tengo de arquitectura... se compone de los más especializados libros de dicha facultad...”. Sin duda tendría entre sus obras una edición de Dietterlin. Es posible que también existieran ejemplares en comunidades religiosas, especialmente en los jesuitas. En Granada se ha localizado un ejemplar procedente del colegio de San Pablo, de la Compañía de Jesús.⁴⁹

La influencia dieterlinesca en la arquitectura barroca sevillana se evidencia sobre todo:

En el orden dórico (Lam.46,48,76), en la decoración de guerreros y trofeos. El modelo más representativo es la portada de San Telmo. Mayor eco lo encontramos en el orden jónico, en el fuste estriado en zig-zas (lam.95), como se aprecia en la portada de San Telmo, cúpula de San Luís y portadas de casas-palacio de Carmona. La utilización de

⁴⁷ FALCÓN MÁRQUEZ, T. “Arquitectura”. En *Universidad de Sevilla. Patrimonio monumental y artístico*. Sevilla, 1986 (2ª edición, Sevilla 2001), p. 32-51.

⁴⁸ FALCÓN (1986), p. 48; AA.VV. *Patrimonio artístico y monumental de las Universidades andaluzas*. Córdoba, 1992. Lam. 30. PAREJA LÓPEZ, E. Y MÁRQUEZ CONTRERAS, E. *Carmen Jiménez*. Sevilla, 1994, p. 26.

⁴⁹ GALERA (1994). Por mi parte he rastreado sin éxito la Biblioteca Capitulada de la catedral y la Biblioteca Universitaria de Sevilla (BUS).

figuras femeninas en los intercolumnios (Lam. 115) en el Palacio de San Telmo. También en capiteles antropomórficos (lam.95, 96, 102,104, etc.), con interpretación muy *sui generis* de Leonardo de Figueroa en las torres-campanario de San Luís y Matías de Figueroa en la portada de la iglesia hospitalaria de San Juan de Dios. En los atlantes (lam.30 y 108), que tienen su réplica en la portada de San Telmo, Órganos y laterales del Coro de la catedral. En las carátulas de las que penden cintas y guirnaldas de frutos (lam.56 y 151), que se interpretan en las porta-

das del Palacio arzobispal, de San Juan de Dios, y de la antigua Fábrica de Tabacos. Pero sobre todo, en carátulas de rostros metamorfoseados, con apariencia humana, aureoladas por hojas, que se generalizan en todos los edificios de la época, así como en diversos motivos decorativos a base de roleos, “ces”, volutas contrapuestas, motivos auriculares y frontones de perfil mixtilíneo. Simultáneamente la influencia de Dietterlin se evidencia en las trazas y decoración de retablos, sobre todo en los realizados por Jerónimo Balbás y Pedro Duque Cornejo.⁵⁰



⁵⁰ De la numerosa bibliografía al respecto, tanto nacional, como hispanoamericana, destacaremos en el marco sevillano: GÓMEZ PIÑOL, E. “Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México”. *Temas de Estética*. II. Sevilla, 1988. HERRERA GARCÍA, F.J. *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Sevilla, 19.

LA BIBLIOTECA DEL ARQUITECTO DIEGO IBÁÑEZ PACHECO
Y LA RECEPCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA TRATADÍSTICA
ITALIANA EN LA GALICIA ORIENTAL (1623-1694)

Leopoldo Fernández Gasalla

Durante el proceso de transición que a lo largo del siglo XVII condujo a la arquitectura gallega desde el Clasicismo posherreriano hasta el Barroco pleno, se mantuvieron básicamente dos zonas diferenciadas en razón de su receptividad a los nuevos planteamientos. De una parte floreció en Santiago y su diócesis una original versión del Barroco, que tuvo como motor la profunda renovación de su catedral impulsada a partir de 1658 con el objetivo de revitalizar el culto a Santiago como patrón de España¹. Junto a ella se mantuvo una segunda área que comprendía sobre todo las provincias orientales del Reino de Galicia (Mondoñedo, Lugo, Ourense), pero que influía también en la de Betanzos. En esta zona pervivieron las fórmulas escurialenses de raíz serlio-vignolesca, cuyo paradigma era la imponente fábrica del Colegio de los Jesuitas de Monforte de Lemos (1591-1619) trazado por Juan de Tolosa. Entre los continuadores de estos presupuestos destacó el cántabro Simón de Monasterio desde 1608, poseedor de una pericia y una gracia muy estimables, pero tras su muerte en 1624 la calidad de los artífices será discreta, incluso

desde el punto de vista técnico. Durante más de sesenta años Diego Ibáñez Pacheco (1600-1667)² y sus hijastros, los hermanos Pedro (c. 1620-1673) y Antonio Rodríguez Maseda (c. 1620-1694), acapararon la mayoría de los encargos importantes en este área, que comprendía casi la mitad del territorio gallego. Además, Diego Ibáñez ejerció como maestro de la catedral de Mondoñedo, mientras que Pedro Rodríguez Maseda logró el título de maestro mayor de las fortificaciones del Reino de Galicia. Este ascendente profesional se vio incrementado por el trabajo de varios maestros de obras adscribibles a su órbita (Juan de Villanueva, Pedro Martínez de Fonegra, Pedro Martínez Cuéllar, etc.). La clientela de Ibáñez y de sus seguidores estuvo integrada principalmente por las órdenes mendicantes en las provincias mencionadas, pero sirvieron también a los benedictinos de Lourenzá y Monforte, a la catedral de Mondoñedo, a los Condes de Lemos y a los jesuitas de Villafranca del Bierzo. Tal preponderancia sólo se vio rota a partir de 1677, cuando el cabildo de Lugo sustituyó a Martínez Cuéllar por Domingo de Andrade, maestro

¹ Además del clásico de Bonet Correa, A. (1966): *La arquitectura en Galicia en el siglo XVII*, CSIC, Madrid, véanse las visiones generales de Vila Jato, D. (1994): "La arquitectura clasicista", *Galicia en la época del Renacimiento. Proyecto Galicia*, XII, Hércules de Ediciones, A Coruña, p. 105-190 y García Iglesias, J. M. (1994), *El Barroco (I)*, Proyecto Galicia, XIII, Hércules de Ediciones, A Coruña, p. 209-451.

² Sobre este arquitecto vid. Pérez Costanti, P. (1930): *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia en los siglos XVI y XVII*, Imprenta del Seminario, Santiago, p. 294-298; Goy Diz, A. (1996): "La actividad de un maestro cántabro en tierras de Lugo: Diego Ibáñez Pacheco", *Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses*, LII, p. 230.

de obras de la catedral de Santiago, en la obra de su nueva sacristía. De todos modos, la renovación de la catedral lucense en clave barroca no impidió que el resto de la Galicia Oriental siguiese dominado por el clasicismo posherreroiano³.

LA BIBLIOTECA DE DIEGO IBÁÑEZ PACHECO

Dentro del esfuerzo que se viene realizando para superar la visión del arte gallego de la Edad Moderna supeditada al estudio del núcleo compostelano y su área de influencia, se inserta nuestro intento de profundizar en el universo intelectual de los arquitectos que ejercieron su profesión en la Galicia Oriental durante el siglo XVII. En total, ha salido a la luz hasta ahora el contenido de diez bibliotecas de artistas afincados en la Galicia de estos siglos, pudiéndosele añadir algunas noticias sobre las lecturas de otros cinco⁴, pero concretamente sólo se conocían hasta ahora otras dos bibliotecas correspondientes al área estudiada⁵.

Los intereses de Diego Ibáñez, aunque encuadrables básicamente en el conjunto de los saberes cuyo estudio recomendaba Vitruvio, rebasaban claramente el campo de lo profesional⁶. El que entre sus libros no sólo se recuenten tratados útiles para su oficio, revela una asimilación de la cultura libresca y de su valor como conferidora de estima social. De hecho, en 1651 el arquitecto adquirió el ejercicio de una regiduría perpetua de la villa de Viveiro durante diez años, siéndole necesario pro-

bar que era digno de ello mediante expediente de limpieza de sangre y deposición de testigos, los cuales declararon que se trataba de persona principal y cristiano viejo⁷. En ese año era propietario de una biblioteca de veintiséis ejemplares, que superaba por poco los veintitrés de la de Juan de Arfe. Como sucedía con la librería de Simón de Monasterio, se reflejan en ella los gustos e intereses de Juan del Ribero Rada, arquitecto que influyó decisivamente en ambos pese haber fallecido en 1600⁸, pues más del 50% de los títulos recontados en la de Ibáñez, aparecían ya en la amplia librería de Ribero. Así, pues, el influjo de la erudición clásica de sus paisanos Juan del Ribero o Francisco de Praves⁹, se aprecia en sus gustos literarios además de en su estilo arquitectónico. Nada de sorprendente tiene el que afecte a los tratados de arquitectura o matemáticas más importantes y frecuentes manejados por entonces, pero el caso es que esas coincidencias se extienden también a títulos sobre cosmografía y religión.

Como sucede con los demás artistas de su época, la temática de buena parte de la librería de Ibáñez se reparte entre los asuntos profesionales y devotos, pudiéndose incluir entre los primeros si seguimos a Vitruvio, los de astrología-astronomía y meteorología, dos de las ciencias por excelencia desde que Aristóteles les dedicase sendos tratados de su Filosofía natural¹⁰. Aparecen uno tras otro los tratados de arquitectura más importantes y frecuentes manejados por entonces¹¹: (1) Alberti, (4)

³ Vila Jato, D. (1989): *Lugo barroco*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo, p. 15-36. Fernández Gasalla, L. (2003): "La reforma de la catedral de Lugo (1605-1739) promoción, patrocinio y financiación", en Ramallo Asensio, G. (coord. y ed.), *Actas del congreso "El comportamiento de las Catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos"*, Universidad de Murcia, Murcia, p. 461-471.

⁴ Fernández Gasalla, L. (2002): "Los tratados técnicos y profesionales en las bibliotecas de los arquitectos gallegos del siglo XVII", *Actas del XIV Congreso del CEHA*, Junta de Andalucía, Málaga. (en prensa).

⁵ Goy Diz, A. (1996): "Aproximación a las bibliotecas de los artistas gallegos en la primera mitad del siglo XVII", *Minius*, V, p. 157-166.

⁶ Vitruvio, I, 1, "De la esencia de la arquitectura e instituciones de los arquitectos".

⁷ Archivo Histórico Provincial de Lugo. Protocolos. Viveiro. Caja 223. n.º 2. f. 109.

⁸ Rodríguez G. de Ceballos, A. (1986): "La librería del arquitecto Juan de Ribero Rada", *Boletín de la Real Academia de S. Fernando*, 62, p. 121-154.

⁹ Sobre la formación de ambos, Bustamante García, A. (1983): *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Institución Cultural Simancas, Valladolid, p. 530-531; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (1986), p. 126-134.

¹⁰ *De Caelo y Metereología*.

Arfe, (6) Palladio, (9) Serlio, (16) Vignola, además de un ejemplar de (3) Vitruvio en latín y (5) otro en romance “mal tratado, parte de letra de mano al prencipio”, que necesariamente se trataba de la traducción de Urrea, impresa en Alcalá por Juan Gracián en 1582. El ejemplar número 11 era un volumen manuscrito, del cual no se nos da el título. Mucho menos frecuente, en cambio, es la presencia del tratado de fortificación de González de Medinabarba, que probablemente por error aparece recontado por partida doble. Para Ibáñez su interés debió de residir en los detallados análisis geométricos y en los consejos que contenía destinados a la consecución de la *firmitas*.

(8) “Otro libro de fortifficacion por don Diego Gonzalez”.

(24) “Otro libro de fortificaçion de don Diego Gonzalez de Medinabarba”.

González de Medinabarba, Diego (1599): *Examen de fortificacion*, Licenciado Várez de Castro, Madrid.

Interesante resulta la presencia de un repertorio gráfico de los monumentos de Roma, que estaba en línea con alguna de las obras poseídas por Ribero Rada¹².

(20) “un libro de las Cosas de la ciudad de Roma”.

Fellini da Cremona, fray Pedro Mártir (1610): *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la alma ciudad de Roma. Adornada de muchas figuras, y en el se va discurriendo de tresientas, y mas iglesias. Compuesto por... Traduzido en len-*

gua española por el muy reverendo P. F. Alonso Muñoz del Orden de Predicadores, Bartholome Zanette, Roma.

Obligados compañeros de los arquitectos españoles de estos siglos fueron los popularísimos tratados de Juan Pérez de Moya en los que aritmética y geometría aparecen enlazadas¹³.

(14 y 15) “Dos cuerpos de Moya, el uno de la Aresmetica y el otro de la Geometria de Moya”.

(17) “Un libro de Aresmetica de Moya”.

Pérez de Moya, Juan (1562): *Aritmetica practica y especulativa... aora nuevamente corregida y añadidas muchas cosas. Con otros dos libros y una tabla*, Mathias Gast, Salamanca¹⁴.

Pérez de Moya, Juan (1573): *Tratado de Geometria Practica y Speculativa*, Juan Gracián, Alcalá de Henares¹⁵.

Uno de los autores cuyas obras fueron leídas por Ribero Rada es el cosmólogo Jerónimo de Chaves, primer catedrático de cosmografía de la Casa de Contratación de Sevilla desde 1552¹⁶. El ejemplar número 12 del inventario era su versión del *Tratado de la Esfera*, escrito en la primera mitad del siglo XIII por el inglés John of Hollywod¹⁷. Se trataba de uno de los numerosos tratados sobre la esfera que, bajo el impulso de Carlos V y Felipe II, se imprimieron en España, destinados a favorecer la navegación, las exploraciones y el comercio¹⁸.

¹¹ Acompañamos cada título de un número que indica el orden de aparición en el recuento de bienes.

¹² Rodríguez G. de Ceballos (1986), p. 141.

¹³ La *Aritmética* y la *Filosofía secreta* figuraban, entre otras, en las bibliotecas de Juan del Ribero y de Velázquez. Rodríguez G. de Ceballos (1986), p. 141. Sánchez Cantón, F. J. (1960): “Los libros españoles que poseyó Velázquez”, en *Varía Velazqueña*, CSIC, Madrid, p. 644. Ruiz Pérez, P. (1999): *La biblioteca de Velázquez*, Junta de Andalucía, Sevilla, p. 86 y 106.

¹⁴ La edición más cercana a 1651 es la de Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1631. También consta en los recuentos de los arquitectos Francisco Dantas y Diego de Romay y en el catálogo de la biblioteca del monasterio compostelano de San Martín Pinario. Fernández Gasalla (2002).

¹⁵ Palau Dulcet, A. (1950-1977): *Manual del libro hispanoamericano*, VI, Barcelona, p. 90.

¹⁶ Rodríguez G. de Ceballos (1986), p. 139.

¹⁷ Erbskorn Wagner, K. (2001): “A propósito de la biblioteca de Jerónimo de Chaves, Catedrático de Cosmografía de la Casa de Contratación y el paradero de algunos de sus libros”, en *La cultura del libro en la Edad Moderna: Andalucía y América*, Universidad de Córdoba, Córdoba, p. 187-231.

¹⁸ Vgr. Rocamora, Ginés de (1599): *Sphera del universo*, Juan de Herrera, Madrid y Velázquez Minaya, Francisco (1628): *Esfera del mundo, con una breve descripcion del mapa*, Viuda de Luis Sánchez, Madrid.

(12) “un libro de Juan de Sacrogospo” Chaves, Jerónimo de (1545): *Tractado de la Sphera que compuso el doctor Joannes de Sacrobusco con muchas addiciones*, Juan de León, Sevilla¹⁹.

Dentro de la temática cosmológica y astronómica se encontraban también las obras siguientes, ambas de gran difusión en los ambientes ilustrados.

(22) “Cosmografía de Pedro Apiano” Apiano, Pedro (1548): *Libro de la Cosmographia... Augmentado por Gemma Frisio*, Gregorio Bontio, Amberes²⁰.

(10) “Otro libro yntitulado Summa estroloxica, conpuesto por Antonio de Naxara”.

Nájera, Antonio de (1632): *Summa astrológica y arte de enseñar hazer pronosticos de los tiempos, y por ellos conocer la fertilidad o esterilidad del Año y las alteraciones del Aire, por el juycio de los eclypses de Sol y Luna*, Antonio Alvarez, Lisboa.

Dentro de la temática histórica se reencuentran dos compendios históricos muy reeditados, realizados por el dominico fray Alonso de Venero (1488-1565) y por el citado Jerónimo de Chaves.

(23) “Otro libro Ynquenon de los tienpos de Venero”

Venero, Alonso (1526): *Enchiridion de los tiempos*, Juan de Junta, Burgos²¹.

(13) “Otro libro de Reportorio de Chaves”.

Chaves, Jerónimo de (1548): *Chronographia o reportorio de tiempos*, Cristóbal Álvarez, Sevilla²².

La cultura clásica no mereció gran atención por parte de Diego Ibáñez, limitán-

dose al célebre tratado mitológico Pérez de Moya, que, como tantos otros artistas, había poseído Ribero Rada.

(21) “Otro libro de Philosophia de Moya”²³.

Pérez de Moya, Juan (1599): *Philosophia secreta. Donde debaxo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina, provechosa: a todos estudios*, Francisco Sánchez, Madrid.

La siguiente recopilación enciclopédica, de gran popularidad desde su publicación, era considerada como un exponente de vulgaridad por Gracián, quien la equiparaba a la *Sylva de Varia Leccion* (Sevilla, 1540) de Pedro Mexía²⁴.

(2) “Otro libro yntitulado Para todos del doctor Juan Perez de Montalvan” Pérez de Montalbán, Juan (1632): *Para todos. Exemplos morales humanos y divinos en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades*, Imprenta del Reino, Madrid.

Quizás el volumen más insólito de todos sea uno cuyo título borroso es de lectura difícil, pero que podría ser el siguiente:

(7) “Justo de Liepsio De Adfituatro” Lipsio, Justo de (1584): *De amphiteatris quae extra Roman libellus*, C. Platinum, Amberes.

Es digno de tener en cuenta la presencia de los escritos de este erudito flamenco de la jurisprudencia y la filosofía²⁵, ya que Palomino en su *Museo pictórico* lo señala como uno de los más convenientes para que el artista se informe sobre la Historia de Roma²⁶. Por otra parte, va-

¹⁹ Esta es la única edición conocida.

²⁰ Ribero Rada poseyó un ejemplar de ella y de la anterior. Rodríguez G. de Ceballos (1986), p. 139.

²¹ Se conservan ejemplares de siete ediciones comprendidas entre los años 1529 y 1640.

²² Se conservan ejemplares pertenecientes a diez ediciones impresas entre 1548 y 1588.

²³ Las dos obras siguientes, junto con la de Apiano, las poseía también Velázquez. Sánchez Cantón (1960), p. 643 y 645; Ruiz Pérez (1999), p. 94-98. Alonso Cano poseía la *Philosophia secreta*. Navarrete Prieto, B., López Azorín, M. J., Salort Pons, S. (2001-2002), “Hipótesis de reconstrucción de la Biblioteca de Alonso Cano”, en *Alonso Cano. IV Centenario. Espiritualidad y modernidad artística*, Junta de Andalucía, Sevilla, p. 153-156.

²⁴ “Uno que ni ha estudiado ni visto libro en su vida, cuando mucho una Sylva de Varia Lección y el que más un Para Todos”. Gracián, Baltasar (1975): *El Criticón*, Espasa-Calpe, Madrid, II, Crisi V, p. 185.

²⁵ Gracián no tenía gran opinión de las obras de este autor, de las que afirmaba que “si tuvieran tanto de intención como tienen de cantidad, no hubiera precio bastante para ellas”. Gracián (1975), II, Crisi IV, p. 176.

²⁶ Palomino, A. (1988): *El museo pictórico y escala óptica*, Aguilar, Madrid, Lib. IX, Cap. III, p. 383.

rias de sus obras tratan sobre máquinas militares antiguas²⁷, una de las cuales es citada por Domingo de Andrade en su apología del arte de la arquitectura²⁸.

La presencia de tres libros de carácter religioso ha de entenderse considerando que la cultura postridentina sostenía que la formación en las artes de nada valía, si no iba pareja a una formación moral. Los dos primeros son dos clásicos de la literatura mística, mientras que el último ejemplar figuraba también en la biblioteca de Ribero.

(19) “Amor de Dios del Padre Fonseca”

Fonseca, Cristóbal de (1592): *Tratado del Amor de Dios*, Guillermo Foquel, Salamanca.

(18) “Universal redencion”

Hernández Blasco, Francisco (1629): *Universal redencion, passion, muerte y resurreccion... de Iesu Christo y angustias de su madre: segun los quatro evangelistas*. Juan de Orduña, Alcalá.

(24) “Otro libro de San Segundo de Avila”.

Cianca, Antonio de (1593): *Historia de la vida, invencion y translacion de San Segundo, primer Obispo de Avila y recopilacion de los obispos sucesores*, Luis Sánchez, Madrid.

Al realizar la clasificación temática de los ejemplares inventariados, llama la atención la nula presencia de la literatura, lo cual colocaría a Ibáñez Pacheco más dentro del mundo de los técnicos que del de los humanistas. Por otra parte, estamos ante una biblioteca anticuada, cuyos libros fueron en su inmensa mayoría editados durante el reinado de Felipe II. Dado que los principales tratados de arquitectura fueron publicados en esa

época, esto resultaría lógico en el terreno profesional, pero tampoco en el resto de las disciplinas se manifiesta un espíritu ansioso de novedades. En realidad, es más que probable que el arquitecto comprase buena parte de sus libros en almonedas, pues muchos de ellos aparecen descritos como “mal tratado, parte de letra de mano al principio”.

La biblioteca de Ibáñez Pacheco continuó siendo usada tras su muerte. En 1668 fue heredada por Antonio Rodríguez Maseda, al cual la viuda de su padrastro le entregó para saldar deudas 5.100 reales y “todos los libros que an quedado del dicho su marido y papeles tocantes a trazas de arquitetura”²⁹. No cabe duda, por otra parte, de que su hermano Pedro Rodríguez Maseda conoció y usó los libros de su maestro. De hecho, con motivo de una disputa con el maestro de obras de la catedral de Santiago, José Peña de Toro, en razón de la tasación que éste efectuó en 1655 de ciertas obras en Sto. Domingo de Lugo, Pedro Rodríguez Maseda apoya sus argumentos en la autoridad de Alberti³⁰.

LA REPERCUSIÓN DE LA TRATADÍSTICA ITALIANA EN LA OBRA DE DIEGO IBÁÑEZ PACHECO

Según propia declaración, Diego Ibáñez Pacheco había nacido hacia 1600 en Noja (Cantabria), y murió en Viveiro en 1667³¹. Fue el último maestro montañés importante de una larga serie que había ejercido su oficio en la Galicia Oriental desde mediados del siglo XVI. En su estilo se perciben planteamientos asimilados durante su estancia en Asturias a comienzos de los años 20, derivados del clasicismo desarrollado por Ribero

²⁷ Lipsio, J. de (1602): *De militia romana Libri Quinque, Commentarius ad Polibium*, Officina Plantiniana, Ioanem Moretum, Amberes; *eiusdem* (1605): *Polioreticon sive De Machinis, Tormentis, Telis Libri Quinque*, Officina Plantiniana, Ioanem Moretum, Amberes.

²⁸ *De bello romanorum*. Andrade, D. de (1695): *Excelencias, Antigüedad, y Nobleza de la Arquitectura*, Antonio Frayz, Santiago, p. 49.

²⁹ Archivo Histórico Provincial de Lugo. Protocolos. Viveiro. Caja 297. n.º 6. ff. 2-5.

³⁰ Archivo Histórico Provincial de Lugo. Protocolos. Lugo. Caja 120. n.º 1. f. 395.

³¹ Era hijo legítimo de Pedro Ibáñez y de María Pacheco. AHPLU. Protocolos. Viveiro. Caja 185. n.º 2. f. 105.



Fig. 1. Claustro del antiguo convento de San Francisco de Viveiro (Lugo).

Rada a finales de la centuria anterior. A diferencia de otros maestros clasicistas que se circunscribieron al área de Valladolid, Ribero trabajó en Asturias, León y Castilla, por lo que su influencia era aún fuerte en estas zonas próximas a Galicia³². Ello se vio reforzado por una actualización de la influencia posherrera en el Principado, fruto de los trabajos de Juan de Naveda en los inicios del siglo XVII³³. Por otra parte hay que recordar que cuando Ibáñez viene a Galicia, la arquitectura que se practicaba en las provincias orientales gallegas se hallaba alineada con este estilo. Por lo demás, hemos visto como en su biblioteca se recogía una bibliografía restringida, pero que comprendía lo esencial de las fuentes italianas y españolas manejadas y traducidas por los arquitectos del núcleo clasicista vallisoletano³⁴. Como estudiaremos, al igual que Ribero Rada, empleará en su práctica profesional soluciones extraídas de Serlio, pero sobre todo de Palladio y de Vignola³⁵.

Ibáñez Pacheco llegó a Viveiro en 1623 tras haber trabajado en Ribadeo. Antes había estado establecido en Navia (Asturias), en donde su obra personal no pudo ser de gran entidad a causa de su juventud. En 1629 casó de segundas nupcias con la viuda Francisca Maseda, madre de sus futuros discípulos Pedro y Antonio Rodríguez Maseda. Tras dos años de viudez, en diciembre de 1653 contrajo un tercer matrimonio con doña Francisca de Pedrosa y Valboa, de la que tuvo tres hijos, el mayor de los cuales, Andrés Ibáñez Pacheco, ejerció ocasionalmente la arquitectura. Aunque emprendió diferentes reparaciones y reformas en las casas femeninas y masculinas que las órdenes mendicantes tenían en Viveiro³⁶, su intervención más crucial resultó ser la construcción del claustro de los dominicos (1626-1634), puesto que fue imitado en el de los franciscanos, clarisas y dominicas³⁷. Sin embargo, parece que la propia orden de predicadores debió de imponerle las trazas que se habían dado a comienzo del siglo para su convento de A Coruña. Aunque este claustro y el de Viveiro hayan desaparecido, dado que los de los franciscanos y las dominicas de esa villa siguieron expresamente este patrón, no hay duda de que en todos ellos se aplicó la pauta usada por Ribero en el claustro de la Universidad de Oviedo (1574-1590) y por su antiguo aparejador, Gonzalo de Güemes, en el de los franciscanos de Avilés. El éxito alcanzado por la receta se extendió incluso hasta Portugal, en donde el arqui-

³² Sobre él vid. Bustamante García (1983), p. 89-101.

³³ Especialmente en el ayuntamiento y en la girola de la catedral de Oviedo. Ramallo Asensio, G. (1981, II): "El barroco", en *Arte Asturiano*, Ediciones Júcar, Gijón, p. 16-18. Alonso Pereira, J. R. (1996): *Historia General de la Arquitectura Asturiana*, COAA, Oviedo, p. 148-150.

³⁴ Bustamante García (1983), p. 530-531 y 553.

³⁵ Campos Sánchez-Bordona, M. D. (1994): "Los órdenes clásicos en la arquitectura de Juan del Ribero Rada", *Actas del X Congreso del CEHA*, UNED, Madrid, p. 467.

³⁶ En 1623 incluso realizó el proyecto para el nuevo convento de las dominicas que se pretendía construir dentro de las murallas de la villa de Viveiro y que finalmente no se llevó a cabo. Pardo Villar, A. (1947): "El convento de Nuestra Señora de Valdeflores", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*, IV, 23-24.

³⁷ Pérez Costanti (1930), p. 294-299. Donapetry Iribarnegaray, J. (1953): *Historia de Viveiro y su concejo*, Ayuntamiento de Viveiro, Viveiro, p. 127 y 137. Goy Diz, A. (1996), p. 230. AHPLU. Protocolos. Viveiro. esc. Toxeiro Varamonde, Pedro. año 1662. f. 15; *ibidem*. Caja 1 75. n.º 5. f. 8; *ibid.* esc. Santavalla, Luis. año 1648. ff. 57-61; *ibid.* esc. Vázquez de Calo, Andrés, año 1703. ff. 27-42 v.

tecto Gonçalo Lopes lo puso en práctica en 1591 en el claustro de los franciscanos de Guimarães, aunque reemplazando las arcadas inferiores por dinteles³⁸. El origen de estos esquemas nos lleva hasta modelos propuestos por Alberti y Sagredo como tramos prototípicos de los diferentes órdenes, en los que se nos presenta una primera altura con arcadas y una segunda arquivada³⁹.

Ibáñez comenzó a trabajar en la catedral de Mondoñedo para doña María de Miranda en 1635, fabricando un sepulcro en la capilla de la Concepción para ella y su marido, don Álvaro Pérez Osorio⁴⁰. El arquitecto aplica aquí el modelo palladiano de tramo toscano al pie de la letra; emplaza dos columnas adosadas sobre sus pedestales flanqueando un arco de medio punto sobre impostas y adorna su clave con una cartela. Su única aportación personal son las placas que adornan las enjutas. Sobre esto se alza un entablamento liso que soporta un frontón triangular decorado con tres acróteras formadas por pedestal, pirámide y bola. El interior del frontón se adorna con una placa central en forma de óculo flanqueada por dos triangulares, un motivo presente en la fachada de Corias, pero también en la de la iglesia de Montederramo, con la cual ha sido puesta en relación y que es, en definitiva, el mismo empleado por Serlio en su modelo de portada dórica⁴¹. Entre 1636 y 1640 edificó Ibáñez el nuevo claustro de la catedral de Mondoñedo, recinto de formas muy sencillas en el cual se sigue aquí al pie de la letra la descripción del tramo toscano descrito en los tratados de Palladio y Vignola, prescindiéndose del entablamento dórico que a menudo se combinaba con co-



Fig. 2. Catedral de Mondoñedo (Lugo). Capilla de la Concepción. Sepulcro de don Álvaro Pérez Osorio.

lumnas de toscanas para lograr un efecto plástico más lucido⁴². El remate se hace mediante un cierre de tableros de cantería intercalados entre netos rematados por pirámides con bola, el cual repite, aunque de un modo tosco, el esquema y ritmo del pórtico del convento de S. Esteban de Salamanca, trazado por Juan del Ribero hacia 1590⁴³. El interior de las arcadas se resuelve mediante bóvedas de arista, divididas por arcos fajones apoyados sobre pilastras toscanas. Según ha visto Ana Goy, que en 1996 publicó las trazas conservadas en el archivo catedralicio, el proyecto se realizó de acuerdo con ellas, aunque con algunas pequeñas diferencias en la talla de los capiteles y la organización del

³⁸ Gil, J. (1988): *As mais belas igrejas de Portugal*, Verbo, Lisboa, p. 86.

³⁹ Alberti, VII; Sagredo, Diego de (1526): *Medidas del romano*, Ramón de Petras, Toledo, f. 37 v.-38.

⁴⁰ Lence-Santar, E. (1915) : *Del Obispado de Mondoñedo*. Imprenta de César G. Seco Romero, Mondoñedo, I, p. 27 y II, p. 115.

⁴¹ Serlio, Lib. IV, Cap. VI, "Dell'Ordine dorico".

⁴² Palladio, Lib. I, Cap. XIV, p. Cfr. Taín Guzmán, M. (1999): "Clasicismo y barroco en tierras mindonienses", *Estudios mindonienses*, 15, p. 483-484. Este autor se decanta en exclusiva por Vignola.

⁴³ Bustamante García (1981), p. 100.



Fig. 3. Catedral de Mondoñedo (Lugo). Claustro.

entablamiento⁴⁴. El diseño entroncaría con la tradición renacentista castellana de claustros de un solo piso, cuya versión clásica más lograda es la de la catedral de Zamora, proyectado también por Ribero Rada en 1592⁴⁵. En realidad, el claustro de la catedral de Mondoñedo nos muestra la distancia entre la capacidad de Ibáñez para manejar modelos vitruvianos codificados por los tratadistas italianos y la soltura con la que Ribero Rada lo había hecho en el último tercio del siglo XVI⁴⁶. Diego Ibáñez compaginó la edificación del claustro mindoniense con otros quehaceres fuera de esta capital⁴⁷. Entre 1639 y 1642 levanta la Colegiata de Cangas de Narcea, siguiendo los planos enviados desde Granada por Bartolomé Fernández Lechuga, sin que ello influyese sensiblemente en su arquitectura posterior⁴⁸. Desde 1642 a 1647 construirá el nuevo claustro de los dominicos

de Lugo, que servirá de modelo para el que su hijastro Antonio Rodríguez Maseda erigirá para esta misma orden en Monforte⁴⁹. En 1649 se comprometió a fabricar una capilla de advocación del Santo Cristo en la parroquial de Chavín, de la que era feligrés⁵⁰. Este templo presenta una planta de cruz latina, siendo sus brazos, en realidad, capillas laterales con sus propias puertas de entrada abiertas hacia los pies del edificio. Situada en lado de la epístola, la capilla del Sto. Cristo se identifica estilísticamente con facilidad por su frontón triangular serliopalladiano, que sostenido por ménsulas corona su puerta adintelada. El recinto presenta muros lisos de cantería, con cubierta de bóveda vaída del mismo material.

A la muerte de su segunda esposa en agosto de 1651, el arquitecto se hallaba en Villafranca del Bierzo⁵¹. Este dato, junto con el hecho de que su hijastro Pedro Rodríguez Maseda hubiese contratado en 1645 la construcción del estanque del Colegio de la Compañía de Jesús⁵², permite pensar que fue el principal ejecutor de las obras de su iglesia. Entre 1650 y 1653 debió de dedicarse plenamente a ellas porque, aunque hay noticias de su presencia en Viveiro y Mondoñedo por asuntos personales, no contrató nuevas obras. El Colegio de los jesuitas de Villafranca había sido fundado por el indiano don Gabriel de

⁴⁴ Goy (1996), p. 238, Ilustraciones 8 y 9.

⁴⁵ Rodríguez G. de Ceballos, A. y Casaseca, A. (1986): "Juan del Ribero Rada y la introducción del Clasicismo en Salamanca y Zamora", *Herrera y el Clasicismo*, Junta de Castilla y León, Valladolid, p. 101-103.

⁴⁶ Sobre el uso de modelos italianos por Ribero Rada vid. Campos Sánchez-Bordona (1994).

⁴⁷ En 1638 excavó el pozo de las franciscanas de Viveiro. PEREZ COSTANTI (1930), p. 296.

⁴⁸ Fernández Martín, L. (1977): "La iglesia de la Magdalena de Cangas de Narcea", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 90-91; Ramallo (1981, I), p. 21. Alonso Pereira (1996), p. 147. Goy Diz, A. (1997): *El arquitecto baezano Bartolomé Fernández Lechuga*, Universidad de Jaén. Ayuntamiento de Baeza, Jaén, p. 203-205.

⁴⁹ En él probablemente trabajó como aparejador Pedro Rodríguez Maseda, que en su nombre cobró ciertas cantidades de dinero en esa ciudad. Este maestro le estuvo asistiendo en varias obras por estos años. Aunque esta colaboración acabó en ruptura y pleito, en 1647 se llegó finalmente a un punto de concordia por el cual se perdonaban mutuamente las deudas pendientes. AHPLu. Protocolos. Viveiro. esc. Pestanas, Antonio. año 1647. f. 121-122. 1647-julio-13. En el remate del primer cuerpo del lienzo Este puede leerse una inscripción que reza: COMENCOSE A 7 DE ENERO DE 1644 Y SE ACABO A 29 D/ NOVIEMBRE D.D.O. AÑO.

⁵⁰ AHPLu. Protocolos. Viveiro. Caja 222. n.º 4. f. 141. esc. Santavalla, Luis de. 1649-noviembre-7. Pérez Costanti (1930), p. 297-298.

⁵¹ AHPLu. Protocolos. Viveiro. Caja 173. n.º 1. f. 156-180.

⁵² AHPLu. Protocolos. Lugo. Caja 78. esc. Fole, Pedro. 1645-agosto-19. Citado por Pérez Costanti (1930), p. 480.

Robles, fallecido en Madrid en 1613⁵³. Tomando como referencia la fecha que figura en el arco de ingreso a la primera capilla del lado del evangelio, Gómez Moreno dedujo que en 1649 se había elevado ya el primer tramo de la nave⁵⁴. Así, pues, bien pudieron comenzarse los trabajos de la fábrica colegial en la citada fecha de 1645, sin que ello contradiga el que Braun dé como fecha de inicio de la iglesia el año 1647⁵⁵. En noviembre de 1645 se contrataron cuatro vigas de treinta pies de largo para la obra del colegio y en julio y agosto del año siguiente dos caleros⁵⁶. Parece lógico que la parte habitacional, cuando menos con una forma provisional, se comenzase al mismo tiempo que el templo, puesto que la nueva casa debía ser Colegio además de residencia, según acostumbraban hacer los jesuitas. Según los datos aportados por Moráis Vallejo, parece que en 1649 se habría concluido la práctica totalidad de la iglesia, a excepción de la fachada, puesto que en 1648 se contrataron los materiales del tejado. Sin embargo, las obras prosiguieron en el resto del colegio y así, en el verano de 1652 se contrataron otros dos caleros con este fin. Sólo en abril de 1658 se encuentran nuevos encargos de teja para las dependencias colegiales, lo que podría indicar que se produjo una interrupción en el progreso de la fábrica⁵⁷. Esta secuencia cronológica concuerda a la perfección con lo que sabemos sobre los pasos dados por Diego



Fig. 4. Antiguo Colegio de la Compañía de Jesús de Villafranca del Bierzo (León). Interior de la iglesia.

Ibáñez, quien retoma su actividad profesional en Galicia precisamente en 1653.

Ha de tenerse en cuenta, que el colegio villafranquino se establece por los mismos años en que se está edificando el de Monforte de Lemos y poco antes de que se comiencen las obras del templo del Colegio de S. Matías de Oviedo (1616). Estos últimos fueron proyectados por el hermano Juan de Tolosa, aunque el alzado del de S. Matías debió de ser modificado durante la década de 1630-40⁵⁸. Dado el parecido evidente que

⁵³ Astrain, A. (1913): *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*, III, Razón y Fe, Madrid, p. 244. García Velasco, J.I. (1991): *San Ignacio de Loyola y la provincia jesuítica de Castilla*, Sal Terrae, León, p. 346-351. Campos Sánchez-Bordona, M. D. (1994): "Fundación y construcción del colegio de la Compañía de Jesús en Villafranca del Bierzo", *Tierras de León*, 95-96, p. 60-80; *eiusdem* (1998): "Precisiones sobre la fundación del colegio de la Compañía de Jesús en Villafranca del Bierzo", *Estudios Humanísticos*, 20, p. 219-228.

⁵⁴ Gómez Moreno, M.: *Catálogo monumental de la provincia de León (1906-1908)*, Madrid, 1925, p. 387. Influido por la idea imperante en la época en que escribe este investigador, de que las trazas todas las iglesias de los jesuitas eran enviadas desde la casa central de Roma, atribuye al proyecto origen italiano.

⁵⁵ Braun, J. (1913), *Spaniens alte Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte der nachmittelalterlichen Kirchen in Spanien*, Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau, p. 13.

⁵⁶ Moráis Vallejo, E. (2000): *Aportación al Barroco en la provincia de León. Arquitectura religiosa*, Universidad de León, León, p. 210.

⁵⁷ *ibídem*.

⁵⁸ Sobre éste último González Novalin, J. L. (1963): "El Colegio de San Matías", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 49; Patac Martínez, J. M. (1976): *El Colegio de San Matías de Oviedo*, Monumenta Historica Asturiensia, Gijón; Ramallo (1981, II), pp. 20-21.

guarda con ellos esta iglesia berciana, resulta verosímil pensar que su traza general pudiese haber salido del entorno de Juan de Tolosa o incluso de su propia mano. De hecho, la profundidad del presbiterio observable en Villafranca es un rasgo peculiar del artista, que diferencia sus realizaciones de lo que Diego de Praves o Juan de Nates habían venido haciendo en Castilla en los últimos años del siglo XVI. En definitiva, nos hallamos ante un ejemplo prototípico que presenta planta de cruz latina de una nave con tres tramos, inserta en un rectángulo y flanqueada por oscuras capillas laterales comunicadas por arcos de medio punto, con capilla mayor entre sacristías rectangulares y coro a los pies. Por su parte, Ibáñez Pacheco debió de introducir en su alzado algunas innovaciones, pues muchos de los recursos empleados aquí y comunes a la arquitectura posherrera, aparecen en otras obras anteriores y posteriores suyas, especialmente en la reconstrucción de la nave de S. Francisco de Viveiro y en el santuario de Conforto. De la primera retoma sus pilastras toscanas con festón central rehundido, el uso de la bóveda de lunetos y la media naranja muy rebajada sobre pechinas. Estas últimas aparecen aquí decoradas con grandes ángeles que sostienen escudos y portan expositores. Este motivo ornamental, presente ya en la Colegiata de Villagarcía de Campos es, en realidad, sólo uno más de los paralelismos con el templo del Colegio del Cardenal de Monforte. Además de la referida similitud en la planta, Ibáñez Pacheco desarrolla el alzado realizando una versión desornamentada y provinciana de este modelo. Como en aquel, articula la nave mediante arcos de medio punto sobre impostas y separados por pilastras, prescindiendo de las tribunas sobre las naves, que se difundirán sobre todo a partir de la construcción de las iglesias de los Colegios Imperial de Madrid y Real de



Fig. 5. Antiguo Colegio de la Compañía de Jesús de Monforte de Lemos (Lugo). Interior de la iglesia.

Salamanca. La ausencia de tribuna resta grandeza al conjunto, mientras que los amplios entrepaños de mampostería recebada hacen añorar los tableros rebajados en la cantería que embellecen estos espacios en la iglesia de Monforte. Diego Ibáñez imita también la disposición del friso monfortino, aunque prescindiendo de su rica labor de talla. En concordancia con el orden toscano de las pilastras, el entablamento aparece aquí liso, sin más decoración que una fila de dentezones. En cualquier caso, los primeros antecedentes de este templo del colegio villafranquino hemos de buscarlos en la iglesia de los jesuitas de Segovia, cuyos planos fueron supervisados por el propio Herrera y que no se terminará hasta 1606⁵⁹, justo por el tiempo de la fundación del colegio berciano. Además de la coincidencia en la planta, el entablamento se organiza de forma idéntica, aunque el orden arquitectónico empleado en Segovia sea el compuesto, como en Monforte, y no el toscano.

Retomando el curso de la actividad profesional de Diego Ibáñez, vemos

⁵⁹ Bustamante García (1983), p. 89.



Fig. 6. Portada de la iglesia de Conforto.
A Pontenova (Lugo).

cómo llegados a 1650 acudirá a Santiago para dar trazas para el nuevo Colegio de S. Jerónimo. Probablemente se le convocó por haber sido ejecutor de las trazas de Fernández Lechuga para la Colegiata de Cangas de Narcea, pues este arquitecto andaluz había sido el autor de un primer proyecto para este edificio universitario⁶⁰. Sin embargo, la Universidad, a pesar de aprobar el plan de Ibáñez Pacheco, no aceptó las condiciones económicas para su ejecución. Por ello se limitaron a pagarle 50 ducados por sus trazas -hoy perdidas-, aunque él pedía una cantidad mayor argumentando “que abia tenido mucho trabajo en ellas”⁶¹. Entre las posibles fuentes de inspira-

ción empleadas por Ibáñez para la traza de S. Jerónimo hemos de considerar, ante todo, el desaparecido Seminario de Lugo, erigido entre 1593 y 1600 según proyecto del jesuita Andrés Ruiz⁶². Tanto por motivos de estilo, como de coincidencia en las necesidades funcionales, es lógico pensar que se fijase en él para diseñar el nuevo colegio compostelano. En un croquis sumario de la plaza de las Cortiñas de S. Román datado en 1659, aparece representado el seminario como un edificio de planta baja con fachada de cantería lisa, rematado por una cornisa de pecho de paloma⁶³. Presentaba una portada con frontón triangular sobre columnas, decorado con dentellones al igual que sucede en la fachada principal del Colegio del Cardenal Monforte. En S. Jerónimo nos hallamos ante una desnudez semejante, pues la correcta estereotomía de los sillares es la principal responsable de la impresión general que ofrece el conjunto. Por otra parte, la aportación personal del arquitecto se vio muy limitada, pues son dos componentes impuestos por el comitente -la portada y las balconadas que recorren su fachada principal-, los que contribuyen a dotarlo de monumentalidad. La reutilización de la portada tardogótica del antiguo Hospital de peregrinos que había acogido hasta entonces el colegio, le impidió diseñar para él un frontispicio clasicista, probablemente dórico o toscano. A cada lado de la puerta se abren tres ventanas, enlazadas por molduras rectas prolongadas que las unen por el dintel y el alféizar. El piso superior se encuentra subrayado por dos amplias balconadas con balaustres de hierro, sostenidas por grandes ménsulas estriadas de perfil curvilíneo, semejantes a las de la contigua

⁶⁰ Goy Diz (1997), p. 115-123.

⁶¹ Archivo Histórico de la Universidad de Santiago. Serie histórica. Libro 118. Libro 8º de claustros. (1647-1653). Claustro de 26 de septiembre de 1650.

⁶² Pérez Costanti (1930), p. 448 y Bonet (1966), p. 215. Abel Vilela, A. de: “Arquitectura manierista en Lugo. El Colegio-Seminario de S. Lorenzo”, *Abrente*, 27-28, 1995-96.

⁶³ Archivo del Reino de Galicia. Real Audiencia. Pleitos de Cabildos. Legajo 431. nº 14. Abel (1995-96), p. 177 y 179.

fachada del claustro catedralicio. En el centro de cada una de ellas se sitúa una puertaventana flanqueada por dos ventanas, colocadas en correspondencia con las de la planta baja. No ha de perderse de vista la voluntad de proseguir aquí el *continuum* de tribunas ceremoniales que, en tiempos del arzobispo Maximiliano de Austria, se había iniciado con la construcción de los corredores de las fachadas del palacio episcopal y del cierre del claustro de la catedral. A ambos lados de la portada, sobre las enjutas del arco, el arquitecto dispuso dos pequeños vanos cuadrados a cada lado del escudo, utilizando con poco acierto un recurso empleado por Herrera en las portadas laterales del Escorial y por Ribero Rada en la del monasterio de S. Benito de Valladolid. Ya sobre la cornisa del tejado, tres pequeños pináculos de pirámide con bola apenas consiguen reforzar en altura la preeminencia del tramo de la portada. En contraste con los edificios análogos de su entorno, el Colegio de S. Jerónimo desmerece al carecer de la riqueza decorativa y de la gracilidad de formas del Hospital Real y del Colegio de Fonseca situado a sus espaldas. La imitación de la balconada del cierre del claustro catedralicio resulta aquí desmesurada, acentuándose con ello el achaparramiento de los volúmenes. Sólo la intervención posterior de Peña de Toro en el patio lo salvará de caer en la estolidez de formas hacia la que derivaba cada vez más el clasicismo tardío de la Galicia oriental.

Además de sus trabajos para la catedral de Mondoñedo, Ibáñez realizó otras obras en esa ciudad. Auxiliado por Antonio Rodríguez Maseda terminó en 1656 el Convento de la Concepción⁶⁴, obra

apresurada y de poco fuste que cincuenta años más tarde fue demolida ante la amenaza de ruina. En mayo de 1658 se le encomendó la reconstrucción de las partes más deterioradas de la iglesia del santuario de Nosa Señora dos Remedios, pero tampoco en esta ocasión se operó con la debida eficiencia, puesto que en 1686, tras haber sido reconocidas por Domingo de Andrade, la viuda de Ibáñez hubo de llamar en su auxilio a Antonio Rodríguez Maseda para que las rehiciese. Todo desapareció cuando en su lugar se erigió el templo actual en 1733.

Entre 1662 y 1664 Ibáñez Pacheco dedicará sus energías a la construcción de la iglesia del santuario de Santa María de Conforto, A Pontenova (Lugo)⁶⁵, valiéndose de planteamientos bien conocidos desde finales del siglo anterior que ya comenzaban a resultar anticuados en otras partes de Galicia. Al igual que en la iglesia monasterial de Corias (1607), Cangas de Narcea (Asturias), tenemos aquí una planta de una sola nave dotada de capillas hornacina, con un crucero de brazos anchos pero poco desarrollados, cubierto por una media naranja y en cuya cabecera se abre una capilla mayor cuadrada⁶⁶. Ambos ejemplos cubren los tramos de la nave con bóvedas de lunetos. El origen primero de este modelo ha de buscarse en el templo de las Huelgas Reales de Valladolid, cuyo interior fue ideado por Juan del Ribero entorno a 1579⁶⁷. En Conforto, el cuerpo de la nave aparece dividido en tres tramos, cuyos arcos descansan sobre ménsulas dóricas con gúttulas. Los espacios existentes entre las pilastras hacen las veces de exiguas hornacinas destinadas a dar acogida a los retablos. Sobre el

⁶⁴ AHP Lu. Protocolos. Mondoñedo. Caja 297. n.º 6. ff. 2-5.

⁶⁵ Rielo Carballo, N. (1976), "Conforto. Pontenova-Vilaodriz. Iglesia parroquial", en *Inventario artístico de Lugo y su provincia*, II, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, p. 193-197.

⁶⁶ Sobre la huella de Ribero en las iglesias de los monasterios de Corias (Cangas de Narcea) y S. Vicente de Oviedo, vid. Morales Saro, M. C. (1978): "Datos sobre la construcción del monasterio de Corias", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 93-94; Alonso Pereira, J. R. (1996): *Historia General de la Arquitectura Asturiana*, COAA, Oviedo, p. 145-146. Otros autores ven similitudes entre la iglesia de Corias y la del monasterio de Montederramo (Ourense). Ramallo Asensio, G. (1981, I): "El barroco", en *Arte Asturiano*, Ediciones Júcar, Gijón, p. 329-330.

⁶⁷ Bustamante García (1983), p. 84-88 y 106-107.

crucero, cuyos brazos apenas sobresalen en planta, se alza una media naranja muy rebajada, sostenida por pechinas apeadas sobre pilastras adosadas. La capilla mayor se cubre con una bóveda de lunetos que duplica el ancho de las de los tramos de la nave. En el muro norte se encuentra el gran sepulcro de arcosolio del donante, cuyo orden dórico repite los elementos de la portada con excepción del frontón. A los lados de la cabecera se abren sendas puertas que dan paso a una sacristía cobijada por una bóveda de arista de dos tramos, separados por un arco de medio punto e iluminada por tres ventanas. Aparte de la entrada principal y de las puertas laterales en el crucero, no hay más fuentes de iluminación que las ventanas que se abren sobre estas últimas. La práctica ausencia de vanos que se observa en todo el templo, manifiesta la desconfianza de Pacheco por una cimentación asentada en una terraza labrada en una de las empinadas laderas del valle.

La portada principal está rematada por un frontón recto con acróteras de pirámide y bola sobre cada ángulo. La semejanza con la hornacina de la Virgen que se abre sobre la portada principal de la iglesia de Montederramo, trazada por Juan de Tolosa en 1597, es asombrosa, tanto que apenas existen más diferencias entre ellas que la escala y algunos detalles decorativos⁶⁸. Ambas se ajustan rigurosamente al modelo de portada dórica que, con muy parecida traza, propone Serlio⁶⁹. Las puertas exteriores que se abren a ambos lados del crucero se encuentran embellecidas con molduras acodadas y frontones curvos sobre entablamento liso, idénticos al del sepulcro de la capilla de la Concepción de la catedral de Mondoñedo. Una vez más, por tanto, se ha acudido a Serlio y a Palladio⁷⁰, pero su modelo más inmediato son las puertas del crucero de la iglesia del Colegio del Cardenal de Monforte, iguales a estas salvo por detalles mínimos.



⁶⁸ Ferro Couselo, J. (1971): "Las obras del Convento de Montederramo en los siglos XVI y XVII", *Boletín Auriense*, I, p. 51.

⁶⁹ Serlio, Lib. IV, f. XXVI.

⁷⁰ Palacios del Conde Valerio Chiericato y del Conde Iseppo de'Porti en Vicenza. Palladio, Lib. II, Cap. III, p. 6-9. Serlio, Lib. IV, f. XLIII "Dell'ordine ionico" y Lib.VII, Cap. XXX, "Delle finestre, et usci".

LA MEDALLA I EL SEU REVERS: L' ÚS DE LA MEDALLA
I ELS SEUS MODELS EN ELS CONFLICTES
DE L'ÈPOCA MODERNA

Cristina Fontcuberta i Famadas

La principal funció de la medalla des dels seus orígens italians al Renaixement fou la commemoració, tant d'individus com d'esdeveniments històrics. La transmissió d'idees polítiques, la representació de fets històrics i la propagació dels retrats de prínceps, reis i papes en foren els seus usos més habituals. Hi ha un bon nombre d'estudis dedicats a les medalles encarregades als segles XVI i XVII que servien a la propaganda dels poderosos.

En canvi, molt menys conegut és l'ús que se'n féu per a transmetre missatges obertament crítics cap a un personatge, una institució o un esdeveniment. En efecte, la funció crítica o de "contrapropaganda" de la medalla dels segles XVI i XVII ha estat una qüestió desatesa per la historiografia. De fet, tan sols un llibre sobre les medalles polèmiques de la Reforma està dedicat a aquesta qüestió. A banda d'aquest estudi, centrat però, en un context concret, hi ha articles que analitzen alguna peça determinada o capítols de llibres en els quals es fa referència a aquesta oposició transmesa a través del metall. No hi ha, però, cap estudi global sobre la medalla com a mitjà de crítica a l'època que ens ocupa¹.

Saber en quins moments apareixen aquestes obres i qui les encarreguen, quines imatges difonen, quins models s'utilitzen, quins avantatges presenten, són les preguntes que es volen contestar en aquestes pàgines. És, doncs, aquest "revers de la medalla" el que aquí es pretén analitzar. Òbviament, per l'abast del tema, i pel fet que ha estat una qüestió desatesa, no podem fer l'estudi ampli i acurat que manca, sinó presentar a través d'exemples il·lustratius, algunes qüestions significatives.

Hom coneix prou bé els gravats polèmics de la Reforma o les imatges holandeses que ridiculitzaven el seu enemic espanyol o francès, però són pocs i fragmentaris els estudis dedicats al món de la medallística amb aquesta mateixa funció d'oposició. De manera idèntica als altres mitjans, l'existència d'un conflicte esdevé una premissa imprescindible perquè apareguin aquestes obres, malgrat que no n'és l'única. I és que, les condicions que afavoreixen l'aparició de les denúncies visuals als segles XVI i XVII són diverses i complexes, i explicarien per què no tots els conflictes s'acompanyaren de protestes sobre el metall. Malgrat tot,

¹ El llibre al qual ens referim és el de Pierrepont Barnard, Francis (1927): *Satirical and Controversial Medals of the Reformation*, Clarendon Press, Oxford, p. 2. Aquest és un dels estudis pioners sobre el tema, però ell mateix explica que anteriorment ja havia rebut l'atenció d'alguns autors, com el d'Étienne Cartier, a la *Revue Numismatique*, 1851, p. 36-58. Hi ha més bibliografia en alemany, i Pierrepont afirmava que malgrat haver contribuït a augmentar el catàleg i l'anàlisi de les obres, encara faltava feina per fer. Però els estudis no han augmentat gaire des de l'aportació ja llunyana de Pierrepont.

la importància i complexitat d'aquesta qüestió ens obliga a deixar-la de banda en aquesta comunicació.

Amb la Reforma i les guerres de religions que Europa visqué al segle XVI, les medalles polèmiques acompanyaren els gravats i els fulls impresos que mostraren al món les imatges més ferotges d'aquesta contesa. Els dos bàndols en participaren i feren encunyar medalles ridiculitzant l'enemic. Pinkerton, un dels primers autors en parar-hi atenció, afirmava que les medalles van ser el vehicle de la sàtira política i religiosa fins que les impremtes van acaparar el mercat. I Pierrepont afirmava que la naturalesa de les medalles que circulaven a l'època era tan grollera i obscena com la dels gravats i escrits, tan importants en l'èxit de la Reforma².

Aquest últim autor afegeix que les prohibicions de Carles V que entre 1524 i 1549 miraren d'aturar aquests insults en gravat també devien contribuir al fet que, d'aquestes medalles, no se'n parlés gaire. En efecte, ja des del conflicte religiós del segle XVI, la medalla i el gravat polèmics van estretament lligats. Lògicament, la censura i les prohibicions sovintegen envers aquest tipus d'obres, la qual cosa també ens parla del temor que suscitaven. Igualment, caldria entendre en part com una conseqüència d'aquesta vigilància, l'escassetat d'estudis sobre l'existència o absència d'aquestes obres, i per tant, un silenci n'explicaria un altre³.

Una de les imatgeries controvertides més freqüents era la de les medalles amb les cares reversibles, que en una cara mostraven el Papa o Luter i en l'altra, el Diable (Fig. 1). Segons Gombrich,



Fig. 1. Anònim alemany, *Papa i diable i Cardenal i boig*, mitjan segle XVI, medalla. British Museum, Londres.

aquestes medalles van aconseguir una increïble popularitat, sobretot les que atacaven el Papa, i malgrat que ambdós bàndols en van fer encunyar, les luteranes van precedir les catòliques, prenent com a model aquelles obres que glorificaven el pontífex. Tal com deia Cartier, "l'afirmació precedeix la negació com l'obra precedeix la paròdia"⁴.

Fou sobretot a partir de la Dieta d'Augsburg de 1530 que aquestes obres van sorgir amb més freqüència, i aquests prototipus del Papa-diable o el Cardenal-boig van començar a aparèixer. El seu origen rau en l'associació que Luter feia entre el Papa i el diable en els seus escrits. Les datacions de les primeres peces oscil·len entre el 1537 i el 1542, n'hi ha de materials i de tècniques diversos. La imatge es repetia amb certes variacions, com el tipus de tiara o de barret de cardenal, la presència de la creu i l'orb, el diable amb banyes que es pot assemblar a una cabra, un sàtir o un

² Per a l'opinió de Pinkerton, vegeu *Essay on Medals*, 1789, ii, p. 42, citat a Pierrepont, *op. cit.*, p. 1.

³ Per a Pierrepont, el fet que se'n trobin poques en museus públics o en col·leccions privades, significa que no eren tan comunes o que foren encunyades menys de les que potser sovint s'ha suposat. I això explicaria que hagin estat poc recollides en la literatura de l'època. Vicenç Furió explica que un dels índexs que indiquen la fortuna de les obres d'art, un dels mitjans que ens permet registrar les reaccions davant les obres d'art, artistes o estils és precisament, la literatura artística. En aquest cas, doncs, el fet que la seva recepció hagi estat escassa en la historiografia s'explicaria en gran part per la censura a la qual foren sotmeses i al fet que se n'hagi conservat relativament poques. Per a una anàlisi d'aquesta qüestió, vegeu Furió, Vicenç (2000): "Arte, fortuna crítica y recepción", *Kallias*, 23-24, p. 7-31.

⁴ Citat a Pierrepont, *op. cit.*, p. 4.

ase i el boig, amb barret i cascabells. La fesomia imberbe i la cronologia ha fet pensar que el retrat de Lleó X hauria estat la imatge utilitzada en el prototipus d'aquestes obres. Algunes de protestants duen inscrit el número 666, en una al·lusió al número de la Bèstia en la Revelació de St. Joan, però al seu torn els papistes l'identificaven amb Martí Luter.

El disseny d'aquests prototipus s'ha atribuït a Nicholas von Amsdorf, amic de Luter, però el fet que la majoria siguin anònimes i les imatges tan semblants, fa que sigui difícil catalogar-les, i per tant confirmar aquesta dada⁵. L'anonimat, atesa la naturalesa polèmica d'aquestes obres, serà freqüent al llarg de tots els conflictes.

Tanmateix, grans artistes de l'època com Peter Flötner s'afegiren a l'oposició al Papa amb alguna medalla signada en la qual es representa el cap de Crist i el revers caricaturitzat el pontífex⁶. Hi ha obres que sobresurten per la seva qualitat i la seva invenció. Sens dubte, la medalla de Hans Klur de 1546 que mostra el Papa caricaturitzat com el Laocoont, és un exemple a destacar (Fig. 2). Forma part de l'arsenal medallístic antipapal, que en aquest cas aprofita l'orgull amb el qual el Papa exhibia la cèlebre escultura clàssica per a rebaixar-ne el seu valor. Però l'ofensa rau sobretot en la imatge del pontífex Pau III cavalcant sobre una serp que l'entortolliga, mentre altres figures defequen en una tiara i sobre el



Fig. 2. Hans Klur, model per a una medalla amb la caricatura del Papa com a Laocoont, 1546. Musei Skulpturenabteilung, Berlin.

mateix Papa⁷. En aquest cas, el model que configura el centre de la invenció és una escultura, una de les més famoses de l'Antiguitat, però l'escatologia de la imatge apareix també en gravats anticatòlics de l'època, i per tant, els models utilitzats pel gravat i la medalla són molt propers. Igualment, trobem el cardenal-boig o el papa-diable sobre paper⁸.

Aquesta inversió de la imatge de propaganda serà una constant en les medalles que mostren una oposició, un tret distintiu d'aquest "revers de la medalla". La mateixa fórmula és utilitzada en els gravats coetanis, en els quals "el temor reverent és invertit en crua familiaritat, la dignitat en indignitat, respecte religiós en desdeny blasfem"⁹.

⁵ Amsdorf fou el primer bisbe protestant de Nuremberg el 1542 i ajudà Luter en la traducció de *La Vulgata* a l'alemany. Aquesta atribució la féu Klotz, que la va treure de Juncker i aquest de Seckendorf. Per a totes aquestes atribucions vegeu Pierrepont, *op. cit.*, p. 5. Els escrits de Luter en els quals feia aquesta identificació són la seva *Vida* i la *Table-talk* i el conegut pamflet de 1544 *Contra Papatum a Diabolo Fundatum*.

⁶ Domanig, K. (1907): *Die deutsche Medaille in Kunst-und Kulturhistorischer Hinsicht nach dem Bestande der Medaillensammlung der A. H. Kaiserhauses*, Viena, Plate 10.78. Citat a Hill, George (1978), *Medals of the Renaissance*, British Museum Publications, Londres, p. 111.

⁷ Vegeu Settis, Salvatore (1999): *Laocoonte. Fama e stile*, Donzelli, Roma, p. 4 (dec al Dr. Vicenç Furió la coneixença d'aquesta medalla). Per aquesta peça, Wischermann, H. (1979): "Ein pommersches Schandgemälde auf Papst Paul III. von 1546. Ein Beitrag zur Bildpolemik der Reformationszeit", *Jahrbuch der Berliner Museen*, XXI, p. 113-145.

⁸ Lucas Cranach, també amic de Luter, il·lustrà el tractat *Abbildung des Papstums* del teòleg el 1545, i en una de les xil·lografies uns personatges defequen sobre l'escut d'armes i la tiara papals. En un gravat de Melchior Lorch del *Papa com a home salvatge* del 1545, apareix un diable amb un barret de cardenal, assegut sobre una butlla papal en la qual hi defeca. Per aquests gravats, vegeu Scribner, R. W. (1994 (1981)): *For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*, Clarendon Press, Oxford, fig. 59, fig. 104 i fig. 134 respectivament.

⁹ *Ibid.*, p. 165.

La finalitat d'aquestes obres és ben clara, i tenint en compte que moltes d'aquestes medalles tenen forats o duen anelles, es convertien en penjolls per part dels entusiastes de cada bàndol, i ens informa d'un altre dels seus usos. Encara podia resultar més útil, si l'individu previngut portava un parell d'insígnies rivals, i així, "exhibides pels catòlics en un districte protestant o viceversa, probablement haurien salvat el portador de molts problemes"¹⁰.

La iconografia amb caps dobles d'aquestes obres fou reproduïda sobre altres mitjans com la pintura, porcellana, la ceràmica, les gemmes, els jocs de dames i evidentment, el gravat, la qual cosa demostra la seva fortuna. També a França i en el marc de les guerres de religió, els hugonots van ser particularment exitosos amb medalles satíriques d'aquest mateix tipus, amb una comparació o identificació xocant entre el Papa i el diable.

Les medalles serviren d'arma visual també en altres conflictes. Grans monarquies com Felip II o Isabel I d'Anglaterra la utilitzaren com a funció de propaganda. Però també els seus contrincants sapigueren aprofitar els avantatges que ofería la imatge sobre metall per a escampar la seva visió negativa i la seva protesta. Tant en la revolta dels Països Baixos com en l'episodi de l'Armada Invencible, les medalles desqualificaren el gran monarca de l'època, els representants del seu govern, com el Duc d'Alba i les seves accions¹¹.

De fet, la rebel·lió de 1570 suposà per a la medallística holandesa una gran

empenta, gràcies a la qual no perdé la seva individualitat, tal com havia passat a Alemanya. Amb la creació d'un estat republicà protestant independent i l'aparició d'un nou mecenatge de comerciants rics enemistat amb la monarquia catòlica, les necessitats foren unes altres i els artistes atengueren aquests nous encàrrecs, entre els quals s'hi troben les obres de desqualificació de l'enemic. Per a Jones, "els protestants holandesos convertiren la medallística en un art absolutament pamfletari"¹².

Es denunciava Felip i Alba com a tirans i el Papa se seguia mostrant com l'Anticrist o el diable amb la mateixa iconografia d'anys enrera. Un dels episodis que generà més obres contra els espanyols fou el de l'Armada Invencible. Els holandesos celebraren la victòria anglesa com si fos pròpia i van fer circular medalles com aquesta de 1588 (Fig. 3). En una cara es mostra el papa, reis, bisbes i altres personatges reunits en consell i amb els ulls embenats i el terra cobert de puntes de ferro, que satiritza el fracàs de la unió entre Felip II, el Duc de Guisa, el Papa i altres prínceps contra Isabel. Al revers, hi ha l'escena del naufragi espanyol, el qual s'atribueix en la inscripció a la intervenció divina. Les inscripcions llatines diuen *és dur donar guitzes contra les puntes de ferro, Oh, les ments cegues, els cors cecs dels homes, Tu, Déu, ets magne i fas magnes coses; Tu, Déu, ets únic i Veni, Vide, Vive, 1588* (en comptes de *Veni, Vidi, Vici*). Fou encunyada a Middelburg, probablement sota les ordres del príncep¹³.

¹⁰ Pierrepont, *op. cit.*, p. 8. També les medalles fetes per a commemorar la victòria sobre l'Armada Invencible eren pensades com a penjolls per a condecorar els participants. I alguna d'elles mostra un atac directe als espanyols.

¹¹ Bouza afirma: "l'ús que es donà a les estampes, i en menor mesura a les medalles i a algunes pintures, en la revolta dels Països Baixos contra Felip II fou, sens dubte, extraordinàriament eficaç, tot i que no s'ha d'oblidar que també a la França de les guerres de religió o a l'Anglaterra d'Isabel I les imatges foren utilitzades hàbilment com a instrument d'informació i de desqualificació satírica". Bouza, Ferando (1998): "Ardides del arte. Cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II" a *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Museo del Prado, Madrid, p. 66 i 67.

¹² Jones, Mark (1988): *El arte de la medalla*, Cátedra, Madrid, p. 74.

¹³ Hi ha altres medalles semblants que divulgaren el mateix missatge antiespanyol. Vegeu Rodríguez-Salgado M. J., et. al. (1988): *Armada 1588-1988*, Penguin Books and the National Maritime Museum, capítol 16 "After the Armada".



Fig. 3. Anònim holandès amb la inscripció *Durum est contra Stimulos Calcitare*, medalla de plata, 1588. Nationale Maritime Museum, Londres.

Els holandesos foren, per tant, prolífics en la realització d'aquestes medalles antiespanyoles¹⁴. Bona mostra d'això és el fet que, no només s'acompanyaren els grans conflictes amb peces de metall subversives, sinó també altres episodis de menys envergadura. Així, van fer clara la seva oposició a Leicester com a governant en diverses medalles l'any 1587, com la que mostra els holandesos caient en el foc del govern de Leicester mentre miren d'escapar del fum del govern espanyol¹⁵.

En terres neerlandeses s'arribà a un alt grau de sofisticació en època del Duc d'Alba o de l'Armada espanyola, però l'activitat fou frenètica en motiu d'un altre conflicte, la invasió de Lluís XIV. Una gran quantitat de medalles es van fer tant a Holanda, com a França o a Anglaterra aleshores, les quals il·lustren les idees de l'època i ens infor-

men de l'important paper de la medalla en aquest període. Els Països Baixos hi tenen un paper clau. Amb l'escola sorgida a la dècada del 1680 amb artistes com Jan Smeltzing, Jan Luder o Jan Boskam, les medalles de gran contingut narratiu, sovint acompanyaren les lluites religioses i polítiques i en concret, ridiculitzaren amb enginy i profusió, França i el rei Lluís XIV.

Els avantatges de les medalles van ser vistos i explotats a França tant per a la construcció de la imatge triomfal del Rei Sol com per al seu atac¹⁶. Ben aviat, el govern francès va voler evitar falsificacions i controlar-ne la producció i ja des de 1572 va existir la figura del *contrôleur général des effigies*. Una de les mostres més evidents d'aquest ús propagandístic de l'art al servei del poder fou la creació d'una història metàl·lica, que havia de servir a eternitzar la glòria del rei,

¹⁴ Hawkins afirma que en un regnat tan fèrtil en esdeveniments i medalles de tot tipus, les que il·lustraven la desfeta de l'Armada van ser nombroses, fetes a Anglaterra o als Països Baixos, però sense signar. Vegeu Hawkins, Edward (1885): *Medallic Illustrations of the History of Great Britain and Ireland to the Death of George II*, Vol. I, British Museum, Londres, p. xi-xii. L'autor explica altres exemples.

¹⁵ Per a aquest exemple, vegeu Rodríguez-Salgado, *op. cit.*, capítol 6, "War and Rebellion in the Netherlands". La medalla es troba al British Museum de Londres. Cal recordar que el Comte de Leicester, un fervent protestant que conduí les tropes angleses per ajudar els rebels holandesos, fou primer aclamat i després es convertí en una figura controvertida, perquè entre d'altres coses, els seus soldats eren indisiplinats, va prohibir el comerç amb els seus enemics i finalment, va provar un cop d'estat que fracassà. Alguns holandesos també pensaren que Isabel volia controlar-los.

¹⁶ Peter Burke ha estudiat aquesta construcció en un llibre i li ha dedicat el capítol "El reverso de la medalla". Vegeu Burke, Peter (1995 (1992)): *La fabricación de Luis XIV*, Nerea, Madrid, p. 129-142.

que era la glòria de l'estat. Sembla que fou Pierre Antoine Rascas, Conservador del Gabinet de Medalles en temps d'Enric IV, el que ho proposà i els seus arguments són molt aclaridors dels avantatges i les possibilitats de la medalla. La combinació de text i il·lustració d'una banda, la inalterabilitat del metall i per tant la perpetuació de la imatge de l'altra, foren característiques advertides i explotades per la monarquia francesa des d'aleshores fins a Lluís XIV. Per a Rascas, "sense la medalla, la memòria vivent i certa de tots els grans prínceps, s'hauria perdut per complet"¹⁷. En temps de Lluís XIV, el control i la producció de medalles per a la glorificació del rei s'intensificà amb la *Petite Académie*, fundada per Colbert el 1663.

Des de les prohibicions de Carles V, és obvi que els organismes de poder van entendre de seguida la importància de la transmissió de missatges a través de les imatges sobre metall. Així, exerciren aquest control per a propagar-ne la seva imatge victoriosa i positiva i per a prohibir-ne les que resultaven poc convenients. Però els seus opositors van saber escapar de la censura i, malgrat que l'Acadèmia en tenia el monopoli absolut, no va ser immune a l'atac, a l'encunyació de medalles polèmiques.

Precisament, i tal com havia passat en altres conflictes, un dels objectius preferits de la sàtira era capgirar la imatge oficial que l'Acadèmia s'havia encarregat d'escampar. Les efemèrides i victòries de

Lluís es transformaven en burles en mans dels seus enemics. De fet, Peter Burke afirma que el gran "cop" de les impremtes subterrànies fou la falsificació de la història metàl·lica de Menestrier el 1691. Així, els seus opositors celebraven les derrotes franceses, al contrari del que feia la història oficial. En una peça, juntament amb la inscripció *Venit, Vidit sed non Vinci*, es mostra el rei fugint dels Països Baixos cap a Versalles, que es veu a la llunyania. A més, el carruatge és conduït per dones, al·ludint a la seva coneguda afició per les amants. La seva preferència per les cortesanes davant el camp de batalla, i per tant, la seva covardia i mal govern, era una de les crítiques que se li feia.

L'aliança dels francesos amb els Turcs també fou criticada, així com la irreligiositat del Rei Sol¹⁸. De fet, la Revocació de l'Edicte de Nantes, ja havia provocat el sorgiment d'una gran quantitat d'obres d'oposició, en les quals es reprenia el tema de la religió i la llibertat. En una medalla de 1685 es mostra la trinitat del diable personificada com un drac amb el Papa, un jesuïta i un francès (Fig. 4). La bèstia es troba al damunt de protestants esquarterats, mentre que al revers se'ls mostra penjats, i encadenats pels carrers. Però aquest tipus de peces van ser contraatacades, i aquesta "extirpació de l'heretgia" era mostrada com un triomf i un acte de fe¹⁹.

Tal com havia passat anteriorment en època de la Reforma, ambdós bân-

¹⁷ La publicació de *Médailles sur les Principaux Evénements du Règne de Louis le Grand* fou el 1702, i contenia 286 medalles que tractaven seixanta anys de la història de França i glorificaven el monarca. Per a la història, els orígens i diversos exemples d'aquesta història metàl·lica, vegeu Jones, Mark (1979): *Medals of the Sun King*, British Museum Publications, Londres.

¹⁸ Si una medalla francesa mostrava la submissió dels pirates d'Alger a la flota francesa, la versió holandesa mostra Lluís als peus dels pirates i els diners i joies del regne s'escampen per terra per mirar de comprar els seus favors. La llegenda *Africa Supplex* s'ha canviat per la de *Gallia Supplex* i una altra inscripció diu *Amic: Turca Amici Algeriani Amici Barbari Christianorum Osor Et Host*. En una medalla de 1688 mostra pactant el rei que es feia anomenar *Cristianíssim* amb el diable i els otomans. El sultà de Turquia, el bei d'Alger, Lluís XIV i Jaume II juren una aliança, i es pot llegir *Contra l'esperit de Crist*. Al revers apareix el diable amb un barret de jesuïta sobre una falç i una flor de llis, amb la inscripció *El cinquè en el complot*. Per a la medalla explicada, Burke, *op. cit.*, fig. 61.

¹⁹ Les medalles que criticaven la persecució religiosa de Lluís XIV i l'afirmació per part del teòleg Pierre Jurieu que la persecució dels hugonots era descrita a l'Apocalipsi, van molestar tant al Comte d'Avaux que féu encunyar aquest contraatac el 1687 amb el propòsit de provar que la bèstia no era altra que el propi Jurieu. El teòleg creia que el número 666 era la marca de la bèstia de l'Apocalipsi, i el Comte va trobar que si les paraules "Minister Iurus" eren escrites en hebreu i preses com a números, sumaven 666. Aleshores es preguntava qui era la bèstia. Vegeu Jones, *Medals of the Sun King*, p. 121.



Fig. 4. Anònim holandès sobre la persecució dels hugonots, medalla de plata, 1685. British Museum, Londres.

dols se servien de la imatge de l'altre per a atacar-la, per a capgirar-la, per a rebaixar-la. Però foren sobretot els holandesos els que van sentir la necessitat de satiritzar les originals, la qual cosa, d'una banda, mostra el poder de la imatge de propaganda i de l'altra, l'efecte negatiu que aquesta inversió de la imatge oficial pot provocar.

Amb aquestes refinades sàtires, els medallistes holandesos, així com els del nord d'Europa en general, no feien res més que reconèixer la superioritat artística dels seus col·legues francesos, i en el seu afany per ridiculitzar les obres d'aquests, van acabar perdent la seva individualitat. Al final, França podria perdre la guerra, però no hi ha dubte que havia guanyat la batalla cultural²⁰.

Jones afirma que la necessitat del medallista d'incloure moltes dades en la medalla per a aconseguir unes composicions satíriques influí de manera notable en el dibuix i el modelat. Prendre els mateixos models de l'enemic per a ridiculitzar-lo, pot fer despertar la imaginació i crear obres de gran originalitat, com la medalla de Klur amb el Papa caricaturitzat com el Laoccont. Però aquesta inversió del model incrementa el perill de perdre l'esperit creatiu. Allò clarament avantatjós de capgirar

una imatge ja difosa i coneguda, és que probablement el missatge ara en negatiu, seria més ràpidament identificat pel públic, i la crítica, per tant, més fàcilment entesa i disseminada. Segurament, en obres en les quals el missatge que es transmetia era bàsic, en ocasions es preferia sacrificar la delicadesa o la qualitat a favor de la claredat o la redundància.

No a tot arreu hi havia medallistes, però si el conflicte ho requeria, se n'encarregaven a artistes estrangers. Fou el cas d'Anglaterra, on hi hagué un notable interès per la medalla però durant anys la producció quedà en mans forànies, sobretot holandeses, tal com passà amb l'episodi de l'Armada Invencible. Resulta interessant que de l'ús més comú de la medalla, el de la reproducció de retrats commemoratius de petit tamany, se n'ocupés una altra activitat, la miniatura. I en part això explicaria la manca d'obres a l'inici, però sembla que la revolució de 1641 marcaria un canvi en aquest sentit. Aquest conflicte va fer esclatar una demanda de retrats com a signe de lleialtat i calia fer-ne reproduccions, per la qual cosa la medalla n'era el mitjà ideal. Els realistes d'una banda i els partidaris de la Commonwealth de l'altra van realitzar una vertadera galeria de retrats, molts dels quals prenién com a model justament les miniatures. A Anglaterra, per tant, aquestes dues arts visuals es combinen per a oferir la reproducció en metall d'un model que provenia de la miniatura. Durant aquesta època a Anglaterra, cal destacar les medalles relatives al creixent apropament amb el partit catòlic, la descoberta del *Popish Plot* amb la mort de Sir Godfrey²¹.

²⁰ Jones, *El arte de la medalla*, p. 132.

²¹ Segons Hawkins, a Anglaterra "després de la Declaració del Parlament el 1642, quan el país era dividit en dos grans partits enfrontats, comença una nova era en la seva història metàl·lica". Afirma que la majoria d'obres del moment eren insignies, medalles amb forma oval i amb els retrats dels homes d'estat i generals més importants de l'època. Aquest ús de la medalla amb una finalitat patriòtica tan "íntima" també cal tenir-la en compte, malgrat que no en diu res de peces satíriques. Pel que fa a Godfrey, n'hi ha que sovint contenien una sàtira sobre els jesuïtes. Tal com explica Hawkins en una medalla "dos monjos, intitulada *Justice Killers to his Holiness*, es mostren escanyant Godfrey i inspeccionat pel Papa, el qual és inspirat pel diable, i al qual li és aplicada la inscripció *Rome's revenge or Sir Edmundbery Godfrey murdered in the Pope's slaughterhouse*". Vegeu Hawkins, *op. cit.*, p. xiv-xvii.

Els anglesos, però, van ser també víctimes dels atacs dels holandesos a través de les medalles. En la declaració de la Tercera Guerra Anglo-Holandesa, es mencionaven certes obres com a mostres de l'ofensa de l'enemic i la justificació de la presa de les armes. Està documentat que Carles II es queixà diverses vegades de l'existència d'aquestes obres holandeses, i en especial d'una medalla. Barbeau, afirma que aquesta obra de Christopher Adolffoon va tenir un paper important en la declaració de la guerra de 1672-1674 i que, malgrat ser encunyada per a commemorar la Pau de Breda de 1667, era clar que hi havia un insult dirigit al mateix rei, que ell va entendre. Resseguir-ne les reaccions és apassionant, però aquí ens volem centrar en la seva iconografia, i en els models que utilitzà²².

La medalla de la Pau de Breda té representada a l'anvers les figures alegòriques del Triomf de l'Ambició-Enveja a través dels Països Baixos bons i forts conduïts per la Saviesa i la Precaució (Fig. 5). La inscripció *Procul Hinc Mala Bestia Regnis* es referia a l'ambició i l'enveja que sembla que no coneixien els dos adversaris bèl·lics. Malgrat les excuses del govern holandès convencent l'ambaixador anglès que la figura es referia a la "guerra, l'enveja i la discòrdia" en general, a Anglaterra s'entengué això de la mala bèstia com una al·lusió als monarques anglesos i a Carles II en particular.

El revers de la medalla diu *la Pau triomfa sobre l'Ambició*, el símbol de la qual, la corona, l'espasa, la bossa de diners i



Fig. 5. Christopher Adolffoon, *La Pau de Breda*, medalla de plata, 1667. British Museum, Londres.

l'elm, està sent trepitjat. També va portar a males interpretacions, perquè alguns creien reconèixer-hi la corona anglesa. D'altra banda, és probable que Carles II es veiés retratat en la cara de la Mala Bèstia, atès que certament s'assembla a un retrat metàl·lic seu fet per Pieter van Abeele el

²² Vegeu Barbeau Gardiner, Anne (1990), "The Medal that provoked a War. Charles II's lasting indignation over Adolffoon's Breda", *The Medal*, Tardor, núm. 17, p. 10-15. La medalla d'Adolffoon, originàriament havia de commemorar la victòria holandesa davant la flota anglesa a Chatham el 1667, necessària per arribar al tractat de pau, i es va fer amb el permís dels Estats Generals. Se'n feien moltes d'obres i medalles commemoratives, però aquesta fou única en la seva ofensa a Carles II.

²³ La figura aixafada sota els peus de les Províncies Unides fou aplicada al propi rei. La paraula en plural de la inscripció, *regnis*, fa referència al triple regne de Carles II. Al revers, la figura trepitja la corona anglesa. Per tant, es mostra l'aprovació de Déu (amb l'Ull de la Providència) de l'ús de la força a Chatham. A més, la bèstia ha estat esbudellada i té el cor a la mà (normalment la figura de la Discòrdia té una serp, no una aorta), i al revers, apareixen uns òrgans humans al costat de la corona i l'espasa. Barbeau creu que la Bèstia ha estat castrada i esbudellada, i els seus genitals, cor i estómac són trepitjats pel guanyador de la batalla. També s'apunta que l'acusació de feminitat del rei s'emfatitzà pel fet que la figura de la Discòrdia es retratà com una figura hermafrodita. Barbeau afirma que en altres medalles que celebren Breda i Chatham no hi ha referències a la castració i esbudellament, i per això el rei devia ofendre's especialment amb Adolffoon. De fet, "Adolffoon devia cometre un *lèse-majesté* tan gran que el rei anglès no devia deixar ni als seus escriptors oficials de la guerra referir-se a aquesta medalla particular". *Ibid.*, p. 12.

1660²³. En aquest cas, els models iconogràfics provenen de l'emblemàtica i d'un codi artístic pertanyent a una elit cultural. Moltes de les al·legories representades són presents en altres medalles que celebren la Pau de Breda o la batalla de Chatham. La de la figura femenina que representa Holanda amb el ceptre, Déu beneïnt-la, i prenent Neptú com a presoner, prové de la cartografia holandesa, en concret de Nicholas Visscher. Per a Barbeau, mostraria com els mapes eren formes de propaganda visual importants.

La imatge positiva d'un personatge era utilitzada altre cop com a model per a capgirar-la i ridiculitzar-la i d'altra banda, utilitzaren amb astúcia l'ambigüitat i complexitat de les al·legories. Carles II la trobà tan ofensiva que encara cinc anys després en parlava amargament fins que la feren desaparèixer a causa de la seva insistència.

La polèmica, per tant, també es tarduí al metall a Anglaterra, i en motiu del regnat del rei catòlic Jaume II, les medalles van circular. De fet, amb la Revolució de 1688-1689, Guillem d'Orange i els seus partidaris anglesos van utilitzar tots els instruments, tractats, gravats, medalles, per a “moldejar l'opinió d'un ampli espectre de la societat”²⁴. Amb la intenció de desacreditar la imatge de l'enemic amb atacs visuals, es va fer córrer el rumor que l'hereu del rei i de Maria de Mòdena era il·legítim, una qüestió que Guillem va



Fig. 6. Anònim, medalla antijacobita, British Museum, Londres.

prometre fins i tot, de fer investigar. Així, el molinet de vent, l'atribut que simbolitzava la seva ascendència vulgar, es va utilitzar en escuts d'armes fictícies, que representaven el pretendent al tron, en gravats i en medalles²⁵. Amb la coronació de Guillem i Maria com a reis, es van encunyar vint-i-vuit medalles commemoratives que contenen sovint idees polítiques. Una d'elles combina la propaganda del nou regnat amb la crítica al rei catòlic i s'hi mostren tots els elements habituals de l'arsenal antijacobí (Fig. 6)²⁶. El mateix tipus d'imatgeria apareixia en els gravats contemporanis, per tant la transmissió de models entre les dues arts és present també en aquest conflicte i la fàbula de Saturn i Júpiter apareixia també en poesia²⁷.

²⁴ Schwoerer, Lois G. (1977): “Propaganda in the Revolution of 1688-1689”, *American Historical Review*, 18, p. 843 (p.843-74). Per a Schwoerer, mai abans a Europa s'havia utilitzat aquests mitjans per a un sol propòsit en tan gran nombre o amb tan gran efecte.

²⁵ Hawkins descriu medalles holandeses que al·ludeixen a aquest fet, com la que mostra la Veritat que obre la porta d'un gabinet i es veu un jesuïta, potser el pare Petre, confessor de la reina, de qui es deia que podia ser el fill, deixant pas a l'engany amb un nen amb píxide i corona, el nom del qual és inscrit a la porta “Jacobus Franciscus Edwardus suppositivus”. Hawkins, *op. cit.*, p. xvii.

²⁶ En una cara apareix el Lleó Belga (Guillem) coronat, una llança en una mà amb el cap de Llibertat i en l'altra un estandard amb el monograma Cristià inscrit. El Lleó fa fora, no tan sols Jaume II, sinó també el Pare Petre, que duu el nen en braços i amb el molinet. Sota els peus hi ha serps, que indiquen discòrdia i allò diabòlic, i més lluny un vaixell francès els espera. Al revers, dues figures identificades com les princeses Maria i Anna, supliquen davant el tron de Júpiter (Guillem d'Orange), mentre el seu pare Saturn (Jaume II), el qual ha conspirat contra els interessos del seu fill, devora un nen. S'entén que Jaume II, igual que Saturn, ha volgut arruïnar la vida del seu gendre, en introduir un hereu fraudulent a la successió, i en conseqüència ha estat foragitat del regne. Per aquesta explicació i altres detalls, vegeu Schwoerer, Lois G. (1989): “Images of Queen Mary II, 1689-1695”, *Renaissance Quarterly*, XLII, 4, Winter, p. 731-733 (p. 717-748).

²⁷ La medalla també apareix a Hawkins, *Medallic Illustrations*, I: 674-75, núm. 48. Un exemple literari és Stepney, *An Epistle to Charles Montague, Esq., on his Majesty's Voyage to Holland*, 7, citat a Schwoerer, *op. cit.*, p. 733. Un article que analitza obres visuals polèmiques sorgides arran d'aquest episodi és el de Harley, C. i Mac Leod, C. (1989): “Supposititious Prints”, *Print Quarterly*, VI, I, p. 49-59.

Els jacobites no van romandre muts a aquestes imatges visuals i literàries del seu rei, i ells acusaren Maria de parricida. La comparaven amb la matrona romana Tullia, que va fer que el seu marit Tarquin matés el seu pare per a heretar la corona. Les medalles commemoratives, van ser capgirades en termes contraris²⁸. L'acusació que se li feia a Maria era la de traïr els deures com a filla de seguir els desitjos del seu pare. Aquesta idea que van escampar els seus enemics, la va inquietar tant que va fer prohibir obres com la del Rei Lear. Aquesta reacció diu molt, altre cop, dels efectes que poden tenir les arts visuals.

En aquest conflicte que va enfrontar Holanda i Anglaterra, les arts visuals i les imatges hostils hi van jugar un paper important. Ambdós bàndols les van saber utilitzar per a la propaganda i la contrapropaganda, i al segle XVII, tant les medalles com les arts gràfiques, es van explotar per a aquests usos. De fet, en el marc de la Guerra dels Trenta Anys, la producció de medalles amb atacs visuals va ser fructífera i diverses nacions hi van recórrer²⁹.

Però ja dèiem a l'inici que no tots els conflictes van acompanyats de medalles polèmiques. Així per exemple, malgrat trobar-se enmig de tantes conteses, l'ús de la imatge crítica al terrori hispànic és pràcticament inexistent. A Espanya es conjuguen una sèrie de factors que expliquen aquesta absència. Una monarquia absolutista i poderosa amb un fort lligam amb l'Església, la curosa vigilància a la qual se sotmeten les discessions,

entre elles les artístiques, amb la Inquisició com la branca més visible d'aquest control ideològic, en són raons de pes. Però la manca d'una tradició gràfica autòctona i per tant, la necessitat d'importar artistes i gravadors —alguns dels quals participen de l'atac artístic contra Espanya, sobretot els holandesos—, o l'estructura jeràrquica del món artístic i la conseqüent manca de llibertat dels artistes, i la constant vigilància de la representació adequada dels temes religiosos, en són d'altres. De gran rellevància, però, és el fet que l'imperi espanyol no visqué una Reforma que dividís la societat, que cap conflicte intern fos prou fort com per generar la necessitat d'utilitzar les obres visuals com a atac o poder trencar tots els impediments explicats. En canvi, la corona espanyola als segles XVI i XVII ha de justificar sovint les seves accions invasores amb un art triomfal de propaganda. A Espanya no li cal recórrer a les arts visuals per a ridiculitzar l'enemic, pertany al bàndol dels vencedors. Però sí que serà el blanc de les crítiques dels vençuts.

Aquesta particularitat del cas espanyol, aquí només esbossada, l'hem tractada en altres recerques i malgrat l'hem analitzat sobretot en referència al gravat i la pintura, creiem que és aplicable a l'àmbit de la medallística³⁰. Javier Gimeno, en un apèndix al llibre de Jones, afirmava que hi havia poca bibliografia sobre la medalla espanyola. La causa més important és que la producció autòctona no apareix fins al segle XVIII en època borbònica. Anteriorment i igual

²⁸ Una medalla dissenyada pel radical Whig John Hampden i feta per John Roettier, mostra Júpiter llampegant contra Faetó, que condueix un carro amb el món amb flames. Ve a dir que Jaume II ha quasi destruït el seu govern d'Anglaterra i ha estat desplaçat per a salvar-lo. Els Jacobites identificaven Faetó i el carro amb Tullia (és a dir, Maria), que trepitja les runes del seu pare destronat. Vegeu Schowerer, *op. cit.*, p. 734-735. Per a medalles jacobites, Hawkins, *op. cit.*, I: 662-663, n° 25.

²⁹ Es va fer una exposició sobre les imatges gràfiques d'aquest període, la qual també inclou algunes medalles, com la del mateix Adolfszoon. Vegeu Cillessen, Wolfgang (coord.) (1997): *Krieg der Bilder. Druckgraphie als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus*, Deutsches Historisches Museum, Berlín.

³⁰ Aquesta qüestió ha estat objecte d'anàlisi i els resultats van ser presentats en una altra comunicació. Vegeu Fontcuberta i Famadas, Cristina: "La ausencia de arte crítico en las artes visuales de la España del Siglo de Oro", XIV CEHA, 2002 (Actes del congrés en premsa). En la comunicació *Art i conflicte: l'ús de la imatge a la Guerra dels Segadors* presentada al 5è Congrés d'Història Moderna celebrat a Barcelona el desembre passat vam centrar-nos en aquest conflicte comparant la imatge francesa i la catalana.

que tantes corts europees, fou utilitzada pels monarques espanyols, com Carles V, com a instrument de propaganda. Però precisament degut al caràcter universal de la seva corona, s'encarregaren les medalles a artistes alemanys, holandesos o italians. I això seguirà amb els seus successors. Al segle XVII, fins i tot, hi ha un buit en la producció, segurament per un desinterès de la pròpia cort. Amb Felip V s'inicia la medallística al servei de la corona amb un art "nacional", important-se, però, models i estructures de l'exterior. Amb aquesta introducció tardana de la medalla a Espanya per part de la dinastia borbònica, Gimeno conclou dient que "com a tal, es concebeix en els esquemes clàssics d'un art institucional o oficial"³¹. Així doncs, la medallística tampoc gaudeix a Espanya d'una tradició important, i el seu ús és eminentment propagandístic de la monarquia. Aquestes condicions conjugades amb les anteriorment descrites en relació a les arts visuals en general, fan que Espanya no sigui un terreny propici per a una expressió de l'oposició sobre el metall.

D'altra banda, no tan sols en grans guerres es van produir medalles injurioses. En el context cultural de la Itàlia renaixentista, ple de competències entre els artistes, d'enveges i de lluites amb els patrons, alguns dels artistes més agosarats van voler deixar constància de certes crí-

tiques, defenses i queixes de la seva situació a través de les arts visuals. En aquest món tan particular, la medalla fou un mitjà d'ennaltiment del retratat molt valorat. Però hi ha qui va voler també perpetuar en la memòria dels espectadors, missatges de caire més subversiu. Pietro Aretino, conegut per les seves pasquinades i pels seus nombrosos enemics, era conegut amb el motiu de *flagell dels prínceps*, atribuït a l'Ariosto. Arrogant i ambició, ell mateix s'anomenava el *Profeta de la Veritat* o el *Cinquè Evangelista*, i hi ha dues medalles de gran interès que mostren Aretino com aquell que descobreix la veritat i per tant, com aquell que ha de ser lloat pels altres, fins i tot els prínceps i reis li han de retre tribut.

D'un impacte visual més escandalós són les dues medalles amb el retrat d'Aretino i al revers, dos caps amb fal·los i la inscripció *Divus Petrus Aretinus Flagellum Principum*. Hi hagut diverses conjectures sobre el significat de les obres i la seva intenció. Durant segles es van llegir en termes personals i controvertits. Sembla, però, que cal veure-les com un autoretrat i una broma del mateix Aretino, que inclou un lligam entre *satyrus* i *sàtira* pròpia del Renaixement, al·ludint a la tasca pròpia del sàtir, que és descobrir la Veritat. D'aquesta manera justificava la seva activitat literària tan temuda per les seves crítiques i la seva pornografia³². Així doncs, sembla que caldria bandejar defi-

³¹ Gimeno, Javier "El arte de la medalla en España", a Jones, *op. cit.*, pp. 311-351. Amb anterioritat, citem el llibre de Amorós, J. (1958): *Medallas de los acontecimientos, instituciones y personajes españoles*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona. Tanmateix, la bibliografia ha augmentat des de 1979 i destaquem Rodríguez G. De Ceballos, Alfonso (1994): "Forma, clientela e iconografía en las medallas de Leone y Pompeo Leoni", i Cano, Marina: "Leone y Pompeo Leoni, medallistas de la casa de Austria", a *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, Museo del Prado, Madrid, p. 77-85 i p. 163-167. Però en els estudis consultats i per exemple en els diversos catàlegs sobre les monarquies de Carles V o Felip II, no hi apareix cap medalla espanyola amb un atac visual. Vegeu *Un príncipe del Renacimiento: Felipe II un monarca y su época*, Sociedad Estatal para la Commemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998; Checa Cremades, Fernando (1999): *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento*, El Viso, Madrid; Soly, Hugo (coord.) (1999): *Carolus. Charles Quint, 150-1558*, Snoeck-Ducaju, Gent.

³² Vegeu Sher, Stephen K. (1989): "Veritas Odium Parit. Comments on a Medal of Pietro Aretino", *The Medal*, Primavera, 14, p. 4-11; Woods-Marsden, Joanna (1994): "Toward a History of Art Patronage in the Renaissance: the case of Pietro Aretino", *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, Primavera, p. 275-299. Aquest lligam entre les dues paraules és explicat per Sher, per a la qual al Renaixement es relacionava la imatge del vici i de la luxúria amb un dels gèneres més efectius de la censura. I per tant el sàtir personificaria alhora el diable i els mitjans de descobrir-lo o exposar-lo, l'instrument de la veritat. El sàtir descobreix la veritat al món i per tant, la sàtira i la veritat poden generar odi.

nitivament la possibilitat d'un atac contra Aretino a través d'aquestes medalles³³.

També s'han fet hipòtesis sobre la possibilitat que Aretino utilitzés medalles semblants per a atacar algú, en concret a Paolo Giovio, el retrat del qual apareix en una cara, i en l'altra, hi ha un cap ple de fal·los. El fet que no hi hagi cap mena d'inscripció, entre d'altres coses, ha fet pensar sovint que es tracta d'un atac al biògraf, col·leccionista i historiador caricaturitzat com a sàtir. Waddington, però, en té reserves:

*Reconeixem —explica Waddington— aquesta tesi com a correlativa a l'argument que Giovio esponsoritzà les medalles del TOTUS IN TOTO per a atacar Aretino. Hi ha una economia atractiva en la noció dels reversos de l'"ull per ull", criticant els enemics literaris tot llençant la mateixa imatge insultant una vegada i una altra. Però si la implicació de Giovio en les medalles d'Aretino pot ser rebutjat, hauríem de ser cautelosos en acceptar que aquesta medalla representa un atac d'Aretino a Giovio. La completa assumptió que ells eren enemics és una exageració considerable*³⁴.

L'autor explica altres identificacions del personatge de la medalla, i també parla d'altres medalles semblants i conclou que cal veure-la com una mostra d'un gust de l'època pels caps dels sàtirs tant en l'escultura italiana com en les arts gràfiques. Tot i així, la medalla era un mitjà per a construir una imatge molt determinada en aquest context. I malgrat que en aquest cas no sembla que es volgués ridiculitzar o criticar algú concret, sí que s'ha interpretat així durant temps i també podem dir que con-

tenen certa polèmica, la d'un artista que difon un missatge de superioritat envers col·legues i patrons.

Aquest darrer conflicte, molt més personal, que involucra un cercle molt més reduït de persones, i per tant d'espectadors, ens serveix per parlar precisament dels avantatges i dels usos de la medalla en els conflictes de l'època moderna en relació a altres mitjans visuals. Aretino es féu retratar nombroses vegades en pintures, però en aquestes no hi apreixen mai aquest tipus de polèmica. Sembla com si a la pintura se li reservessin temes més decorosos, i en canvi el ventall permès a la medalla fos molt més ampli i pogués incloure aquest tipus de representacions més satíriques. En gran part, la diferència sembla raure en la gent que podia observar un i altre mitjà. Tal com explica Woods-Marsden, en els quadres de Ticià, Aretino apareix com un *signore*, de la mateixa manera que en termes de patronatge artístic el seu paper senyorial va ser assumit.

Les medalles, en canvi —segueix l'autora— no estaven penjades en una paret, sinó emmagatzemades amb altres objectes preciosos com joies i "anticaglie", eren vistes essent passades de mà en mà. En aquest cas, doncs, l'audiència podia ser estrictament controlada — un factor que permetia al patró i l'artista una llibertat considerable en termes del decòrum requerit dominant l'obra i la seva iconografia, una llibertat de la qual, tal com hem vist, Aretino va prendre ple avantatge. El control que podia ser exercit sobre l'audiència de les medalles planteja la qüestió: el revers itifal·lic d'Aretino hauria estat considerat apropiat pels ulls dels consorts destinataris,

³³ Waddington n'aplica algunes lectures. El primer biògraf d'Aretino, Mazzuchelli, es va fer ressò de l'especulació de Domenico Maria Bracci segons el qual aquestes medalles havien estat comissionades per Paolo Giovio com a revenja per un epigrama que l'insultava. Però Mazzuchelli creia més aviat que havia estat un altre enemic d'Aretino, Niccolò Franco. Fidenzio Pertile també creu que no fou Giovio però no n'està segur que fos Franco. Creu que al·ludien a l'homosexualitat d'Aretino, i que per tant eren certament un atac. Hi ha algun autor que fins i tot ha hipotitzat que la fugida d'Aretino de Venècia es devia a la por d'un càstig per sodomia. Per totes aquestes explicacions vegeu Waddington, Raymond B. (1989): "Before Arcimboldo. Composite Portraits on Italian Medals", *The Medal*, Spring, 14, p. 13 i nota 7.

³⁴ *Ibid.*, p. 15. La identificació amb Giovio és acceptada, entre d'altres, per Fuchs, Eduard (1921-26): *Geschichte der Erotischen Kunst*, 3 vols., Albert Langen, Munic, p. 197-98. I estranyament, tal com diu Waddington, alguns autors les han ubicades en el context de la controvèrsia religiosa. Pel que fa a l'enemistat exagerada de Giovio i Aretino vegeu la nota 14 amb la bibliografia al respecte.

*per no mencionar els de les seves filles núbils? Una ubicació diferent que implica un paper social diferent pel patró i la pintura que ofereix una mida diferent i un estatus de l'audiència, també canviarà la funció de l'art*³⁵.

Certament, la pintura, degut al seu alt cost, la quasi inevitabilitat d'un encàrrec previ, la seva condició d'obra única destinada normalment a una audiència reduïda que hauria volgut contemplar temes més plaents, no oferia les condicions idònies d'altres mitjans. D'altra banda, hem vist que en conflictes de gran abast i envergadura, com les guerres de religió o la invasió de països, la medalla també ridiculitzà l'enemic de manera despietada. Tot i així, cal tenir en compte que el nombre de medalles encunyades era molt menor al dels gravats i les estampes amb el mateix tipus d'atac. La medalla no tenia la mateixa reproductibilitat que el gravat que li permetés arribar a un gran públic, els dos mitjans estaven destinats a audiències diferents. Per això, i tal com assenyala Barbeau en el cas de la guerra anglo-holandesa,

*Malgrat que els holandesos usaven medalles per a la propaganda, les medalles eren aleshores una forma de document històric, guardades en gabinets especials i que passaven als hereus: es pretenia que duressin durant segles i fins i tot mil·lenis. En una època tan entusiasta de la història, "les falses Medalles històriques" eren provocatives en elles mateixes*³⁶.

En gran part per aquest motiu, s'explica la reacció de Carles II davant la medalla d'Adolfzoon. Si les medalles

subversives eren considerades com una gran provocació, aquesta anava més enllà, atès que "la medalla d'Adolfzoon no era només propaganda política: era un atac personal dirigit al el propi rei anglès, un atac a la seva pròpia virilitat"³⁷. Recordem que el rebuig personal de Carles II fou absolut, però a més de la seva reacció personal, sembla que això tingué conseqüències a un nivell polític molt important. El fet que hagués pogut contribuir a provocar una guerra ens parla de la importància de la disseminació dels atacs visuals sobre metall i dels seus efectes, qüestió que caldria tractar en un altre estudi.

La disseminació d'aquests missatges té molt a veure amb la transmissió dels models utilitzats en aquestes obres. Hem vist a través d'alguns exemples que sovintejava l'ús d'un mateix model que s'interpretava en gravat i en metall, i també era habitual prendre'l d'una altra medalla. De fet, el lligam entre medalla i gravat era encara més estret, atès que era molt freqüent que les medalles fossin venudes per venedors de llibres i gravats, i tant gravadors com medallistes, eren ben coneixedors de les obres dels altres. Mark Jones ho afirma i hi afegeix algun exemple:

Hi havia un nombre de referències a medalles en gravats contemporanis. Un exemple, "the last farewell of King James" mostra una posta de sol amb la llegenda "Et pluribus impar" i una batalla naval amb la llegenda "Maturate fugam vestroque ostendit et Regi, non illi imperium Pelagi", ambdues de

³⁵ Woods-Marsden, *op. cit.*, p. 298. L'autora recorda com n'era d'important i l'aparença a la cultura renaixentista. Recordem que Federico Zuccaro, abans del conegut episodi de la seva *Porta Virtutis*, va ser criticat per les pintures que féu al Duomo de Florència el 1579. Com que també estava molt preocupat per preservar la seva fama, va encarregar una medalla a Pastorino de' Pastorini, que mostra el seu retrat i al revers, una secció de la cúpula.

³⁶ Barbeau, *op. cit.*, p. 15.

³⁷ *Ibid.*, p. 15. Comparant-la amb altres medalles de l'època, es veu la clara diferència que representava la medalla d'Adolfzoon en el seu insult al rei. També cal recordar que per a Cillessen, la disputa entre els contrincants de les dues nacions va recórrer als quadres, medalles i les arts gràfiques, tal com queda reflectit al catàleg de l'exposició *Krieg der Bilder*. Cillessen explica que quan Carles II es va oposar a la medalla d'Adolfzoon, i al retrat de Jaen de Baen de Cornelis de Wit i la batalla de Chatham, els holandesos mantingueren que la queixa era sense fonaments, era una interferència injustificada als afers interns d'una nació, i en qualsevol cas, qui era Carles II per queixar-se, si ell havia autoritzat medalles antiholandeses durant la segona guerra anglo-holandesa. Vegeu Cillessen, *op. cit.*, p. 22-23. És clar, per tant, que l'ús de medalles crítiques el van dur a terme els dos bàndols i fou habitual en el conflicte, i és interessant que els holandesos li ho recordessin a Carles per a desautoritzar les seves queixes.

les quals semblen referir-se a medalles. Una altra, “*le renversement de la monarchie universelle...*” conté representacions de l’anvers i el revers de la medalla “*Ludovicus magnus, Anna maior*”, mentre el pamflet, “*The old medal new struck*” es refereix a la medalla jacobita “*Cujus est*”³⁸.

Ja des de la Reforma les coincidències entre les imatges d’atac en paper i en metall eren freqüents i hi hagué models iconogràfics que s’estengueren fins a finals del segle XVII, en una Europa agitada per conflictes religiosos i polítics. Un gravat de 1689 repeteix encara la imatge del Papa-diable i del Cardenal-boig, la qual cosa en demostraria la seva fortuna visual per a atacar³⁹.

Existien també catàlegs amb les il·lustracions de les medalles. Així, en la falsificació de la història metàl·lica de Menestrier “s’hi introduïren solapadament cinc làmines de medalles satíriques, amb una nota on es deia que les cinc làmines de medalles que figuren a continuació no són menys pertinents a la Història de Lluís el Gran que les anteriors”⁴⁰. Així doncs, ambdós mitjans tenen moltes connexions.

Tot i així, cal tenir present, tant en aquesta qüestió com en la dels models utilitzats, que hi havia contextos de naturalesa diversa que demanaven un ús diferent de cada mitjà. L’audiència a qui es dirigia, l’abast del missatge transmès, la natura de l’encàrrec, són factors que determinen en bona mesura l’ús d’una imatge coneguda i ja disseminada a tra-

vés d’altres mitjans. És el cas de les medalles antipapals en comparació a un missatge més críptic destinat a un cercle erudit i reduït, com fou el cas d’Aretino o la complexa al·legoria d’Adolfzoon. Òbviament, la quantitat d’obres encunyades es relaciona amb la voluntat d’arribar a una audiència diversa, en nombre i en cultura.

Els avantatges de la medalla de seguida van ser explotats: la seva durabilitat, la seva difusió ràpida però controlada, una audiència més seleccionada, i la possibilitat de tornar-la a encunyar foren de seguida advertits. El seu lligam amb les imatges difoses pel gravat és estret. L’ús dels seus models té a veure amb el nombre i la qualitat de la peça encunyada i amb l’audiència a la qual es dirigeix. Les múltiples versions del Papa-diable, o la medalla d’Adolfzoon il·lustren aquestes diferències. I la inversió de les obres de propaganda n’és un tret principal. La imatge de poder presa com a model i capgirada n’és un recurs habitual.

Una causa de la disminució de la producció de medalles és l’afebliment del poder que les promou. S’ha assenyalat que mentre el regnat de Lluís fou vigorós, l’*Académie* encunyà moltes i delicades medalles. Això va anar minvant d’acord amb la pèrdua de la seva força. El mateix passava des dels tallers holandesos. El final d’un conflicte comporta la quasi total desaparició de les imatges polèmiques, atès que la pau posa fi també als insults.



³⁸ *Ibid.*, p. 210. Per a les referències a les obres que cita vegeu notes 127–130. L’autor, a més, afegeix que també en gravats s’hi troba referències a medalles, i per tant la relació és recíproca. Posa alguns exemples.

³⁹ Cillessen, *op. cit.*, p. 172.

⁴⁰ Burke, *op. cit.*, p. 140, fig. 60.

EL DIBUJO COMO PROCESO EN LA LITERATURA ARTÍSTICA DEL XVI. EL DIBUJO SUBYACENTE

Amaia Gallego Sánchez*

Esta comunicación pretende analizar el dibujo como proceso a través de la literatura artística del siglo XVI, destacando así su carácter más práctico, sin olvidar que su importancia teórica en este momento es abrumadora. Queremos poner en relación esa realidad escrita con la situación actual que nos proporcionan las obras de arte conservadas hasta el presente, desenmascarando algunas manifestaciones gráficas y artísticas que han pasado desapercibidas a través de los siglos y de cuya importancia y constante presencia, hoy nadie se atrevería a dudar¹.

Partimos de que el XVI, es el siglo por excelencia del dibujo, si atendemos a las referencias que sobre él se encuentran en la literatura artística de época.

En ella el protagonismo de esta arte gráfica no tiene límites. Es argumento principal en el debate más intelectual que se desencadena como consecuencia de la defensa de la liberalidad del arte y de su condición de ciencia, a iniciativa de los artistas y también en el discurso sobre el origen de las artes o en la disputa sobre la primacía de una sobre otra.

La presencia desde el punto de vista más conceptual del dibujo en la literatura artística viene determinada por el hecho de ser la primera manifestación manual y visual de lo que la mente del artista ya ha creado en idea². Para algunos autores esta capacidad permitía establecer paralelismos entre el artista que inventa y Dios, en tanto que ambos

* Amaia Gallego Sánchez, licenciada en Historia del Arte, es becaria de investigación del Gobierno Vasco. En la actualidad realiza su tesis doctoral sobre el análisis del dibujo subyacente en la pintura del siglo XVI en Álava, con la dirección del Dr. Pedro Luis Echeverría Goñi, profesor titular de Historia del Arte en la Universidad del País Vasco.

¹ Con este fin hemos considerado los tratados hispanos, *De la pintura antigua*, escrito por Francisco de Holanda en 1548, *Comentarios de la pintura*, obra de Felipe de Guevara de hacia 1560. Igualmente hemos incluido en nuestro estudio un pequeño manual técnico llamado *Reglas para pintar*, que recoge "la experiencia práctica de un pintor anónimo de finales del XVI". Bruquetas, Rocío (1998): "Reglas para pintar" Un manuscrito anónimo de finales del siglo XVI", en *Boletín del Instituto de Patrimonio Histórico Andaluz*, septiembre, pp. 33-44. Hemos reafirmado éstos con los tratados principales del Renacimiento italiano y noreuropeo de fines del XV y del XVI, tales como *De la pintura* (1436) de León Battista Alberti, el *Tratado de Pintura* (c. 1490) de Leonardo da Vinci, los escritos sobre arte y dibujo de Benvenuto Cellini (publicado en 1568) y el *Libro de los pintores* de Karel Van Mander (1604), entre otros. Por su singularidad e importancia hemos recurrido también a *El libro del Arte* de Cennino Cennini, de fines del siglo XIV, pero de gran utilidad para entender la práctica artística de los siglos siguientes en Italia. También y para la literatura artística hispana hemos recurrido a tratados de siglos posteriores que aportan importantes datos sobre pintores y práctica artística del XVI como, los escritos de Pablo de Céspedes de entre 1600-1608, los *Diálogos de la Pintura* (1633) de Vicente Carducho, los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* de Jusepe Martínez (c. 1673).

² Armenini, Giovanni Battista (1999): *De los verdaderos preceptos de la pintura*, Visor, Madrid, p. 23. Para el autor "el dibujo es noble y superior porque es el proceso más próximo a la idea, siendo elemento generador de formas"

pueden concebir actos creativos³. En la práctica es relevante su función en el proceso de construcción de una obra de arte, sea cual sea la manifestación artística en que se materialice, siendo pilar esencial de éstas⁴.

Expuestas estas ideas fundamentales del dibujo en el siglo XVI, proponemos estudiar el dibujo centrándonos en la práctica del arte. En este aspecto su presencia en los textos de arte es variada, primero constatamos que el dibujo, como desarrollo manual de una concepción mental⁵, tiene un proceso constructivo propio. También participa en procesos diferentes de la creación artística. Primero, en el aprendizaje de los oficios artísticos tiene un protagonismo especial que refleja claramente los tratados y que en contadas ocasiones, pero muy valiosas, atestigua la documentación notarial a través de los contratos de aprendizaje. De igual modo está presente el dibujo en el desarrollo de la arquitectura, escultura, pintura y las artes decorativas.

Ha llamado nuestra atención que este protagonismo teórico del dibujo en el Renacimiento no se correspondiera, en España, sino con escuetas referencias documentales específicas, tal vez por ello su presencia en los estudios sobre pintura es excepcional. Por ello y de manera más extensa, nos cen-

traremos en el dibujo que esconde la pintura sobre tabla del XVI, el dibujo subyacente. El estudio del dibujo subyacente conlleva recurrir a la técnica para lograr su visualización y acercarnos a la disciplina de la Restauración para introducirnos en él, por haber sido sus profesionales los primeros en considerarlo. Planteamos su estudio desde la Historia del Arte como arte gráfica en si y como fase determinante en el proceso de ejecución de una pintura, recogiendo la invitación de pioneros y especialistas en su estudio⁶.

Obviamente la elaboración de un dibujo tiene un desarrollo específico atendiendo al grado de definición del mismo, desde los apuntes iniciales hasta el dibujo definitivo, que pueden realizarse en el mismo o en varios soportes y con diferentes materiales y útiles, en conexión con el grado de finitud que se pretende alcanzar. Inicialmente el esquiso o apunte, recoge la idea general. son “las primeras líneas o trazos que se hacen con la pluma o con el carbón” con rapidez y maestría⁷. Los bocetos serían los dibujos rápidos que se hacen para ensayar actitudes y la primera composición, necesarios para hacer después buenos dibujos. Están constituidos principalmente por la mancha y se hacen con pluma de ave o carboncillo entre otros posibles útiles⁸. Para mu-

³ Holanda, Francisco de, (1921): *De la pintura antigua*, Versión castellana de Manuel Denis (1563), Madrid, pp. 16-17. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1986): *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Cátedra, Madrid, pp. 22-23, sobre la teoría de Federico Zuccaro sobre el dibujo interno y externo y la cercanía a Dios del primero.

⁴ Varchi, Benedetto (1993): *Lección sobre la primacía de las artes*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia, p. 163. Pontormo en relación a la pintura y escultura, responde a Varchi que, “una sola cosa hay noble, que es su fundamento y este es el diseño y que todas las demás razones son débiles con respecto a esto (advertid que el buen dibujante ejecuta bien una y otra)”. Para Francisco de Holanda, en el dibujo está toda la “fuerza y ciencia desta arte” y es la “fuente y cuerpo” de la pintura. Holanda, Francisco de, (1921): *De la pintura antigua*, Versión castellana de Manuel Denis (1563), Madrid, pp. 62 y 193.

⁵ Holanda, Francisco de, (1921): *Op. cit.*, esta idea que surge en la imaginación después de larga meditación, podrá ser dibujada con apresurada ejecución y “tapados los ojos, mejor sería para no perder aquel divino furor e imagen que lleva en la fantasía”, p. 59.

⁶ Es el caso de Carmen Garrido, directora del Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado que nos invitaba y animaba a estudiar el dibujo subyacente como historiadores del arte, palabras que le agradecemos sinceramente.

⁷ Holanda, Francisco de, (1921): *Op. cit.*, p. 62. Es según el autor portugués un dibujo inacabado de “líneas imperfectas y indeterminadas” en las que ya esta toda la esencia del dibujo y de la pintura.

⁸ Vasari, Giorgio (1963): *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Salan Ed. Vicenza, p. 109.

chos autores del XVI, el final de todos los dibujos que se realizan previamente, son los cartones, pues se alcanza en ellos tal grado de finitud que “podría decir que es la obra misma”⁹.

En una hoja primero se ubican los perfiles y después se aplican las sombras, según Plinio, empleando diferentes útiles en cada momento¹⁰. Dibujar era un proceso especialmente laborioso según nos ha transmitido Cennini. Primero sobre papel se trazan las líneas generales con carbón afilado y después se repasan con estilo de plata. A veces sobre ellas se trabaja con pincel y aguada para sombrear sobre papel teñido y finalmente se dan las luces con albayalde¹¹.

Secuencias similares podemos encontrar en dibujos del Renacimiento sobre papel. En los que Miguel Ángel hizo para las tumbas de los Medicis trabajó con piedra negra, pincel y aguada marrón sobre incisiones realizadas con estilete y compás y trabajándose los detalles finales con pluma y tinta. Leonardo en ocasiones dibuja con punta de metal y lo acaba con pluma y tinta marrón, o repasa el lápiz negro con pluma y tinta

castaña, ultimando la obra con aguada aplicada a pincel en el mismo tono. Compleja es también la técnica empleada por el Salviati en una hoja que representa a un gobernante y sus consejeros, en los que el lápiz negro, se repasa con pluma y tinta castaña, se dan aguadas con pincel y tinta castaño oscuro y finalmente se realza con blanco¹².

En los inicios de la formación artística, eminentemente práctica en el siglo XVI europeo, uno de los momentos principales era el adiestramiento de la mano aprendiendo a dibujar. Este proceso es recogido por los tratadistas del Renacimiento, pero es Cennini el primer autor que lo establece. Primero se dibuja sobre tablilla con estilo de plata o latón trazando líneas y sombras, repasando aquellas. Después sobre pergamino y papel de algodón con estilo de plomo, que permite borrar, se hacen los trazos que se repasan con tinta y se sombrean con aguada. Al fin el alumno será capaz de dibujar con pluma y tinta y acabarlos con aguada y pincel¹³.

Para otros autores aprender a dibujar dependía especialmente de los modelos

⁹ Armenini, Giovanni Battista (1999): *Op. cit.*, p. 145. Condivi, Ascanio (1981): *La apasionada vida de Miguel Ángel escrita por su discípulo Ascanio Condivi*, Editora de los Amigos del Círculo del Bibliófilo, Barcelona, pp. 16-17, hace referencia al elevado valor artístico del cartón de Miguel Ángel para la batalla de Cascina. Vasari, Giorgio (1963): *Op. Cit.*, p. 111, afirma que en ellos se ve la obra en conjunto y además permiten hacer correcciones. Mander, Karel Van (2001): *Le livre des peintres*, Les belles lettres, Paris. La ejecución de cartones por parte de los pintores del norte también era frecuente. Este autor constata la realización de cartones para tapices por parte de Bernadr Van Orley, dibujados y pintados. Pierre Aertsen ejecutó uno de gran calidad para el cuadro de la Natividad que realizó para la Iglesia Nueva de Ámsterdam, que todavía se conservaba en la ciudad cuando Van Mander escribió su biografía, pp. 70 y 236 respectivamente.

¹⁰ Esta idea es retomada por tratadistas del Renacimiento como Guevara, Felipe de (1948): *Comentarios de la pintura*, Selecciones Bibliófilas, Barcelona, p. 111-112. La fase del sombreado recibe diferentes nombres. El citado autor la denomina “invención linear” “asombrar” o “escurecer con líneas”. Francisco de Holanda lo denomina “echar por de dentro las líneas”, Holanda, Francisco de, (1921): *Op. cit.*, p. 23.

¹¹ Cennini, Cennino (2000): *El libro del arte*, Akal, Madrid, pp.57-59. También para la pintura al fresco propone primero dibujar con carbón y después repasar con pincel y dar sombras, p. 114. Ver también cita 27 sobre el procedimiento del dibujo subyacente en la pintura sobre tela. Vasari propone la secuencia siguiente: dibujar sobre papel las primeras líneas con plomo, pluma, lápiz o pincel, después sombrearlas con los deslumbramientos y luces. Varchi, Benedetto (1993): *Op. cit.* p. 141-142 y en Vasari, Giorgio (1998): *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores, escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (antología)*, Technos, Madrid, pp. 109-110.

¹² Joannides, Paul (2003): *Michel Ange*, 5 Continents, Paris, lám. 41 y 42. Procedimientos más sencillos se emplean en lam. 8, repasando con pluma y tinta sobre trazos iniciales de piedra negra. (2003) *Léonard de Vinci*, Réunion des musées de nationaux, Paris, pp.123-124. Turner, Nicholas (2002): *Dibujos de maestros europeos en las colecciones portuguesas, 1500-1800*, Museo Nacional del Prado, Madrid, pp. 22-23 y 34-35. Cellini, Benvenuto (1989): *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, Akal, Madrid, pp. 203-204, describe procesos del dibujo y materiales con que se trabaja.

¹³ Cennini, Cennino (2000): *Op.cit.*, pp. 36-38 y 41-44. El aprendizaje es largo, un año practicando sobre tabla y seis para aprender la técnica de pintura mural, “siempre dibujando”, pp. 145-146.

con que se trabaja y no tanto de la técnica que se emplea. Leonardo propone comenzar copiando los dibujos de grandes maestros, posteriormente relieves y finalmente dibujando del natural¹⁴. Pablo de Céspedes dice de Miguel Ángel, siguiendo a Vasari, que Ghirlandaio, su maestro cuando aquél era un joven “...le prestaba papeles que contrahiziese i debuxavalos tan al propio...”¹⁵.

El dibujo aparece también como elemento previo y fundamental en la mayoría de las manifestaciones artísticas del momento según nos dicen los teóricos y artistas de entonces¹⁶. Son muchos los pintores flamencos del XVI que dibujaban para otras artes y también los artistas hispanos que alcanzaron la condición de excelentes dibujantes y ofrecían sus

dibujos a artistas de otras especialidades como modelos¹⁷.

Según constata la documentación notarial hispana, estos dibujos en ocasiones han de pasar el examen de los comitentes, puesto que se presentaban como prueba de lo que se pretendía realizar y eran elementos indispensables al efectuar el contrato. Podemos suponer que el maestro del taller, que debería ser un resuelto dibujante, sería quien realizara estos dibujos. Este es el caso de Damián Forment, que dio los modelos y dibujos que sus discípulos debían interpretar para ejecutar sus obras. Estos solían ser muy detallados que servían de preparación a las esculturas y que constituían auténticos “dibujos de trabajo”¹⁸.

¹⁴ Vinci, Leonardo da (1995): *Tratado de pintura*, Akal, Madrid, p. 352. Para Armenini, la secuencia sería copiar dibujos de otros, después pinturas, comenzando por grisallas y luego pasar a las coloreadas o mejor esculturas antiguas, para finalmente copiar desnudos. Armenini, Giovanni Battista (1999): *Op. cit.*, pp. 98-99. Es curioso el interés de ambos autores por establecer un periodo de aprendizaje de dibujo con modelos en tres dimensiones, objetivo final que la pintura deseaba imitar. Espíritu que recoge Cellini definiendo el dibujo como “sombra del relieve”, Cellini, Benvenuto (1989): *Op. Cit.*, p. 204.

¹⁵ Rubio Lapaz, Jesús (1998): *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición Crítica*, Diputación de Córdoba, Córdoba, p.281. Esta noticia es negada por Ascanio Condivi, quien recoge que Miguel Ángel pidió a su maestro Ghirlandaio su libro de esbozos y éste no se lo quiso prestar por el recelo que despertaba su genialidad. Condivi, Ascanio (1981): *Op. cit.*, p. 3. Mander, Karel Van (2001): *Ibid.*. Jean Van Schorel también dibujaba copiando vidrieras y pinturas mientras vivió en Alkmaar, p. 194

¹⁶ Gentil Baldrich, José María (1998): *Traza y modelo en el Renacimiento*. Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Sevilla, p. 17 sobre la costumbre desde la Edad Media de representar el espacio por medio de dibujos sobre pergamino. Holanda, Francisco de (1921): *Op. cit.*, pp. 123, la labor esencial del dibujante en arquitectura, trazar y diseñar lo que los oficiales de la arquitectura acabarían. Ver también las notas 17 y 18.

¹⁷ Así Van Orley , Pieter Coeck y Guillaume Tous realizaban cartones para tapices, Holbein surtió de dibujos a orfebres, pintores, escultores y grabadores. Otros dibujaban para vidrieros como Marc Willens en Mander, Karel Van (2001): *Op. cit.* pp. 70, 103, 164, 126 y 156 respectivamente. Steinbart, Kurt (1933-1934): “Pieter Coecke’s designs for tapestries” en *Old Master Drawings* 8, pp. 34-36. Marlier, Georges (1966): *La Renaissance flamande. Pierre Coeck D’Alost*. Ed. Rober Finck, Bruxelles, pp. 210-366. Friedländer, Max J. (1975): *Jan Van Scorel and Pieter Coeck Van Aelst*. Early Netherlandish Painting. Vol. XII. Publishers, New York, Washington, pp. 35-36, plates 85-87. Folie, Jacqueline (1951): “Les dessins de Jean Gossart dit Mabuse” en *Gazette des Beaux Arts* 38, pp. 77-98. Para España, ver nota 33 sobre los dibujos para bordados en El Escorial. Sobre magníficos dibujos de Forment para una custodia para la Seo de Zaragoza, Abizanda y Broto, M. (1915): *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, La Editorial, Zaragoza, pp. 102-108.

¹⁸ Morte García, Carmen (2002): “La gran renovación escultórica en Aragón” en Lacarra Duca, María Carmen (coord.): *Retablos esculpidos en Aragón. Del Gótico al Barroco*, Diputación de Zaragoza, p. 173 y 174. Cuando Damián Forment realiza el contrato para el retablo Mayor de la Catedral de Huesca en 1520, hubo de hacer muestras dibujadas antes de hacer la talla, que incluían la mazonería, imágenes e historias, algunas incluso a tamaño real. Estas debían de someterse a la opinión del cabildo y si era necesario se repetirían hasta quedar conformes. Parrado del Olmo, Jesús María (2002): *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea. Arte como empresa comercial*, Universidad de Valladolid, Valladolid, p. 85, 98. Romero Bejarano, Manuel (2003): “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” en *14º Congreso Nacional de Historia del Arte. Correspondencia e integración de las artes*, Ministerio de Educación Cultura y Deportes, Málaga, p. 451. El pintor entrega los “padrones...debuxados” para que sean juzgados por los comitentes y señalen lo que faltase “para que lo ammyende”. Martínez, Jusepe (1988): *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Akal, Madrid, p. 249. Criado Mainar, Jesús (1996): *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura, 1540-1580*. Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernando El Católico, Tarazona. En el apéndice documental se mencionan dibujos o trazas hechas para rejas, peanas, retablos y numerosas obras de canteoría como cruceros, portadas, etc. pp. 763-765; 848-849; 828, 795; 732-733 y 830 respectivamente.

Era en extremo frecuente que estos dibujos de los artistas que habían realizado y recopilado a lo largo de su vida los dejaran a su muerte a los herederos de su oficio como objetos preciados. De especial interés son los casos en los que se constata la presencia de dibujos copiados de Miguel Ángel o estampas de sus obras por la introducción directa del Renacimiento italiano pleno y por la larga influencia que estos ejercerán en España¹⁹. Estos materiales solían ser también subastados en almoneda pública, siendo en este caso muy disputados entre los artistas del entorno, pues estos dibujos engrosaban los recursos visuales del taller para obras futuras y podían ser utilizados también como material para la formación de los aprendices²⁰.

La realidad actual de la Historia del Arte, encuentra muy limitada la presencia de estos dibujos del XVI hispanos. Por una parte los mencionados con mucha frecuencia como materiales de taller o como “papeles del oficio”²¹, que facilitaban el aprendizaje y que también eran empleados por los maestros para

resolver los encargos, eran muy utilizados y por lo tanto muy deteriorados. Por otra parte tampoco su aceptación fue especialmente destacada y una vez que dejaron de ser útiles para el fin artístico, no fueron apreciados como obras importantes y materiales a conservar o coleccionar por personas ajenas a los oficios artísticos²².

En este texto queremos destacar un dibujo que aparece mencionado en la literatura artística formando parte de obras de pintura y que supone el primer paso de la ejecución de las mismas en el soporte pictórico. Este es el denominado dibujo subyacente, el situado sobre un soporte precediendo a otros estadios de la ejecución pictórica, pudiendo abarcar como parte del mismo a la incisión²³. En el caso de la pintura sobre tabla del siglo XVI supone un dibujo frecuente y abundante, cuya existencia puede ser corroborada tanto documental y teóricamente como gracias a la técnica, pudiendo ser visible en la actualidad²⁴.

Nos ha interesado de modo muy especial este dibujo, primero porque como

¹⁹ Martínez, Jusepe (1988): Op. cit., explica como Juan Sanz de Tudelilla, escultor, no deja a sus herederos “otra riqueza que dibujos, modelos, trazas y cosas concernientes a su profesión, de mucha estimación...”, p. 266. Barrio Moya, José Luis (1982): “El pintor Luis de Carvajal y el inventario de sus bienes” en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVIII, pp. 414-420, señala la existencia de “doce docenas de dibujos en papel de mano del dicho Luis de Carvajal” y otro “dibujo grande de una gloria” además de estampas de Durero y otras, p. 417. Fernández del Hoyo, M^a Antonia (1991): “Datos para la biografía de Juan de Juni”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LVII, pp. 333-340, en su inventario de bienes se menciona “un papel grande del juicio de micalael angel”, p. 339. Avila, Ana (1986): “Repercusión de la “Batalla de Cascina” en la pintura española del Primer Renacimiento”, en *Goya*, enero-febrero, pp. 194-201. Echeverría Goñi, Pedro Luis (1990): *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, p. 416, en el inventario de bienes de Juan Claver (1576-1630) se encontraba “una estampa guarnecida del Juicio de Miguel angel grande”.

²⁰ Pedraza Ruiz, Esperanza (1976): “Almoneda de los bienes de Juan Correa de Vivar” en *Anales toledanos*, 11, pp. 31-38. Aterido Fernández, Ángel; Zolle Betegón, Luis (1999): “Pintura y letras: Hernando de Ávila, su biblioteca y su herencia” en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI, p. 153. Guevara, Felipe de (1948): Op. cit., p. 117-118, menciona como Parrasio dejó muchos dibujos y cartones que han sido de gran provecho para otros artifices. Esta noticia también es recogida por Pablo de Céspedes, tomada en ambos casos de Plinio. Rubio Lapaz, Jesús (1998): Op. cit. p. 264. Diferente realidad la del mundo italiano cuando los dibujos de Perino del Vaga, a su muerte en 1556, son vendidos por su hija a un mercader mantuano, en Armenini, Giovanni Battista (1999): Op. cit. p. 108. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1986): Op. cit., pp. 88-93, sobre coleccionismo de dibujos de artistas hispanos del siglo XVII.

²¹ Con esta denominación se incluyen estampas y grabados, dibujos propios, copias de obras de otros maestros hechos en dibujo, trazas empleadas en otros lugares que pueden volver a ser utilizados en el futuro, o dibujos de otros maestros heredados o adquiridos en almonedas.

²² Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1986): *Ibid.*, pp. 81-88.

²³ Colloques I-II (1979): *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, Université Catholique de Louvain, Louvain-La-Neuve, p. 11.

²⁴ La reflectografía de infrarrojos es un método físico de análisis de obras de arte que permite su visibilidad, Asperen de Boer, J. R. Van (1970): *Infrared reflectography. A contribution to the examination of earlier european paintings*, Amsterdam.

manifestación gráfica que es, puede ser un buen reflejo y sustituto del dibujo exento, tan citado por los tratados de arte y perdido en gran parte, como material de estudio privilegiado para saber del dibujo en el siglo XVI en nuestro territorio, técnica y estilísticamente. También este dibujo oculto, imbricado en el proceso de ejecución de una obra de pintura, nos puede permitir reconstruir el proceso gráfico de su conformación y su importancia en la elaboración de la misma.

En la tratadística hispana es muy frecuente que aparezca el dibujo subyacente al narrar las técnicas de ejecución de variadas artes decorativas que necesitan de un dibujo previo sobre el soporte final, además del dibujo que sirve de modelo sobre papel, con el que aquél esta fuertemente relacionado²⁵.

Las alusiones que más nos interesan son aquellas que atañen a la descripción de las fases de ejecución de una pintura. Se menciona en la literatura como dibujo y es el contexto de su aparición el que nos permite identificarlo con el dibujo subyacente, denominación moderna de aquella fase de trabajo²⁶. Estas referencias son abundantes en los escritos de autores italianos. Según Cennini, para la pintura mural al fresco, el dibujo subyacente ha de ser hecho con carboncillo sobre la pared, perfilándose después con un pequeño pincel y añadiendo las sombras con aguainta. Para la pintura al óleo sobre muro, el dibujo subyacente también se hace con carbón y después se aplica tinta o verda-

cho para fijarlo. Una mano de cola separará este dibujo de los colores. Sobre tabla el procedimiento es más laborioso, se dibuja sobre la preparación del soporte alisada, con carboncillo y después se hacen las sombras principales repasando los trazos. Por último se repasaba a tinta y pincel y se sombreaba con los mismos útiles²⁷.

Leonardo también se refiere a este dibujo oculto para la pintura sobre tela y tabla. Sobre la tela, se dibuja encima del soporte encolado y antes de dar los colores. Sobre tabla, tras una laboriosa preparación del soporte, propone dibujar con estarcido o a mano alzada. Después sobre el dibujo se aplicaría una imprimación de cardenillo y amarillo y tras ella los colores configurarían la pintura²⁸. Armenini a mediados del XVI se detiene en la técnica del óleo sobre lienzo, en la preparación de éste con colas y yeso y en la imprimación, sobre la que el pintor “dibuja luego a placer” lo que quiere colorear o “bien calca o estarce los cartones, o traza la cuadrícula”²⁹.

Para la pintura flamenca sobre tabla de los siglos XV y XVI, la confirmación teórica más preciada del uso habitual del dibujo subyacente en la práctica pictórica, es aportada por Van Mander en la biografía de El Bosco, quien “como muchos pintores primitivos, tenía por costumbre trazar completamente sus composiciones sobre el blanco de la tabla y de recubrirlo enseguida con una tinta ligera y trasparente para las carnaciones, contribuyendo la capa inferior en el efecto de superficie”³⁰.

²⁵ Felipe de Guevara lo menciona para “musaico de veneras y conchitas marinas”, “encausten” y suelos y paredes revestidos de mármol pintado. Lo mismo sucede para tapices, miniaturas, bordados y otras artes. Cennini nos proporciona también muchas referencias a este dibujo en relación a los procesos creativos de la pintura sobre tela para cortinajes, bordados, sobre terciopelo, utilizando para su ejecución jaboncillo, carbón o pluma respectivamente. Guevara, Felipe de (1948): *Ibid.* pp. 194-195, 198 y 209. Cennini, Cennino (2000): *Op. cit.* pp. 203-206.

²⁶ Esta denominación también se establece en el I Coloquio de Lovaina sobre dibujo subyacente. Ver nota 23.

²⁷ Cennini, Cennino (2000): *Op. cit.* pp. 113-115, 121-122, 135 y 139 para la pintura al fresco. El proceso del dibujo subyacente para la pintura sobre tabla en las pp. 160-161.

²⁸ Vinci, Leonardo da (1995): *Op. cit.* pp. 427 y 430.

²⁹ Armenini, Giovanni Battista (1999): *Op. cit.* pp. 166 y 172.

³⁰ Mander, Karel Van (2001): *Op. cit.* p. 94. Por medios físico-químicos ha sido visualizado y estudiado en, Garrido, Carmen; Schoute, Roger Van (2001): *El Bosco en el Museo del Prado. Estudio Técnico*, Aldeasa, Madrid, pp. 24-28. Colloque XIV Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture (2003): *Jérôme Bosch et son entourage et autres études*. Peeters, Leuven.

Esta práctica se refrenda para el caso hispano con los documentos notariales en los que ocasionalmente se menciona con detalle cómo se debía ejecutar la obra que se contrataba. Era costumbre enlazar el tablero por la parte que se pintaba, encima se aplicaba yeso grueso y mate. Sobre la superficie pulida se dibujaba y se daba una imprimación, que dejara trasparentar el dibujo pero que impidiera que éste se emborronara al “bosquejar de las primeras colores” sobre él³¹.

También se constata documentalmente el dibujo subyacente en las ordenanzas municipales de los gremios de pintores, especialmente al referirse a la prueba de acceso de los aprendices al grado de maestro. En las de Zaragoza de 1517, se menciona que los pintores de retablos tendrán “de debuxar en una tabla una historia ... y aquella acabar y pintar en perfection”. En los capítulos del colegio de pintores de 1520 para Valencia, el pintor

de retablos que quería acceder al grado de maestro, debería enyesar un retablo o tablero y dibujar y preparar los colores a óleo y pintar la historia que le dijeran las autoridades de esta arte. Según las de Córdoba de 1543, después del periodo de aprendizaje, al pintor de historias, se le exigía habilidad dibujando, sentando y coloreando figuras en los tableros³².

Las referencias de los tratadistas italianos antes mencionadas nos introducen en los recursos que tenían los artistas para realizar el dibujo subyacente. Podían dibujar a mano alzada o sirviéndose de otros medios auxiliares como el estarcido, procedimiento que era muy utilizado en Italia para la pintura al fresco. Consistía en perforar los perfiles de un dibujo en papel que se colocaba sobre el soporte de la pintura. Encima se aplicaba polvo de carbón con una muñequilla, de tal manera que al levantar el dibujo, quedaban marcadas en la tabla, lienzo o muro, las líneas básicas de la composición³³.

³¹ Urquizar Herrera, Antonio (2001): *El Renacimiento en la periferia: la recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del quinientos cordobés*. Universidad de Córdoba, Córdoba, pp. 312-313 y 318-319 para los años 1558 y 1570 respectivamente. En ambos casos además se realiza el pago fraccionado en tres momentos, coincidiendo el segundo de ellos con el retablo dibujado e imprimado o dibujado y bosquejado. También en documento formalizado en Cuenca en 1558 con Juan de Hervias pintor, se detalla que después de dibujadas las historias se ha de encolar con “cola flaca porque se rebeba el azeite de linueso”, en Ibáñez Martínez, Pedro Miguel (1990): *Documentos para el estudio de la pintura conquense en el Renacimiento*. Diputación de Cuenca, Cuenca, pp. 278. Hernández Díaz, José (1937): *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Laboratorio de Arte, Sevilla, pp. 44-47, contrato de un retablo entre Hernando de Esturmio y el monasterio de San Francisco de Sevilla, en 1539. Son también de gran valor las informaciones que estos tratados aportan sobre las capas anteriores y posteriores al dibujo subyacente, las imprimaciones o capas de impermeabilización. Los estudiosos del dibujo subyacente y de la técnica pictórica de los siglos XV y XVI aún mantienen dudas sobre si ésta se aplicaba después o antes de la fase del dibujo subyacente. Perier D'Ieteren, Catherine (1985): *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du Xvème siècle*. Lefebvre & Gillet, Bruxelles, pp. 17-21. Ibid. (1985): “La technique du dessin sous-jacent des peintres flamands des Xvème et XVIème siècles. Nouvelles hypotheses de travail” en Colloque V Le dessin sous-jacent dans la peinture (1985): *Dessin sous-jacent et autres techniques graphiques*, Louvain la Neuve, pp. 61-69. Bruquetas Galán, Rocio (2002): *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, pp. 342-347, para la autora la imprimación es la última fase de la preparación del soporte, sobre ella se dibuja y después se aplican los colores.

³² Abizanda y Broto, Manuel (1915): *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, La Editorial, Zaragoza, pp.5-7. Falomir Faus, Miguel (1994): *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 39 y 102-105. Urquizar Herrera, Antonio (2001): *El Renacimiento en la periferia: la recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del quinientos cordobés*, Universidad de Córdoba, Córdoba, p. 116.

³³ En algunos dibujos de Rafael se aprecia el picado de los perfiles, prueba del uso de este método de trasposición de dibujo. National Gallery (2002): *Op. cit.* pp. 23 y 60; 66 y 126 respectivamente. Cordellier, Dominique y Py, Bernardette (1992): *Raphaël. Son atelier, ses copistes*, Inventaire general des dessins italiens V, Réunion des musées nationaux, Paris, pp. 27, 31, 87 y 354 entre otros. También en Joannides, Paul (2002): *Raphaël et son temps. Dessins du palais des Beaux-Arts de Lille*, Réunion des musées nationaux, Paris, p. 127. También usó este procedimiento Leonardo, (2003) *Léonard de Vinci*, Réunion des musées de nationaux, Paris, pp. 185-189. Sobre el uso de cartones y la transposición de los mismos a la tabla para la pintura flamenca ver, Brink, Peter Van Den (2001): “L'art de la copie. Le pourquoi et le comment de l'exécution de copies aux Pays-Bas aux XVIe et XVIIe siècles” en Brink, Peter Van Den (dir.): *L'Entreprise Brueghel*, Ludion-Flammarion, Maastricht, pp. 13-43, concretamente

El velo de Alberti también fue ideado para ayudar al pintor en la ubicación de los contornos con precisión en el “panel a pintar”³⁴. Otro recurso utilizado fue la cuadrícula, que implica la existencia de un dibujo sobre papel igualmente organizado para poder trasponer con facilidad la composición y detalles con extremada fidelidad³⁵. Otros instrumentos mecánicos menos frecuentes pudieron ser empleados en la pintura flamenca con este mismo fin como el pantógrafo³⁶.

En relación a los recursos de los pintores hispanos para hacer el dibujo subyacente durante el siglo XVI, es muy útil la información que nos aporta el manuscrito “Reglas para pintar”, que da consejos prácticos destinados a artistas que no han llegado al grado de “invención”³⁷. En primer lugar se indica que el dibujo se obtiene “sacando de cualquier pintura”, es decir calcando o copian-

do de una obra ya acabada. Éste era un hábito frecuente en la pintura española de la época, donde es bien conocida la dependencia compositiva de la pintura y también de la escultura, respecto al grabado noreuropeo o italiano³⁸. Sin embargo creemos que en estos casos también el dibujo subyacente tiene un destacado papel y su estudio puede llegar a ser indispensable para comprender el cambio estilístico que se puede operar entre la estampa que sirve de modelo y la pintura que resulta finalmente³⁹.

En relación al grado de finitud que podía alcanzar el dibujo subyacente sobre tabla queda expresado a la perfección en las críticas que dedica Paolo Pino al proceso de sombreado cuidado que realizaba Giovanni Bellini por medio de plumeados, pues finalmente todo quedaría cubierto por el color y se convertía en un trabajo vano, pues nunca más se vería⁴⁰.

p. 33, sobre el método de trabajo de Pieter Coeck. Brink, Peter Van Den (2003): “Hieronimus Bosh as model provider for a copyright free market” en *Colloque XIV Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture* (2003): *Op. cit.*, pp. 84-101. Los perfiles agujereados se encuentran en dibujos realizados por artistas que trabajaron para el taller de bordados del monasterio del Escorial. Boubli, Lizzie (2002): *Inventaire général des dessins. École espagnole XVIe- XVIIIe siècle*. Reunión des musées nationaux, Paris, pp. 50-52. en reflectografías de infrarrojos se aprecia el estarcido en National Gallery (2002): *Op. cit.*, pp. 64 y 65.

³⁴ Alberti, León Battista (1999): *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Technos, Madrid, p. 94. Vinci, Leonardo da (1995): *Ibid.* p. 80 cita también los vidrios, papeles y velos transparentes como instrumentos que ayudan a dibujar fielmente al pintor.

³⁵ Ibáñez Martínez, Pedro Miguel (1997): “Dibujos y grabados en el proceso creador de Fernando Yáñez” en *Archivo Español de Arte* (278), pp. 127-142. Dibujos sobre papel con cuadrícula con el tema de la Magdalena, que son para el autor pasos progresivos para llegar al cuadro definitivo. En concreto esta imagen aparece en la Piedad de la catedral de Cuenca y en un Calvario de Madrid, pp. 132-135. Boubli, Lizzie (2002): *Op. cit.*, pp. 44-50. Este procedimiento también fue frecuente en Martin Van Heemskerck, como puede verse en el mosaico de reflectografías de infrarrojos en National Gallery (2002): *Op. cit.*, p.23.

³⁶ Verougstraete, Hélène; Van Schoute, Roger (2003): “Un dessin mécanique au pantographe pour reproduire une composition? Le dessin sous-jacent d’un Triomphe de la Mort de Pierre Breughel le Jeune” en *Colloque XIV Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture*, Peeters, Leuven, pp. 298-309.

³⁷ Bruquetas, Rocío (1998): *Op. cit.*, pp. 37 y 38 y nota 18 en p. 43. Se citan la ejecución de calco y estarcir el mismo; calcar el dibujo de una pintura, manchando los perfiles del papel con albayalde e incidiendo sobre ellos con pluma o palo de pincel para que se transfiera al soporte de la pintura. Calcar en un papel los perfiles de una pintura que se han manchado previamente con carmín y sobre los que se coloca un papel en donde quedarán marcados. Dicho papel se calca como antes en el soporte. El último método es el empleo de la cuadrícula para sacar el dibujo de una pintura y después trasponerlo en el soporte.

³⁸ Son abundantes los estudios sobre la influencia del grabado en la pintura hispana del XVI, como los de Ana Avila, Pilara Silva Maroto o Pedro Miguel Ibáñez Martínez, entre otros.

³⁹ Echeverría Goñi, Pedro Luis; Gallego Sánchez, Amaia (2004): “Estudio histórico-artístico” en *El Retablo de San Blas de Hueto Abajo. Manifiesto del Renacimiento en Alava. Estudio Histórico-Artístico y Restauración*, pp. 19-138, concretamente, 109-118.

⁴⁰ Galassi, Maria Clelia (1998): *Il disegno svelato. Progetto e immagine nella pittura italiana del Primo Rinascimento*. Illiso Edizioni, Nuoro, pp. 65-69. Schollosser, Julius (1993): *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Cátedra, Madrid, pp. 216-217. Barocchi, Paola (1960): *Trattati d’Arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*, Laterza & Figli, V.I, p. 116.

Pensamos que estando el dibujo subyacente en estrecha relación con los dibujos sobre papel o pergamino, cuando todos ellos están en función de una obra de pintura, el aspecto del primero no diferiría sustancialmente del dibujo exento más ultimado en los casos de más habilidad técnica del dibujante y en las obras de mayor calidad. Incluso los materiales y técnicas empleadas parece que serían las mismas en ambos casos a tenor de los útiles citados por los tratadistas para uno y otro tipo de dibujos y por la documentación notarial y técnica referente al dibujo subyacente. Esta hipótesis debería de comprobarse a medida que el estudio del dibujo subyacente de pinturas hispanas del siglo XVI vaya haciéndose de modo más sistemático desde la Historia del Arte.

Contamos con inigualables documentos gráficos de la primera mitad de este siglo que corroboran esta hipótesis, como son el reverso de la tabla del Nacimiento atribuida a Cristóbal de Herrera, en la que se encuentra un Prendimiento de Cristo en fase de dibujo subyacente, extraordinariamente realizado con un medio líquido y posiblemente con caña o pluma y acabado con aguadas de diferente intensidad, matizando las sombras de los plegados y confiriendo volumen y corporeidad a las figuras de la escena⁴¹. De un acabado similar nos habla el fragmento de dibujo sobre la preparación del Entierro de Cristo del retablo de San Miguel de la catedral de Astorga, que por quedar oculto bajo la mazonería del retablo no se pintó y ha podido ser visto al desmontarse éste con motivo de su restauración⁴².

La razón que llevaba a los artistas a realizar estos elaborados dibujos sobre el

soporte que se iba a pintar no era precisamente la de satisfacer nuestros deseos de conocer el dibujo del siglo XVI. Su finalidad era eminentemente práctica y dependiente de la pintura que lo recubriría, lo cual no es óbice para estimar su calidad como dibujo y arte gráfica que es. Esta idea es expresada por Leon Battista Alberti en sus Escritos sobre Arte relativos a la pintura, quien señala cómo el dibujo subyacente correcto en sus contornos y completado con las luces y las sombras, facilitaba el proceso de aplicación del color⁴³.

La importancia que adquiriría la fase del dibujo subyacente emanada de las fuentes literarias relativas al arte se confirma en ocasiones también a través de la documentación notarial, para el siglo XVI hispano. En ocasiones los patronos o comitentes de la obra de pintura daban el visto bueno cuando el dibujo subyacente ya estaba realizado sobre el soporte, de modo que debemos suponer, que este dibujo por sí mismo ya era un fiel anuncio del resultado final de la pintura y sin duda de la calidad que en ella se lograría. Es importante recordar que las obras se contrataban teniendo una traza general de la misma delante, en la que se detallaba preferentemente la estructura arquitectónica y en menor medida la ornamentación⁴⁴. Las escenas de los tableros o relieves de las calles y cuerpos del retablo solo en escasas ocasiones se dibujaban y de un modo sumario. Lo más habitual era que las historias fueran escritas en la traza o enunciadas en el condicionado anexo. En consecuencia pensamos que adquiere un papel más destacado el dibujo subyacente puesto que constituía

⁴¹ Agradezco esta privilegiada información a José Ignacio Hernández Redondo. *Pintura del Museo Nacional de Escultura. Siglos XV al XVIII*, II, Catálogo de exposición, Caja Cantabria, Valladolid, 2001, ficha nº 3, pp. 25-27 a cargo de José Ignacio Hernández Redondo.

⁴² Archivo del Centro de Restauración de la Junta de Castilla y León, nº 34. Informe de Restauración del Retablo. En él se califica este retablo anónimo como de escuela flamenca de hacia 1530. Agradezco a Cristina Escudero las facilidades para poder consultar este archivo.

⁴³ Alberti, León Battista (1999): *Op. cit.*, p. 109.

⁴⁴ Cabezas Gelabert, Lino (1992): "Trazas" y "dibujos" en el pensamiento gráfico del siglo XVI en España" en *D'Art*, nº 17/18, pp. 225-238.

la primera ocasión que los comitentes tenían para ver en conjunto la iconografía y composición de la obra que habían encargado⁴⁵.

En algunos casos se constata como, tras este examen de la obra dibujada, se encomiendan algunos cambios iconográficos o de estilo que habrán de ser solventados por el artista. Así en 1565 el pintor Bernardo de Oviedo se compromete a hacer un retablo de pintura para un monasterio de dominicas en Belmonte y a “que todo a de ser muy bien dibujado, y antes que se pinten que sea yo obligado de auisar al dicho señor licenciado ... bean si esta la manera a contento suyo ... y si no estuviere a contento de los susodichos que yo sea obligado a mi costa a tornallo a debuxar de nuevo de la manera que ... pidiere...”⁴⁶.

Otro dato que nos habla de la importancia del dibujo subyacente como parte de la creación de una obra de pintura, principalmente para retablos pintados del siglo XV y también durante los primeros años del XVI, es el pago a los artistas. En la documentación notarial se establece a menudo que éste se realizaría en tres

veces, coincidiendo el segundo de ellos con el estadio del dibujo subyacente⁴⁷.

Advertimos también en la literatura artística el aprecio por este dibujo oculto en las referencias textuales a tableros pintados cuya ejecución se detuvo en la fase del dibujo subyacente. Felipe de Guevara nos recuerda que “fue cierto cosa rara haber sido tenidas las últimas obras de algunos artífices e imperfectas en mayor estimación que las perfectas y acabadas de ellos mismos: en estas se veían mejor los perfiles e imaginaciones de los artífices”⁴⁸.

De su relevancia nos habla también el hecho de que se represente a san Lucas en actitud de dibujar sobre hoja o sobre la tabla dispuesta sobre el caballete. Si las representaciones de este santo como pintor, en actitud reflexiva delante de un cuadro, pintando a la Virgen o a la realeza, han sido interpretadas como un interés por parte de los pintores de dignificar su oficio y de resaltar su condición de liberal otro tanto habrá que deducir del dibujo y en su caso como parte principal de la pintura, cuando se representa al pintor trabajando en la fase del dibujo subyacente⁴⁹.

⁴⁵ Lacarra Ducay, M^a. Carmen (1983): “Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV” en *Anuario de Estudios Medievales*, n^o 13, pp. 553-581, trazas con las escenas escritas o con un dibujo muy esquemático en un calvario en pp. 564-571. Castro Álava, José Ramón (1944): *Cuadernos de Arte Navarro. Pintura*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, en el apéndice gráfico incluye una traza con las escenas dibujadas para un retablo que Miguel de Magallón había de hacer para la iglesia de Fitero en 1571.

⁴⁶ Ibáñez Martínez, Pedro Miguel (1990): *Documentos para el estudio de la pintura conquense en el Renacimiento*. Diputación de Cuenca, Cuenca, pp. 332. Lacarra Ducay, M. C.; Morte García, C.; García Lasheras, S. (2003): *Tesoros artísticos de la Villa de Tauste*, Zaragoza, p. 71. Ficha realizada por C. Morte García. A Diego González de San Martín en 1546, al realizar el retablo de la Coronación de María se le exige que “... donde están debuxados dos bestiones, han de estar unos ángeles que canten a la Coronación de Nuestra Señora ...”.

⁴⁷ Berg Sobré, Judith (1989): *Venid the altar table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, University of Missouri Press, Columbia, pp. 38, 267-337. Serrano y Sanz, Manuel (1914): “Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV” en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXI, p. 437, 447, 450. Para el siglo XVI, Morte García, Carmen (1987): “Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón I” en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXX, pp. 156-157, 165-166. Ver también nota 28.

⁴⁸ Guevara, Felipe de (1948): *Op. cit.*, p. 274, refiriéndose a Timomaco Bizantino. También Plinio alude al dibujo subyacente y su consideración diciendo “que es ciertamente rara en extremo y digno de ser recordado: las últimas obras de los artistas y las que dejaron sin acabar son causa de una admiración mayor que la de las acabadas, porque en ellas se pueden seguir los pasos del pensamiento del artista, a partir de las líneas que quedan en el cuadro” y sobre la incapacidad de ningún artista de continuar un cuadro inconcluso de Apeles después de su fallecimiento, siguiendo el bosquejo que el estableció. Plinio (1988): *Textos de Historia del Arte*, Visor, Madrid, pp. 145 y 101 respectivamente. Obras de grandes artistas del Renacimiento también quedaron inconclusas dejándonos a la vista parcialmente esta fase del trabajo, el dibujo subyacente y han sido apreciadas a lo largo de la historia, National Gallery (2002): *Ibid.*, pp. 12-13. (2001) *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Thyssen Bornemisza, Madrid, pp. 278-280.

⁴⁹ Falomir Faus, Miguel (1994): *Op. cit.*, p. 21. Rivière, J. (1987): “Réflexions sur les Saint Luc peignant la Vierge flamands; de Camping a Van Heemskerck” en *Jaarboek van het Koninklijk museum voor schone kunsten antwerpen*, pp. 25-92.

Podemos concluir que el dibujo aparece como fundamento de la teoría del arte en Italia desde el siglo XIV y especialmente en el XV y XVI, plasmándose en efecto esta circunstancia en la cantidad de dibujos exentos que se conservan de autores italianos del Renacimiento. En clara dependencia con esa literatura están los tratados hispanos de arte del siglo XVI, en los que destaca principalmente su carácter práctico, más acorde con la realidad del oficio en nuestro país. Fuera de toda duda la enorme importancia que los dibujos tuvieron en la práctica artística hispana pero que en gran parte no conservamos.

Sin embargo contamos con un inmenso potencial gráfico oculto bajo las

pinturas del XVI, cuya importancia refrendan tanto los textos sobre arte como la documentación notarial de nuestro país, el dibujo subyacente. Nos ha interesado destacar su presencia en el siglo XVI tanto en los tratados artísticos como en la documentación notarial y por supuesto en la práctica pictórica. El dibujo subyacente forma parte del proceso pictórico, pero como arte gráfica, pensamos que también debería de participar de la historia del dibujo y por ello reclamamos su atención desde la Historia del Arte como objeto de estudio privilegiado tanto para saber del dibujo hispano del XVI como para conocer mejor el proceso de configuración gráfica de una obra pictórica.



NUEVAS APORTACIONES SOBRE LA FORMACIÓN
DE JUAN CARAMUEL DE LOCKOWITZ EN
LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

David García López

En este trabajo nos proponemos sacar a la luz algunos datos documentales correspondientes a la biografía del fecundo polígrafo y también tratadista de arquitectura Juan Caramuel de Lockowitz (1606-1682). Han sido hasta ahora escasas las aportaciones sobre el período que Caramuel pasó en España, antes de una partida de nuestro país que sería sin retorno. Y, sin embargo, fue una etapa de formación fundamental para poder encuadrar tanto su trayectoria vital como su producción literaria posteriores, que le llevarían a convertirse en uno de los grandes eruditos de su tiempo. De hecho, además de su entrada en la orden cisterciense y su participación en varios colegios de la Congregación Castellana de San Bernardo, es significativo que pasara por las dos universidades más prestigiosas de la España de la época: Alcalá de Henares y Salamanca.

Al contrario del conocimiento más preciso que poseemos de su posterior andadura biográfica —cuando era grande su fama como escritor y polemista, además de la importancia de sus cargos

como abad y obispo—, la “etapa española” de Caramuel, como decíamos, ha sido hasta ahora poco estudiada y carecíamos incluso de fechas concretas de la mayoría de sus actividades. Casi ningún dato documental más que su nacimiento en Madrid y su bautismo en la iglesia del convento benedictino de San Martín en 1606 se ha conocido hasta ahora¹.

Dejando para otro momento una exposición más amplia del período completo, nos planteamos aquí un análisis de la etapa que Caramuel pasó en Salamanca, asistiendo a las clases de su famosa universidad. Los estudios de teología que aquí cursó debieron de suponer una base fundamental para su producción posterior, incluso dentro del campo de la especulación arquitectónica, pues como ya manifestó acertadamente Bonet Correa, el punto de partida para su *Arquitectura recta y oblicua* es palmariamente teológico y, desde el comienzo, el autor se comprometía en la reconstrucción del Templo de Salomón a través de la exégesis bíblica como ejemplo de arquitectura perfecta².

¹ Precisamente fray Martín Sarmiento se mostrará orgulloso de este bautismo en la iglesia de su monasterio de San Martín, y lo anota sobre el ejemplar de la obra de J.CARAMUEL: *Crítica philosophica*, Vignevano, Typis Episcopaliibus apud Camillum Conradam, 1681, ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, sig. 7/12913; sobre la biografía de Caramuel en España se pueden consultar los estudios de J.VELARDE LOMBRANA: *Juan Caramuel, vida y obra*, Oviedo, 1989; ver también las aportaciones biográficas del estudio introductorio de J.DE CARAMUEL: *Ideas literarias de Caramuel*, ed. de Héctor Hernández Nieto, Barcelona, 1992, pp. 13-114, ambos contienen la bibliografía anterior y también la antigua, como las obras de L.CRASO en sus *Elogi d'uomini letterari*, Venecia, 1666 y A.TADISI: *Memoria Della vita di Giovanni Caramuel*, Venecia, 1790; además de las aportaciones recogidas en la *Biblioteca* de N.ANTONIO, ahora existe edición castellana *Biblioteca Hispana Nova*, ed. Madrid, F.U.E., 1999, t. I, pp. 710-715.

² A.BONET CORREA: “Juan Caramuel del Lobkowitz, polígrafo paradigmático del Barroco”, como

Aunque la documentación del monasterio de La Espina se perdió casi completamente durante el incendio de su riquísima biblioteca en 1731³, Caramuel mismo y todas las fuentes coinciden en la toma del hábito blanco en este cenobio en 1625, de mano del abad Pedro de Ureña⁴. Más tarde se suele citar su formación en otros monasterios de la orden y su paso por Salamanca. Después, Caramuel declaraba haber asistido a las clases de matemáticas del jesuita Ignace Derkennis (1598-1656) en 1632, en la célebre escuela de Lovaina⁵: “Lovanii anno 1632 mihi P. Ignatius Derkennis S.I. Sacrae Theologiae Professor, & Matheseos peritissimus”⁶, lo que puede establecerse como fecha *post quem* de toda su estancia española. Normalmente, se hacía acudir a Caramuel a Salamanca y después se recogía su periplo de hasta tres años como profesor en las universidades de Valladolid y Salamanca, y en los colegios de la orden en Palazuelos y Alcalá⁷. Incluso se pensó en la posibilidad de que hubiese sido catedrático de la misma universidad de Salamanca, al recogerse la cita de Leander Van Der Bandr que le definía como “Salmanticensis publicus S. Theologiae Professor”⁸, pero ahora podemos afirmar que estos planteamientos son erróneos⁹.

Primeramente, debemos asomarnos aunque sea muy brevemente a lo que suponía la orientación intelectual de la Congregación de San Bernardo y Observancia de Castilla en la que se integró Caramuel en 1625, y la organización y metodología de sus colegios. Las primeras disposiciones, que volcaban la acción de la Congregación hacia una estricta norma de clausura, fueron revisadas en 1498 puesto que entonces se consideró que la situación de generalizada ignorancia intelectual de sus monjes repercutía muy negativamente en el desdoro de la orden. Entonces se contempló la necesidad de una mayor dedicación a los estudios que contribuyera al engrandecimiento de la propia Congregación. Sólo unos años después, en 1504, los bernardos constituyen el primer colegio en Salamanca, que en 1534 sería trasladado a Alcalá de Henares. Pero el nuevo plan de estudios de 1582, el primero bien delimitado dentro de la Congregación, motivó un proceso que culminaría con el establecimiento del colegio de San Bernardo en Salamanca al año siguiente. Ya en la legislación surgida en aquellos años se concretaban expresamente los cursos a los que debían acudir los estudiantes de la orden. Mientras en los colegios

Estudio preliminar a la ed. facsímil de J. CARAMUEL: *Arquitectura civil recta y oblicua*, Madrid, Turner, 1984, pp. VII-XXXVIII, p. XXIV; reeditado en *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993, pp. 191-234; ver también el reciente J. FERNÁNDEZ-SANTOS: “Austriacus re rectus obliquus: Juan Caramuel y su interpretación oblicua del Escorial”, en *El Monasterio del Escorial y la Arquitectura. Actas del Simposium*, Madrid, 2002, pp. 389-416.

³ J. I. SAN JOSÉ NEGRO: *La Santa Espina. El monasterio y su entorno*, Valladolid, 2002, p. 31.

⁴ En su *Steganographia* de 1635, ver D. PASTINE: “Caramuel nel suo tempo”, en P. PISSAVINO (ed.): *Le meraviglie del probabile. Juan Caramuel 1606-1682. Atti del convegno internazionale di studi*, Vignevano (1982), 1990 pp. 21-27.

⁵ O. VAN DE VYWER: “L'école de mathématiques des jésuites de la province Flandro-Belge au XVIIIe siècle”, en *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 1980, pp. 265-278.

⁶ J. CARAMUEL: *Mathesis Biceps t. II, Campania*, in *Officina Episcopali apud Sebastianum Alexia Prostant Lugduni apud Laurentium Anisson*, 1670, p. 1146; noticia ya citada en J. VELARDE LOMBRANA: *o. cit.* p. 22.

⁷ J. VELARDE LOMBRANA: “Juan Caramuel y la ciencia moderna. Estudio de su obra hasta 1644”, en *Actas del I Congreso de teoría y metodología de las ciencias*, Oviedo, 1982, pp. 503-549.

⁸ L. VAN DER BANDR: “Huc alludens Carmen encomiasticum”, s.p., nota d, antes de J. CARAMUEL: *Critica philosophica artium scholasticarum versus exhibens. In tres partes digesta*, Vignevano, Typis Episcopalis apud Camillum Conradam, 1681.

⁹ Como apoyo a lo anterior se ha recogido a menudo equivocadamente la cita de E. ESPERABÉ DE ARTEAGA: *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca*, vol. II, Salamanca, 1917, pp. 614-5, como si Caramuel estuviese incluido entre los catedráticos de la universidad de Salamanca, en realidad, el estudioso de la universidad salmantina lo recoge entre los “alumnos distinguidos”; ver todavía la equivocación en J. VELARDE LOMBRANA: *Juan Caramuel... o. cit.* p. 17, nota n° 32; la confusión viene producida por el hecho de que las biografías de alumnos distinguidos se ubican tras las de los catedráticos.

de Artes se cursaban tres años, en los de Teología debía ser cuatro, asistidos éstos por dos maestros de la Congregación¹⁰.

Lo habitual fue que las órdenes religiosas establecieran sus colegios de teología más prestigiosos en los conventos que poseían en la ciudad de Salamanca. Con ello, una vez superada la estricta clausura, además de las clases propias que se impartían en los cenobios por los maestros de cada religión, los colegiales tenían la oportunidad de asistir a las clases de la universidad y escuchar a los más reputados catedráticos del país. A partir de la constitución del colegio en el monasterio de Nuestra Señora del Destierro o San Bernardo de Salamanca, los cistercienses se matricularon asiduamente en la universidad. Durante los primeros decenios del siglo XVII, los cistercienses matriculados cada año en la facultad de teología de la universidad de Salamanca fueron unos veinte¹¹, lo que demuestra lo restringido del acceso al centro más elitista de la Congregación de San Bernardo si tenemos en cuenta que casi un millar de monjes formaban parte de la misma contemporáneamente¹².

Caramuel hacía referencia en el tomo II de su *Primus Calamus* (1665) a su paso por la universidad de Salamanca: “Ciudad, y Vniuersidad insigne de España. [En ella estudié la Theulugia]”¹³. Y, efectivamente, con la documentación que aportamos se comprueba que Caramuel aparece inscrito como estudiante de teología en la universidad de Salamanca durante cuatro años, concretamente en los cursos 1628-9, 1629-30,

1630-1 y 1631-2, con lo que cumplió taxativamente los cuatros años de asistencia a los cursos de teología que vimos se definían en las ordenanzas de la Congregación. Pero, además, hay que señalar que si tomamos en cuenta su afirmación según la cual se encontraba en Lovaina en 1632, su viaje debió producirse tras su paso por las aulas salmantinas, sin que fuese posible su actividad como profesor en varios colegios cistercienses tras este período universitario, y mucho menos que ejerciese como catedrático en Salamanca. Sí en cambio pudo actuar como lector en el colegio bernardo de Salamanca, lo que era habitual en la época, de ahí el término “Salmanticensi publicus S. Theologiae Professor” al que se referían algunas fuentes, deba entenderse de este modo.

El dieciocho de diciembre de 1628, Caramuel aparece matriculado por vez primera en la facultad de teología de la universidad de Salamanca: “[f[ray] Ju[an] Caramuer t[teología]”, junto a sus hermanos del monasterio de San Bernardo, entre los cuales se señala también a fray Ángel Manrique, en esos momentos “cat[edrati]co de Phi[losoff]a moral”¹⁴. Recordemos que el propio Caramuel citó frecuentemente en sus obras a su maestro Manrique. Éste fue un celebrado teólogo, cronista y general de la Congregación de San Bernardo, contó habitualmente con el favor real, por lo que fue nombrado catedrático de vísperas de teología de la universidad de Salamanca, cargo del que tomó posesión en marzo de 1630¹⁵ —mientras Caramuel

¹⁰ E.MARTÍN: *Los Bernardos españoles (Historia de la Congregación de Castilla de la Orden del Císter)*, Palencia, 1953, p. 48.

¹¹ L.E.RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES: *La Universidad Salmantina del Barroco, período 1598-1625*, Salamanca, 1986, vol. III: *Aspectos sociales y apéndice documental*, pp. 400-402.

¹² E.MARTÍN: *o. cit.* p. 35.

¹³ J.CARAMUEL: *Primus Calamus, t. II. Ob oculos exhibens rhythmicam*, Ex Typographia Episcopali Satrianensi, 1665, p. 484.

¹⁴ Archivo de la Universidad de Salamanca (en adelante AUSA.) Libros de Matrícula, n° 336 (Curso 1628-9), fol. 12. Nuestro autor debió utilizar frecuentemente, por lo menos durante esa época, su apellido como “Caramuer” tal y como aparece frecuentemente en la documentación y también en el volumen de fray Cristóbal de Lazárraga que comentaremos seguidamente.

¹⁵ E.ESPERABÉ ARTEAGA: *o. cit.* vol. II, pp. 486-7.

cursaba en la facultad— y llegaría a ser obispo de Badajoz en 1646¹⁶. Además, se le atribuían conocimientos arquitectónicos y específicamente se la suponía la concepción de la famosa escalera “volada” del monasterio de San Bernardo de Salamanca¹⁷, por lo que ha sido sugerida su influencia como primer maestro en el arte de edificar de Caramuel¹⁸.

El curso universitario de la época comenzaba en San Lucas, dieciocho de octubre, pero a partir de esa fecha se establecían varios plazos para la matriculación de los alumnos. En Salamanca, en el caso de los establecimientos religiosos, un oficial de la universidad se dirigía a cada uno de los conventos para tomar nota de los monjes colegiales. La documentación del curso anterior, 1627-8, está deteriorada y faltan los documentos correspondientes al monasterio de San Bernardo, pero lo más probable es que Caramuel no se matriculase por vez primera hasta finales de 1628, porque en los documentos del curso 1630-1 se especifica, como veremos seguidamente, que Caramuel se encontraba inscrito en tercero de teología¹⁹.

Antes de matricularse por segunda vez en la facultad de teología, es necesario referirse a una importante celebración que tuvo lugar en la universidad salmantina y en la que Caramuel participó muy activamente. Él mismo ya declaraba que estaba verdaderamente atareado, durante

el otoño de 1629, en una carta desde la ciudad del Tormes fechada el treinta de octubre de ese año: “Ya estoy en esta universidad donde ... cada día tengo mas y mas ocupaciones”²⁰. Pero a las tareas del siempre prolífico cisterciense se sumaría el nacimiento, en ese mismo mes de octubre, del príncipe Baltasar Carlos, heredero primogénito al trono. Este hecho motivó el gran festejo que la Universidad de Salamanca ofrecería al nuevo príncipe y que daría comienzo el ocho de diciembre de 1629. Caramuel contribuyó laboriosamente al éxito de estas celebraciones. Para su conocimiento contamos con la descripción pormenorizada realizada por fray Cristóbal de Lazárraga. Éste era también monje cisterciense, maestro del monasterio bernardo salmantino —del que se convertiría en abad en 1632²¹— y ocuparía la cátedra de Escoto de la universidad entre los años 1631 y 1635 y la de Santo Tomás entre 1635 y 1637²². Como no podía ser menos, Lazárraga se ocupa con detenimiento de la participación de sus hermanos de hábito en los homenajes. Además del célebre sermón del catedrático fray Ángel Manrique, que después se publicaría como obra aparte, es Caramuel el bernardo que más sobresale en los festejos, pues intervino en varias modalidades literarias de los mismos: primero en la composición de un epigrama latino al “nacimiento del príncipe Baltasar Carlos” lleno de compleji-

¹⁶ PUGUERIN: “Ángel Manrique” en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, 1972, t. II, pp. 1407-8.

¹⁷ Así lo recoge Ponz, entre otros, A. PONZ: *Viaje de España*, ed. Madrid, Aguilar, 1988, vol. 3, t. XII, p. 680: “Saliendo por la puerta de San Bernardo se encuentra luego un suntuoso colegio de padres de esta Orden, en el cual es muy celebrada la escalera, y es de las que llaman voladas... Me han asegurado que las trazas para este edificio las dio un monje llamado fray Ángel Manrique, que fue obispo de Badajoz y antes maestro del célebre Caramuel, cuyos retratos están colocados en las paredes de la escalera principal”; hemos podido comprobar que estos retratos, que homenajearon a los dos más celebrados colegiales del convento de San Bernardo, habían desaparecido según el expediente de los académicos de San Fernando tras la desamortización de 1835; documentación en Archivo de la Real Academia de San Fernando, Sig. 8-5/2: “Salamanca. Comisión de Monumentos. 1835-1847. Colegio San Bartolomé”, fol. 6.

¹⁸ A. BONET CORREA: *o. cit.* p. X.

¹⁹ En todo caso, no hay que olvidar la carta en la que Caramuel se ubica entre los colegiales y monjes que estudian en Salamanca, reproducida en J. CARAMUEL: *Trismegistus Theologus*, Vignevano, 1679, t. II, p. 60; y que fue fechada, creemos que equivocadamente, por Astrana Marín en 1627; ver L. ASTRANA MARÍN: *Epistolario completo de D. Francisco de Quevedo-Villegas*, Madrid, 1946, pp. 157-159.

²⁰ Biblioteca Nacional de Madrid, sig. Mss. / 22988/5.

²¹ AUSA, Libros de matrícula, n° 340, fol. 8.

²² E. ESPERABÉ ARTEAGA: *o. cit.* vol. II, p. 448.

dad retórica²³, y también con poesías en “Castellano, Latin, Griego, Hebreo, Caldeo, Syriaco, y Arabico con artificio y curiosidad, no se le dio premio, por darselo en particular a vn Laberinto”²⁴. Como se sabe, los laberintos se habían convertido en una forma literaria de gran auge en nuestro Siglo de Oro²⁵, y se utilizaban en las solemnidades de todo tipo, a menudo apoyadas por estampas o abundante aparato efímero²⁶. Fue efectivamente en el concurso de laberintos de Salamanca de 1629 donde Caramuel se llevó la palma, pues es conocido que nuestro bernardo fue un fecundo inventor de laberintos y llegó a teorizar sobre esta forma literaria en su *Primus Calamus* —donde dedica uno de sus laberintos a su maestro fray Ángel Manrique— comparando a los arquitectos creadores de las construcciones de la Antigüedad y a los literatos creadores de sinuosos efectos retóricos: “Archirectos sunt imitati Rhetores, & orationem vehementer implicatam, & inextricabilem *Labyrinthon* appellant”²⁷. El que ofreció al nacimiento de Baltasar Carlos en Salamanca, se describe pormenorizadamente su composición y aparato efímero por parte de Lazárraga:

Ofrecio el P.F Iuan de Caramuer a imitación de Dedalo otro Laberinto en nombre de la Universidad al Principe nuestro señor en disticos Griegos, y Latinos con tanta diversidad de caminos, que se multiplican los versos en nu-

meros casi infinito. Mas dejando los Griegos, que como dixes es imposible que se impriman solo el numero de los Latinos fue 2000000000000000000000 que son, doscientos cuentos de cuentos de cuentos, que se encierran en este laberinto. Diosele premio, no se pudo imprimir: mas fue de esta suerte el Laberinto. Pintaronse siete cielos en siete circulos diversos, que se pudiesen fácilmente mover sobre vn mismo centro, y en cada vno de estos siete pintado el planeta que en el está, y escritas muchísimas dictiotiones de vnas mismas silabas, y en lo vltimo de todo el cielo de las estrellas fixas campo azul todo quaxado de estrellas de oro, y encima de van bizarra tarjeta aquesta letra latina: *Coeli enarrant gloriam eius Psalm. 18.* que los cielos con su movimiento natural yvan albandando las glorias, y triunfos de su Alteza: pues de cualquier modo que sus circulos se dispusiesen en este Laberinto siempre se subia desde la tierra a las estrellas, y se baxava dellas por versos disticos en alabanza del principe Don Felipe Quinto (sic), y por essa raçon se puso debaxo del Laberinto vna basa de rica argenteria, y en medio aquesta letra.

²³ C.DE LAZÁRRAGA: *Fiestas De la Universidad de Salamanca, al nacimiento del Principe D. Baltasar Carlos...* Salamanca, Jacinto Tabernier, 1630, pp. 202-3: “Satisfizo a todo lo que pedia el cartel de este combate de las Epigramas, el Padre fray Iuan de Caramuer, Monge de San Bernardo con vn pensamiento extraordinario... Parecio muy bien a todos la nueva invencion y artificio; pero no se premio, porque se le da al autor mejor premio en el certamen de los laberintos”; la descripción completa de la obra de Caramuel en pp. 202-3.

²⁴ *Ibid.* pp. 274-5.

²⁵ Ya Sebastián de COVARRUBIAS señalaba el significado literario de “Laberintio”: “Cualquiera cosa que en sí es prolixa, intrincada y de muchas entradas y salidas, solemos dezir que es un laborintio. Cierta manera de compostura de versos se llama laberinto, quando de diversas partes viene a sacar sentidos que cuadren”, en *Tésoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1943, p. 746.

²⁶ J.SIMÓN DÍAZ: *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*, Madrid, 1977; V.MÍNGUEZ: *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca: (jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos)*, Valencia, 1997.

²⁷ J. CARAMUEL: *Primus Calamus* (t.I) *ob oculos ponens metametricam... multiformes labyrinthos exornat, Romae, Fabius Falconius excudebat*, 1668, fol. 67v. (p. 4 del “Proemivm”), el grabado dedicado a Manrique en fol. 62; los grabados de esta obra han sido reproducidos en una edición moderna, J.CARAMUEL: *Laberintos*, ed. de Víctor Infantes, Madrid, Visor, 1981.

*Sydera multiplici decantant Principi-
sortus.*

*Carmine, coelestis concinit ipse polus:
Caelestis Princeps dubio procul omine
claro*

*Nascitur, ut largas regnet Olympiadas,
Vt caelestis ovet, caeli ut super astra
triumphet*

*Ipsius vt caelum stemmata clara canat
Dicat, consecrat, harum machina-
rum inventor F. Ioannes de Caram-
muer ordinis Cister*²⁸.

Tras las celebraciones, una vez cen-
trada de nuevo la universidad en su
actividad docente, Caramuel volvió a
matricularse en la facultad de teología el
veintitrés de diciembre de 1629²⁹, matrí-
cula que renovó el trece de diciembre de
1630, donde se subraya que nuestro cis-
terciense cursa el tercer año de teología³⁰
y, por último, la matrícula de lo que sería
su cuarto curso se registra el once de di-
ciembre de 1631³¹. Estos datos concretos
deberían servir como estímulo para una
mayor atención al programa pedagógico
de la universidad y a las clases a las
que Caramuel pudo acudir durante esos
años en Salamanca, lo que serviría para
comprender en toda su extensión varios
aspectos de su formación. Citaremos a
continuación solamente algunos detalles
que creemos de interés.

La Facultad de Teología de la Univer-
sidad de Salamanca fue durante toda la
Edad Moderna la más prestigiosa de Es-
paña y, durante buena parte de los siglos

XVI y XVII, una de las más importantes
de Europa. Su fundación fue el resultado
de los desvelos de Pedro de Luna a fina-
les del siglo XIV³², aunque el verdadero
despegar intelectual se produciría con la
generación de Francisco de Vitoria, quien
ganaría la cátedra en 1526, y se convirtió
en elemento fundamental para la restau-
ración del tomismo en Salamanca³³. Él
impuso la *Suma Teológica* de Santo Tomás
como efectivo libro de texto de la facul-
tad ya durante los años treinta —aun-
que no terminaría sancionándose hasta
1561— para sustituir a los cuatro libros
(*De Dios, De las criaturas, De las virtudes y
la salvación y De los sacramentos*) del llama-
do “Maestro de las Sentencias”, el teó-
logo escolástico y obispo de París Pedro
Lombardo (h. 1100-1160), que se habían
utilizado hasta entonces³⁴. El canje su-
puso un elemento claramente renovador
en los estudios teológicos de Salamanca,
una especie de retorno a los clásicos tal
y como se había producido anteriormen-
te en la Universidad de París, de la que
Vitoria procedía³⁵. Además, la vuelta a
la escolástica se entendió como el mejor
y más efectivo camino para plantear la
lucha ideológica contra los protestantes³⁶.
Sin embargo, como veremos, esta reno-
vación no se llevó a su consecución du-
rante el siglo XVII en la universidad de
Salamanca que vivió Caramuel.

La metodología didáctica compren-
día la lección magistral, las repeticiones
o conferencias públicas y las disputas o
conclusiones. Las lecciones se dividían
en ordinarias y extraordinarias. Las or-

²⁸ C.DE LAZÁRRAGA: *o. cit.* pp. 275-6.

²⁹ AUSA, Libros de matrículas, n° 337, fol. 12v.: “[f]ray Ju[an] caramuel t[eología]”.

³⁰ AUSA, Libros de matrículas, n° 338, fol. 12v.: “[f]ray Ju[an] de Caramuel t[eología] 3°”.

³¹ AUSA, Libros de matrículas, n° 339, fol. 13: “[f]ray Juan Caramuel t[eología]”.

³² M.ANDRÉS: “La facultad de Teología”, en M.FERNÁNDEZ ÁLVAREZ-L.ROBLES CARCEDO-
L.E.RODRÍGUEZ-SAN PEDRO (ed.): *La Universidad de Salamanca*, 1989, t. II, pp. 63-95.

³³ G.FRAILE: *Historia de la Filosofía española I. Desde la época romana hasta fines del siglo XVII*, 2ª ed. B.A.C.,
Madrid, 1985, pp. 334-5.

³⁴ M.ANDRÉS (dir.): *Historia de la Teología española. I. Desde sus orígenes hasta fines del siglo XVI*, Madrid,
1983, p. 610.

³⁵ M.ANDRÉS: *La Teología española del siglo XVI*, Madrid, 1976, B.A.C., t. I, p. 45.

³⁶ I.VÁZQUEZ: “Las controversias doctrinales doctrinales postridentinas hasta finales del siglo XVII”, en *His-
toria de la Iglesia en España. IV. La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1979, pp. 419-474 (p. 333).

dinarias las dirigían catedráticos con oposición ganada, que leían diariamente a horas fijas ofreciendo un comentario, explicación e interpretación de los textos consagrados. En estas clases, los alumnos tenían la posibilidad de preguntar al profesor a la salida del aula. En cambio, las lecciones extraordinarias eran encomendadas a pretendientes o bachilleres pasantes que aspiraban a convertirse en licenciados y a los que se exigía una cierta docencia. Éstos solían ocuparse de puntos no tratados o superficialmente estudiados en el curso regular³⁷. Las lecciones ordinarias se cursaban en las aulas llamadas *generales*, así llamados por ser lugar “adonde se leen las liciones públicas, y díxose en general por ser común a todos los que quieren entrar a oyr”³⁸. Las clases se basaban en la lectura de los textos y en la repetición, para que los alumnos tomaran apuntes, un método que en ocasiones fue denunciado por poco estimulante tanto para alumnos como para profesores.

Es posible describir alguno de los cursos a los que acudiría Caramuel durante su estancia en Salamanca. Además de maestros como Lazárraga o Manrique, a cuyas clases debían acudir los colegiales bernardos por ser miembros de su misma orden, pero a los que también tendría acceso en su propio colegio, Caramuel también menciona como maestro al reconocido fray Francisco de Araujo (1580-1664)³⁹, obispo de Segovia en 1648, que ocupó en propiedad la cátedra de Prima de teología fundada por Felipe III para los dominicos desde 1625 (como sustituto desde 1617) hasta

1649⁴⁰. Caramuel expresa que Araujo, “cujus pietatem, & doctrinam, dum ipse Theologiae primariam cathedram moderaretu, adhuc juvenil, auditorque, fui prae caeteris veneratus Salmanticae”⁴¹. Es interesante hacer mención a las clases de Araujo porque, contra lo dicho anteriormente, en sus clases la teología se seguía leyendo siguiendo las obras del “Maestro de las Sentencias” Pedro Lombardo, en vez de utilizar la *Suma* de Santo Tomás. Así, las Visitas a Cátedras con las que la universidad de Salamanca pretendía inspeccionar el cumplimiento de las lecturas del curso nos informa de las lecturas que se llevaban a cabo en las clases de Araujo mientras Caramuel estaba matriculado en la facultad de teología. De este modo sabemos que en marzo de 1629, cuando Caramuel asistía a su primer curso, Araujo había comenzado en San Lucas “la materia de Ciencia anima Christi y llega a la materia de gracia anima Christi” según el texto del “m[ae]str[o] de las Sentencias”⁴². Se trataba, por lo tanto, de la lectura del primer libro de las *Sentencias*, *De Dios*, dedicado a la Trinidad y a la Providencia. Al comienzo del curso siguiente, el seis de noviembre de 1629, repitió la lectura del libro I de Lombardo⁴³ pero, sin embargo, a comienzos del siguiente, en octubre de 1630, abordó el segundo libro de las *Sentencias*, *De las Criaturas*, con los artículos sobre los pecados⁴⁴.

Por terminar este breve apunte sobre la actividad de Juan Caramuel en Salamanca, queremos señalar la cuestión de los títulos universitarios del cisterciense. Son bien conocidos los problemas que

³⁷ L.E. RODRÍGUEZ-SAN PEDRO: *La universidad salmantina... o.cit.* t. II, p. 294.

³⁸ S. DE COVARRUBIAS: *Tesoro... o.cit.* p. 635.

³⁹ R. HERNÁNDEZ: “Araujo, Francisco de”, en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España... o.cit.* t. I, pp. 77-78.

⁴⁰ E. ESPERABÉ ARTEAGA: *o.cit.* vol. II, p. 446.

⁴¹ J. CARAMUEL: *Crítica Philosophica... o.cit.* p. 494; citado en R. CEÑAL: “Juan Caramuel. Su epistolario con Atanasio Kircher”, en *Revista de Filosofía*, n.º 44, 1953, pp. 101-147 (p. 103).

⁴² AUSA, Libros de Visita de Cátedras, n.º 954 (1610-1626/41), fol. 429v.

⁴³ *Ibid.* fol. 435.

⁴⁴ *Ibid.* fol. 440.

éste sufrió de cara a su doctorado en la Universidad de Lovaina, pues los certificados que presentó sólo le valieron para que se le reconociese como bachiller por los teólogos Jean Schinckelius y Libert Froidmont en febrero de 1638: “aequivalere actibus baccaureatus schilae nostrae”⁴⁵. Por la documentación de la universidad de Salamanca, Caramuel no parece haber obtenido allí ningún grado universitario, ni como licenciado ni como doctor o maestro⁴⁶. No es extraño, puesto que las órdenes religiosas solían valorar los cursos de sus colegiales de cara a sus estatutos internos, pero rara vez se pagaban los elevados precios que eran necesarios para la obtención de los grados universitarios, máxime en Salamanca, el centro docente más caro sin discusión de la Península⁴⁷. Normalmen-

te, sólo se aventuraban a la obtención de los gravosos grados las personalidades que podían optar a la obtención de una cátedra universitaria o aspirar a una carrera eclesiástica de gran éxito, con vistas a obtener abadías u obispados, como tal vez vislumbró Caramuel hacia 1638. De hecho, fue pocos días después de su nombramiento como abad de Melrose cuando la facultad de teología de Lovaina le admite al doctorado⁴⁸ y poco después de conseguir su título de doctor, en 1639, se presentó sin éxito a la obtención de una cátedra en Lovaina. Además, fue el abad de Dunes el que finalmente tuvo que aportar el dinero necesario para la obtención del grado y Caramuel fue finalmente erigido doctor o maestro en teología por la universidad de Lovaina en septiembre de 1638⁴⁹.



⁴⁵ L.CEYSENS: “Autour de Caramuel”, en *Bulletin de l’Institut historique belge de Rome*, 33, 1961, pp. 329-410 (pp. 332 y 350).

⁴⁶ Efectivamente, su nombre no se encuentra en la documentación pertinente del AUSA, Libros de Actas de Licenciamientos y doctoramientos o libros de grados mayores, n° 785 (1627-1645).

⁴⁷ Así, por ejemplo, en su *Examen de Ingenios*, Huarte de San Juan hace hablar al doctor Suárez, quien había cambiado Alcalá por Salamanca: “El gasto de Salamanca en los grados es excesivo, y por eso los pobres huímos de él, y nos vamos a lo barato”, Citado en A.VALBUENA PRAT: *La vida española en la Edad de Oro según sus fuentes literarias*, Barcelona, 1943, pp. 46-7.

⁴⁸ D.PASTINE: *Juan Caramuel: probabilismo e enciclopedia*, Florencia, 1975, p. 52.

⁴⁹ L.CEYSENS : *o. cit.* p. 333.

ENTRE ESPAÑA Y FLANDES: MENCÍA DE MENDOZA
Y EL EJERCICIO DE LA PROMOCIÓN ARTÍSTICA
EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO

Noelia García Pérez
Universidad de Murcia

Tres fueron los cauces básicos a través de los cuales se gestaron las relaciones artísticas entre España y Flandes desde finales de la Edad Media: la migración de artistas¹, la labor realizada por mercaderes, cambistas y tratantes de arte y el asentamiento de españoles en los Países Bajos. La nutrida afluencia de artistas procedentes de Flandes y Alemania fue propiciada, además de por una coyuntura económica expansiva, por la ausencia de restricciones gremiales tan rigurosas como las que tenían vigencia en sus países de origen y la exención del pago de ciertos impuestos; motivos que facilitaban el ejercicio de su profesión.

Éstas y otras medidas, adoptadas por Isabel la Católica², destinadas a incentivar el comercio nacional e internacional en Castilla, movieron a numerosos artistas a asentarse en esta zona³, al tiempo que facilitaban el desplazamiento de mercaderes flamencos que acudían a ferias españolas y viceversa⁴. Estos traslados se realizaban de forma puntual para asistir a una feria concreta, aunque con bastante frecuencia los comerciantes terminaban por instalarse definitivamente en el país de destino, tal como hicieron las numerosas familias de mercaderes españoles que se establecieron en Brujas, organizadas en “naciones” con sus pro-

¹ BORCHER, Till-Hoger (2002): “The Mobility of Artists. Aspects of Cultural Transfer in Renaissance Europe”, en *The Age of Van Eyck: the Mediterranean world and early Netherlandish painting, 1430-1530*, Ludion, Gante, p. 8-31.

² El inicio de las relaciones artísticas entre España y Flandes antecede a Isabel la Católica y se ha de fijar en las figuras de su padre, Juan II, y Alfonso V.

³ A pesar de que los primeros contactos del arte norteyuropeo con España se realizaron en la Corona de Aragón, la influencia de este estilo se hizo más persistente en Castilla, entre otras razones, por los motivos ya apuntados. Sobre las relaciones artísticas y comerciales entre Flandes y la Corona de Aragón, véase: YARZA, Joaquín (2002): “Flanders and the Kingdom of Aragón”, en *The Age of Van Eyck: the Mediterranean World and Early Netherlandish Painting, 1430-1530*, Ludion, Gante, p. 128-141, idem, “Comercio artístico Flandes-reinos hispanos”, en *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, Museu Nacional d'Arte de Catalunya, Barcelona, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, p. 107-115. Por otra parte, referente a la situación en Castilla, véase: ÁLVAREZ, Mari-Tere (1998): “Artistic Enterprise and Spanish Patronage: The Art Market during the Reign of Isabel of Castile (1474-1504)”, en *Art Markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot, Singapore, Sydney, p. 45-59.

⁴ Referente a las relaciones comerciales entre España y Flandes en la primera mitad del siglo XVI, pueden verse, entre otros, los siguientes estudios: AINSWORTH, Maryan (1998): “The Business of Art: Patrons, Clients and Art Markets”, en *From Van Eyck to Bruegel: early Netherlandish painting in the Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, p. 23-38; CAMPBELL, Lorne (1976): “The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century”, en *The Burlington Magazine*, 118, p. 188-198; EWING, Dan (1990): “Marketing art in Antwerp, 1460-1560”: Our Lady's Pand”, *The Art Bulletin*, 72, p. 558-584; FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (1999): *Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea*, Fundación BSCH, Madrid; GORIS, Jan Albert (1925): *Les colonies marchandes méridionales (Portugais, Espagnols, Italiens) à Anvers de 1488 à 1567*, Librairie Univers, Lovaina; P. FAGEL, Raymond (2000): “Spanish Merchant in the Low Countries: Stabilitas Loci or Peregrinatio?”, en *International Trade in the Low Countries (14th-16th Centuries) Merchants, Organisation, Infrastructure*, Garant Publishers,

pios consulados⁵; entre ellas los Maluenda, Salamanca, Bernuy, Pardo, Matanza, Castro, Lerma, la Torre, Gallo o Mazuelo⁶. Muchos de ellos encargaban obras de arte, pero también actuaban de intermediarios en los encargos procedentes de España. Con este fin acudían a los “mercados de arte”, donde había cabida para todo tipo de público y, por tanto, todo tipo de exigencias, desde el calificado por Vermeulen como “gran arte”, referido a piezas de una gran calidad y, como consecuencia, alto precio, hasta las obras “menores”, vinculadas a un mercado más barato que llegaba a la estandarización. Las pinturas y retablos del primer grupo eran casi exclusivamente encargados por elites e instituciones locales o extranjeras, mientras que las de menor categoría respondían a una producción en serie de obras que se ofrecían en mercado abierto para satisfacer

las demandas de una clientela social y económicamente más diversa⁷. Estas piezas, de calidad inferior, estaban dirigidas a un público más amplio y heterogéneo, que comprendía desde las familias de origen humilde que compraban la pintura de un santo determinado al que profesaban devoción, hasta los “tratantes de arte”⁸ que se enriquecían con la compra-venta de estos productos a otros países, pasando por los cientos de comerciantes que adquirían obras a cambio de materias primas. Dentro de esta clientela tan diversificada, los españoles ocupaban el lugar principal, con una gran distancia respecto a otros países europeos como Alemania, Inglaterra o Italia. De hecho, entre 1543 y 1545 la Península Ibérica ostentó el primer lugar como importador de pintura flamenca, representando la tercera parte de todas las exportaciones del período⁹.

Lovaina, p. 75-86; JACOBS, Lynn F. (1998): *Early Netherlandish carved altarpieces, 1380-1550: Medieval tastes and mass marketing*, Cambridge University Press, Cambridge, Nueva York; MARECHAL, Joseph (1953): “La colonie espagnole de Bruges du XIVe au XVIe siècle”, *Revue du Nord*, XXXV, p. 5-40; MARTENS, Maximilian P. J. (1998): “The Dialogue between Artistic Tradition and Renewal”, en *Bruges and the Renaissance. Memling to Pourbus*, Ludion, Stichting Kunstboek, Gante, p. 43-63; MONTIAS, John Michael (1990): “Socio-Economic Aspects of Netherlandish Art from the Fifteenth to the Seventeenth Century: A Survey”, *Art Bulletin*, 72, 3, p. 358-373; idem (1993): “Le marché de l'art aux Pays-Bas XV^e et XVI^e siècles”, *Annales ESC*, 6, p. 1541-1463; NORTH, Michael (2002): “Art Markets”, en *The Age of Van Eyck: the Mediterranean world and early Netherlandish painting, 1430-1530*, Ludion, Gante, p. 52-63; NORTH, Michael y David ORMOND (ed.) (1998): *Art markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot, Singapore, Sydney; SILVA MAROTO, Pilar (2002): “Flanders and the Kigdom of Castille”, en *The Age of Van Eyck: the Mediterranean world and early Netherlandish painting, 1430-1530*, Ludion, Gante, p. 142-154; VÁZQUEZ DE PRADA, Valentín (1967): “La colonia mercantil valenciana en Amberes, en la época de Carlos V”, en *Homenaje a Jaime Vicens Vives*, tomo II, Universidad de Barcelona, Barcelona, p. 733-754; VERMEYLEN, Filip (2000): “Exporting Art across the globe. The Antwerp art market in the Sixteenth Century”, en *Art for the market 1500-1700, Netherlands yearbook for history of art 1999*, V. 50, Waanders Uitgevers, Zwolle, p. 13-29, idem (2000): “Marketing Paintings in Sixteenth-Century Antwerp: Demand for art and the Role of the Panden”, en *International Trade in the Low Countries (14th-16th Centuries) Merchants, Organisation, Infrastructure*, Garant Publishers, Lovaina, p. 193-222, idem (2001), “The commercialisation of art: Painting and Sculpture in Sixteenth-Century Antwerp”, en *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A critical look at current methodologies. The Metropolitan Museum of Art Symposia*, Yale University Press, Nueva York, p. 46-61 y WILSON, Jean C. (1983): “The participation of painters in the Bruges “pandt” market, 1512-1550”, *The Burlington Magazine*, 125, p. 476-479.

⁵ MARTENS, Maximilian P. J. y Natascha PEETERS (2002): “El Renacimiento en el mundo flamenco y las relaciones artísticas con España”, en *Erasmus en España: La recepción del humanismo en el primer Renacimiento español*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid, p. 162. Igualmente, véase: YARZA LUACES, Joaquín (2003): “Comercio artístico Flandes-reinos hispanos”, en *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, Museu Nacional d'Arte de Catalunya, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Barcelona, Bilbao, p.107-115.

⁶ Véase: CASADO ALONSO, Hilario (2002): “Bruges, centre d'échanges avec l'Espagne”, en *Les marchands de la Hanse et la Banque de Médicis: Bruges, marché d'échanges culturels en Europe*, Stichting Kunstboek, Oostkamp, p.51-57.

⁷ VERMEYLEN, Filip (2001): “The commercialisation of art: painting and sculpture in Sixteenth-Century Antwerp”, en *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A critical look at current methodologies*, The Metropolitan Museum of Art. Yale University Press, Nueva York, p. 47

⁸ La figura del tratante de arte surge en la primera mitad del siglo XVI en Amberes y queda completamente establecida en la segunda mitad del siglo. Desempeñaron un papel importantísimo en el incremento de la exportación de obras de arte.

⁹ VERMEYLEN, Filip, *Exporting art across...* p. 18

Algo parecido ocurre en el caso de la escultura. España fue uno de los principales países en demandar los retablos de Brabantia y, sorprendentemente, fue el país que mejor acogió una iconografía devocional típica flamenca de Jesús¹⁰. Junto a la labor desarrollada por algunos comerciantes, convertidos en verdaderos patronos, como el caso de Pedro de Salamanca¹¹, el traslado temporal de nobles y eclesiásticos españoles a Flandes desempeñó un papel decisivo en el consumo y difusión del arte flamenco dentro de España, ya que si importante fue el trabajo de mercaderes y tratantes, que facilitaron el acceso del estilo nórdico a un público mayoritario, no lo fue menos la función de estos embajadores e intermediarios culturales ejercida por obispos y, especialmente, diplomáticos españoles tanto en los círculos de la corte de Malinas y Bruselas, como en los centros comerciales de Brujas y Amberes¹². El asentamiento de parte de la elite social española en tierras flamencas y el acercamiento cultural entre el mundo hispánico y nórdico que eso trajo consigo fue motivado en gran medida por la doble boda de Juan de Castilla y el infante Don Juan con Felipe el Hermoso y Margarita de Austria. La política matrimonial de los Reyes Católicos favoreció, de este modo, la continuidad y el estrechamiento de los lazos entre ambos países; fenómeno que vería su culminación en los reinados de Carlos V y Felipe II. Centrándonos en el

caso de la nobleza, en 1986 los investigadores Dubbe y Vroom planteaban si era posible hablar en el Norte de los Países Bajos de un patronazgo nobiliario con características propias y diferenciadas, a su vez, de las labores que en este mismo campo desarrollaba, por ejemplo, la burguesía urbana¹³. A pesar de que ellos no aportaban la respuesta a esta cuestión, sí señalaban el pequeño porcentaje de población que suponía la alta nobleza holandesa, que en 1550 tan sólo ascendía al 2'9 por mil, destacando la labor ejercida por Enrique III de Nassau y Mencía de Mendoza, Floris de Egmon, Conde de Buren, y Antonis van Lalaing. En este sentido, sería interesante añadir al patronazgo ejercido por estos personajes, la labor desarrollada por los representantes nobiliarios que, procedentes de distintos países europeos, se habían establecido en los Países Bajos. En el caso español destacan los nombres de figuras tan destacadas como Juan de Zúñiga, Diego de Guevara, Felipe de Guevara, familia muy vinculada a Felipe el Hermoso, o Mencía de Mendoza. Estos personajes adquirieron obras de arte para sus colecciones particulares, ejercieron de intermediarios en compra de tapices, pinturas y obras de plata y oro para familiares y amigos que residían en España, al tiempo que desempeñaban un importante papel como promotores de la actividad artística en Flandes. *El retrato de Juan de Zúñiga* realizado por Gossaert¹⁴, *El matrimonio Arnol-*

¹⁰ Ibidem, p. 22.

¹¹ Uno de los ejemplos más representativos de su patronazgo fue la fundación de su capilla familiar en la iglesia de los agustinos de Brujas, en 1516, adornada, cinco años más tarde, con el tríptico del Descendimiento de la Cruz que había encargado a Jean Gossaert. En este mismo escenario instaló una vidriera con el Árbol de Isaac y el escudo de armas español y una escultura en relieve de la Lamentación de Cristo del escultor alemán activo en Amberes Peter Wolfgang. En torno a este tema, véanse, entre otros: MARECHAL, Joseph (1963): "La chapella fondée par Pedro de Salamanca, bourgeois de Burgos, chez les Augustins à Bruges, 1513-1805", en *Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, Classe de Beaux-Arts*, XIII, 2, p. 11-15; MARTENS, Maximiliaan P.J., op. cit., p. 54; MARTENS, Maximiliaan P.J. y Natascha PEETERS, op. cit., p.163; PAUWELS, Henri, Hendrik Richard HOETINCK y S. HERZOG (1965): *Jan Gossaert genaamd Mabuse*, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam p. 113-118 y YARZA LUACES, Joaquín (1992): "El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos", en *Reyes y Mecenas: los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Electa, Madrid, p. 138.

¹² OCHOA BRUN, Miguel Ángel (2001): "La diplomacia imperial", en *Carlos V 1500-200. Simposio Internacional*, Sociedad Estatal para los Centenarios de Carlos V y Felipe II, Madrid, p. 561-575.

¹³ DUBBE, B. y W.VROOM (1986): "Patronage and the art market in the Netherlands during the sixteenth century", en *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580*, Rijksmuseum, Amsterdam, p.33.

fini de Jan van Eyck y las obras del Bosco de Diego de Guevara¹⁵, la colección de pintura y numismática de Felipe de Guevara¹⁶ y la práctica totalidad de pinturas y tapices que Mencía de Mendoza albergaba entre sus posesiones constituyen tan sólo una muestra del paso de estas figuras por tierras flamencas.

Dentro de la tan compleja como diversa relación artística entre España y Flandes, la segunda Marquesa del Zenete, Mencía de Mendoza (Fig. 1), permite analizar una de esas vertientes, probablemente, la más espectacular y *glamourosa*, pero no representante de la totalidad, un fenómeno más caracterizado por la comercialización masiva de obras *anónimas* vendidas en España a compradores igualmente *desconocidos*. A pesar de todo, Mencía emerge como una figura clave para analizar la relación artístico-cultural entre España y los Países Bajos en la primera mitad del siglo XVI. Aspecto tan interesante como apenas tratado¹⁷, en el que destaca no sólo por su labor como promotora artística en dicho país, que la llevó a ser considerada por Steppe como la perfecta encarnación del mecenazgo ejercido por los españoles sobre el arte flamenco en la primera mitad del siglo XVI¹⁸, sino por su vinculación, tanto con otros españoles que allí se encontraban -tal es el caso de los Guevara o Vives- como con los que permanecían en la Península y con los que ejercía de intermediaria en la compra de obras de arte. Junto a las labores de patronazgo y mediación artística, Mencía se erige



Fig. 1. Simon Bening. Retrato de Mencía de Mendoza. 1531. Berlín, Staatliche Museen.

como *embajadora* del arte español en Breda, pero también como representante del arte flamenco en Castilla y Aragón, hasta el punto de que, como señala Miguel Falomir, el coleccionismo de pintura no llegó a Valencia vía Italia, sino a través de los Países Bajos y concretado en su figura¹⁹.

MENCIA DE MENDOZA: DATOS BIOGRÁFICOS

Hija de Rodrigo de Vivar y Mendoza, Marqués del Zenete, y de su segunda esposa María de Fonseca; nieta del Cardenal

¹⁴ MARCH, José María (1949): "Juanín Gossart. Nota sobre el retrato de Juan de Zúñiga y Avellaneda", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LIII, p. 221.

¹⁵ YARZA LUACES, Joaquín (2003): op. cit., p. 110.

¹⁶ Véanse: ALLENDE-SALAZAR, Juan (1925): "Coleccionista y escritor de arte del siglo XVI", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1, p. 189-192 y COLLANTES TERÁN, José Miguel (2000): "Felipe de Guevara humanista: "Ostentador de sobrados títulos para ocupar un lugar de privilegio" en la cultura hispana del siglo XVI", *Anales de Historia del Arte*, 10, p. 55-70.

¹⁷ HIDALGO OGÁYAR, Juana (2003): "Doña Mencía de Mendoza embajadora del arte español en Breda", en *El arte español fuera del España*, XI Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, Madrid, p. 187-192.

¹⁸ STEPPE, Jan Karel (1985): "Mécénant espagnol et art flamand au XVI siècle", en *Splendeurs d'Espagne et les villes Belges, 1500-1700*, Palais des Beaux-Arts, Europalia 85, Bruselas, vol. I., p. 257.

¹⁹ FALOMIR FAUS, Miguel (1994): "El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento", *Ars Longa*, 5, p. 124.

Pedro González de Mendoza; y bisnieta de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana; pertenecía a una de las familias más ilustres y de mayor número de patronos de la historia de España.

La segunda Marquesa del Zenete poseyó también los títulos de Condesa de Nassau, al casarse con Enrique III de Nassau en 1524, y Duquesa de Calabria, por su segundo matrimonio con Fernando de Aragón, Duque de Calabria y Virrey de Valencia en 1541. Estos enlaces suponen dos puntos de inflexión importantes en su vida, ya que el primero trae consigo su traslado a los Países Bajos en 1530, donde residirá hasta 1539, con un breve paréntesis entre 1533 y 1535; y el segundo, tras su vuelta a España en 1539, supone su asentamiento definitivo en la ciudad de Valencia donde, tal y como ocurriera en tierras flamencas, pasó a desempeñar un papel importante como promotora artística del lugar²⁰.

LA PROMOCIÓN DEL ARTE FLAMENCO: COMPRA Y TRASLADO DE LAS OBRAS

En consonancia con el gusto del Gran Cardenal, si algo revelan las obras de Mencía de Mendoza es su predilección por el estilo de los países nórdicos, especialmente en lo relativo a pintura, tapices y, en menor medida, piezas de oro y plata. Aunque es necesario señalar que la Marquesa ya estaba familiarizada con el arte flamenco antes de acudir a estas tierras, es evidente que sus estancias en Flandes y la figura de su primer esposo ejercieron una notable influencia en la gestación, si no de un gusto artístico, sí al menos de unas preferencias estilísticas. La llegada a Breda en 1530 supone el punto de partida para la adquisición masiva de obras de arte que, hasta entonces, se había limitado a encargos puntuales.

Allí, en su nueva residencia, pudo disfrutar de primera mano de las obras que decoraban el palacio. Pinturas como *El jardín de las delicias* o *El Carro de Heno* de El Bosco, retratos de distintos miembros de las casas reales y nobiliarias realizados por van Orley, tapices diseñados y tejidos por los más reputados pintores y tejedores flamencos, todos ellos propiedad de Enrique, son tan sólo algunos ejemplos de las obras que la joven Condesa de Nassau pudo contemplar a su llegada. Desde entonces y hasta el final de su vida, estas piezas y estos maestros ejercerían un peso significativo en su elección artística y en la difusión y promoción, hasta cierto punto involuntaria, de este arte en el territorio español, todo ello propiciado por las circunstancias vitales de la Marquesa del Zenete. Pensemos por un momento qué hubiera ocurrido si Mencía nunca hubiera regresado a España. Lógicamente, el número de sus encargos no habría disminuido, sino que es probable que, incluso, fuera superior. Sin embargo, esas obras flamencas no habrían llegado a España hasta después de su muerte para ser vendidas en almoneda. El final habría sido el mismo, pero la historia habría sido muy distinta. Por el contrario, apenas transcurridos tres años desde su llegada a Flandes, Mencía emprendió viaje a su tierra natal acompañada de su esposo. La Marquesa no necesitaba excusas, pero la boda de su hermana menor, María, fue el pretexto idóneo para establecerse en Jdraque durante un par de años. El once de agosto de 1533, Mencía ordenaba a Agustín Cuellar que entregara a maestre Lorenzo, sastre y guardarropa del Marqués, todos los objetos de las recámaras de ambos esposos, que serían trasladados hasta España en la nao de Santa María, propiedad de Antonio de Orriola²¹. Y

²⁰ Para un estudio más detallado de la biografía de Mencía de Mendoza, véase: GARCÍA PÉREZ, Noelia (2004): *Mencia de Mendoza*, Ediciones del Orto, Madrid y *Arte, poder y género en el Renacimiento español. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*, Nausicaa, Murcia.

²¹ Orden de la partida de Flandes a España. Objetos de la cámara del Marqués y la Marquesa que se trasladan de Flandes a España en agosto de 1533. A.P.M.Z., Leg. 119, 45.

así, distribuidos en arcas, cofres, líos y cajones cuadrados se transportaron un total de siete lujosas camas con sus pabellones de brocado y terciopelo, sus doseles, cortinajes, colchas y almohadas²²; ochenta pinturas²³, con predominio de temas religiosos y retratos, seguido de escenas mitológicas y costumbristas; cuatro series de tapices –Pesquería, Perseo, Gruta, Baco–; y más de treinta guadamecés. Junto a estas obras, sillas, alfombras, tapetes, reposteros, así como algunas porcelanas completaban la partida. Dos años después, en el verano de 1535, Mencía ordenaba a Cuellar el traslado de sus pertenencias a Breda. En esta ocasión, se realizarían dos partidas distintas: una por tierra, que incluiría la plata de los marqueses²⁴, y otra por mar que transportaba la práctica totalidad de objetos que había traído en 1533, a los que se le sumaban

las nuevas adquisiciones realizadas en España, como ciertas series de tapicerías y distintos guadamecés²⁵. Igualmente, dejaba en sus residencias algunas pinturas y tapices, como la serie de Baco.

Se trató de un intervalo de dos años en los que, probablemente, muchas de estas piezas serían expuestas y disfrutadas en el Castillo de Jadraque, como los tapices o la plata, mientras otras permanecerían en sus respectivos cofres y cajas, especialmente las pinturas. Sin embargo, con el traslado definitivo de Mencía a Valencia en 1539, sus obras pasaron al Palacio del Real, aunque algunas se destinaron a sus castillos de Ayora, Alcocer o Jadraque. Fue a partir de entonces cuando la Duquesa de Calabria comenzó a hacer partícipe a la ciudad de Valencia de sus preferencias estilísticas. Su residencia se convirtió

²² “(...) en arca blanca una cama de campo de brocado pelo blanco tiene espalda y cabecera del mismo brocado quatro cantones forrados de tafetan de grana cielo de damasco con sus goteras dobles y rodapiés de lo mismo quatro corredizas de damasco blanco con franjas de oro y grana; una colcha de brocado raso blanco con apañaduras de raso carmesi y una vuelta de damasco blanco quatro pomos dorados de la misma cama. En un arca leonada un pabellon de brocado pelo blanco y terciopelo carmesi forrado en tafetan de guarnición franjas de oro y seda parda y tiene su capita quatro piezas de damasco de grana de terciopelo de seda. Mas en un arca leonada una cama de tafetan naranjado con cielo con sus goteras dobles y unas despegadas quatro cantones espalda y cabecera forrada de lienço verde tres corredizas de lo mismo delantera pies y rodapiés toda la cama guarnecida de terciopelo verde con franja verde y anaranjada un sitial de brocado pelo carmesi de tres telas con sus dos almohadas de lo mismo con borlas de oro y grana un morcador de tafetan naranjado con franjas guarnecido de plata/ dos almohadas de altivazo carmesi con sus borlas de grana/ seis almohadas de brocado pelo blanco con los suelos de terciopelo carmesi con borlas de oro y grana/ un dosel de brocado con las varas de terciopelo blanco con apañaduras de brocado y la labor de terciopelo verde. En un arca encorada negra una cama de damasco carmesi bordada de oro y terciopelo carmesi un colofon? Sin cabecera pegada un rodapiés de lo mismo bordado tres cortinas de damasco carmesi con su franja de oro un cobertor de damasco carmesi forrado en lienço encarnado dos almohadas de brocado pelo dos con armas del marques mi señor quatro pomos cubiertos de damasco carmesi con floadados de oro (...)”. Ibidem.

²³ “Pinturas En un arca negra tres pinturas de nuestra señora pequeñas las dos de un tamaño y la otra mas pequeña y la orla todas ellas en redondo la tabla y la orla redonda dorada/ otro retablo de nuestra señora con dos puertas pintadas tiene otra pintura de santa catalina y san Sebastian y santiago es la guarnicion de madera de cipres/ otra pintura de nuestro Jesús esta sentado en una almohada y tiene un racimo de uvas en la mano/ otra pintura de nuestra señora antigua con un edefias de unos oncos por encima mas otra pintura de cuando bajaron a nuestro señor de la cruz que pone nuestro señor el sepulcro es antigua la pintura/ una pintura pequeña de nuestra señora metida en una caxa negra/ una pintura del conde ynghilberto de Nassau con un libro en las manos una pintura pequeña de una mujer vestida a la flamenca con unos brazos muy gruesos una pintura de las que le dio maestro pedro platero una pintura de un caballero que tiene un angel colgada de cada una todas estas pinturas van dentro de esta arca porque son pequeñas

Ytem en un lio va un retablo de como nuestro señor llevaba la cruz a cuesta con su caxa y en las espaldas del retablo las armas del marques y marquesa mis señores/ mas otro retablo como nuestro señor estaba orando en el huerto en las espaldas del retablo las mismas armas

En otra caja Ytem van dentro catorze pinturas la una es de una dama vestida de brocado carmesi tiene en el tocado unas perlas/ mas otra ymagen de nuestra señora vestida de colorado y en campo azul/ mas la figura del emperador que truxeron de alemania/ mas una veronica de las que truxeron de alemania/ mas una pintura de la hija del conde Guillermo/ mas una pintura de la reina maria que truxeron de alemania/ mas un retablo de cuando los tres reyes vinieron a adorar y tiene por encima una tabla negra que parece que no esta nada dentro mas una pintura de madama de bandoma/ mas una pintura del rrey de francia/ mas una pintura del rrey de romanos es de las que truxeron de alemania/ mas una pintura de la Reyna de francia esta undida la tabla por medio/ mas una pintura de madama margarita/ mas una pintura de la infanta de Dinamarca mas una pintura de madama de bredorra cada una de estas en su caja (...)”. Ibidem.

²⁴ A.P.M.Z., Leg. 122, 6.

²⁵ A.P.M.Z., Leg. 122, 15.

en el punto de encuentro de la elite social, que, reunida en numerosas fiestas y celebraciones, pudo admirar en sus paredes sus lujosos tapices flamencos, la galería de retratos que albergaba su biblioteca o los retablos que adornaban su capilla. A las obras que había traído consigo a su regreso se fueron sumando aquellas que, por mediación de Arnao del Plano, Madama de Marsella y Marco Cretico, continuaban llegando desde los Países Bajos. El procedimiento de compra fue siempre el mismo: Mencía les encargaba una serie de obras y de ellos dependía su adquisición y traslado hasta puerto español. Fueron muchos los envíos que se sucedieron desde 1539 hasta vísperas de su muerte. De hecho, las últimas entregas partieron de Flandes en febrero y julio de 1553. Se trataba de dos partidas: la primera a cargo de Manuel Díaz, vecino de Portugal, encargado de hacer llegar a Mencía un elenco de objetos que procedían de Breda²⁶; y la segunda, a manos de Salvador Andrés, maestre de la nao de Misericordia, que desde el puerto de Ramua había de trasladar a Valencia las compras de la Duquesa de Calabria²⁷.

A pesar de que fueron muchos los nobles que a su regreso a España trajeron consigo las obras que habían adquirido en Flandes, sólo en algunos casos la introducción de estas piezas llegó a ejercer influencia en algún artista español. Una de estas contadas excepciones la propició Mencía de Mendoza. Sus pinturas de Jean Gossaert y la posible influencia que

éstas ejercieron en la trayectoria de Joan de Joanes. Frente a las noticias aportadas por Vicente Victoria, que en su obra *Academia de pintura del Señor Carlos Maratti* localiza la formación de Joanes en la casa de un pintor flamenco llamado Juan Malbó²⁸, Fernando Benito ha señalado que es más probable que Victoria “quisiera referirse a Joannes Maldobius, es decir, a Joan Gossaert Mabuse, natural de Maubeuge, castellanizando su nombre, del cual el joven Joanes si no pudo obtener un discípulo directo, sí al menos admirar obras suyas traídas a Valencia por Mencía de Mendoza”²⁹. La proximidad de Joannes a la cultura humanista y a personajes como Juan Bautista Anyes lo acercaría, con toda probabilidad, al círculo de la Marquesa del Zenete³⁰. Para ella y su segundo esposo, Fernando de Aragón, realizó los retratos que, según Orellana, se encontraban en la celda prioral del Monasterio de San Miguel de los Reyes³¹. En estos y otros retratos, como el de *Don Luis de Castellá* (Museo Nacional del Prado) o los de *los preladados* de la catedral de Valencia; así como en otras obras como *la Virgen con el Niño entre San Juan Bautista y Santiago* (Colección Lassala), basada en la *Virgen con el Niño sobre un paisaje* de Gossaert (Museo de Cleveland)³² (Fig. 2); o la *Calavera o Memento Mori* (Museo de Bellas Artes de Valencia), donde presenta una iconografía sin precedentes en la pintura valenciana, se aprecia la impronta flamenca en el pintor valenciano que hunde raíces en la producción de Mabuse.

²⁶ La orden está firmada el 15 de febrero de 1553. A.P.M.Z., Leg. 122, 17.

²⁷ La orden está firmada el 28 de julio de 1553 en Medialburque. A.P.M.Z., Leg. 122, 17.

²⁸ “(...) determinó su padre de llevarlo a Valencia metrópoli de aquel reino en edad de catorce años y lo puso a la enseñanza de la pintura en casa de un pintor flamenco llamado Juan Malbó que seguía aquel estilo como el de la escuela de Alberto Durero (...) De este flamenco aprendió los primeros rudimentos de el arte en aquel estilo seco y tallante (...)”. BASSAGODA, Bonaventura (1995): “Vicente Vitoria (1650-1709), primer historiador de Joan de Joanes”, *Locus Amoenus*, 1, p. 165-172.

²⁹ BENITO DOMÉNECH, Fernando (2000): “De Vicent Macip a Joan Macip, alias “Joannes”, en *Joan de Joanes. Un maestro del Renacimiento*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, p. 22.

³⁰ GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis (1999): “Ut pictura rethorica. Juan de Juanes y el retablo de San Esteban de Valencia”, *Boletín del Museo del Prado*, XVII, 35, p. 21-56.

³¹ BENITO DOMÉNECH, Fernando (2000): op. cit., p. 30.

³² BENITO DOMÉNECH, Fernando (2001): “Introducción”, en *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Generalitat Valenciana, Valencia, p. 58.



Fig. 2. Jean Gossaert. Virgen con el Niño sobre un paisaje. 1532. Cleveland, The Cleveland Museum of Art

LA MEDIACIÓN ARTÍSTICA

La intercesión de familiares y amigos establecidos en distintas partes de la geografía europea y americana para la adquisición de determinadas *artículos* y bienes era una práctica habitual entre la elite el siglo XVI. Los avatares de la política internacional de Carlos V propiciaron la dispersión de la nobleza española a las partes más diversas del mundo, facilitando la mediación de estos personajes para conseguir obras que, de otra manera, hubieran sido menos accesibles, especialmente aquellas procedentes de las Indias. De este modo, al igual que Mencía solicitó en numerosas ocasiones la intervención de miembros de la familia Mendoza, empleados en misiones diplomáticas en distintas ciudades de Europa y América, ella misma llegó a ser objeto de la petición de estos “favores”. Así, actuó de intermediaria en la compra de tapices para algunas nobles españolas

como María de Ulloa³³, e incluso para la emperatriz Isabel. En el primer caso, el encargo, cuyo coste total, incluyendo la tapicería, fardales y seguros, ascendía a seiscientos florines, fue enviado desde Amberes el 26 de julio de 1532. Con relación al segundo, se trataba de tres series de tapices con las historias de José (siete paños), el rey de Tebas (cinco paños) y los Triunfos de la fama (seis paños) cuyo coste, junto al seguro de las piezas, ascendió a un total de sesenta y tres mil seiscientos diez placas y media³⁴. Como era habitual, Mencía se encargó de la supervisión de las obras y, una vez terminadas, Cuellar quedó encomendado de asegurar su traslado. Los tapices fueron “empacados en seis fardales” y llevados a la nao de San Nicolás, propiedad de Martín Pérez Paz, quien sería el encargado de transportar las obras desde Amberes a puerto español. No sabemos con certeza si se trató de un encargo o de un regalo con el que la Marquesa del Zeneite decidió obsequiar a la Emperatriz, sin embargo, el alto precio de estas piezas hace más probable que fuera un pedido de la esposa de Carlos V. Aunque en esta ocasión nos encontremos ante un encargo, otras veces se trataba de iniciativas de la propia Marquesa. Entre los regalos que posiblemente procederían de talleres flamencos aparece el retrato con el que Mencía obsequia a la reina de Navarra en 1549, así como otros de los presentes que hace llegar a la reina de Francia³⁵.

LA ACTIVIDAD DE MENCIA EN FLANDES

Los encargos de Mencía, sus obras, e incluso sus regalos, nos acercan al arte de los Países Bajos y la sitúan como representante de excepción de esta cultura. Sin embargo, eso no debe hacernos olvidar el origen de la Marquesa del Zeneite y su vinculación con el arte español.

³³ A.P.M.Z., Leg. 142, 5.

³⁴ A.P.M.Z., Leg. 122, 17.

³⁵ Entre los obsequios más frecuentes que regaló a la reina Leonor se encontraban piezas de plata y oro, sedas y brocados y algunos retratos. A.P.M.Z., Leg. 144. 1.

Aunque es cierto que en lo referente a pintura y tapices apenas solicitó el trabajo de artistas españoles, de hecho tan sólo aparece documentado el encargo de la copia del retrato de Juan de Zúñiga a Berruguete, el hecho de que Mencía se decantó por España al requerir los trabajos de plateros y orfebres y, especialmente, el patrocinio de obras artísticas y elementos decorativos típicamente españoles, como es el caso de la cerámica de mayólica, empleada en la reconstrucción del Palacio de Breda –probablemente, para enlosar la residencia³⁶–(Fig. 3), y los guadamecés que llevó consigo en sus diferentes viajes a Flandes. Estas pieles de carnero curtidas y más tarde doradas, policromadas y con relieves, originarias de la ciudad de Ghadamés, adquirieron pronto un carácter español, muy apreciado en toda Europa. Su empleo en la decoración de interiores se inicia en la Edad Media, sin embargo, no es hasta el siglo XVI cuando alcanza su pleno desarrollo, sustituyendo en los meses de verano la función desarrollada por el tapiz. Su menor valor y mayor resistencia a la humedad incentivaron su uso entre las

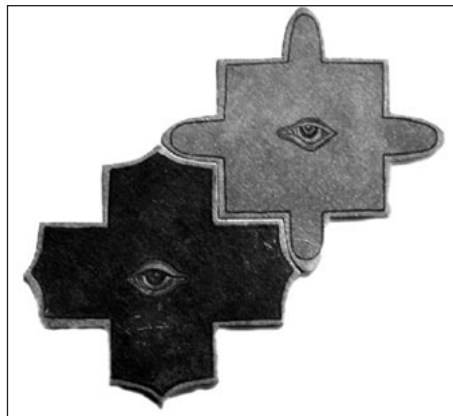


Fig. 3. Muestra de los azulejos de mayólica que Mencía mandó hacer para decorar el Palacio de Breda. Breda's Museum.

casas nobiliarias³⁷. La predilección de Mencía por estas obras se evidencia no sólo en el elevado número de guadamecés que llegó a tener, sino también en el hecho de reservar para estas piezas algunos de los lugares más destacados de la residencia, como eran la biblioteca y las estancias situadas entre esta sala y el oratorio, donde estaban colgadas la mayoría de sus pinturas³⁸. Además, parece probable que no se trataba de una ubicación

³⁶ LASSO DE LA VEGAY Y LÓPEZ DE TEJADA, Manuel (1942): *Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Cenete (1508-1554)*, Real Academia de la Historia, Madrid, p. 42 y VOSTERS, Simón A. (1985): "Doña Mencía de Mendoza, señora de Breda y virreina de Valencia", *Cuadernos de Bibliofilia*, 13, p. 5-6.

³⁷ AGUILÓ, María Paz (2002): "Guadamecés", en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Cîteadra, Madrid, p. 331-336.

³⁸ "Ytem quatro pieças de guadamecis que son los que se cuelgan en las pieças que ay entre medias de la libreria y del oratorio son de oro y plata labrada.

Guadamecis de los que estan en la biblioteca

Ytem una pieça de guadamecis de oro y plata que tiene diez cueros enteros y por apoyaduras por baxo y por los medios diez y siete medios cueros que haze ocho cueros y medio

Ytem otra pieça de guadamecis de la mesma obra y del mesmo tanayo tienen diez cueros enteros por apoyaduras por baxo y por los medios diez y siete medios cueros que haze dicho cueros y medio que tiene por todos la dicha pieça diez y ocho cueros y medio

Guadamecis de cuero con senefas de oro y de atraydos

Ytem una pieça de guadamecis de lo suso dicho que tiene sinquenta quatro cueros colorados y por apoyaduras por los medios y por la redonda setenta seys medios cueros dorados que haze quarenta tres cueros enteros que tiene por todo la dicha pieça noventa siete cueros

Ytem otra pieça de los mesmos guadamecis de la mesma cayda que tiene veynte quatro cueros colorados y por apoyaduras por medio y por la redonda tiene treynta cinco medios cueros dorados que hazen diez y siete cueros y medio que en todos los que tiene la dicha pieça quarenta hun cuero y medio

Ytem otra pieça de los mesmos guadamecis de la misma cayda y de la mesma obra treynta cueros colorados y por apoyaduras por los medios y ala rededor tiene quarenta dos medios cueros que hazen veynte hun cuero entero que son por todo los que tiene la dicha pieça sinquenta hun cuero

Ytem otra pieça de los mesmos guadamecis de la misma cayda y de la mesma obra treynta cueros colorados y por apoyaduras por los medios y ala rededor tiene quarenta dos medios cueros que hazen veynte hun cuero entero que son por todo los que tiene la dicha pieça sinquenta hun cuero



Fig. 4. Patio del Palacio de Breda.

temporal, en función de los cambios estacionales, sino de un lugar permanente donde exhibía algunos de sus gadamecís más lujosos: los realizados en plata con añañaduras de oro.

Igualmente, Juana Hidalgo ha apuntado la influencia de Mencía en la decisión de Enrique de Nassau de remodelar el palacio de Breda según cánones clásicos, tal como se venía haciendo en España, y no bajo la utilización de las formas góticas de gran tradición en el ámbito flamenco³⁹, señalando ciertas similitudes entre las soluciones arquitectónicas empleadas por Covarrubias en el Patio del Palacio Arzobispal de Alcalá o en el claustro del

convento de San Bartolomé de Lupiana y el patio del Palacio de Breda (Fig. 4)⁴⁰. En concreto, se refiere al empleo de dinteles sobre columnas con zapatas. Esta coincidencia, sumada a la encontrada en la traza de la escalera del castillo con otras construcciones del mismo arquitecto, como el Hospital de Santa Cruz en Toledo, el Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares y el Alcázar de Madrid, han llevado a esta investigadora a plantear la posibilidad de que el proyecto de transformación del palacio de Breda “procediera de Alonso de Covarrubias, quedando reducido el papel de Tomasso Vincidor al de ejecutor de la obra”⁴¹. Ter Kuile, por su parte, destaca la influencia española en la reforma del castillo, pero su punto de vista es distinto. Para él, la impronta hispana se hace presente en las soluciones decorativas de las fachadas que dan al patio, compuestas por un friso de metopas entre las arcaadas. Éstas, a su vez, estaban separadas por pilastras jónicas entre cuyos capiteles y arquitrabe se instalaban modillones con volutas. Es precisamente aquí, en la presencia de estos modillones entre los capiteles y el arquitrabe, donde Kuile

Ytem otra pieça de los mesmos gadamecís de la misma cayda y de la mesma obra treynta seys cueros colorados y por apoyaduras por medio y por la redonda tiene sesenta medios cueros dorados que hazen treynta cueros enteros que son por todos los que tiene la dicha pieça sesenta seys cueros

Ytem otra pieça de los mesmos gadamecís de la misma cayda y de la mesma obra treynta cueros colorados y por apoyaduras por medio y por la redonda tiene quarenta quatro cueros medios y dorados que hazen veynte dos cueros que son por todo los que tiene la dicha pieça sinquenta dos cueros

Ytem otra pieça de los mesmos gadamecís de la misma cayda y de la mesma obra treynta cueros colorados y por apoyaduras por medio y por la redonda tiene sinquenta tres medís cueros dorados que haze veynte seys cueros y medio que son por todas los que tiene la dicha pieça sesenta dos cueros y medio

Ytem otra pieça de los mesmos gadamecís de la misma cayda que tienen diez y ocho cueros colorados y por apoyaduras por medio y por la redonda tiene veynte quatro medios cueros dorados que haze doze cueros enteros que son por todo dos lo que tiene la dicha pieça treynta cueros

Ytem otra pieça de los mesmos gadamecís de la misma cayda que tienen diez y ocho cueros colorados y por apoyaduras por medio y por la redonda tiene veynte quatro medios cueros dorados que haze doze cueros enteros que son por todo dos lo que tiene la dicha pieça treynta cueros”. A.P.M.Z., Leg. 122, 34.

³⁹ HIDALGO OGÁYAR, Juana (2003): “Doña Mencía de Mendoza embajadora del arte español en Breda”, en *El arte español fuera del España*, XI Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, Madrid, p.187.

⁴⁰ En relación con la remodelación del Palacio de Breda, véase el estudio de VAN WEZEL, G.W.C. (1999): *Het paleis van Hendrik III graaf van Nassau te Breda*, Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist.

⁴¹ HIDALGO OGÁYAR, Juana (2003): op. cit., p. 188. El planteamiento de Juana Hidalgo, expuesto por primera vez en las Jornadas de Arte del CSIC, celebradas en el año 2000, fue, nuevamente, planteado en el Congreso Internacional que, bajo el título “Mencía de Mendoza mecenas del Renacimiento”, organizó la Fundación Paul Getty en colaboración con la Consejería de Cultura de la Generalitat Valenciana en el año 2003. Sin embargo, en esta ocasión contó con el desacuerdo de Fernando Marías que disienta ante la posibilidad de que Covarrubias hubiera intervenido en la realización de estas obras. Las actas de este encuentro serán publicadas en breve.

encuentra las referencias más directas al primer Renacimiento español⁴².

Embajadora del arte español en Breda, representante del arte flamenco en España e intermediaria artística entre ambos países, Mencía de Mendoza, al igual que hicieron Diego Hurtado de Mendoza en Venecia o Pedro de Toledo en Nápoles, fue un ejemplo más de esa

nobleza cosmopolita característica del reinado de Carlos V, que, dispersa por distintos puntos de la geografía europea y americana, no se limitó a la compra de obras de arte o al envío de piezas a distintos personajes españoles, sino que desarrolló una importante labor como promotor de la actividad artística en los lugares de destino⁴³.



⁴² TER KUILE, E. H. (1981): "Arquitectura", en *Arte y Arquitectura en Holanda: 1600-1800*, Cátedra, Madrid, p. 384.

⁴³ FALOMIR FAUS (2000): "La internacionalización del gusto de la nobleza española", en *Carolus*, Sociedad Estatal para Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, p. 376.

EL CONJUNTO DE AZULEJERÍA DE PIEDRA ESCRITA Y SUS FUENTES GRABADAS

Fernando González Moreno
Universidad de Castilla-La Mancha

El estudio de los grabados empleados por los ceramistas talaveranos para la decoración de sus piezas se centró en un primer momento en el análisis de aquéllos que, específicamente, habían servido para las series de la loza policroma con escenas de caza. Precedentes de este tipo de estudios fueron los de Alice W. Frothingham, “Talavera pottery decoration based on designs by Stradanus” (1943), y el de María Braña y de Diego, “Notas acerca de las fuentes de inspiración artística de los ceramistas talaveranos en la colección de su alteza” (1951), en los que se hacía referencia a los grabados de Johannes Stradanus (Jan Van der Straet) recogidos en el tratado de caza editado por Philippe Galle en 1578, *Venationes, ferarum, avium, piscium*. Esta última autora también aludía al *Libro de Montería* de Argote de Molina, publicado por Andrea Pescioni en Sevilla en 1582, como una posible vía para la difusión de los grabados de Johannes Stradanus en nuestro país¹. Grabados a los que debemos sumar los de Antonio Tempesta reunidos en la obra *Venationum imagines*.

Posteriormente, también comenzaron a plantearse estudios similares, pero orientados en este caso hacia los modelos empleados para la azulejería tanto de temática profana como religiosa; siendo esta última la que a nosotros nos interesa ahora. Alice W. Frothingham ya hizo referencia a las similitudes existentes entre la imagen de san Juan en la isla de Patmos en el correspondiente panel del Museo Arqueológico Nacional (Madrid) y la estampa del mismo tema en el *Libro de Horas* editado por Guillaume Rouille en Lyons en 1551². Balbina Martínez Caviro también realizó importantes aportaciones en la misma línea, señalando la relación de diversas piezas de la azulejería talaverana y los grabados de Cornelis Cort³. Sin embargo, hasta el momento ha sido el estudio de Mercedes Valdivieso Rodrigo, *La influencia del grabado flamenco en la cerámica de Talavera*, el único que ha tratado este aspecto de manera concreta, centrándose en el análisis de las estampas empleadas para el ciclo de la *Vida de la Virgen* en la Basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo)⁴.

¹ Balbina Martínez Caviro también recogió la influencia de estos grabados en su estudio sobre la colección de cerámica talaverana del Instituto Valencia de Don Juan (Madrid). MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: 1978, p. 105.

² FROTHINGHAM, Alice W.: 1969, p. 49.

³ MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: 1971, pp. 289 – 292.

⁴ Mercedes Valdivieso identifica siete estampas de entre las setenta y una con escenas del *Antiguo* y del *Nuevo Testamento* que ilustran la obra de Arias Montano *Humanae salutis monumenta* (Christophe Plantin, 1571 – 1572) como modelos para los paneles de este ciclo mariano. Los grabados corresponden a Abraham de Bruyn (*Presentación de la Virgen en el Templo*), Pieter Huys (*Visitación y Nacimiento de Jesús*) y a los hermanos Johann y Hieronymus

Frente a este estado de la cuestión, la presente comunicación pretende dar a conocer nuevas estampas de temática cristológica, mariana y hagiográfica de entre las que debieron formar parte de los repertorios de los pintores de azulejos talaveranos. Para ello me centraré únicamente en el estudio de la azulejería de la Iglesia de Santa María de Piedraescrita (Toledo)⁵, templo en el que se conserva uno de los conjuntos más relevantes de la azulejería talaverana de finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII. De manera sucinta, conforman este conjunto el frontal de la *Visitación* y el retablo de la *Pasión de Cristo*, el frontal de la *Asunción y Coronación de la Virgen* — parte del desaparecido retablo de la *Virgen del Rosario*—, los paneles con el ciclo de la *Vida de la Virgen* y de la *Vida de Cristo* (incompletos), los de diversos santos y santas, Padres de la Iglesia Latina, evangelistas y procesiones de soldados y vírgenes, y el *Juicio Final*. No obstante, no dejaré de referirme a otras piezas que deben ser puestas en relación con las de Piedraescrita y que se inspiraron en las mismas estampas.

A continuación ofrezco el catálogo de los grabadores y de las estampas cuya influencia he localizado en el conjunto de azulejería de la Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo).

COCK, HIERONYMUS (AMBERES, 1507/1510 – AMBERES, 1570)

Hieronymus Cock, además de pintor y grabador, fue uno de los más notables editores de Amberes de mediados del siglo XVI. Para su editorial, conocida como *In de vier winden* (a los cuatro vien-

tos) por su vocación de convertirse en un centro de difusión de la estética y del pensamiento del Humanismo, trabajaron, entre otros, Cornelis Cort y Frans Floris, cuyos diseños llegaron a manos de los pintores de azulejos talaveranos. Cock fue ante todo editor, siendo escaso el número de grabados realizados por él mismo sobre diseños ajenos, y aún menor el de los realizados a partir de los propios⁶.

Como editor, firma una estampa de grabador anónimo sobre diseño original de Maarten van Heemskerck en la que se representa el *Juicio Final*⁷. Esta estampa nos interesa especialmente porque fue copiada en el conjunto de azulejería que reviste el arco del presbiterio de la Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo). No obstante, de su análisis no me ocuparé ahora, sino en el apartado correspondiente a Dirk Volkertsz Coornhert, quien también realizó un grabado sobre el mismo diseño.

COORNHERT, DIRK VOLKERTSZ (AMSTERDAM, 1519 – GOUDA, 1590)

Nacido en Ámsterdam, Dirk Volkertsz fue dibujante y grabador en metal de gran prestigio —grabadores como Hendrich Goltzius y Philippe Galle se formaron con él—, además de poeta, humanista formado en teología, latín y griego, y político. Mantuvo una prolífica colaboración con el pintor Maarten van Heemskerck (1498–1574), cuyo estilo de marcada influencia florentina y romana —especialmente miguelangelesca en cuanto al desarrollo de anatomías exageradas y de ropajes pegados a los cuerpos—, Coornhert supo trasladar

Wierix (*Circuncisión, Adoración de los Reyes, Huida a Egipto y Bodas de Caná*); todos ellos según diseños de Pieter van der Borcht IV. VALDIVIESO, Mercedes: 1992, pp. 63 – 64.

⁵ La Iglesia de Piedraescrita, cuya fundación como pequeña ermita puede situarse en 1188, pasó a convertirse en parroquia a finales del siglo XVI, imponiéndose además como punto de referencia para los peregrinos que desde Toledo se dirigían al Monasterio de Guadalupe (Cáceres). En esta época es cuando el interior de la iglesia comenzó a recubrirse con el que llegaría a convertirse en uno de los más significativos y completos conjuntos de la azulejería religiosa talaverana de finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII. Véase PORRES MARTÍN-CLETO, Julio: 1978–1979, pp. 197 – 206.

⁶ Véase GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Edit.): 1993, vol. II, pp. 143 – 146.

⁷ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Edit.): 1996, vol. X, p. 69.



Fig. 1. *Juicio Final*
Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo)



Fig. 2. *Juicio Universal*
(Inv. Maarten van Heemskerck; G. Dirk Volkertsz
Coornhert; Edit. Hieronymus Cock)

a sus planchas remarcando el carácter manierista de sus composiciones. También colaboró con Frans Floris, relación que quiero remarcar en tanto que éste fue hermano del azulejero Jan Floris (Juan Flores).

Entre su producción destacan distintas series sobre personajes del *Antiguo Testamento* como Abraham e Isaac y sobre temas políticos como la serie de Carlos V —editada por Hieronymus Cock en 1556—⁸, aunque a nosotros ahora nos interesa de manera concreta una talla dulce en la que se desarrolla el tema del *Juicio Final*⁹. Esta estampa, conservada en la Real Colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial, fue reproducida en el arco del presbiterio de la Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo) (figs. 1 y 2). Veamos a continuación cómo fue adaptada la composición de esta estampa al espacio arquitectónico en el que se ubica, ya que el pintor de azulejos tuvo que reformular la escena para poder disponerla en un panel de notables proporciones (36 azulejos de ancho x 20 azulejos de alto), pero determinado por la presencia del gran arco apuntado central.

En cuanto a la parte superior de la estampa, la correspondiente a Cristo rodeado por la Virgen, san Juan y numerosos santos y santas, existen pocas diferencias entre el original grabado y el panel. Se ha mantenido la imagen de Cristo resucitado con el torso desnudo

—constatamos la influencia miguelangelesca en los diseños de Heemskerck y en los grabados de Coornhert—, los ángeles con trompetas, una palma y una espada que lo rodean, y las figuras de la Virgen —en el panel adopta una posición de rezo que no presenta en la estampa— y de san Juan Bautista; a su derecha y a su izquierda respectivamente. En cuanto a los grupos de santas y santos que se disponen a continuación de la Virgen y de san Juan, en el panel se han incluido más figuras que las que presenta el grabado dada la necesidad de completar un mayor espacio; sin embargo, la mayor parte de estos santos no resulta identificable —sólo María Magdalena, santa Catalina, san Pedro y san Juan evangelista—, mientras que en la estampa también resulta reconocible san Andrés. Con respecto al original grabado, también se ha eliminado el fondo de Gloria con los veinticuatro ancianos del Apocalipsis y diversos ángeles sobre el que se disponía la imagen de Cristo, quedando reducido a un fondo de amarillo intenso con seis cabezas aladas de querubines.

La parte inferior de la escena, la correspondiente a la resurrección de los muertos y a la separación entre beatíficos y condenados, es donde hallamos un mayor número de diferencias entre

⁸ HUIDOBRO, Concha y GONZÁLEZ NEGRO, Irene: 2001, pp. 21, 40, 66 y 115; y GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Edit.): 1993, vol. III, pp. 13 – 16.

⁹ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Edit.): 1993, vol. III, p. 37.

el grabado y el panel. El pintor de azulejos ha desarrollado la resurrección de los muertos de un modo completamente diferente al del original, donde este hecho transcurría en el centro de la composición; sin embargo, este espacio es el que ocupa el arco del presbiterio de la iglesia, por lo que el episodio ha sido trasladado a los laterales de dicho arco conformando un ámbito de separación entre la parte divina ya descrita y la de los beatíficos y los condenados. La parte correspondiente a la resurrección de los muertos es, por tanto, una composición propia del pintor de azulejos, quien ha dispuesto sobre un fondo amarillo diferentes tumbas de las que salen los cuerpos que serán conducidos por ángeles hacia los cielos. La representación, similar a la existente en el retablo de *Santa Ana* en la Iglesia Parroquial de Mombeltrán (Ávila), resulta ingenua y desproporcionada frente al resto de la composición.

En cuanto a la distribución de los beatíficos y de los condenados, éstos han sido dispuestos a derecha e izquierda del arco del presbiterio, siguiéndose nuevamente el modelo original con una mayor fidelidad. Del grupo de beatíficos sólo se han eliminado las figuras que aparecían en primer plano con una apariencia más cadavérica, siendo sustituidas por la de una mujer arrodillada en actitud de rezo. En el grupo de los condenados, destacan con extraordinaria calidad de dibujo las figuras de un demonio con un atizador —inexistente esta herramienta en el grabado—, la del hombre vuelto de espaldas al que golpea y la de la mujer que se cubre el pecho con los brazos. En el grabado, en primer plano, aparece un demonio de espaldas clavando un tridente a un hom-

bre mientras una mujer se abalanza hacia él y otra se cubre la cabeza con un brazo; en el panel, el mencionado demonio ha desaparecido, pero sí se ha mantenido el resto de figuras. Además, se ha incluido en primer plano la imagen de un hombre tumbado que en el grabado no se situaba en esta posición, sino en el centro de la escena saliendo de un sepulcro; el sepulcro y la losa han desaparecido en el panel.

CORT, CORNELIS (HOORN, CA. 1533 – ROMA, 1578)

Formado con Hieronymus Cock, para cuya editorial grabó diseños de maestros italianos como Rafael, Giulio Romano, Bronzino, Andrea del Sarto, Tiziano, Sebastiano del Piombo o Parmiggianino, Cornelis Cort acudió de manera temprana a Italia para entrar en contacto con estos artistas, impregnándose del manierismo de los Zuccaro y del clasicismo de Andrea del Sarto y de Rafael. Hacia 1565, Cort ya se había establecido en Venecia, donde inició una estrecha colaboración con Tiziano de cara a grabar las pinturas de este maestro y distribuirlas por las cortes europeas. Su producción, que supera los trescientos originales, hicieron de Cort uno de los grabadores de mayor prestigio de su época, convirtiéndose sus estampas en frecuentes modelos a seguir para orfebres, escultores, tapiceros, vidrieros y, por supuesto, pintores de azulejos¹⁰.

Uno de los grabados de Cort empleado por los pintores de azulejos en la Iglesia de Piedraescrita, y que hasta la fecha no había sido identificado¹¹, es el correspondiente al *Nacimiento de la Virgen* basado en un diseño original de Federico Zuccaro¹². Este grabado gozó de gran

¹⁰ Véase GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Edit.): 1993, vol. III, pp. 53 – 57; y HUIDOBRO, Concha y GONZÁLEZ NEGRO, Irene: 2001, pp. 115 y 116.

¹¹ Balbina Martínez Caviro ya había señalado el empleo de tres estampas de Cornelis Cort para diferentes paneles de la azulejería talaverana: las *Tentaciones de Cristo* de la Basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo), basado en el correspondiente grabado en el que se reproducía una pintura de Zuccaro; el *Descendimiento* de la misma basílica, siguiendo otro grabado según diseño de Girolamo Muziano; y la *Anunciación* en el frontal de Talamanca (Madrid), según el grabado en el que se copió el cuadro de Tiziano para la Iglesia de San Salvatore de Canónigos Regulares de Venecia. MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: 1971, pp. 289 – 292.

¹² GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Edit.): 1993, vol. III, p. 63.

popularidad entre los pintores españoles de Sevilla, Valencia y Toledo –Francisco Pacheco lo empleó para componer una pintura con el mismo tema en el retablo de la *Virgen de Belén* en la Iglesia de la Anunciación de Sevilla¹³–, incluyendo a los pintores de azulejos de Talavera de la Reina. A diferencia del grabado con el mismo tema de Agostino Carracci –utilizado para el panel del *Nacimiento de la Virgen* en la Basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo)–, la estampa de Cort facilita la composición de esta escena en un formato vertical y de poco espacio, razón por la que fue más utilizada que la de Carracci. Así lo observamos en el correspondiente panel de la Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo) (figs. 3 y 4) y también en los de la Ermita de la Virgen de Gracia en Velada (Toledo) y del frontal del Museo de Cerámica “Ruiz de Luna” en Talavera de la Reina (Toledo)¹⁴. En ningún caso el grabado ha sido copiado fielmente, pero sí se mantiene la composición en tres planos y la distribución básica de los personajes: dos o tres criadas limpiando a la Virgen (primer plano), santa Ana en cama bajo un dosel-telón (segundo plano) y una o dos criadas que atienden a santa Ana (tercer plano). Como sucede en otros casos, y estos ejemplos no son una excepción, la tendencia de los pintores de azulejos es a simplificar la composición, reduciendo el número de personajes con respecto al original grabado; no obstante, en el panel de Velada, si bien sí han desaparecido los angelotes y una de las sirvientas que limpian a la Virgen, por otra parte se ha incluido una nueva sirvienta que atiende a santa Ana delante de la cama portando un plato y un cuenco. Este panel es el más cercano a la estampa, mientras que los de Piedraescrita y Talavera de la Reina –posiblemente del mismo alfar



Fig. 3. *Nacimiento de la Virgen*
Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo)

debido a las coincidencias existentes entre ambos– se alejan más de ella, eliminando un mayor número de personajes y de detalles (el dosel ha quedado reducido a un telón de fondo).

En la Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo) también he podido localizar otros tres paneles cuya composición resulta deudora de los correspondientes grabados de Cort. Me refiero a las escenas de la *Creación de Eva*, de la *Epifanía* y de *Cristo entre los doctores*, grabadas por Cort según diseños originales de Federico Zuccaro para la primera y de Giulio Clovio para las dos últimas¹⁵. En el

¹³ NAVARRETE, Benito: 1998, pp. 118 y 119.

¹⁴ Frontal recreado por Juan Ruiz de Luna para el retablo de *San Juan Bautista* en el antiguo Museo de Cerámica. En la actualidad se encuentra desmontado.

¹⁵ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Edit.): 1993, vol. III, pp. 58, 69 y 75, respectivamente.



Fig. 4. *Nacimiento de la Virgen*
(Inv. Federico Zuccaro; G. Cornelis Cort)

panel de la *Creación de Eva* el pintor de azulejos ha seguido fielmente el original grabado, incorporando además un angelote que no aparecía en la estampa y dotando a la figura de Dios de un mayor movimiento. Sin embargo, en los otros dos paneles existe un mayor distanciamiento con el original; los personajes se han reducido a los esenciales —en la *Epifanía* incluso san José ha desaparecido, si bien es cierto que en la estampa ya aparecía en un segundo plano— y sus posiciones se han simplificado. En el panel de *Jesús entre los doctores* sólo la disposición general de Jesús sobre una escalinata y bajo dosel, rodeado de sabios y la presencia en un lateral de la Virgen y san José me permite establecer su relación con el grabado de Cort. No obstante, existe otro grabado con este tema perteneciente a Pietro Paolo Palombo que también debe ser puesto en relación con

este panel; a él me referiré más adelante.

Uno de los modelos iconográficos más difundidos en la azulejería talaverana, el correspondiente a la *Asunción y coronación de la Virgen*, también se encuentra entre los basados en la obra grabada de Cornelis Cort. La estampa, según una composición original de Federico Zuccaro¹⁶, recoge la imagen de la Virgen orando, sostenida por cuatro ángeles —los dos de la parte superior coronándola—, y sobre una acumulación de nubes, el creciente lunar y varias cabezas aladas de querubines. La azulejería talaverana, como podemos observar no sólo en la Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo), sino también en las de Maqueda (Toledo) y Lanzahita (Ávila) y en la Ermita de la Virgen de Gracia de Velada (Toledo), entre otras, tipificó este modelo reproduciéndolo con escasas variaciones con respecto al original (reducción en el número de cabezas aladas de querubines a los pies de la Virgen, introducción de palmas sostenidas por los ángeles). La Virgen puede mirar tanto a derecha como a izquierda (al igual que en la estampa), según haya sido utilizado el estarcido; no obstante, también debemos tener en cuenta que esta estampa de Cort fue difundida por el editor Lorenzo Vaccari variando de manera simétrica la posición de la Virgen¹⁷. En el panel de Velada y en el de Maqueda, siendo este último de mayor calidad técnica y de mayor mérito artístico, el número de ángeles ha pasado de cuatro a seis¹⁸.

FRANCO, GIACOMO (VENEZIA, 1556 – VENEZIA, 1620)

Formado en el taller de Agostino Carracci como discípulo de Cornelis Cort, Giacomo Franco fue grabador y editor veneciano¹⁹. De su producción nos in-

¹⁶ STRAUSS, Walter L.: 1986 (52), p. 130.

¹⁷ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Edit.): 1995, vol. IX, p. 110.

¹⁸ Misma variación realizó Francisco Pacheco en su *Asunción de la Virgen* para el retablo de la *Virgen de Belén* en la Iglesia de la Anunciación de Sevilla, obra también basada en la estampa de Cort. NAVARRETE, Benito: 1998, p. 118.

¹⁹ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Edit.): 1993, vol. IV, pp. 183 – 184.

teresa la estampa de la *Verónica y la santa Faz* que se conserva en la Real Colección de San Lorenzo de El Escorial²⁰, ya que la misma composición la encontramos en la *Verónica* del retablo de la *Pasión de Cristo* en la Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo). La figura se ha simplificado, especialmente en lo referido a los pliegues de la túnica y del manto, pero la disposición básica se ha mantenido. No obstante, debo señalar que, debido a las escasas variaciones compositivas que ofrece la representación de esta santa, la relación entre este panel y este grabado no es completamente fiable. De hecho, existen otras estampas que también podrían haber inspirado al pintor de esta *Verónica*, como la del monogramista IB de la Real Colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial o la de Marcantonio Raimondi que analizaré más adelante.

IB (MONOGRAMISTA ACTIVO ENTRE 1523 – 1530)

En la Real Colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial se conserva una de un grabador desconocido cuya firma es IB. En ella, editada por Antonio Salamanca con la fecha de 1563, se desarrolla el tema de la *Verónica y la Santa Faz*²¹ con una composición semejante, invertida simétricamente, a la de Giacomo Franco que acabamos de comentar como posible modelo para la *Verónica* del retablo de la *Pasión de Cristo* en la Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo). No obstante, insisto en que el modelo de la *Verónica* responde a un modelo bien tipificado con escasas variantes formales, por lo que no puedo asegurar que esta estampa fuese empleada por los pintores de este retablo, existiendo otras como la ya mencionada de Giacomo Franco o la de Marcantonio Raimondi.

PALOMBO, PIETRO PAOLO (ACTIVO EN ROMA ENTRE 1564 – 1584)

Pietro Paolo Palombo trabajó como editor y, posiblemente, como grabador en Roma entre 1564 y 1584, centrandó su producción en la copia de escenas sacras de grandes maestros italianos como Rafael o Miguel Ángel. En la Real Colección de San Lorenzo de El Escorial se conservan cuarenta y cuatro estampas grabadas por él de la serie del *Nuevo Testamento* (1573) dedicada al cardenal de Milán Carlos Borromeo²². De entre éstas nos interesan cuatro –*Circuncisión de Jesús, Jesús entre los doctores, Bautismo de Cristo y Entrada en Jerusalén*²³– que sirvieron como modelos para los correspondientes paneles de la *Vida de Cristo* en la Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo). El panel de la *Circuncisión de Cristo* recoge claramente la composición básica de la estampa de Palombo. Se han conservado en idéntica distribución y posición las figuras del *moshel*, del Niño, de la mesa sobre la que éste está dispuesto y de la Virgen; todos ellos bajo un amplio dosel. Con respecto al original grabado se ha perdido el fondo arquitectónico del templo y la multitud de testigos y sirvientes, reducida a un único personaje. Por el contrario, han cobrado más presencia san José y santa Ana, los cuales resultaban inidentificables en el grabado.

Más controvertido puede resultar el empleo de la estampa de *Jesús entre los doctores*, ya que en el panel de esta iglesia encontramos detalles que nos hacen pensar en este grabado, pero también, como ya indiqué, en el correspondiente de Cornelis Cort²⁴. De la estampa de Cort se ha mantenido la escalinata y el baldaquino en el que se sitúa Jesús, así como la presencia en un lateral de la

²⁰ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Edit.): 1993, vol. IV, p. 185.

²¹ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Edit.): 1996, vol. X, p. 40.

²² GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Edit.): 1995, vol. VIII, p. 119.

²³ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Edit.): 1995, vol. VIII, pp. 120 – 122.

²⁴ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Edit.): 1993, vol. III, p. 75.

Virgen y de san José. De la de Palombo, la distribución de los doctores en dos bancos, sus indumentarias –obsérvese la similitud de los gorros–, y los libros tirados sobre el suelo. No es improbable que ambas estampas estuviesen entre los repertorios del pintor de azulejos y retomase de cada una de ellas los elementos que más le convenían.

La estampa del *Bautismo de Cristo* de Palombo sí fue claramente empleada en el panel cerámico de Piedraescrita. Del original grabado se ha mantenido la disposición de san Juan Bautista, aunque en el panel no goza de la misma solemnidad; de Cristo en actitud de oración, resultando en el panel una figura más serena; de los dos ángeles que custodian las ropas de Cristo en una orilla, ahora con un carácter casi monumental y desproporcionado; y, sobre todos ellos, de la paloma del Espíritu Santo. El pintor incluso ha introducido algunos detalles de corte pintoresco, como los patos que aparecen nadando en el Jordán.

Por último, debo referirme a la estampa de la *Entrada en Jerusalén*, cuya composición se ha invertido de manera simétrica en el panel cerámico. Del grabado se ha conservado la visión de la muralla de Jerusalén con un gran arco de medio punto, el grupo que se agolpa a la entrada, un personaje que tiende un manto bajo las patas del pollino, un niño arrodillado, Cristo sobre el pollino bendiciendo y el grupo de apóstoles que le siguen con palmas. La necesidad de completar esta parte de la composición en el panel (el formato del grabado es vertical, el del panel cuadrado) hace que en este caso el grupo de apóstoles y seguidores sea más numeroso que en el grabado. No aparece en éste la figura de Zaqueo sobre el sicomoro, pero sí en el panel cerámico, lo que nos indica que el pintor de azulejos conocía bien la iconografía de esta escena, ya fuese a tra-

vés de otras estampas, o gracias al ideólogo al cargo del programa iconográfico. Fijémonos también cómo el pintor ha individualizado la figura de san Pedro –identificado por la espada con la que cortaría la oreja de Malco– para hacerle reconocible con las mismas características en todos los paneles y dar de este modo unidad al conjunto.

PIOMBO, SEBASTIANO DEL (VENECIA, CA. 1485 – ROMA, 1547)

He incluido esta referencia por interesarnos una estampa cuyo grabador es anónimo, pero cuyo diseño original se debe al pintor Sebastiano del Piombo. En concreto se trata de la estampa de la *Flagelación de Cristo* que se conserva en la Real Colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial²⁵ y que reproduce la pintura mural realizada por del Piombo para San Pietro in Montorio. Esta estampa fue especialmente habitual entre los repertorios de los pintores de azulejos talaveranos, o al menos en el de uno de ellos, ya que he localizado su uso como modelo en el retablo de la *Pasión de Cristo* en la Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo) (figs. 5 y 6), pero también en el panel procedente de Sartajada y conservado en el Museo de Santa Cruz de Toledo, y en el del desaparecido retablo de la *Pasión de Cristo* en la Ermita del Santísimo Cristo Extramuros de La Igleuela (Toledo). Los dos primeros se muestran más cercanos al original grabado, especialmente en la figura de Cristo –más hierática en los paneles cerámicos– y del sayón de la izquierda. Observamos la dificultad que les supone a los pintores de azulejos reproducir la disposición del sayón de la derecha, el cual aparece en un marcado escorzo de espaldas, siendo sustituido por una figura que reproduce de manera más o menos simétrica la posición

²⁵ En la Real Colección se conservan cuatro estampas anónimas con el mismo tema. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Edit.): 1996, vol. X, p. 81.



Fig. 5. *Flagelación de Cristo*
Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo)



Fig. 6. *Flagelación de Cristo*
(Inv. Sebastiano del Piombo; G. Anónimo)

del anterior sayón. Para el panel de La Iglesuela, el pintor recurrió al mismo estarcido que el empleado en Piedraescrita, aunque invirtiéndolo con respecto al original. En todos los casos se ha suprimido el fondo arquitectónico en perspectiva diseñado por Sebastiano del Piombo, siendo sustituido por un muro en el que aparecen remarcados los sillares (Toledo y La Iglesuela) o una escueta arquería (Piedraescrita).

RAIMONDI, MARCANTONIO (BOLONIA, 1480 – ¿?, 1533)

Entre los grabadores italianos que gozaron de una mayor repercusión en la Europa del siglo XVI se encuentra Marcantonio Raimondi, cuyo gran mérito se debe a su capacidad para grabar los diseños de Rafael Sanzio. Raimondi

llegó a conformar en Roma un taller en el que sus discípulos se especializaron en la copia de las obras de Rafael, estableciendo así una producción que permitió la difusión del estilo del de Urbino por todas las cortes europeas²⁶. No obstante, no me interesa ahora esta parte de su producción²⁷, sino su grabado de *Santa Verónica*²⁸, estampa que pudo servir como modelo para el correspondiente panel del retablo de la *Pasión de Cristo* en Piedraescrita (Toledo). Como ya comenté, las escasas variaciones compositivas que permite la representación de esta santa no me permite precisar si fue el grabado de Marcantonio Raimondi o el ya analizado de Giacomo Franco el empleado para este panel. El de Raimondi muestra una sencillez en el tratamiento de los paños de la túnica que justifi-

²⁶ Para la influencia de las estampas de Marcantonio Raimondi y de sus discípulos en la pintura andaluza del siglo XVII, véase NAVARRETE, Benito: 1998, pp. 265 y ss.

²⁷ Los diseños de Rafael tuvieron una especial influencia en la producción de los Ruiz de Luna, para cuyos zócalos de la Iglesia Parroquial de Castillo de Bayuela (Toledo) y de la de Noez (Toledo) sirvieron como modelos su *Santa Catalina* (1507 – 1508, National Gallery, Londres) y su *Descendimiento Borghese* (h. 1500, Galería Borghese, Roma), respectivamente.

²⁸ STRAUSS, Walter L.: 1978 (26, vol. 14, parte 1), p. 160.

ca establecer una relación más estrecha con el panel y, aunque en cada caso la santa vuelve el rostro hacia una dirección distinta, hay que tener en cuenta que el pintor no habría tenido ninguna dificultad para invertir la composición mediante el estarcido. En cualquier caso resulta imposible realizar una atribución más precisa.

SOLIS, VIRGIL (NUREMBERG, 1514 – NUREMBERG, 1562)

Editor, impresor, pintor, diseñador de entalladuras y grabador a la talla dulce y al aguafuerte, Solis pertenece al grupo de maestros alemanes sucesores de Dürero, aunque la influencia italianizante de Marcantonio Raimondi también se advierte en su formación. Entre su abundante producción, en la que se abarcan temas sacros, mitológicos, alegóricos, ornamentales y cinegéticos, destaca la serie sobre la *Biblia* compuesta por doscientas dieciocho entalladuras²⁹; serie que se conserva en la Real Colección de estampas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid)³⁰.

Me interesa destacar una de las estampas de esta serie, aquélla referida a las *Tentaciones de Jesús*³¹, ya que sirvió para difundir un modelo de representación de la imagen del diablo que fue seguido en la azulejería talaverana. Dicho modelo, que podemos observar tanto en la estampa de Solis como en el correspondiente panel de la Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo), nos presenta la imagen de un anciano con patas de gallo o de ave rapaz en el momento de mostrar a Cristo una piedra e instarle a convertirla en pan. Si bien el resto de la composición del mencionado panel no mantiene ninguna relación con la del grabado, la peculiaridad

de este elemento sí me permite poner en relación ambas obras y constatar así la capacidad del grabado para difundir modelos iconográficos.

VACCARI, LORENZO (ACTIVO EN ROMA ENTRE 1575 Y 1587)

Me interesa citar a este grabador y editor boloñés en tanto que se encargó de difundir diferentes estampas de temática religiosa de Cornelio Cort. Entre ellas se encuentra la *Asunción y coronación de la Virgen* a la cual ya hice referencia al analizar la obra de Cort³². Éste fue uno de los modelos iconográficos más difundidos en la azulejería talaverana, quedando tipificado y siendo reproducido con escasas variaciones con respecto al original grabado; la Virgen aparece orando, sostenida por cuatro ángeles³³ –los dos de la parte superior coronándola–, y sobre una acumulación de nubes, el creciente lunar y varias cabezas aladas de querubines. Sirvan como ejemplo de paneles inspirados en esta estampa los de los frontales de las Iglesias Parroquiales de Piedraescrita (Toledo), Maqueda (Toledo) y Lanzahita (Ávila) o el de la Ermita de la Virgen de Gracia de Velada (Toledo), piezas para cuyo estudio remito al ya realizado en el apartado dedicado a Cornelis Cort.

WIERIX, HIERONYMUS (AMBERES, H. 1553 – ¿?, 1619)

Hieronymus, hijo de Antón I Wierix y de Cornelia Embrechts, y hermano de Johann y Antón Wierix, permaneció a una de las familias de grabadores más notables de Amberes, siendo el más prolífico de los hermanos Wierix –más de mil quinientos grabados– y el que mayor perfección técnica y virtuosismo alcanzó en sus planchas. Sus grabados, que reproducen

²⁹ La primera edición de esta *Biblia* es de 1560 y sólo contaba con ciento cuarenta y siete estampas.

³⁰ Véase GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Edit.): 1995, vol. IX, pp. 13 – 14.

³¹ Véase el grabado en GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Edit.): 1995, vol. IX, p. 44.

³² STRAUSS, Walter L.: 1986 (52), p. 130; y GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Edit.): 1995, vol. IX, p. 110. Lorenzo Vaccari varió la composición de Cort invirtiéndola de manera simétrica.

³³ En los correspondientes paneles de la Ermita de la Virgen de Gracia en Velada (Toledo) y de la Iglesia Parroquial de Maqueda (Toledo) el número de ángeles se ha elevado a seis.

historias sacras, repertorios ornamentales, alegorías y retratos según diseños de Pieter van de Borcht, Maarten de Vos, Frans Floris y Durero, entre otros, así como los propios, sirvieron para ilustrar algunas de las más sobresalientes ediciones de Plantin, como la *Humanae Salutis Monumenta* (1571), las *Horae Beatissimae Virginis Mariae* (1572), el *Missale Romanum* (1572) o el *Evangelicae Historiae Imagines* (1593)³⁴.

Mercedes Valdivieso ya señaló la relación existente entre seis de los grabados de Hieronymus y Johann Wierix —la *Visitación*, el *Nacimiento de Jesús*, la *Circuncisión*, la *Adoración de los Reyes*, la *Huida a Egipto* y las *Bodas de Caná*— y los correspondientes paneles del ciclo de la *Vida de la Virgen* en la Basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo). Estampas realizadas en su mayor parte a partir de diseños de Pieter van der Borcht para la edición de la obra de Benedicto Arias Montano *Humanae Salutis Monumenta* (1571 y reimpresiones de 1575 y 1581)³⁵.

Ahora quiero señalar la influencia en el conjunto de azulejería de Piedraescrita de otros de los grabados de Hieronymus Wierix realizados para la obra de Arias Montano. El primero de ellos es el correspondiente a la *Oración en el huerto*³⁶, estampa según diseño de Pieter van der Borcht en la que se inspiraron los pintores de los retablos de la *Pasión de Cristo* de la Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo), de la Ermita del Santísimo Cristo Extramuros de La Iglesuela (Toledo), de la Iglesia Parroquial de Valdastillas (Cáceres) y de la Basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo). Cuatro casos a través de los cuales podemos comprobar cómo se recreaba progresivamente la composición

extraída de un grabado, adaptándola según las necesidades, modificando los estarcidos y alejándose de manera paulatina del original. En el segundo de los ejemplos citados la correspondencia entre estampa y panel es mayor, aunque la composición del panel de azulejos se ha invertido y simplificado con respecto al modelo. En ambas representaciones observamos a los apóstoles dormidos en primer plano —san Pedro con la espada bajo el brazo, san Juan en el centro y Santiago recostado sobre un brazo—, a Cristo arrodillado en actitud de rezo y contemplado la visión de un ángel con un cáliz y una cruz en segundo plano, y al grupo de soldados guiados por Judas que cruzan la puerta de acceso al huerto. La composición básica se repite en el correspondiente panel de Piedraescrita, si bien ahora los apóstoles se han separado para flanquear a Cristo y el ángel ya no porta una cruz. En Valdastillas, aunque la representación sea más torpe, la distribución de Cristo en segundo plano ante el ángel con la cruz y el cáliz y de los apóstoles en primer plano vuelve a ser fiel a la del grabado de Wierix —a excepción de san Juan, que ha pasado a un lateral—; sin embargo, se ha eliminado el grupo de soldados del fondo. Por último, en cuanto al panel de la Basílica del Prado en Talavera de la Reina (Toledo), la necesidad de adaptar el formato vertical del diseño de Pieter van der Borcht a otro horizontal ha llevado al pintor de azulejos ha introducir un mayor número de variantes; así, se ha eliminado el grupo de soldados que se acerca desde el fondo³⁷ y los apóstoles han pasado a un lateral en segundo plano para completar la composición.

³⁴ Véase GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (Edit.): 1995, vol. IX, pp. 185 – 187.

³⁵ Véase VALDIVIESO, Mercedes: 1992, pp. 61 – 66; y MAUQUOY-HENDRICKX, Marie: 1982, III parte, I fascículo, pp. 340 (láminas 2202 – 2204), 342 (láminas 2212 y 2213), 453 – 455 y 458 – 459.

³⁶ Grabado aparecido en las ediciones de 1571, 1575 y 1581 de la obra *Humanae salutis monumenta* de Benedicto Arias Montano. Véase MAUQUOY-HENDRICKX, Marie: 1982, III parte, I fascículo, pp. 340 (lámina 2202), 438 – 439 y 453.

³⁷ Hay que precisar que, al encontrarse este panel especialmente alterado en su lateral derecho, cabe la posibilidad de que la representación del grupo de soldados y de Judas se encontrase en los azulejos que no se han conservado.

En los cuatro retablos mencionados también podemos observar la influencia de la estampa de Wierix correspondiente al *Prendimiento* o el *Beso de Judas* según diseño de Pieter van der Borcht³⁸. Con respecto a la estampa, en los retablos de Piedraescrita y de La Iglesuela –ambas generadas sin duda alguna a partir del mismo estarcido– se ha mantenido la figura de Cristo rodeada por tres soldados, habiéndose eliminado a Judas y a buena parte de la escolta de siervos del Sanedrín. Sí se ha respetado la representación de san Pedro atacando con su espada a Malco, quien yace sobre el suelo junto a un peculiar farol cilíndrico. En la representación de Valdastillas, donde la composición aparece invertida, sí observamos la imagen de Judas. Finalmente, en la de la Basílica del Prado la necesidad de adaptar la composición a un formato bien distinto vuelve a obligar al pintor a reorganizar la escena. En el panel, la muchedumbre que rodeaba a Cristo se ha trasladado a los laterales, quedando el centro reservado para Cristo, Judas y uno de los soldados. El ataque de san Pedro a Malco también se ha desplazado a un lateral para completar mejor la composición, eliminándose sin embargo el peculiar detalle del farol cilíndrico; otros detalles, como los hachones y lanzas que portan los soldados sí se han mantenido.

Entre el panel de la *Huida a Egipto* de la Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo) y dos grabados con este tema de Wierix³⁹ sólo puedo establecer puntuales relaciones de índole iconográfica y compositiva. Una de estas estampas de Wierix y el panel de Piedraescrita comparten la inserción en segundo plano del legendario episodio en el que un campo de trigo crece milagrosamente para despistar a los soldados de Herodes. La peculiaridad de esta escena procedente de

la tradición oral, raramente representada, atribuye a estas dos piezas un especial valor; a la estampa como difusora de esta inusitada iconografía, y al panel cerámico como reflejo de ella. El suceso se representa de manera diferente en ambos casos, pero este hecho no impide que el grabado fuese la fuente a través de la cual se propagó el conocimiento de este episodio. El segundo grabado de Wierix citado me permite desarrollar un planteamiento similar; en este caso, hallamos otros dos interesantes elementos iconográficos que también recoge el panel de Piedraescrita: la palmera inclinada y el ídolo roto. Si bien la representación del episodio de la palmera es más habitual, no sucede lo mismo con la del ídolo roto. Por tanto, una vez más el grabado de Wierix y el panel de Piedraescrita resultan excepcionales por compartir una iconografía especialmente inusitada; el grabado permitió su difusión y el panel se hizo eco de ella. Debo añadir que compositivamente estas dos piezas guardan una gran relación, disponiéndose de manera similar, aunque a la inversa, las figuras de san José con la cabeza vuelta tirando del burro, de la Virgen abrazando al Niño sobre el asno y de la palmera, cuyas ramas inclinadas cobijan a la Virgen y al Niño. Otros detalles sí han sido variados, como el ídolo roto, que ha pasado del fondo en el grabado a primer plano en el panel, o las herramientas que porta san José, eliminadas en el panel.

BIBLIOGRAFÍA

- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Jesús María* (Edit.) (1992 – 1996): *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial* (10 vols.), Ediciones Ephialte / Patrimonio Nacional, Vitoria-Gasteiz.
- FROTHINGHAM, Alice W. (1969): *Tiles panels of Spain (1500 – 1650)*, The Hispanic Society, New York.

³⁸ MAUQUOY-HENDRICKX, Marie: 1982, III parte, I fascículo, pp. 340 (lámina 2203), 438 – 439 y 454.

³⁹ MAUQUOY-HENDRICKX, Marie: 1982, III parte, I fascículo, pp. 349 (lámina 2241), 350 (lámina 2242) y 472.

- HUIDOBRO, Concha y GONZÁLEZ NEGRO, Irene (2001): *El arte del grabado flamenco holandés. De Lucas van Leyden a Martin de Vos*, Electa / Biblioteca Nacional, Madrid.
- MAROTO GARRIDO, Mariano (1988): “La azulejería de Talavera en Castilla-La Mancha: siglos XVI, XVII y XVIII”, en *Actas del I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha: conflictos sociales y evolución económica en la Edad Moderna* (T.VIII), Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de CLM, Toledo, pp. 435 – 459.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1971): “Azulejos talaveranos del siglo XVI”, en *Archivo Español de Arte* (nº 175), Madrid, 1971, pp. 283 – 293.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1978): *Cerámica española en el Instituto Valencia de Don Juan*, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.
- MAUQUOY-HENDRICKX, Marie (1978: I - Première partie; 1979: II - Deuxième partie; 1982: III.1 – Troisième partie, premier fascicule; 1983: Troisième partie, deuxième fascicule): *Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert I*, Bibliothèque Royale Albert I, Bruxelles.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid.
- PORRES MARTÍN CLETO, Julio (1978 – 1979): “Santa María de Piedraescrita”, en *Toletum* (nº 12, segunda época, año LXV), Toledo, pp. 197 – 206.
- STRAUSS, Walter L. (General Editor). STRAUSS, Walter L. y SHIMURA, Tomoko (Editores del volumen) (1986): *The Illustrated Bartsch (52). Netherland Artists. Cornelis Cort*, Abaris Books, New York.
- VALDIVIESO RODRIGO, M^a Mercedes (1992): *La influencia del grabado flamenco en la cerámica de Talavera: el ciclo de la Vida de María en la Ermita de Nuestra Señora del Prado*, Galea, Madrid.



OTROS MODELOS DE INTRODUCCIÓN DEL ARTE
ITALIANO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII:
LAS CANONIZACIONES. EL CASO CISNERIANO

Roberto González Ramos
Universidad de Córdoba

El fenómeno de la introducción del arte italiano del siglo XVII en España ha sido estudiado en diversas ocasiones y por renombrados especialistas. Normalmente, es el fenómeno del coleccionismo, especialmente el protagonizado por nobles enviados a Italia con diferentes cargos políticos o diplomáticos, el ámbito más comúnmente destacado por la historiografía. El gusto español por —especialmente— la pintura y la escultura italianas del Barroco tiene amplias y conocidas consecuencias en cuanto a encargos de obras artísticas y a la importación de muchas de ellas, con las implicaciones que no es necesario explicitar.

Frente al coleccionismo, no se ha estudiado en igual medida o, al menos, no se ha tenido tan en cuenta, otro tipo de comitencia artística de españoles en Italia en el siglo XVII, especialmente en la Roma papal. Se trata de la que, inevitablemente, debido a las necesidades canónicas y propagandísticas, debía ejercerse con motivo de los procesos de beatificación de santos españoles. En tales casos, los procuradores o enviados, en nombre de ciudades, pueblos, catedrales y otras instituciones, debían realizar numerosos encargos a artistas italianos para dar a conocer y difundir la imagen del “aspirante” a santo entre el pueblo y las autoridades de la Curia

romana, lo que, en ciertos casos, podía suponer que algunas de las obras encargadas llegasen a la Península Ibérica.

El caso que centra nuestra comunicación es un buen ejemplo para ilustrar este fenómeno. El proceso —finalmente fallido— para la canonización del Cardenal Cisneros supuso un ingente esfuerzo económico por parte de las instituciones interesadas en santificar su figura, que llevó aparejado un enorme despliegue de encargos de obras de arte en Roma, la mayoría retratos del Cardenal. Estas obras, a veces realizadas por artistas destacados, son fruto de una comitencia artística con consecuencias en España, al hacerse llegar a la Península muchas de las piezas a lugares que, de lo contrario, nunca hubieran tenido la posibilidad de conocer el arte del país trasalpino. Seguramente no fue el único caso.

La principal institución que impulsó y sostuvo con mantenida insistencia el proceso de canonización del Cardenal Cisneros no podía ser otra que la más destacada fundación del prelado toledano, la Universidad de Alcalá. No es este el lugar para señalar las causas que llevaron a la Universidad a intentar beatificar a su fundador, pero debemos indicar que al menos desde finales del siglo XVI, el Cardenal empezó a considerarse en ella como algo más que un personaje destacado. Sería en 1626 cuando, con

el apoyo del Arzobispado de Toledo, se iniciaran las actuaciones encaminadas a elevar a Cisneros a los altares. Se comenzaba un largo camino que únicamente concluiría entrado el siglo XVIII y que podemos dividir en tres grandes partes. La primera abarca desde el inicio de las actuaciones hasta 1638. La segunda se inició en 1650 debido a la buena predisposición de un esforzado franciscano, fr. Pedro de Quintanilla. Este personaje se ocupó personalmente, casi en solitario, de continuar el proceso canónico de beatificación. Sus esfuerzos tuvieron continuidad hasta final del Seiscientos. Por último, ya en el siglo siguiente, encontramos una tercera fase iniciada en 1742, que no tendría tanta continuidad¹.

En estas líneas no nos interesa tanto introducirnos en los recovecos de la causa —sin duda algo farragoso— como poner de manifiesto la vertiente de comitencia artística que propiciaron sus diferentes fases.

PRIMERA FASE

El inicio de las actuaciones en el proceso de beatificación y canonización de Cisneros en 1626 llevó consigo cierta carga burocrática que se extendió hasta 1632, cuando la documentación recogida por las autoridades eclesiásticas del Arzobispado toledano fue enviada a Roma. En 1634, mediante abogado y un cardenal ponente, se presentó ante el tribunal encargado de los asuntos de beatificaciones, la Sacra Congregación de Ritos, que aceptó la causa cisneriana. Diversos acontecimientos se fueron sucediendo, con dilaciones, sustitución

de cardenales ponentes y otros inconvenientes diversos —muy relacionados, según parece, con la condición antiespañola del Papa Urbano VIII—, hasta su detención en 1638.

En este período ejerció como agente procurador principal al servicio de la Universidad en la causa el doctor Lucas González de León, procurador en Roma de las iglesias de la Corona de Castilla, canónigo magistral de Córdoba y camarero de honor del Papa, antiguo colegial y capellán del Colegio Mayor de San Ildefonso de la Universidad alcalaína². Este personaje fue el encargado de comenzar con los encargos de obras artísticas en Roma para favorecer la causa de la beatificación cisneriana, siempre al servicio de la Universidad y pagando las obras con el dinero que esta le enviaba.

No parece que fuese obligatorio, en principio, que para proponer o defender la causa de beatificación de algún personaje, según la normativa canónica de la época, hubiese que encargar obras de arte y regalarlas a las autoridades de la Curia y de la Congregación de Ritos, siempre —como es lógico— representaciones del “aspirante” a ser elevado a los altares. Más bien, es de suponer, esto se haría como iniciativa propagandística de los interesados, una iniciativa tendente a dar a conocer la figura de la persona propuesta y, quizás, para alagar a dichas autoridades. Podemos contemplar el fenómeno como una especie de propaganda electoral *avant la lettre*.

El doctor González de León, según constatan los memoriales de gastos que presentó al rector de Alcalá³ y las relacio-

¹ Fundamentalmente: Castellanos de Losada, B. S. (1868): *Biografía de Don Fr. Francisco Ximénez de Cisneros*, 2ª Ed. Madrid; Fuente, V. de la (1874): *Historia eclesiástica de España*, Madrid, tomo V, e *Id.* (1884-89): *Historia de las Universidades, Colegios y demás establecimientos de enseñanza en España*, Madrid, 4 vols; Pou y Martí, J. M. (1922): “Proceso de beatificación del Cardenal Cisneros”, en *Archivo Ibero-Americano*, tomo XVII, n.º XLIX, p. 5-28; Fernández de Retana, L. (1930): *Cisneros y su siglo. Estudio histórico de la vida y actuación pública del Cardenal D. Fr. Francisco Ximénez de Cisneros*, Madrid, tomo II, p. 524-538; Rodríguez-Moñino Soriano, R. (1978): *El Cardenal Cisneros y la España del siglo XVII*, Valencia.

² Rújula y Ochotorena, J. (1946): *Índice de los colegiales del Mayor de San Ildefonso y Menores de Alcalá*, Madrid, p. 337; Gutiérrez Torrecilla, L. M. (1992): *Catálogo de los colegiales y capellanes del Colegio Mayor de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá (1508-1786)*, Alcalá de Henares, p. 144.

³ Archivo Histórico Nacional (AHN), Universidades, legajos 148 (2) y 149 (4), sin foliar.

nes publicadas por su sucesor, fr. Pedro de Quintanilla⁴, presentó “retratos” del siervo de Dios Cisneros, adornados siempre con marcos dorados, a Urbano VIII, al hermano del Papa Antonio Barberini –Cardenal de San Honofrio–, al Cardenal Borghese, que era por entonces el ponente de la causa, a los secretarios de la Congregación de Ritos monseñores Rospigliosi, Facchinetti y “*Chendle*”, y al Cardenal nepote Francisco Barberini, entre otros.

Todos esos cuadros con la representación de Cisneros –siempre de autores y calidades que desconocemos–, tuvieron formatos diversos, en función de la importancia de sus destinatarios, aunque tenían siempre incluida una cartela en la que constaban el nombre y “*los puestos y dignidades que tuvo*” el Cardenal Cisneros. Sabemos que el más grande y costoso –según Quintanilla, “*del mejor pincel de Italia*”– fue el presentado al Papa. Mostraba a Cisneros de cuerpo entero y fue presentado solemnemente a Urbano VIII quien, según el padre Quintanilla, lo valoró enormemente e, incluso, hizo ciertos comentarios sobre las vestimentas del retratado⁵. Los otros cuadros representaban a Cisneros de medio cuerpo y debían ser de menor calidad, además de más baratos. Al menos el presentado al Papa puede ser localizado entre las posesiones de los herederos del mayorazgo de la familia Barberini a lo largo del siglo XVII. El presentado a Antonio Barberini aparece en su inventario *post mortem*⁶. El resto es más difícil de localizar documentalmente –la localización física es una tarea, por lo que hemos podido comprobar, casi imposible–.

Las descripciones que de la obra mayor ofrecen los inventarios de la familia Barberini son muy expresivas del carácter

propagandístico de este tipo de obras pictóricas⁷. Nos indican que el cuadro medía cerca de 12 x 10 *palmi* aproximadamente y que Cisneros estaba en él representado en pie, junto a una mesa cubierta con terciopelo rojo en la que reposaban el birrete sobre unos libros, un reloj y un crucifijo y que, a lo lejos, estaba representada una batalla. Se intentaba aportar un modelo iconográfico –ya desarrollado en España– que hablara sintéticamente de los hechos más importantes de la vida de Cisneros, entre los que destacan los libros (referencias a la Biblia Políglota y la fundación de la Universidad) y la batalla, sin duda la de la toma de Orán.

SEGUNDA FASE.

EL PADRE QUINTANILLA

Como hemos señalado arriba, tras la detención del proceso en 1638, éste se retomaría en 1650 gracias a la buena disposición de un fraile franciscano muy relacionado con la Universidad de Alcalá (familiar directo de sus escribanos contadores y antiguo estudiante en sus aulas), fr. Pedro de Aranda Quintanilla y Mendoza o, sencillamente, fr. Pedro de Quintanilla. Fr. Pedro propuso a las autoridades académicas la continuación de la causa de canonización ofreciéndose a llevar en Roma los asuntos a ella referidos en exclusividad y exponiendo que la figura del Papa Inocencio X sería más favorable a sus intenciones que Urbano VIII, así como que el embajador de España en la Ciudad Eterna, el duque del Infantado, era uno de los patronos de la Universidad, con las ventajas que ello supondría. Esperaba, además, que el capítulo general de los franciscanos, que debía reunirse en Roma en mayo de 1651, solicitase la continuación de la causa cisneriana⁸.

⁴ Quintanilla, P. de. (1653): *Archetipo de virtudes. Espexo de prelados el venerable padre, y siervo de Dios F. Francisco Ximenez de Cisneros*, Palermo, Nicolás Bua, Archivo Complutense, p. 118; AHN, Universidades, legajo 699, libro II, fol. 423 vº.

⁵ AHN, Universidades, legajo 699, libro II, fol. 427 rº.

⁶ Archivio di Stato, Roma, Not. Auditor Camera, busta 3209, fol. 308 rº.

⁷ Lavin, M.A. (1975): *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, Nueva York, p. 194 y 383.

⁸ AHN, Universidades, libro 1117, fol. 168 rº y vº.

La propuesta de Quintanilla fue aceptada y el franciscano estaba en Roma en julio de 1650⁹. Inmediatamente se puso, con un espíritu decididamente barroco de confianza en el poder de las imágenes, a trabajar en el diseño de iconografías y en una estrategia de desarrollo de la necesaria propaganda visual, a la vez que redactaba memoriales y libros hagiográficos –destaca la biografía cisneriana que escribió, publicada en 1653¹⁰–, y se ocupaba de aspectos de tipo puramente burocrático.

Por carta comunicaba a la Universidad sus intenciones, proponiendo encargos de obras en la propia Alcalá con una concepción muy previsora de las cosas, comentando la iconografía a utilizar y solicitando modelos retratísticos originales para proporcionar como referentes a los artífices en Roma. Había llevado consigo desde España biografías de Cisneros ilustradas con retratos del prelado¹¹, pero como todos eran de perfil –según el modelo del retrato marmóreo considerado *vera imago* cisneriana que poseía la Universidad–, y él quería mostrarlo de tres cuartos o de frente, modernizando la pose, necesitaba modelos de esas características¹².

La primera iconografía que definió, según relataba por carta a Alcalá, pretendía mostrar a Cisneros en pie, vestido de franciscano, con muceta y calzan-

do sandalias, predicando a los moriscos de Granada, con éstos a sus pies, con un crucifijo en la mano izquierda y en acción de predicar. Junto a él, los seis tomos de la Biblia Complutense, que estarían adornados por los símbolos de sus más destacados cargos, acciones y características: cilicio, mitra, birrete cardenalicio, insignias de la Inquisición, bastón de general y manoplas o guanteletes, y corona. Siempre se acompañaría esta imagen con dos cartelas, una con sus títulos y otra con su escudo de armas¹³.

Quintanilla tuvo como primera intención propagandística mediante la imagen, la de dar a conocer al Cardinal Cisneros entre los miembros de su propia orden y entre sus compatriotas castellanos. Obviamente, quería que el capítulo franciscano que se reuniría en Araceli apoyase su causa y que los castellanos residentes en la Curia se implicasen en su favor. Así, por lo que sabemos, las primeras obras que encargó y entregó para su exposición pública o semipública (1651) fueron los cuadros de pintura sobre lienzo que se encontraban en las sacristías de la propia iglesia de Araceli¹⁴, de la iglesia nacional castellana de Santiago de los españoles y del convento franciscano español de San Isidoro¹⁵. Se ha conservado en su lugar la de esta última iglesia, mostrando una imagen de Cisneros que cumple parcialmente los requisi-

⁹ Rodríguez-Moñino Soriano, R. *Op. cit.*, p. 98.

¹⁰ Quintanilla, P. de. *Op. cit.*

¹¹ Gómez de Castro, Á. (1569): *De rebus gestis a Francisco Ximénio Cisnerio...*, Alcalá de Henares, Andrés de Angulo; Robles, E. (1604): *Compendio de la vida y hazañas del cardenal D. Fr. Francisco Ximénez de Cisneros y del oficio de la misa muzárabe*, Toledo, Pedro Rodríguez.

¹² AHN, Universidades, legajo 708, fol. 85 rº y 124 rº. Este último documento, carta del 28 de enero de 1651: “*ando con alguna confusión acerca de retratar a nuestro Cardenal, y aunque en Alvar Gómez, y Robles, que truxe, están las efigies, están de perfil, que es media cara, con que en Roma no ay quien me saque un retrato parecido en bolbiendo la cara, o haciéndola entera, sino que lo hieran (sic), y aun como está no lo sacan parecido, así quisiera que v. m. ponga cuidado en enviarme una cabeza del Santo, ha de ser en un pliego de papel, con una pintura tosca, o dibuxo que eso basta, y así siendo en papel de marquilla, vendrá bien, y se puede enviar como carta, que no importa que se doble, pero ha de venir la cara vuelta, no media cara, sino de suerte que este toda la cara cumplida, que es lo que se duda, y que sea el dibuxo de los mejores de Alcalá y el más parecido, v md pues a poca costa, y lo más cuidado lo ponga por obra, que quisiera haçer un retrato para que le vean los Capitulares*”.

¹³ AHN, Universidades, legajo 708, fol. 106 rº y vº.

¹⁴ Vid. Quintanilla, P. de. *Op. cit.*, p. 44.

¹⁵ Hace relación de los cuadros entregados a las sacristías de esas iglesias, entre otros documentos, en: Archivo General y Biblioteca del Ministerios de Asuntos Exteriores, Madrid, mss. 222, fol. 36 rº y en Quintanilla, P. de. (1671): *Especial tratado sobre los decretos de non cultu*, Alcalá de Henares, María Fernández, p. 118 (índice).



Fig. 1. *El Cardenal Cisneros*. Iglesia de San Isidoro, Roma. 1651.

tos de Quintanilla (Fig. 1). Se trata de un óleo que muestra a Cisneros de perfil y de algo más de medio cuerpo, vestido de franciscano y con muceta, sosteniendo el crucifijo y el birrete cardenalicio, situado ante un aparador en el que se ven la manopla, el bastón de general, la mitra, una calavera y libros. Al fondo, a través de una ventana, la batalla de Orán. Arriba, a la derecha, sus armas. Abajo, una cartela que relata sus títulos¹⁶.

Fr. Pedro de Quintanilla no descuidó otra faceta visual imprescindible para extender al máximo la propaganda, ligada siempre a la difusión por escrito mediante hagiografías y tratados de las virtudes de su admirado Cisneros: el grabado. En 1653 publicaba en Palermo su hagiografía cisneriana en la que incluyó dos grabados a toda página, encar-



Fig. 2. Grabado de portada del libro de fr. Pedro de Quintanilla *Archetipo de virtudes Espexo de prelados*, Palermo, Nicolás Bua, 1653.

gados a un grabador siciliano, Francesco Negro¹⁷. En el grabado de portada (Fig. 2) encontramos una composición plenamente barroca con ángeles entre algodonosas nubes que sostienen un paño en el que consta el título del libro, el báculo, la cruz patriarcal, el capelo y una cartela con el retrato de Cisneros. En otro grabado (Fig. 3) se desarrolla casi con plenitud la nueva iconografía del Cardenal ante los moriscos de Granada. Pero la acción del fundador de la Universidad de Alcalá no es la de predicar, sino la de bautizar a los moriscos arrodillados ante él “por aspersion”. No hay libros, pero sí ventana con la batalla de Orán, escudo y cartela.

Quintanilla utilizó el recurso al grabado en otras ocasiones, casi siempre en ilustraciones de los trataditos y ha-

¹⁶ “VENERABILIS SERVVS DEI F. FRANCISCVS XIMENEZ DE CISNEROS ARCHIEPVVS TOLE-TA. VS/ S. R. E. CARD. IS PROREX HISP. AE COMPLVT. VM FONDATOR OBIIT ANNO 1517 AETATIS SVAE[...]”.

¹⁷ Pagos y recibos autógrafos de la impresión, entre ellos los del grabador, en: AHN, Universidades, legajo 708, sin foliar.



Fig. 3. *El Cardenal Cisneros bautizando moros*. Grabado del libro de fr. Pedro de Quintanilla *Archetipo de virtudes Espexo de prelados*, Palermo, Nicolás Bua, 1653.

giografías cisnerianas que publicó en Roma. Interesa sobremanera la que hizo imprimir en italiano, con el fin de facilitar su lectura. Se trata del *Breve Sommario dell'apostolica vita del Venerab. Servo di Dio D. Fr. Francesco Ximenez de Cisneros* (Roma, Francesco Moneta, 1654), adornada con un mediocre grabado que muestra a Cisneros de pie, ante un paisaje en el que se desarrolla por extenso la batalla de Orán. En 1658 publicó un tratado en el que incidía en las acciones del Cardenal contra los infieles y en su mesiánica cruzada por Tierra Santa, que se repartió por toda Roma¹⁸. El libro va adornado con un grabado de mucho mayor calidad, realizado por uno de los

¹⁸ Quintanilla, P. de. (1658): *Oranum Ximenii virtute catholicum seu De Africano bello, in tremezenii regno sub servi Dei Francisci Ximenii de Cisneros...*, Roma, Francesco Moneta.

¹⁹ Sobre Dominique Barrière, véanse especialmente: Strutt, J. (1785): *A biographical Dictionary; containing an historical account of all the engravers, from the earliest period of the art of the engraving to the present times*, Londres (Ed. facsímil, Ginebra, 1972, vol. I, p. 65); Robert-Dumesnil, A. P. F. (1838): *Le peintre graveur Français...*, París (Ed. facsímil, París, 1967, pp. 46-57); Thieme, U. y Becker, F. (1908): *Allgemeines Lexikon der Bildender Künstler*, Leipzig, vol. II, p. 533; Bénézit, E. (1976): *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, París, tomo I, p. 465-466.



Fig. 4. Dominique Barrière. *El Cardenal Cisneros*. Grabado del libro de fr. Pedro de Quintanilla *Oranum Ximenii virtute catholicum seu De Africano bello, in tremezenii regno sub servi Dei Francisci Ximenii de Cisneros...*, Roma, Francesco Moneta, 1658.

mejores especialistas de la Roma de la época, Dominique Barrière¹⁹. El grabado (Fig. 4) insiste en dicha lucha cisneriana contra el infiel con referencias visuales y escritas muy evidentes. Varios ángeles en vuelo sostienen un banderín con las armas cisnerianas y una cartela con el texto “*AFRICANORVM TERROR ET RELIGIONIS CATHOLICAE PROPVGNATOR*”. Una banda en la parte inferior lleva el nombre del efigiado con el calificativo de “*Totius Africae Praefectus Generalis*”. La imagen muestra a Cisneros de pie, de franciscano y con muceta, sosteniendo un crucifijo y un bastón o

bengala de mando militar. En segundo plano, una animada escena de lucha de caballería. Al fondo, las murallas y caserío de Orán. Todos estos grabados, sobre todo los dos últimos, debieron repartirse en tiradas sueltas de manera generalizada para aumentar todo lo posible el alcance propagandístico que se necesitaba.

Pero el padre Quintanilla sabía que era necesario extender esa propaganda visual a las más altas instancias, desde los Pontífices a los cardenales y los más diversos cargos burocráticos del aparato eclesiástico de beatificaciones. Y ello requería seguir recurriendo a los formatos de más calidad, como eran las pinturas sobre lienzo. Sabemos por diversas noticias del propio franciscano alcalaíno y por los documentos contables de la Universidad, que Quintanilla entregó “retratos” de Cisneros en óleo sobre lienzo a los diversos Papas que se sucedieron en los diez años que estuvo en Roma dedicado a la canonización de Cisneros. Inocencio X antes de su fallecimiento y Alejandro VII recibieron obras de esas características. Clemente IX y Clemente X, años después. Quintanilla llega a relatar cómo acudió el 19 de agosto de 1655, acompañado del Cardenal de Lugo²⁰ y otros personajes, a entregar uno de los cuadros a Alejandro VII junto con la hagiografía “grande” cisneriana, un memorial de la Universidad y otros documentos²¹.

Gracias al propio testimonio de Quintanilla, sabemos que en 1654, 1655, 1656, 1657 y 1658 repartió pinturas con la imagen de Cisneros, además de libros, a personajes importantes de la Curia y

la Sacra Congregación de Ritos. Incluso los embajadores de España en Roma recibieron cuadros del Cardenal Cisneros del franciscano alcalaíno²².

Otras noticias hacen referencia al encargo de retratos escultóricos. Entre los gastos que Quintanilla justificó ante la Universidad haber realizado durante su misión en Roma desde 1650 hasta 1660, constan “*Estatuas del Santo*”²³. Sabemos que Quintanilla tuvo en su poder en la Ciudad Eterna esculturas de yeso pintado que representaban a Cisneros y un molde para sacar más²⁴. Muy probablemente encargó un original en terracota, del que se sacaría el molde. Y ese molde serviría para hacer copias en yeso que, una vez pintadas, se convertirían en algunos de tantos regalos “propagandísticos” a repartir entre las personas oportunas. Esto nos lleva, por fin, al tema de las obras artísticas que acabaron por llegar a España, a la Universidad de Alcalá, procedentes de la Roma barroca.

Quintanilla confesaba, a su vuelta en 1660, haber encargado en la Ciudad Eterna “*otras pinturas y Estatuas del Santo [refiriéndose a Cisneros] que he traído a España para dicho Colegio Mayor*”. Los inventarios de las pertenencias del Colegio Mayor y Universidad de Alcalá nos dan noticia de la existencia de diversas obras que son manifiestamente obras traídas o hechas traer por Quintanilla de Italia, fruto de sus múltiples encargos romanos. Inmediatamente después de su retorno encontramos en la sala del rector del Colegio de San Ildefonso cuatro retratos: uno del Papa Alejandro VII, otro del Cardenal Girolamo Colonna, otro

²⁰ Juan de Lugo, S. I., Cardenal de Santa Balbina (como Cisneros) y, por ello, patrono de la Universidad de Alcalá.

²¹ AHN, Universidad, legajo, 703 (2), sin foliar; Archivo General y Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores (AGBMAE), mss. 222; Meseguer Fernández, J. (1977): “Memoriales y cuestionarios del P. F. Pedro de Quintanilla sobre Cisneros”, en *Archivo Ibero-Americano*, tomo XXXVII, p. 160.

²² AGBMAE, mss. 222, fol. 36 rº y vº; Quintanilla, P. de. (1671): *Op. cit.*, p. 118 (índice).

²³ AGBMAE, mss. 222, fol. 36 rº y vº.

²⁴ Inventario de los bienes dejados por el padre Quintanilla en el convento de San Ildefonso de Roma con motivo de su regreso a Castilla en octubre de 1659: “*Iten una media Estatua de hiesso, y pintado al original el Santo Cardenal mi Señor*”, “*Y ansimismo una forma de hiesso, para vaziar estatuas del Santo Card. mi Sr. que queda en una Canasta grande*”. Cfr. AHN, Universidades, legajo 703 (2), sin foliar.

del Cardenal Barberini y otro del Cardenal de Lugo, todos personajes que habían estado relacionados de una manera u otra con la causa de beatificación cisneriana (el Cardenal de Lugo lo era del título de Santa Balbina –como Cisneros– y patrono de la Universidad de Alcalá, y Colonna graduado complutense)²⁵. Pero, además, en 1667–68, dentro de actuaciones posteriores del proceso de canonización de Cisneros, llevadas en España (fase de “*non cultu*”, que debía demostrar que no se rendía culto a Cisneros), el obispo de Arcadia D. Miguel Pérez de Ceballos, en tanto que representante del Arzobispo de Toledo, visitaba la iglesia de San Ildefonso y, entre otras cosas, como señalan las actas notariales correspondientes, localizaba en la sacristía un cuadro nunca antes inventariado allí²⁶. La obra representaba a Cisneros arrodillado ante la escena de la batalla de Orán, en oración. En el cielo, entre nubes, aparecía pintada una cruz y, abajo, el sol detenido. Es decir, que se representaba un episodio milagroso atribuido a Cisneros según el cual, actuando como un moderno Josué, el Cardenal habría detenido con sus plegarias el curso del astro rey por unas horas para que pudiese culminar la toma de la ciudad africana. El cuadro es, sin lugar a dudas, el que conserva hoy la Universidad Complutense de Madrid (Fig. 5) –heredera de lo poco que se conserva del patrimonio artístico de la antigua Universidad de Alcalá–, y presenta un estilo y un tratamiento pictórico que hablan de su origen italiano²⁷. Por ello, por su temática y por no constar –no se constatan lagunas docu-



Fig. 5. *El Cardenal Cisneros orando ante la toma de Orán*. Madrid, Universidad Complutense.

mentales en esta época entre los papeles de la Universidad– pago o compra alguna por parte de la institución académica de obra semejante en España durante los años centrales del Seiscientos, se trataría de una de las obras que Quintanilla había hecho pintar en Roma y que trajo consigo a Alcalá a su vuelta. Además, no se había inventariado nunca porque el registro de bienes de la iglesia y sacristía del Colegio Mayor y Universidad de Alcalá anterior a 1667–68 data de septiembre de 1660, poco antes del regreso de Quintanilla de Roma, y si no se inventarió hasta mediado el siglo XVIII es porque el obispo de Arcadia ordenó, por su temática, que se retirara de su bastidor y, enrollado, se escondiese bajo llave.

Otra pieza conservada en la Complutense madrileña tiene relación directa con esos encargos de obras artísticas en la Roma del barroco. Se trata de un retrato de busto del Cardenal Cisneros (Fig. 6), en terracota pintada –se dice, sin embargo, que es de yeso pintado–, que lo presenta con unos rasgos estilísticos que son inequívocamente deudores de

²⁵ AHN, Universidades, libro 682, fols. 32 vº, 34 vº y 38 vº.

²⁶ AHN, Universidades, legajo 709, sin foliar, y (con menor detalle) *Ibid.*, legajo 699, tomo I, fol. 405 vº: “*está colgada una pintura del siervo de Dios de siete cuartas de alto poco más o menos, sin marco, pintado hincado de rodillas con su muçeta de Cardenal como elevado en oración y en frente a la parte superior se descubre en confuso la batalla en que conquistó la ciudad de Orán y algunos muros de la misma ciudad y encima entre nubes y luces pintada una cruz que dicen se le apareció en el cielo en aquella conquista y debaxo se representa como detenido el sol*”.

²⁷ Sobre esta obra, véase: Pérez Sánchez, A. E. (1989): “El Cardenal Cisneros en la toma de Orán”, en *Artística Complutensia*, (Cat. de la Exp.) Madrid, p. 26, e *Id.* (1989): “La pintura antigua y los depósitos del Prado”, en *Patrimonio artístico de la Universidad Complutense de Madrid. Inventario*, Madrid, p. 21; Blanco Planelles, F. J. (1994): “El cardenal Cisneros en la toma de Orán”, en *Una Hora de España. VII Centenario de la Universidad Complutense*, (Cat. de la Exp.) Madrid, p. 108–109.



Fig. 6. *El Cardenal Cisneros*. Madrid, Universidad Complutense.

la retratística escultórica romana en la línea con lo definido por Gian Lorenzo Bernini. La obra aparece recogida en los inventarios de la Universidad de Alcalá desde 1682. Concretamente, en una capilla dedicada a Cisneros situada tras el muro de cierre de la iglesia de San Ildefonso que se formó, por iniciativa de Quintanilla, alrededor de 1675²⁸. En 1682 se hizo el primer inventario de su interior y, desde entonces, podemos encontrar el busto en la Universidad alcalaína, hasta que, con la creación de la Universidad de Madrid, se trasladara a la corte junto con otras piezas universitarias. No tenemos dudas de que se trata de una de las esculturas que Quintanilla poseía en Roma y a las que se refiere cuando dice que trajo “*estatuas*” de Cisneros a Alcalá²⁹.

²⁸ Inventario en AHN, Universidades, libro 685, fol. 26 rº, la partida concreta en fol. 133 rº.

²⁹ La obra, hoy también conservada en la Complutense de Madrid, se atribuye a J. A. Villabril. Véase lo que sobre ella se ha escrito: Portela Sandoval, F. J. (1989): “Pintura de los siglos XIX y XX. Escultura, orfebrería, mobiliario”, en *Patrimonio artístico de la Universidad Complutense de Madrid. Inventario*, Madrid, p. 40; Urrea Fernández, J. (1989): “El Cardenal Cisneros”, en *Artificia Complutensia*, (Cat. de la Exp.) Madrid, p. 30-31; Portela Sandoval, F. J. (1994): “El Cardenal Cisneros”, en *Una Hora de España. VII Centenario de la Universidad Complutense*, (Cat. de la Exp.) Madrid, p. 100-101.

³⁰ AHN, Universidades, legajo, 164 (1), sin foliar, -con los números 21, 22, 23-.

Aún en 1686 llegaba a Alcalá, enviada por un antiguo catedrático complutense que se encontraba en Roma por haber sido nombrado obispo de Casani, otra obra. Aunque no conocemos esta pieza por haberse perdido, sabemos que era un lienzo que representaba al Cardenal Cisneros y que recibió un marco dorado³⁰. No sabemos a qué se debió tal envío, pero puede que tuviera que ver con las actuaciones del proceso de canonización del fundador de la Universidad.

TERCERA Y ÚLTIMA FASE

Desde 1690 la causa cisneriana se hallaba suspendida. Los franciscanos claustrales italianos hicieron causa contra ella por el resentimiento acumulado contra un personaje que, con sus reformas, había hecho desaparecer esa rama del franciscanismo de España. Con la subida al trono de San Pedro de Clemente XIV (1769-1774), que era claustral, el proceso de beatificación de Cisneros quedó definitivamente condenado al fracaso. Pero entre tanto hubo otro impulso que se inició en 1742.

Esta fase se vio favorecida, según sus impulsores, por la “*afición*” del Papa Benedicto XIV a la figura de Cisneros, además de por ciertos cambios en la legislación canónica sobre beatificaciones y canonizaciones. Animada por algunos bienintencionados franciscanos, la Universidad de Alcalá determinó invertir parte de sus caudales en una última intentona de elevar a su fundador a los altares. En esta ocasión, el procurador de la causa en Roma sería fr. Miguel de Lario. Tras conseguir el apoyo de villas, obispados e, incluso, del rey, las gestiones comenzaron de nuevo y, con ellas, los encargos de obras artísticas. Sabe-

mos, gracias a los memoriales de gastos que presentó fr. Miguel ante el rector de Alcalá, que en 1743 se pagaban cuadros con la imagen de Cisneros en Roma³¹. El año siguiente el franciscano hacía referencia a la dificultad de enviar a Alcalá –entre otras cosas– un cuadro con esa representación³². Ese cuadro consta realizado y pagado poco después. La obra llegó a Madrid, junto a otros envíos remitidos por Larios, en abril de 1745. Llegaba enrollada, ya que se trataba de un “*Lienzo de la efigie del S.to Cardenal, que parece de Cuerpo entero, según el tamaño del Lienzo*” y, poco después, era recogido y conducido a la Universidad. Pasó a completar la decoración de las salas principales del Colegio Mayor de San Ildefonso³³.

En el inventario de la iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso de 1744 aparece registrada por primera vez una obra de gran tamaño y aceptable calidad³⁴. Se trataba de un lienzo con la

representación del *Cardenal Cisneros bautizando moriscos de Granada* (hoy en la Universidad Complutense de Madrid, 3'37 x 2'43 m)³⁵. Los documentos contables de la Universidad –completos en este período– ignoran cualquier compra o encargo de una obra de sus características en España, por lo que debemos suponer que se trata de otra importación y, dado que se llevaba de nuevo adelante la causa cisneriana, relacionada con ella. No tenemos noticias de su origen, pero su estilo es manifiestamente relacionable con el que se desarrollaba en la Roma de la época, de un clasicismo barroco conocido por todos. La iconografía de la obra también nos remite a la Roma de las beatificaciones, puesto que parece pretender presentar a Cisneros como conversor de infieles, siguiendo alguno de los modelos iconográficos definidos por el padre Quintanilla a mediados del siglo XVII.



³¹ AHN, Universidades, legajo 707/1, sin foliar.

³² AHN, Universidades, legajo 718, sin foliar. “*el Quadro, y Summarios, ya lo habría embiado; pero es impracticable mientras estén en el Mediterráneo los Yngleses, y así Paciencia, que llegará tiempo en que irán Summarios, Quadro, y nuevas respuestas, con otras cosas, que yo tengo para mi Provincia*”.

³³ AHN, Universidades, legajo 718, sin foliar.

³⁴ AHN, Universidades, libro 677, fols. 15 vº-16 rº.

³⁵ Anteriormente, como propiedad del Museo del Prado, se encontraba depositado en la Universidad de Barcelona. Reclamado por la Complutense de Madrid, hasta hace poco se encontraba en el decanato de su facultad de Geografía e Historia, y hoy en la sala de juntas del edificio “B” de la facultad. Véase Alcolea, S. (y otros) (1980); *Pinturas de la Universidad de Barcelona. Catálogo*, Barcelona, p. 118 (como anónimo castellano de la segunda mitad del siglo XVII, identificado iconográficamente como *Santo Toribio de Mogrovejo bautizando a unos indios*). También Urrea Fernández, J. *Art. cit.*, p. 30.

PRECEPTIVA ARTÍSTICA EN LA DECORACIÓN PALACIEGA.
LA COMPAÑÍA DE JESUS COMO INTÉRPRETE
DE LOS POSTULADOS TRIDENTINOS EN EL ÚLTIMO
CUARTO DEL SIGLO XVII

Macarena Moralejo Ortega
Universidad de Valladolid-Università Pontificia Gregoriana

La elección de una temática desatendida por los estudios de literatura artística pretende ofrecer las primeras conclusiones de un programa de investigación iniciado la pasada primavera en Roma principalmente en la Universidad Pontificia Gregoriana y en instituciones de la Compañía de Jesús en la capital italiana.¹

El proyecto tiene como principal objetivo el análisis y método de difusión de los tratados sobre las artes escritos por miembros de la Compañía entre finales del siglo XVI y mediados del siglo XVIII.

Las aportaciones de la Compañía en este campo, fundamentalmente en la teoría pictórica, han sido sistemáticamente desatendidas por la teología, materia que, en cierto sentido ha cimentado las opiniones vertidas por los jesuitas en sus escritos artísticos e igualmente ignoradas por las investigaciones realizadas en disciplinas como la estética o la literatura artística.

No resulta fácil trazar un cuadro de las causas de este vacío historiográfico

en la bibliografía europea, sobre todo a la luz de las numerosas reimpressiones –que no ediciones críticas por desgracia– de tratados renacentistas y barrocos publicados desde mediados de del siglo XX, que han beneficiado notablemente los estudios acerca de las artes del periodo, restituyéndoles un sustrato teórico a menudo olvidado.

Desde nuestro punto de vista, las principales razones de este desinterés se difunden a través de los propios recopilatorios de fuentes literarias de finales del siglo XIX e inicios del siglo pasado, determinando, a posteriori, las líneas de investigación futuras. Secundan esta actitud personajes como Julius Von Schlosser, que dedica apenas unas páginas a los tratados escritos por religiosos en su monumental *Die Kunstliteratur*² y que además los cataloga en un único grupo de forma, a nuestro juicio, desacertada utilizando despectivamente el apelativo genérico de moralistas.

Superficiales, en cambio, habían sido los comentarios del francés Char-

¹ Agradecemos la ayuda proporcionada por la Dra. Lydia Salviucci Insolera, profesora en la Universidad Pontificia Gregoriana de Roma y directora del archivo de esta universidad. Sus consejos y la posibilidad de consultar documentación inédita manuscrita en el archivo jesuítico nos han proporcionado una parte importante de la investigación todavía en curso.

² Cfr., Schlosser Magnino J., (1924): *Die Kunstliteratur*, ed. Kunstverlag Anton, Wien., Para esta comunicación se ha utilizado la reedición en castellano del profesor A. Bonet Correa, (1976) *La literatura artística*, ed. Cátedra, Madrid, y la reimpression italiana de Otto Kurz (2001), ed. La Nuova Italia, Milán. Para un análisis de la metodología de Schlosser y sus vinculaciones con la estética de Benedetto Croce en Italia resultan muy útiles las últimas contribuciones del profesor brasileño Roberto Mambro Santos docente en la Universidad La Sapienza de Roma publicadas en lengua italiana De Mambro Santos R. (1991), *Viatico viennese: La storiografia critica di Julius Von Schlosser e la metodologia filosofica de Benedetto Croce*, ed. Apeiron, 1991.

les Dejob³ que trazó en su hoy olvidado ensayo sobre los escritos artísticos nacidos con posterioridad al Concilio de Trento un panorama cultural desolador que en nada se asemejaba a la realidad de la época.

En España, las aportaciones de Menéndez Pelayo⁴ al tema adolecen de los mismos errores, superficialidad y subjetivismo en un estudio que debería haber restituido su importancia como teóricos de las artes a personajes como Interian de Ayala o el Marqués de Uruña.

En Italia, principal nación exportadora de tratados desde el renacimiento, la situación se presenta muy similar al resto de Europa, con una notable ausencia de bibliografía crítica en este campo. Así lo confirman los recopilatorios de fuentes o las antologías literarias de Guiseppe Guidiccini⁵, el conde Cicognara⁶ a finales del siglo XIX o más recientemente las publicaciones de Luigi Grassi⁷ que proporcionan una visión muy fragmentaria de las aportaciones a la estética por parte de los miembros de la Compañía de Jesús en la época moderna. Una excepción en el marco de los estudios acerca de las publicaciones de los jesuitas se presenta en la publicación del arquitecto Angelo Comolli que en su *Bibliografia storico-artistica dell'architettura civile ed arti subalterne* menciona algunas de las publicaciones reseñadas en este estudio.⁸

La contribución de los escritos de los jesuitas al dinámico debate estético sobre las artes desde la segunda mitad del XVI a principios del siglo XVIII, invita a una primera reflexión acerca de las permanencias y los cambios histórico-religiosos de la época y la pausable incidencia de estas mutaciones en el ámbito artístico y teológico posterior.

El estudio de la figura y trascendencia de los escritos artísticos de Richèome o Rosignoli debe, en primer lugar, contextualizarse en el seno de las publicaciones de este tipo escritas por miembros de la Compañía. Antonio Possevino, en este sentido, marcará la pauta con una primera publicación sobre teoría artística en uno de los capítulos de su obra *Bibliotheca selecta*⁹, en el que trazará las primeras coordinadas para la configuración de un cuadro completo de la problemática pictórica, las directrices de Trento y la posición de los jesuitas respecto a las bellas artes a principios del siglo XVII.

Al margen de este estudio, en este sentido, se situarían las únicas contribuciones a la teoría artística escritas por jesuitas que han recibido una mayor atención por parte de la historia del arte. Respecto a este tema, resultan fundamentales, y también estrechamente vinculados con las pautas metodológicas dadas por Possevino en su tratado, las contribuciones del Padre Andrea Pozzo en su *Perspectiva Pictorum et Architecto-*

³ Cfr., Dejob Charles (1884), *De l'influence du Concile de Trente sur la Littérature et les Beaux-Arts chez les peuples catholiques*, Paris.

⁴ Cfr., Menéndez Pelayo Marcelino (1901), *Historia de las ideas estéticas en España*, segunda ed. Madrid.

⁵ Cfr., Guidiccini G., (1844), *Catalogo della vendita della libreria d'arte di G. G.*, Bologna. En la selección de títulos no aparecen tratados escritos por jesuitas, a pesar de que su difusión en la Italia septentrional había sido mayor respecto al centro-sur.

⁶ Cfr., Cicognara L. (1821), *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara*, Pisa, vol. I-II. No se mencionan en este amplio elenco las publicaciones de jesuitas.

⁷ Cfr., Grassi L. (1970), *Teorici e storia della critica d'arte in Italia*, Roma.

⁸ Cfr., Comolli A., (1788-1792), *Bibliografia storico-artistica dell'architettura civile ed arti subalterne*, Roma, vol. I-IV. El autor señala una compilación literaria del jesuita Antonio Possevino titulada *De Architectura tractatus* publicada en Venecia en 1603. A este respecto véase el vol. IV, p.251 de la obra arriba citada.

⁹ Se ha utilizado para este estudio la primera edición de la *Bibliotheca selecta de ratione studiorum* publicada en Venecia en 1603. Se recuerda que la obra reúne una serie de estudios bibliográficos acerca de las disciplinas humanísticas y científicas más importantes del siglo XVII. Uno de los capítulos, titulado *Tractatio de poësia et pictura ethica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra* fue publicado de manera independiente en 1593 y posteriormente reeditado con este formato aunque diez años más tarde fue insertado en la *Bibliotheca Selecta* como un capítulo.

rum¹⁰ publicadas a finales del siglo XVII en Roma así como las propuestas arquitectónicas del Padre Márquez¹¹.

La ausencia de una bibliografía acerca de los escritos de los jesuitas nos ha obligado a otorgar un mayor valor a las ediciones originales de los tratados de Antonio Possevino, Louis Richêome y Carlo Rosignoli¹², tratadistas elegidos entre una veintena de teóricos de la Compañía¹³ que mantienen *a priori* como notas en común su pertenencia a la Orden de San Ignacio y su especial interés por la redacción de escritos acerca de la pintura.

Solamente el testimonio de Antonio Possevino acerca de la teoría artística ha sido parcialmente reeditado con posterioridad¹⁴, privilegiando, en este caso, la importante contribución del jesuita a los repertorios de fuentes artísticas con la publicación de su *Biblioteca selecta*. La obra, que nace con la pretensión de subsanar un vacío bibliográfico en las disciplinas humanísticas y científicas, aglutina también numerosas noticias acerca de los tratadistas y escritores europeos que se habían ocupado de las artes figurativas. En la selección de nombres y títulos ofrecida por Possevino a los lectores, especialmente en el capítulo *De poesi et pictura ethnica*¹⁵, (Fig. 1) no se establecen distinciones entre miembros de ordenes religiosos, pintores o literatos, ofreciendo



Fig. 1. *Liber decimus septimus: qui est de poesi et pictura ethnica*

un cuadro reticular de alabanzas y críticas a la contribución teórica en materia artística de numerosos escritores caso de Giovanni Andrea Gilio, Bartolommeo Ammanati, el cardenal Paleotti y Giovan Battista Armenini entre los tratadistas del sector eclesiástico, o literatos de fama

¹⁰ Cfr. Pozzo A. S.J., (1696-1702) *Perspectiva pictorum et architectorum*, ed. Franceschini, Roma. La primera edición fue publicada en latín e italiano, aunque el éxito de la obra hizo que ésta se reeditase incluso en chino. Para las últimas contribuciones a la teoría de Padre Pozzo y su relación con otros escritos de la Compañía véanse las últimas contribuciones al tema, publicadas en varias revistas italianas, de la Dra. Lydia Salviucci Insoiera.

¹¹ Para el trabajo como tratadista del jesuita véase Gutierrez Haces J., (1994), *La preparación de un diccionario: Los apuntamientos pertenecientes a la arquitectura del Padre Pedro Jose Marqués*, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. 65, pp. 77-91 y la contribución a su difusión estudiada por el profesor Delfín Rodríguez Ruiz en varias publicaciones.

¹² Una ficha completa de la vida y obras de cada uno de estos jesuitas en la enciclopedia clásica de autores jesuitas Sommervogel C. (1893), *Bibliothèque d'écrivains de la Compagnie de Jésus*, Paris, y en la enciclopedia mas moderna de O'Neill C.E. S.I.-Domínguez J.M.^a. (2001), *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Roma-Madrid.

¹³ Otros prestigiosos jesuitas especialmente dedicados al estudio de las bellas artes aparecen retratados en la obra de HAMY A. S.J. (1893), *Gallerie illustrée de la Compagnie de Jésus*, Paris. (Fig. 2).

¹⁴ Fundamentales resultan las reediciones parciales de los tratados de esta época publicados por Paola Barocchi en los años setenta. Para Possevino la profesora italiana seleccionó una parte del capítulo sobre la poesía y la pintura publicado en la *Bibliotheca Selecta*.

¹⁵ Para una visión de Antonio Possevino como protagonista de la Contrarreforma a través de sus escritos véase el artículo de Donnelly J.P.(1982), *Antonio Possevino S.J. as a Counter Reformation and critic of arts*, en *Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association*, n.3.

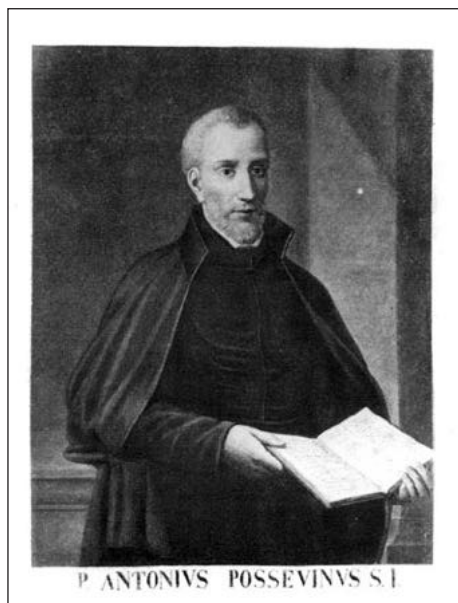


Fig. 2. Retrato de Antonio Possevino por A.Hamy

européa de la época como Andrea Navagiero, Pietro Bembo, Paolo Gioivo, Vittoria Colonna y Torquato Tasso entre otros. Igualmente interesante resulta observar la atención prestada por Possevino a las últimas novedades en el campo de la figuración y la teología expuestas por españoles como Pedro de Valencia, Benito Arias Montano, Juan de Huarte o Fray Luis de Granada.

El gusto por la recuperación de los clásicos y el establecimiento de paralelismos formales y de contenido con obras modernas provenientes de cualquier ámbito de la cultura¹⁶ fue, en este sentido, brillantemente inaugurado por Antonio Possevino en su *Bibliotheca Selecta* ofreciendo a sus lectores un modelo de recopilación de fuentes destinado a perpetuarse en el tiempo y que además se distinguía principalmente por la objetividad en el método de

selección. Esta cuestión, que a priori puede resultar irrelevante ya que en la época la mayor parte de los tratadistas utilizaron reiteradamente las fuentes clásicas y contemporáneas, presenta diferencias formales respecto a los escritos estéticos del periodo manierista en cuanto al modo de utilización de la obra y la lectura que se ha realizado de la misma. Possevino, por ejemplo, ha manejado efectivamente los ejemplares que nombra en su selección bibliográfica, pero además los ha cotejado con otras obras del mismo ámbito de estudio o de idéntico autor configurando su propio juicio acerca del verdadero valor de la obra, que obviamente trasmite al lector, y de su trascendencia en los estudios en materia artística. Este hecho, en una primera lectura casi anecdótico, adquiere mayor importancia en las contribuciones posteriores de otros jesuitas, ya que el método se ha asimilado gracias a Possevino y solamente resultaba prioritario aplicarlo a las mismas obras o a las novedades bibliográficas surgidas en la materia.

Se establece una constante narrativa que, en última instancia, determinará la producción narrativa de numerosos prelados, caso del jesuita Louis Richêome, el primer seguidor de la tradición literaria iniciada por el Padre Possevino en Italia en territorio francés y autor de numerosas obras editadas en un único formato a principios del siglo XVII (Fig. 3 y 4).¹⁷ Richêome sigue las pautas enunciadas por el jesuita italiano en cuanto a consulta y evaluación de numerosas publicaciones ofreciendo un dictamen final al lector, que no solamente recibe la información de la opinión personal del autor acerca de una puntual representación iconográfica, por ejemplo, sino que

¹⁶ Para las relaciones entre la tratadística artística de la reforma católica y escritos del primer renacimiento véase como única contribución al tema el artículo de Salvarani R. (1994), *La lezione Albertiana nella trattatistica artistica della riforma cattolica: Note in margine alle esperienze normative di Carlo Borromeo, Antonio Possevino e Gabriele Paleotti*, en *Civiltà Mantovana*, v.29, n.12-13, pp.85-90.

¹⁷ Cfr. Richêome L. (1628), *Les œuvres du R. Pere L.R. de la Compagnie de Jesus, divisées en deux tomes, le premier contenant les Defenses de la Foy, le second, les traites de Devotion*, Paris.

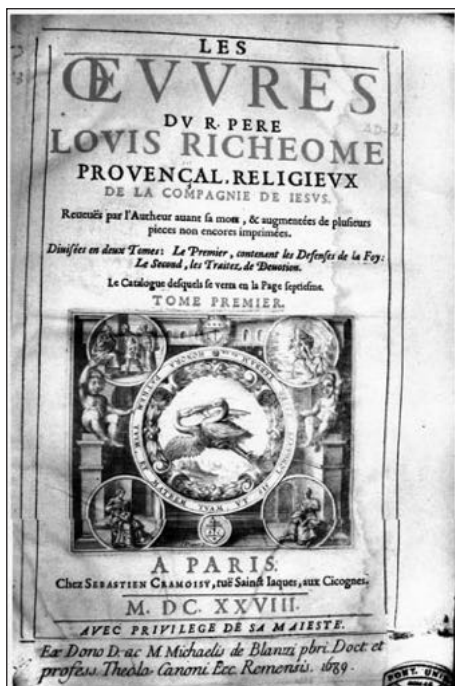


Fig. 3 y 4 Portada de les Œuvres de P. Richeome

también dispone de noticias acerca de otras fuentes consultadas y la información adicional que éstas proporcionan.

Junto a este aspecto, también recoge de Possevino la idea de interdisciplinarietà de las fuentes, es decir, una misma fuente aporta noticias en el campo histórico, poético o pictórico porque a través de una lectura completa de la obra se pueden referir datos importantes al lector en diferentes ámbitos. A este respecto se produce un explícito intercambio entre poesía y pintura que no solamente se traduce en una disertación teórica sobre la importancia del *ut pictura poesis* horaciano sino que también restablece la importancia de una composición poética como hecho visual y el valor de una pintura en el campo literario. Para lograr esto, Antonio Possevino, por ejemplo, utiliza la vida y obra de Vittoria Colonna, una de las figuras más relevantes del primer renacimiento romano, para poner de relieve en diferentes capítulos de su *Biblioteca Selecta* la belleza de sus rimas,

la perseverancia de su fe religiosa en un momento de cambios en el seno de la iglesia o la inspiración pictórica que suscitaba su rostro entre los artistas. La marquesa de Pescara constituirá el centro de diversos comentarios en varios capítulos de la obra de Possevino casi con la pretensión de ofrecer el perfil más completo de una figurada destinada a ejercer un protagonismo esencial en varios ambientes culturales y sociales. De este modo se aplica en la práctica el método de una lectura plural, que en primera instancia había facilitado la concepción de las propias obras como antologías del saber de la época, casi con la pretensión de escribir enciclopedias, pero que en un segundo momento había posibilitado la redacción de los escritos con una sencillez y clarividencia únicas.

La utilización de esta metodología en la selección de material se percibe aún mejor en la revisión de la edición de las obras completas de Richêome, donde por primera vez se pueden establecer

correspondencias textuales entre los diferentes libros, que sólo en esta ocasión fueron encuadernados en la monumental impresión como capítulos consecutivos de un mismo discurso narrativo. La elección de la imprenta facilitó la realización de un análisis general en cuanto a las dependencias temáticas entre los diferentes libros y la predilección del autor por intercalar argumentos abiertos junto a temas cerrados.

Esta decisión, sin embargo, esconde un cambio de actitud del jesuita francés respecto al italiano, ya que por una parte Possevino, su más directo antecesor, había buscado intencionalmente una continuidad cultural con el mundo que lo rodeaba que fortalecía el celo católico, pero que al mismo tiempo, planteara cuestiones abiertas al lector a través de la inserción de nombres o títulos alejados de la esfera teológica como Annibale Caro o Scaligero. Louis Richêome, en cambio, se plantea la línea argumental de su obra de una forma más mecánica, sin dejar espacios para la duda y presentando al lector los hechos sin apenas margen para el equívoco.

La decisión de Richêome responde también a la especial coyuntura histórica que se vivía en ese momento en la nación francesa, situación que condujo al jesuita a defender aguerridamente la fe católica acentuando en sus textos las propuestas catequéticas. Las extensas disertaciones sobre la necesidad de saber elegir la representación iconográfica más adecuada para cada una de las imágenes constituyen el nudo gordiano del principal tratado de Richêome, *La peinture spirituelle* publica-

do en París en 1611. La novedad del jesuita francés en este aspecto se presenta a través de la descripción de la génesis de iconografías inéditas estableciendo las directrices para la representación figurativa de San Ignacio de Loyola – en el momento de la publicación de la *Peinture Spirituelle* recién canonizado– u otras figuras de relevancia de la Compañía como San Francisco Javier o San Estanislao de Koska. Con esta decisión se consolidaron las representaciones pictóricas de los santos jesuitas, que sólo más tarde fueron ampliamente difundidas a través del grabado por la familia Wierix¹⁸ aunque las descripciones iconográficas propuestas por Richêome se afianzaron como modelo narrativo proporcionando un aparato crítico tan rico que puede incluso adscribirse al barroco figurativo y literario ya consolidado de mediados del siglo XVII. Las escenas pictóricas que Richêome utiliza como prototipos para la definición de iconografías se describen a través de sencillos ejercicios de *ekfrasis* que pretendían en última instancia ofrecer al lector la imagen de una Iglesia triunfante.¹⁹

Los análisis iconográficos planteados por Richêome resultan especialmente novedosos, porque a menudo describen la génesis de nuevas iconografías como las de los jesuitas, caso de San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier o San Estanislao de Koska o inciden en aspectos que sólo el barroco figurativo y literario pleno describe con prolijidad de detalles, tales como los ciclos de martirio de apóstoles²⁰ o santos. Se aprecia en la obra de Richêome el deseo de suscitar emociones, conmover al fiel a través de

¹⁸ Véase la serie de incisiones publicada por Hyeronimus Wierix en 1590 con el título *Vita P. Ignatii de Loyola*. Una reproducción de las imágenes grabadas en Mauquoy-Hndrickx M. (1979), *Les estampes des Wierix*, Bruxelles, vol.II, 1038-1050.

¹⁹ Una reflexión sobre la influencia de las directrices iconográficas de Richêome en la práctica pictórica en el artículo de Vanuxem J., (1960), *Les tableaux sacres de Richêome et l'iconographie de l'Eucharistiez chez Poussin* en Chastel A. (coord.), *Nicolas Poussin*, Actas del Coloquio celebrado en París entre el 19-21 de Septiembre de 1958, vol.I, pp. 151-162. Con anterioridad véase el artículo de Löhneysen H.W (1952), *Die ikonographischen und geistesgeschichtlichen voraussetzungen der "Sieben Sakramente" des Nicolas Poussin* en *Zeitschrift für Religions und Geistesgeschichte* 4, pp. 133-150.

²⁰ Una de las descripciones más completas, modelo para la pintura barroca francesa e italiana es la que describe el ciclo del martirio de San Andrés. Véase a este respecto el vol.II, *Le premier livre de la peinture spirituelle: Tableau premier de l'église de Saint André: Le martyre de Saint André e ses predications*. Cfr. Richêome L., *op.cit.*, vol.II, p.367 y ss.

sencillos ejercicios de *ekprasis* que utilizarán escenas pictóricas romanas de decoración al fresco como ejemplo de una pintura triunfante en el seno de la Iglesia Católica.

La narración del Padre Richêome describe también temáticas novedosas desvinculadas de la representación iconográfica sacra, tales como cuestiones acerca de la elección del material y los pigmentos en la pintura junto a juicios de género privilegiando en su descripción las escenas de paisaje y jardinería estrechamente vinculadas con las fuentes históricas italo-flamencas. Temas como la descripción del paraíso celestial introducen, por analogía, completas descripciones de jardines, fuentes o decoraciones escultóreas trazando así un panorama completo de su visión del paisaje urbanizado de finales del siglo XVI.

La extensa descripción del jesuita francés de los jardines y su decoración suministra también datos nuevos cuando incorpora a su discurso un extenso elenco de los relojes de sol diseñados por Clavio y otros personajes, instrumentos que Carlos V y Felipe II seleccionaron personalmente como parte de la decoración de sus residencias campestres y viviendas palaciegas. La elección de una temática alejada de las cuestiones sacras no resulta aleatoria, ya que refuerza aún más el propósito evangelizador del jesuita en cualquier ambiente terrenal, sobre todo dirigiéndose a la élite socio-cultural de los príncipes y cortesanos que constituían el estamento más sujeto a las influencias de la reforma protestante. Richêome, en este sentido, conocía la importancia de transmitir un mensa-

je católico que suscitase el celo religioso de la parte más alta de la sociedad, aquella que estaba llamada a dirigir políticamente un pueblo pero jugando con una temática más laica directamente emparentada con los intereses socio-culturales preferidos por la nobleza.

El último capítulo de sus obras completas, *Peinture de l'univers*, concebido en realidad como un libro desvinculado de la temática artística descrita precedentemente en la *Peinture Spirituelle*, se presenta, a nuestro juicio, como la obra más interesante porque recrea la visión subjetiva del mundo onírico de Richêome en la que la creación de la tierra se analiza como una pintura, dando así la posibilidad al escritor de establecer un complejo sistema de paralelismos y diferencias entre las obras creadas por la naturaleza y el artificio de las obras de arte.

El libro de la *Peinture de l'univers* no es el único que introduce cuestiones acerca de las artes, ya que un primer análisis del resto de la producción de Richêome revela su interés por la temática artística que se describe en menor medida en el libro titulado *Tableaux sacrez des figures mystiques* o en el más conocido *Le pelerin de Lorette*.²¹

A medio camino entre el compromiso con un programa de revaloración de las artes en el contexto católico y la difusión de un mensaje más laico dirigido especialmente a la nobleza italiana se sitúa la publicación de Carlo Gregorio Rosignoli, *La pittura in giudizio, ovvero il bene delle oneste pitture, e'l male delle oscene*,²² el último de los tratadistas de la Compañía de Jesús estudiados en este artículo. La obra, publicada a finales del

²¹ A este propósito véase la obra de Richêome L. (1604), *Le pelerin de Lorette: voueu a la glorieuse Vierge Marie, mère de Dieu, pour monseigneur Le Dauphin*, Bourdeaux. El jesuita señala en la p.123 a propósito del tema de la meditación ante las imágenes sacras: (...) No es inoportuno tener ante los ojos las imágenes de las materias de meditación, que sustituyen aquellas representaciones (imaginarias) para aquellos que no pueden meditar solos. Esta efigie resulta muy útil para meditar atentamente ya que con su representación pictórica fija y bloquea la imaginación, facultad voluble y dispersa (...). La traducción al castellano es nuestra. El libro fue reeditado junto con el resto de la producción literaria del Padre Richêome en la edición de las obras completas ya señalada arriba.

²² Cfr., Rosignoli C.G. (1696), *La pittura in giudizio*...Bologna. La obra fue reeditada en tres ocasiones durante el siglo XVIII en Italia. El resto de la producción teológica del autor fue difundida por toda Europa, incluida España a través de numerosas traducciones.

siglo XVII, obtuvo un gran éxito en el panorama de publicaciones de tratadística de su época e incluso fue reeditada en varias ocasiones como sucedió con otras obras de temática teológica del autor²³. Las razones de su éxito deben necesariamente vincularse con la temática afrontada por el jesuita en su libro que proponía desde los primeros pasajes de la narración la necesidad de cubrir un vacío ideológico en materia de preceptiva artística a través de la señalación en el texto de instrucciones precisas sobre el modo de representar los eventos sacros y profanos. Rosignoli alude en repetidas ocasiones a la desorientación generalizada del colectivo de artistas que no disponían de las directrices teológicas necesarias para afrontar correctamente la representación figurativa de eventos sacros.

A este respecto, el tratado se presenta al lector como un ensayo de continuidad respecto a la superficial preceptiva sobre las artes emanada por el Concilio de Trento a finales del siglo XVI estableciendo una secuencia narrativa similar a la dictada por los tratados artísticos escritos en el periodo de la Contrarreforma.

El frontispicio del libro, con la representación del arcángel San Miguel llevando en la mano el escudo con la imagen del Salvador es utilizado por el jesuita italiano como una alegoría simbólica del significado de su obra, que él mismo describe en la introducción de la misma: (Fig. 5.)

[...] Adunque mio intendimento e più tosto di commendare le nobili prerogative della Pittura, e per mezzo delle sacre ed oneste imagini sbandire le profane e oscene. Come ben dimostra il frontispicio del libro; ove l'arcangelo San Michele, Habens Signum dei vivi, tenendo nello scudo l'immagine del Salvatore, con essa divampa e distrugge l'effigie



Fig. 5. Frontispicio de la *Pittura in Giudizio* de Carlo Gregorio Rosignoli.

degl'idoli impuri, Imaginem ipsorum ad nihilum redigit. Vorrei bensì haver talento di riprovare e distorre il nocevol abuso di quegli scongiati Artefici, che avviliscono la loro arte, facendo servire al vizio la virtù; che dipingendo ritratti inonesti convertono i loro artifici, destinati a promuovere l'umana felicità, in istromenti adatti a cagionar l'altrui rovina [...]

La conclusión de la obra de Rosignoli repite las mismas consignas de respeto por la tradición iconográfica y el decoro enunciadas por Trento, pero con la novedad de incluir expresamente a los compradores de cuadros – la nobleza y los altos prelados– como figuras expertas en la adquisición de obras de arte:

²³ Para un análisis de la trascendencia de sus obras en el contexto de publicaciones teológicas véase la tesis doctoral de Hinten Wa. Von., *Die exempelkompilationen des Carlo Gregorio Rosignoli*, Magisterarbeit an der Universität Würzburg, 1976 así como su artículo *Wundererzählungen als Exempel bei dem Jesuiten C.G. Rosignoli*, in *Jarbuch für Volkskunde*, 3 (1980), pp.65.-74.

[...] Primieramente, che i Dipintori vadano ben cauti, e guardinghi di non effigiare oggetti osceni, che possano recar contagio all'onestà, e corruttela a'buoni costumi, con eccitare laidezza di pensieri, e malignità d'affetti. Secundariamente, che i Comperatori delle pitture non le procaccino così alla cieca, senza prima considerar bene, se sieno per apportare danno, o utile a gli spettatori. Non debbono essi fare con elezione ciò che faceano alla ventura certi Senatori Romani, i quali comperavano i quadri senza prima vederli [...].

Singular, en este sentido, resulta la herencia de los tratados del XVI en la publicación de Rosignoli acerca de las artes, ya que el jesuita utiliza extensamente las fuentes históricas de este siglo, tales como Paleotti, Vasari o Lomazzo desvinculándose, sin embargo, de los contenidos propuestos por sus compañeros de generación en la segunda mitad del siglo XVII. La utilización de estos tratados obliga a Rosignoli a recurrir a los ejemplos de pinturas y artistas del siglo XVI proponiendo en su narración anécdotas, descripciones o episodios biográficos de pintores del periodo renacentista y manierista.

De esta manera, *La pittura in giudizio* se presenta como el canto del cisne de una generación que ha creado un estrecho vínculo cultural y estilístico con los dictámenes propuestos en los tratados manieristas, pero con una novedad que el jesuita desglosa desde las primeras páginas de su tratado: orientar a los príncipes en la decoración de sus residencias palaciegas. En la dedicatoria de su libro a uno de los jóvenes nobles de la familia Visconti subraya ya este propósito²⁴:

[...] L'ammirabile dovizia di pretiose imagini, che adornano il magnifico palagio di V.E., mi hanno indotto a dedicar-

le questo picciolo trattato delle Pitture. Sapea ben io, che non mancherà chi si maravigli, che la PITTURA IN GIUDICIO sia offerta ad un Giovanetto nella primavera dell'età. (...) La ragione poi, per cui se le dedichi più tosto questo che altro libro, si è, primieramente accioche Ella col suo esempio approvi in quest'opera: Secundariamente, affinche, havendo Ella nelle Sue sale tanta ricchezza di belle imagini, possa anche da' Personaggi qui rammemorati apprendere il modo di valersene a suo Profitto, per ricopiare in se sola le doti di molti, come Marco Marcello, che sin dall'adolescenza, nel contemplare l'effigie de' Consoli Romani, si accedeo di desiderio d'emulatione: E meglio il Santo giovanetto Emerico, Principe d'Ungheria, che in veder le Imagini degli Eroi Cristiani, concepiva magnanimi spiriti d'imitarne la Santità: così ella in rimirare i Ritratti de' suoi chiarissimi Antenati, riguardevoli per gloria d'eroiche imprese, si studierà d'emularne i pregi [...]

Las interesantes reflexiones propuestas por Rosignoli acerca de la necesidad de adoptar una preceptiva en las representaciones figurativas sacras se vinculan estrechamente con la producción literaria de sus más directos antecesores: los jesuitas. Possevino, a la luz de las primeras conclusiones presentadas en este estudio, se presenta como el creador de una corriente literaria que tuvo su mejor continuador en Richéome, pero que también se propone en los escritos del último periodo del barroco a través de Rosignoli. Solamente un análisis detallado de cada uno de los escritos propuestos en esta sede puede proporcionar nuevas noticias acerca de la política de publicaciones de la Compañía en la edad moderna y la influencia de sus escritos en las representaciones sacras y profanas del periodo barroco.

²⁴ La necesidad de fomentar entre los príncipes y nobles una educación en el campo artístico e incentivar así el mecenazgo de la aristocracia en las actividades artísticas fue puesta de relieve especialmente por Federico Zuccari en su *Lettera ai principi*...publicada en Mantua en 1605.

EL CONOCIMIENTO TEÓRICO Y LA PRÁCTICA DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO EN EL ESTAMENTO ECLESIAÍSTICO HISPÁNICO DE ÉPOCA MODERNA

Carme Narváez Cases

«Porque como dice Vitruvio lib. I, cap. I, si el Maestro es sin estudio, y solo entiende lo vasto que ès el obrar ó labrar, sujeto está á muchos yerros; y si no es mas que tracista, ó que solo entiende lo especulativo, tambien hará yerros en sus obras, como la experiencia nos lo enseña de algunos que saben trazar y no executar; y por evitar estos daños, es bien el Maestro sepa lo uno y lo otro, y que á lo practico acompañe lo especulativo, y el que tuviere lo uno y lo otro hará sus obras con mas perfeccion y firmeza, pues en ella se funda el Arte»¹. El que expresa en estos términos de convicción la necesidad de que un buen arquitecto sepa combinar a partes iguales los conocimientos teóricos y los prácticos —siguiendo el conocido modelo vitruviano— es fray Lorenzo de San Nicolás, miembro de la congregación de agustinos descalzos, autor de uno de los escasos tratados de arquitectura redactados en España en época moderna (*Arte y Uso de Arquitectura*, publicado en 1633), y uno de los muchos arquitectos eclesiásticos que actuaron como tracistas y directores de obra en la Península entre los siglos XVI y XVIII. Su esbozo ideal del arquitecto viene a dibujar, en realidad, su propia figura y la de otros que, como él, ejercían el oficio arquitectónico habiendo hecho su aprendizaje bási-

camente a partir de la lectura de tratados procedentes de Italia, en combinación con una práctica que les permitía, además de la ejecución de proyectos y trazas, la labor de supervisión de procesos constructivos, todo ello compatibilizado con su naturaleza de religiosos regulares o seculares, que en muchos de los primeros casos les llevó a actuar también como tracistas oficiales de la congregación a la que pertenecían.

La fama que estos tracistas alcanzaron en su momento en el ámbito del diseño arquitectónico es suficientemente ilustrativa del reconocimiento por parte de la clientela de la época de la profunda preparación que aquéllos consiguieron en materia constructiva, aspecto éste que los distinguía de otros artífices formados básicamente en el campo práctico. La justificación a esta concentración de talentos en el estamento eclesiástico es, en realidad, doble, atendiendo a la naturaleza secular o regular de los protagonistas. En el primer caso, el modelo del humanista y sacerdote italiano Leone Battista Alberti generó el prototipo de hombre de iglesia ilustrado, buen conocedor de la cultura de su tiempo, amante del estudio del mundo antiguo y aficionado a la arquitectura, una inclinación cultivada a través de la imprescindible lectura del tratado de Vitruvio. Este ejemplo fue

¹ LORENZO DE SAN NICOLÁS, FRAY: *Arte y uso de Architectura*, Albatros Ediciones, Madrid 1989, p. 2.

imitado en la propia Italia y en el resto de Europa en siglos posteriores por seculares atraídos por la cultura humanista, y que, llevados de su interés por el mundo antiguo y, más concretamente, por sus producciones arquitectónicas, se sumergieron en el estudio de la materia a partir de los tratados de arquitectura que, con posterioridad al de Alberti, se habían ido publicando en la península itálica.

En el caso de los religiosos regulares, fue más bien la necesidad lo que llevó dentro de las órdenes religiosas a la proliferación de artífices especializados en la traza arquitectónica; la floración constructiva que habían llevado a cabo muchas congregaciones a partir del siglo XVI había comportado la obligada presencia entre los miembros de estas comunidades de expertos en materia arquitectónica que pudieran llevar a cabo la supervisión de las edificaciones emprendidas por los institutos a los que pertenecían². Y no sólo la supervisión; las autoridades de estos institutos religiosos fomentaron la presencia entre sus filas de miembros cualificados para la dedicación al resto de oficios relacionados con la construcción y posterior adecuación de los nuevos conventos (albañiles, carpinteros, doradores, pintores). Lo podemos certificar, por ejemplo, en el caso de la congregación de los carmelitas descalzos —que es la que mejor conocemos al haber centrado buena parte de nuestras investigaciones desde hace ya unos años—; en una carta pastoral datada en 1698, el General de la orden, Fray Juan de la Anunciación, se dirigía a todos los conventos apuntando la conveniencia de que los frailes logos aceptados como

nuevos miembros de las diversas comunidades tuvieran oficios útiles a la religión, en los cuáles ya estuvieran bien formados, de manera que fueran aptos para entrar a ejercer su actividad de manera inmediata: «Los que se reciben para el estado de legos, han de ser artífices y no de cualquier arte, sino de aquellas que pueden servir en la Orden, como la de ensamblador, entallador, escultor, carpintero, albañil, dorador, pintor, cirujano, y que esten en dichas artes diestros y no sean principiantes»³.

Principalmente, pues, fueron las propias órdenes religiosas las que animaron la aparición entre sus integrantes de expertos en materia arquitectónica. Este interés tenía un objetivo evidentemente práctico, de naturaleza pecuniaria, puesto que contar con estos profesionales entre sus filas ahorraba unos salarios que habrían hecho aumentar considerablemente los gastos que, ya de por sí, conllevaba el establecimiento de una comunidad y la posterior construcción del convento que ésta tenía que habitar, y que, por supuesto, incluían la confección de una traza previa. Llevadas por el afán de restringir al máximo estos dispendios, que resultaban especialmente sangrantes durante los primeros años de existencia de las congregaciones, muchas veces las autoridades de estos institutos encargaban a los propios priores de las casas conventuales que fueran ellos mismos los que confeccionaran la traza de los nuevos edificios, o de las reformas a llevar a cabo en caso de que la construcción no fuera de nueva planta. La inexperiencia en el campo arquitectónico de la que adolecían la mayor parte de estos priores, comporta-

² Este es un fenómeno perfectamente constatado por parte de los estudiosos de la arquitectura de época moderna en el territorio peninsular. Martín González apuntaba que era la disponibilidad del tiempo, de los libros y de las comodidades necesarias para el estudio de la arquitectura que tenían los religiosos lo que explicaba su abundancia en el oficio arquitectónico; MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ (1984): *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, p. 58. Véase también GARCÍA MORALES, M. VICTORIA (1991): *La figura del arquitecto en el siglo XVII*, UNED, Madrid, p. 72.

³ Recogido en los *Avisos religiosos a los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, redactados por el mismo General, y citado por FÉLIX MATEO DE SAN JOSÉ, FRAY (1948): «Canon arquitectónico en la legislación carmelitana», en *Monte Carmelo*, p. 122. Véase también CANO NAVAS, MARÍA LUISA (1984): *El convento de San José del Carmen de Sevilla*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Serie Filosofía y Letras, 76, p. 59.

ba, evidentemente, que la calidad de los edificios diseñados por ellos fuese más que dudosa y que muchos amenazasen ruina a poco de ser levantados⁴.

Pero no eran únicamente razones económicas las que movían a la política de fomento de las vocaciones artísticas en el seno de las órdenes religiosas. Por lo que atañe a la arquitectura, la adscripción a determinadas corrientes espirituales, las especificidades del culto y las tareas evangelizadoras propias de cada instituto comportaban un cierto y lógico deseo de uniformización —si se desea, incluso, de unificación en el estilo—, que afectaba a la apariencia y la configuración de los cenobios construidos en el seno de una misma congregación⁵. Parece bastante evidente que la presencia al frente de estos proyectos de un arquitecto familiarizado con los esquemas compositivos desplegados en otros conventos de la misma orden aseguraba una línea de continuidad y de consolidación de una cierta tendencia en las nuevas empresas constructivas. Es aquí donde aparece la figura del tracista oficial de la orden, personalidad encargada de asegurar la uniformidad en las construcciones, la aplicación estricta de la normativa en materia de construcción establecida por la propia congregación —centrada en la mayor parte de los casos en la adecuación de los espacios a unas medidas estandarizadas— y la dotación de un cierto nivel de calidad en las edificaciones llevadas a cabo.

El hecho de que encontremos tantos miembros del clero regular dedicados al mundo de la arquitectura no sería, pues, una coincidencia, sino que se trataría de una política perfectamente planificada por parte de las autoridades de estas órdenes, que, adaptándose con rapidez a los nuevos criterios que empezaban a regir en el contexto hispánico en cuanto a la formación de los artífices dedicados a la construcción —de la misma manera que se habían adscrito con presteza al repertorio arquitectónico clásico—, fomentaron entre sus miembros la profesionalización de la actividad arquitectónica en beneficio propio. Y esta profesionalización se hizo, desde luego, en base a la intelectualización del oficio, siguiendo el modelo italiano establecido por el ya mencionado Alberti, que, en el prefacio de su tratado de arquitectura, editado en Florencia en 1485 y dedicado a Lorenzo el Magnífico, consideraba que «el cumplimiento de esta tarea necesitará del saber más escogido y refinado».

LA FORMACIÓN TEÓRICA: TRATADOS, ESTAMPAS Y MODELOS

El cambio de naturaleza producido en la figura del artífice experto en materia arquitectónica a comienzos del siglo XVI en el contexto hispánico fue generado por el influjo de la aparición en la Italia renacentista de la personalidad del arquitecto, dedicado exclusivamente a la proyección intelectual del edificio⁶. Fue

⁴ Sobre el tema *cfr.* rodríguez g. de ceбалlos, alfonso (1967): *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Institutum Historicum, Roma, p. 309; MUÑOZ JIMÉNEZ, JOSÉ MIGUEL (1990): *La Arquitectura Carmelitana (1562-1800)*, Diputación Provincial de Ávila- Institución Gran Duque de Alba, Ávila, p. 33.

⁵ Puede ser claramente verificado en determinadas órdenes, siendo el ejemplo más claro y conocido el de los jesuitas. Por nuestra parte, hemos analizado el caso de los carmelitas descalzos en un intento de esclarecimiento de la existencia o no de un estilo arquitectónico carmelitano; véase NARVÁEZ CASES, CARMÉ (1995), “La gestació de l’estil arquitectònic carmelità: les primeres disposicions dels descalços respecte a la construcció dels seus convents”, en *Locus Amoenus*, 1, p. 139-144. Y también en (2003): *La arquitectura en la congregación de los carmelitas descalzos*, Monte Carmelo, Burgos.

⁶ La bibliografía dedicada a este cambio de status es extensa; véase muy especialmente MARÍAS, FERNANDO (1979): “El problema del arquitecto en la España del siglo XVI”, en *Academia*, 48, p. 175-216; WILKINSON, CATHERINE (1984): “El nuevo profesionalismo en el Renacimiento”, en KOSTOF, SPIRO (coord.): *El arquitecto. Historia de una profesión*, Cátedra, Madrid, p. 125-157; MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ (1984): *op. cit.*, p. 52-72; CARBONELL I BUADES, MARIÀ (1989): *L’arquitectura classicista a Catalunya (1545-1659)*, Tesis Doctoral, Departament d’Història de l’Art, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, p. 164-165; y también GARCÍA MORALES, M. VICTORIA, *op. cit.*

Diego de Sagredo quien en 1526 delimitó por primera vez en la Península el alcance del término *arquitecto*, siguiendo la acepción que habían aportado Vitruvio y Alberti para distinguir la actividad eminentemente intelectual de aquél de la manual ejercida por el maestro de obras. Ello comportó sobre todo que a partir de ese momento arquitecto fuera considerado todo aquel que mostrara una cierta habilidad y pericia en el dibujo aplicado al diseño, no sólo al diseño arquitectónico, sino también al artístico, entendiéndose que esta era una herramienta indispensable de la nueva condición del artista como intelectual nacida con el Renacimiento italiano. Una idea que, como sabemos, quedaría reforzada cuando Vasari, en el proemio de las *Vite*, afirmara que «el diseño, padre de nuestras tres artes, arquitectura, escultura y pintura, procediendo del intelecto, extrae de la pluralidad de aspectos de las cosas un juicio universal». La pátina intelectual que progresivamente fue adquiriendo el oficio arquitectónico se justifica en gran parte por el convencimiento —por parte de los artífices y por parte de la clientela— de que la práctica del dibujo, entendido como muestra más directa del pensamiento del artista, era no sólo una prueba de la naturaleza liberal de la profesión, sino también el momento álgido de la creación, y por ende el la demostración más palpable del talento del arquitecto. No es de extrañar, pues, que, en el contexto hispánico, a lo largo del siglo XVI, el término arquitecto fuera asociado a la cultura libresca y al dominio del conocimiento teórico, y que, al mismo tiempo, se validara la importancia de la habilidad en el dibujo con la aparición del concepto *tracista* (que se utiliza como sinónimo de arquitecto) para hacer alusión a aquél que se dedicaba profesionalmente a la actividad arquitectónica⁷.

Dada la tendencia eminentemente proyectual con la que se fue revistiendo poco a poco el antiguo oficio del maestro de obras, la clientela fue asimilando con naturalidad el hecho de que los artífices dedicados a la construcción tuvieran una formación básicamente teórica, hecha sobre todo a partir de la lectura de los tratados de arquitectura que iban llegando de la península itálica. La importación y circulación de este tipo de obras resultó determinante en la adquisición del conocimiento del sistema clásico de órdenes arquitectónicos por parte de los artífices hispánicos, pero también en el aprendizaje de la aplicación de un conjunto de nuevas tipologías y de la asimilación de una serie de conceptos vitruvianos —proporción, armonía, belleza combinada con funcionalidad— inherentes al diseño arquitectónico e implícitos en la fase ideativa del proyecto. En este nuevo panorama de adquisición de conocimientos, pues, tuvieron un papel protagonista los que hicieron posible la importación de tratados y estampas procedentes de Italia. Como, por ejemplo, Pietro Paolo da Montalbergo.

Este pintor lombardo se estableció en Barcelona alrededor de 1548, y allí desarrolló principalmente su actividad artística hasta su muerte, acaecida en 1588. La personalidad polifacética de Montalbergo fue glosada por vez primera por José M^a Madurell i Marimon en un estudio⁸ que, además de consignar a través de la documentación notarial los principales proyectos artísticos en los que estuvo implicado, pretendía poner de relieve su otra faceta profesional, la de importador y exportador de productos, en un intercambio comercial establecido entre su país natal y la península ibérica⁹. El interés que para nosotros tiene esta actividad comercial se justifica por el tipo de material que

⁷ MARÍAS, FERNANDO (1979): *op. cit.*, p. 181 y 190-191.

⁸ MADURELL MARIMON, JOSÉ M. (1945): "Petro Paulo de Montalbergo, artista pintor y hombre de negocios", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. III-3, p. 195-229.

⁹ Básicamente, parece que los productos que exportaba a Italia eran vino, perlas y guadameciles; *ibidem*, p. 211.

Montalbergo importaba desde Italia: libros y grabados estampados en Roma, en un número considerable estos últimos, y cuyo destino era, por supuesto, la venta. Entre los documentos exhumados por Madurell aparecía un contrato establecido en octubre de 1580 en el que Montalbergo, constituyendo una sociedad mercantil con el también italiano Francesco Testa, se comprometía a vender al librero de Madrid Stefano Bogia «una bala de deboxos en paper stampats en Roma, que son tres milia y sinch cents fulls»¹⁰. En el reconocimiento que meses después hacía el librero de haber recibido la mercancía, se citaban, además de los mencionados grabados, «duo libri Architecture, unus scilicet de la Bacco et alter de Vinyola»¹¹, de relativa novedad los dos, puesto que el libro de Antonio Labacco sobre las antigüedades romanas había sido publicado en 1552 y el tratado de arquitectura de Vignola en 1562, ambos en Roma.

Pietro Paolo de Montalbergo, pues, se nos presenta en estas fechas, tal como ya había indicado Joaquim Garriga, como uno de los principales difusores en territorio hispánico tanto de los grabados como de algunas de las obras teóricas más relevantes publicadas en Italia en las décadas inmediatamente anteriores. Fue él, muy probablemente, el que facilitó al tracista tarraconense Jaume Amigó —responsable, junto con Pere Blai, de la introducción de las formas renacentistas en la Cataluña del siglo XVI— el ejemplar de Vignola que nos consta que aquél poseía, dada la co-

incidencia de Montalbergo y Amigó en la catedral de Tarragona hacia 1563, el primero pintando las sargas del órgano, el segundo diseñando la caja del mismo. El propio Montalbergo habría facilitado al pintor flamenco Isaac Hermes, con quien posiblemente entabló relación durante la estancia en Barcelona de este último, sendos ejemplares de los tratados de Serlio y Labacco¹².

La posibilidad de contar, entre otros, con un ejemplar del tratado de arquitectura de Vignola facilitado por Montalbergo, resultó, sin duda, enormemente vinculante para la asimilación por parte de Amigó y de Blai del lenguaje clásico y de las fórmulas italianas de adaptación de estas formas. El tándem formado por estos dos artífices, felizmente bautizado por Ràfols con el nombre de “l’escola del Camp”¹³ —en alusión a la comarca del Camp de Tarragona, en la que se localizan la mayor parte de las obras creadas por ellos—, se generó en las últimas décadas del XVI. En este caso, es muy singularmente la figura del párroco Jaume Amigó la que nos interesa, puesto que él es uno de esos ejemplos de eclesiástico —el primero en tierras catalanas— cuya vocación arquitectónica, manifestada con posterioridad a su vocación religiosa, se vehiculó a través del conocimiento del tratado de Vignola, pero también a través de la visión directa de los vestigios arquitectónicos de la Roma antigua, admirados en los viajes que realizó a la capital gracias a su condición de religioso¹⁴.

¹⁰ *Ibidem*, p. 222-223.

¹¹ *Ibidem*, p. 225.

¹² GARRIGA I RIERA, JOAQUIM (1986): *L'època del Renaixement, s. XVI*, en *Història de l'Art Català*, vol. IV, Edicions 62, Barcelona, p. 148. Del mismo autor (1999), y en torno a la interesante figura de Montalbergo, véase el documentadísimo estudio “Pietro Paolo de Montalbergo, pintor italià, ciutadà de Barcelona”, en *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, 2 vols., Museu Nacional d'Art de Catalunya- Institut d'Estudis Catalans- Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. II, p. 5-40.

¹³ RÀFOLS, JOSEP FRANCESC (1934): *Pere Blai i l'arquitectura del Renaixement a Catalunya*, Associació d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona.

¹⁴ Sobre el personaje véase CARBONELL I BUADES, MARIÀ (1986): *L'Escola del Camp de Tarragona en l'arquitectura del segle XVI a Catalunya*, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, Tarragona; y también del mismo autor (*et alt.*) (1995): “Mossèn Jaume Amigó i l'església d'Ulldemolins” en *L'església de Sant Jaume d'Ulldemolins, “Quaderns d'Ulldemolins”*, 9, Arts Gràfiques Octavi, Falset p. 7-89.

EL OFICIO ARQUITECTÓNICO EN EL CLERO SECULAR Y REGULAR

Nacido en Ulldemolins (comarca del Priorat, en la provincia de Tarragona) en el seno de una familia de payeses acomodados, Jaume Amigó fue párroco de la iglesia de Tivissa (Ribera d'Ebre, también en la provincia de Tarragona) hasta su muerte, acaecida en 1594, una dedicación que alternó sin problemas con la afición que sentía por la arquitectura, y que le llevó a actuar como tracista y visurador. La actividad que Amigó llevó a cabo como tracista en obras tan emblemáticas como la capilla del Santísimo en la catedral de Tarragona, la parroquial de Sant Andreu de la Selva del Camp —en colaboración con Blai— y la parroquial de Sant Jaume d'Ulldemolins, fue determinante para la introducción en el Principado de los modelos arquitectónicos plenamente renacentistas sin hibridaciones góticas, aplicados con la coherencia interna requerida según el modelo clásico tamizado por la aportación teórica de los tratadistas italianos del XVI. Amigó, además de ser uno de los pioneros en la aplicación de este lenguaje en el ámbito catalán, fue también uno de los primeros eclesiásticos dedicados profesionalmente al mundo de la arquitectura, y por ello su figura nos resulta altamente reveladora, sobre todo porque su formación, como la de la mayor parte de los religiosos dedicados a la construcción, fue autodidacta y eminentemente teórica, hecha, como hemos dicho anteriormente, en base a la obra de Vignola, un aprendizaje que quedaría complementado y enriquecido con un primer viaje a Roma, realizado en 1559, y que, sin duda, le dio la opor-

tunidad de redondear sus conocimientos a través de la contemplación en directo de las obras romanas que aplicaban la gramática renacentista, no de manera epidérmica, sino íntegra. En este tipo de aprendizaje eminentemente teórico y libresco, y tratándose, además, de una personalidad precoz en cuanto a la difusión del modelo arquitectónico italiano en Cataluña, había de ser determinante la atmósfera cultural que propició el interés de Amigó por el estudio de esta disciplina. Y es aquí donde emerge la figura del arzobispo tarraconense Antoni Agustí, jurista y humanista formado en Bolonia y Padua, hombre de extensa cultura que atrajo a su alrededor a un grupo de intelectuales —Pere Aguiló, prior de la cartuja de Scaladei, Rafael Joan Gili, arcediano de la catedral de Tarragona, y el propio Amigó— con los que compartía sus intereses por el arte y la cultura antiguos¹⁵.

Curiosamente, es otro catalán el que integra este migrado grupo de religiosos seculares hispánicos dedicados al mundo del diseño arquitectónico. Se trata de Damià Bolló, natural de Santa Eugènia de Berga (comarca de Osona, en la provincia de Barcelona), párroco de la iglesia de Santa Coloma, en la cercana localidad de Centelles, entre 1617 y 1658, y posteriormente de la iglesia barcelonesa de Santa Maria del Pi, un personaje sobre el que existen aún muchas incógnitas y que merecería algún estudio más profundo —desconocemos, por ejemplo, como se produjo su adquisición de conocimientos en materia arquitectónica—. En el contexto artístico catalán de esta época es conocido por el proyecto que elaboró para la nueva cate-

¹⁵ Sobre la figura del arzobispo Agustí y su papel en la difusión de la cultura humanista en el núcleo intelectual tarraconense véase *Jornades d'Història: Antonio Agustín (1517-1586) i el seu temps*, 2 vols., Departament d'Història Moderna de Tarragona- Universitat de Barcelona, Barcelona 1988-1990; Crawford, m.h. (1993): *Antonio Agustín between Renaissance and Counter-Reform*, The Warburg Institute, London; BALASCH, ESTHER (ed.) (1995): *Antoni Agustí, bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona (1517-1586): aportacions entorn el marc socio-cultural de Catalunya en la seva època, dia de la Seu Vella*, 1996, Pagès- Amics de la Seu Vella, Lleida. En relació a su influencia sobre Amigó y la llamada "Escola del Camp" véase CARBONELL I BUADES, MARIÀ (1995): "Mossen Jaume Amigó...", *op.cit.* en la nota anterior, y también MÀRIA I SERRANO, MAGDALENA (2002): *Renaixement i arquitectura religiosa. Catalunya 1563-1621*, Edicions UPC, Barcelona.

dral de Vic, que preveía la construcción del nuevo edificio respetando el claustro y el campanario de la antigua sede episcopal, e integrándolos en el nuevo cuerpo de fábrica, formulado a partir de una planta centralizada coronada por una cúpula. La singularidad de este proyecto confeccionado por Bolló radica no sólo en la propuesta de un espacio centralizado para una construcción catedralicia —aspecto ya de por sí excepcional, y que demostraría, además, que el religioso catalán conocía bien los modelos italianos, al menos a través de la teoría arquitectónica— sino también en el hecho de que el diseño iba acompañado de una memoria titulada *Trassa per reedificar la Iglesia catedral de la ciutat de Vich sens mouer los claustros, ni campanar*, que llegó incluso a ser publicada en Barcelona en el año 1622, en un probable intento de divulgación de las virtudes proyectistas del párroco¹⁶.

Pero, indudablemente, tal como hemos razonado en la introducción de nuestro discurso, es en el conjunto del clero regular donde encontramos un mayor número de religiosos dedicados a la arquitectura, tanto en el plano proyectístico como en el práctico, concentración que, como hemos visto, se justificaría sencillamente a través de la utilidad que ello reportaba a las respectivas congregaciones. Es evidente que la mano de obra de la que se abastecían las órdenes religiosas —especialmente las mendicantes— en la edificación de sus conventos se extraía básicamente de la propia cantera que constituían los frailes legos¹⁷, entre los que era fácil encontrar individuos que, con anterioridad a su entrada en religión,

se hubieran dedicado como oficiales a la construcción —ya hemos citado el ejemplo de la política de la orden descalza, plasmada en una pastoral, de favorecer la entrada en religión de frailes legos formados en algún oficio útil a la congregación, política que, sin duda, podemos hacer extensiva a otros institutos—. Esta preferencia respondía a un claro espíritu práctico de ahorro de tiempo y de esfuerzos en formar a estos frailes que podían ser enviados a trabajar inmediatamente con total garantía de calidad en los resultados. En caso contrario, la propia orden se encargaba de formarlos y adiestrarlos en las técnicas constructivas hasta que adquirían un cierto grado de experiencia. Esta podía llevar a la consolidación de cuadrillas de frailes legos, especializados como oficiales, que se desplazaban dentro de la provincia religiosa en función de los nuevos conventos de la congregación que se iban erigiendo¹⁸.

Nuestro interés principal, no obstante, se desplaza a los religiosos regulares dedicados a la vertiente más intelectual de la arquitectura, en su faceta especulativa y creativa. Muchos de ellos se iniciaron en la disciplina como simples albañiles de la orden en la que profesaron, y de aquí, demostrado su talento en el dibujo o en el conocimiento teórico de la materia, pasaron a formarse como arquitectos. Sería éste el caso del hermano jesuita Pedro Sánchez, que, cuando en 1591 ingresó con veintiún años en el noviciado de la orden en Montilla (Córdoba), lo hizo ya —según el catálogo de aquel año— como albañil. Seis años después, Sánchez era nombrado en el catálogo de la casa profesa de Sevilla

¹⁶ PLADEVALL I FONT, ANTONI (1987): *Centelles, aproximació a la seva història*, Eumo-Ajuntament de Centelles, Centelles, p. 175. Y también (1998) *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya*, 3 vols., Generalitat de Catalunya- Editorial Claret, Barcelona, vol. I, p. 326. Su sobrino, Josep Bolló, le sustituyó como titular de la misma parroquia.

¹⁷ Tal como ponía de relieve MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ (1984): *op. cit.*, p. 271, la condición de frailes legos facilitaba la vida fuera del convento y los desplazamientos a otras poblaciones.

¹⁸ Nuevamente, tenemos la demostración en la congregación descalza; durante el proceso de construcción de las cubiertas del templo del convento de frailes carmelitas descalzos de la localidad de Vic, se produjo en 1690 una interrupción en los trabajos «por aver de bajar los Hermanos oficiales a trabajar en la Iglesia de nuestro Convento de Mataron», Arxiu Episcopal de Vic, *Llibre de la fundacio del convent de Sant Josep*, fol. 18v.

como albañil y tracista¹⁹, lo que supone un cambio cualitativo importante en su consideración profesional, y lo que nos demuestra que su formación como arquitecto se produjo en el seno de la congregación jesuita, muy probablemente, tal como indicaba Rodríguez G. de Ceballos, a partir del estudio de los manuales clásicos de Vitruvio, Serlio y Vignola. No es un caso único; fray Alberto de la Madre de Dios también inició su formación como arquitecto después de haber profesado en la congregación de los carmelitas descalzos en 1595. Que su aprendizaje en materia de traza arquitectónica no era previo a su vocación religiosa lo creemos demostrado en el hecho de que antes de tomar los hábitos, durante su noviciado en el convento de Nuestra Señora del Carmen de Segovia, la ocupación de fray Alberto era la de cocinero²⁰, actividad que en el año 1603 había abandonado ya por la de tracista; así aparece citado con motivo de la construcción del convento de carmelitas descalzos de Sant Josep de Barcelona²¹.

Aunque desconocemos exactamente de qué modo las congregaciones preparaban a estos artífices en el conocimiento teórico de la arquitectura, no nos es difícil suponer que este aprendizaje no distaba demasiado del que podían realizar los arquitectos no religiosos, y por lo tanto estaría basado en dos aspectos.

En primer lugar, la lectura de los tratados de arquitectura publicados en Italia combinada con la visión de estampas y grabados, presentes todos ellos en las bibliotecas de algunos conventos, y con los que se debieron formar varias generaciones de frailes dedicados al oficio de tracistas oficiales de su orden. En segundo lugar, y no menos importante, la adquisición de habilidades en la práctica dibujística, básica para el ejercicio de su profesión, y más difícil de aprehender a través de las lecturas. Sospechamos que en esta última misión, la impronta dejada por algunos frailes expertos en el diseño arquitectónico dentro de la orden a la cual pertenecían fue determinante para que otros religiosos de la misma congregación se formaran y que, en algunos casos, esa impronta podría explicar la concentración de talentos dedicados a la traza en un mismo instituto religioso. Por ejemplo; tanto Rogelio Buendía por un lado, como Ricardo Fernández y Pedro Luís Echeverría por otro señalaron en su momento el elevado número de tracistas y maestros de obras pertenecientes a la orden de carmelitas descalzos que se mantuvieron en activo en la Península entre los siglos XVII y XVIII, condensados de manera especial en Navarra, y destacados por su talento y la calidad de sus obras²². Pudiera ser que el recuerdo que había dejado fray Alberto

¹⁹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ALFONSO (1970): "El arquitecto hermano Pedro Sánchez", en *Archivo Español de Arte*, 169, p. 51-81.

²⁰ MUÑOZ JIMÉNEZ, JOSÉ MIGUEL (1990): *Fray Alberto de la Madre de Dios, arquitecto (1575-1635)*, Tantín, Santander, p. 13.

²¹ Arxiu de la Corona d'Aragó, *Llibre primer de micer Joseph Dalmau Assessor de la Ballia General de Catalunya*, Monacales-Hacienda, vol. 3444, fól. 14r. Sobre la intervención de fray Alberto en el diseño del convento barcelonés véase BELTRÁN I LARROYA, GABRIEL (1986): *Fuentes históricas de la Provincia O.C.D. de San José (Cataluña i Balears)*, Monumenta Historica Carmeli Teresiani, Roma, p. 444-450; y también CARBONELL I BUADES, MARIÀ (1989): *L'arquitectura classicista ...*, op. cit., p. 315. Sobre la figura de fray Alberto de la Madre de Dios la bibliografía es generosa; véase especialmente MUÑOZ JIMÉNEZ, JOSÉ MIGUEL (1984), "Las iglesias carmelitas de Pastrana y Sigüenza. Nuevos datos", en *Actas del Congreso Internacional sobre Santa Teresa y los orígenes de la Mística Hispánica*, Madrid, p. 639-643; del mismo autor (1984) "El arquitecto carmelita fray Alberto de la Madre de Dios (1575-1635) en Guadalajara: nuevos datos documentales", en *Monte Carmelo*, octubre-diciembre, p. 429-439; BARRIO MOYA, JOSÉ LUÍS (1991): "El arquitecto fray Alberto de la Madre de Dios y el convento de Carmelitas Descalzas en Cuenca", en *Monte Carmelo*, 99, p. 27-50. Y, por último, GARCÍA MORALES, M. VICTORIA (1991), op. cit., p. 108.

²² FERNÁNDEZ GRACIA, RICARDO y ECHEVARRÍA GOÑI, PEDRO LUÍS (1981): "El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos de Pamplona. Arquitectura", en *Príncipe de Viana*, 164, p. 787-818. De los mismos autores véase también (1982) "Aportación de los Carmelitas Descalzos a la Historia del Arte Navarro. Tracistas y Arquitectos de la Orden", en *Santa Teresa en Navarra. En el IV Centenario de su muerte*, Villafranca de Navarra. BUENDÍA, ROGELIO (1988): *Navarra, "Tierras de España"*, Noguer, Barcelona, p. 265.

de la Madre de Dios fuese suficientemente importante como para marcar la vocación arquitectónica de otros frailes carmelitas descalzos durante años, y que, incluso, hubiera ayudado a sedimentar una tradición de aprendizaje en la autoformación en materia arquitectónica, de manera particular en el campo del diseño. Su modelo debió inspirar, entre otros, a fra Josep de la Concepció, el más destacado de los arquitectos del barroco catalán, responsable de un considerable volumen de obras y, lo que es más importante, tracista de un extraordinario talento, suficientemente demostrado en la calidad de las trazas que ejecutó, buena parte de las cuales han llegado hasta nosotros²³. Podríamos aplicar el mismo criterio a la congregación de los jesuitas, en la que, como es bien sabido, también se reunieron entre los siglos XVI y XVII algunos de los más conspicuos ingenios hispánicos en materia arquitectónica; la figura de Bartolomé de Bustamante inspiró, sin duda, la continuidad que de su actividad como tracista hicieron otros jesuitas como Juan Bautista Villalpando, el ya citado Pedro Sánchez o Juan de Tolosa²⁴.

No olvidemos, finalmente, que también en algunos de estos casos la vocación arquitectónica venía marcada por la orientación profesional paterna. La ilustración adecuada, que nos servirá además para cerrar nuestro discurso con el

mismo ejemplo con el que lo iniciamos, viene de la mano de fray Lorenzo de San Nicolás. Se había empezado a formar ya al lado de su padre, maestro de obras, antes de ingresar como lego en la orden de los agustinos recoletos con diecisiete años de edad. Fray Lorenzo no sólo seguía la profesión paterna en su dedicación a la arquitectura, sino también la misma vocación religiosa: siendo él aún un niño, su padre, después de enviudar, había profesado en la misma orden con el nombre de fray Juan de Nuestra Señora de la O. A los treinta y ocho años de edad, el conocimiento teórico y práctico de fray Lorenzo en materia arquitectónica era tal que le permitió redactar y publicar el tratado *Arte y Uso de Arquitectura*, una obra cuya primera edición apareció en 1633, y que llegó a convertirse para muchos arquitectos en un manual de referencia durante el siglo XVII. Podríamos afirmar que fray Lorenzo de San Nicolás es nuestro Alberti hispánico, no sólo porque también se ordenó sacerdote —en 1631, a los treinta y seis años—, sino, sobre todo, porque, al igual que el italiano, su actividad como arquitecto fue posterior a la redacción de su obra teórica, y, por lo tanto, pareció querer demostrar también que la codificación y la reflexión habían de ser previas al ejercicio práctico de la profesión, tal como la nueva concepción del arquitecto obligaba²⁵.



²³ Sobre este arquitecto véase MADURELL I MARIMON, JOSÉ M (1954): “El tracista Fray José de la Concepción”, en *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXVII, p. 59-99. MARTINELL, CÉSAR (1966): “Un arquitecto eminente del siglo XVII, Fray Josep de la Concepció ‘El Tracista’”, en *Cuadernos de Arquitectura*, 63, p. 9-14. Y, finalmente, NARVÁEZ CASES, CARMÉ (2004): *El tracista fra Josep de la Concepció (1626-1690)*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona.

²⁴ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ALFONSO (1963): “El padre Bartolomé de Bustamante, iniciador de la arquitectura jesuítica en España”, en *Archivium Historicum Societatis Iesu*, vol. XXXII, p. 3-102. Del mismo autor (1967): *Bartolomé de Bustamante...*, op. cit.

²⁵ Sobre fray Lorenzo véase LÓPEZ GAYARRE, PEDRO ANTONIO (1989): *Arquitectura religiosa del siglo XVII en Talavera de la Reina: Fray Lorenzo de San Nicolás y su influencia*, Excmo. Ayuntamiento de Talavera de la Reina- Consejería de Educación y Cultura de Castilla-La Mancha- Museo Ruiz de Luna. Y también BONET CORREA, ANTONIO (1993): *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Alianza, Madrid, p. 157-160.

EL CONCEPTISMO COMO HORIZONTE DE
EXPECTATIVAS DE LA PINTURA DEL SIGLO DE ORO.
UNA REFLEXIÓN DESDE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

Manuel Pérez Lozano
Universidad de Córdoba

Parece que “recepción” es palabra de moda. La historiografía artística española se ha caracterizado por una recepción un tanto tardía y superficial de los avances teóricos en aspectos metodológicos (recuerdo un ilustrativo artículo del profesor Borrás, publicado en 1985)¹ y parece que descubrimos ahora las muy interesantes perspectivas que ofrece la estética de la recepción cuando esta teoría lleva vigente más de treinta años, bien es verdad que lo hizo en origen desde el campo de la historia literaria.

Espero que perdonen el tono personal en el que va a discurrir esta comunicación pues en definitiva lo que voy a exponer, sucintamente y recurriendo a un ejemplo de aplicación, es mi vivencia intentando hacer historia del arte desde las propuestas metodológicas de la estética de la recepción y las dudas que me suscita la eclosión de esta moda recepcionista, que no la teoría en sí.

Aunque bastante criticable por su bisoñez, quisiera recordar que ya en 1990 presenté en el VIII CEHA, celebrado en Cáceres, la que creo fue primera aporta-

ción española que aplicaba este análisis al estudio de algunas obras sevillanas de Velázquez, según las propuestas hermenéuticas de Hans. G. Gadamer (1900-2002), y la de los principales teóricos de la recepción Hans Robert Jaus (1921-1997) y Wolfgang Iser (1926). Esta fue la metodología que inspiró mi tesis doctoral *El conceptismo en la pintura andaluza del Siglo de Oro* presentada en la Universidad de Córdoba el año 1993. En vista de la escasa recepción que la estética de la recepción había tenido en España, decidí posponer su publicación a un momento en que la historiografía artística española fuera un poco más “receptiva” (las redundancias son intencionadas). Desde entonces he publicado algunos trabajos metodológicos y dirigido algunas investigaciones inspiradas en los términos que maneja la estética de la recepción pero he de reconocer que hasta hace bien poco no veía en nuestra historiografía un horizonte de expectativas favorable para esta metodología, básicamente útil para hacer interpretación histórica, ya sea de la historia literaria o de la historia del arte².

¹ Véase Borrás Gualis, Gonzalo M. (1985): “La Historia del Arte, hoy” en *Artígrama* n° 2, pp. 213-238.

² Sobre la estética de la recepción y sus aplicaciones, véase Pérez Lozano, Manuel (1992): “Aplicaciones metodológicas de la estética de la recepción para la interpretación de obras de Velázquez”, en *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, Cáceres, tomo II, pp. 757-762; (1993): “Velázquez y los gustos conceptistas”, en *Boletín del Museo e Instituto ‘Camón Aznar’*, 54, pp. 25-47; (1993): “Una cuestión de método: ¿Qué hay entre la interpretación iconográfica e iconológica?”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 12, pp. 131-139; (1995): “La cultura literaria de Francisco Pacheco en la educación del pintor Velázquez”, en *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna*, Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Publicaciones de la Obra Social y Cultural Cajasur, pp. 303-311; y M. Pérez Lozano y A. Urquizar Herrera (2002), “Las interpretaciones de la crítica

Parece que todos los fervorosos iconólogos españoles de los años ochenta y noventa declaramos ahora tener muy superado a Panofsky, cuando realmente casi no lo habíamos asumido en su verdadero sentido; lo que verdaderamente hicimos fue aplicar mecánicamente sus famosos tres niveles interpretativos según el no menos famoso esquema de su artículo “Iconografía e Iconología”³. Y esto sin haber indagado realmente en el posible catálogo de fuentes a las que habría que acudir para contrastar las interpretaciones y así aparecieron ciertas lecturas iconológicas muy *sui generis*.

La virtud fundamental de Panofsky fue proponer un método; sin él no hay ciencia posible. Pero el defecto fundamental de su método es que todo descansaba en la supuesta calidad de depurado historiador que se le suponía al intérprete, sin apenas exigirle contrastación a sus hipótesis, y suponiendo que a fuer de conocer muy bien las fuentes del pasado, podría adoptar una posición mental como, por ejemplo, la un hombre del siglo XVII y explicar el arte de ese periodo como si fuera un superviviente de ese momento de la historia. Ahora con los términos *recepción*, *horizonte de expectativas*... tomados de la estética de la recepción pero utilizados fuera del contexto de la metodología subyacente, estamos volviendo a resucitar el problema de la libre interpretación sin contrastación.

Referente a recepción, mucho de lo que he visto publicado últimamente trata sobre lo que ha venido en llamarse *fortuna crítica*, o estudios sobre el público y las obras, o los viajes de formas

y temas. Así se podría titular un trabajo “La recepción de Tiziano en la pintura de Juan de Peñalosa” porque se ha descubierto que cierto pintor se basó en una estampa a su vez basada en una obra del famoso pintor. Eso no es un estudio de recepción, se llama copia de estampas, y punto. Si Panofsky hubiera titulado su célebre artículo sobre el Padre Tiempo algo así como “La recepción de la imagen de Cronos en el arte moderno europeo” quizá ahora estaríamos alabando sus cualidades precursoras. Corremos el riesgo de cambiar los términos a otros más modernos pero seguir manteniendo el déficit metodológico que hace veinte años nos mostraba Borrás.

Estudiar la historia del arte desde la perspectiva de la estética de la recepción supone avanzar mucho más, sobre todo en aspectos de rigor histórico (comprender la historicidad) y de hermenéutica (teoría de la interpretación) que limitarse a las investigaciones sobre el viaje de las formas y los textos y su admisión o rechazo en diferentes zonas⁴. No hay que describir los hechos sino comprenderlos históricamente. Evidentemente éstos trabajos indagan en algunas de las posibilidades analíticas de la recepción, aunque superficialmente.

EL VALOR DE LA INTERPRETACIÓN

El arte, como forma de comunicación que es, requiere de emisor, medio-mensaje y receptor. Si falta alguno de estos tres elementos no hay comunicación, no hay arte. Los productos artísticos no pasarían de ser meros artefactos si no fueran objetos que, supe-

anglosajona de los bodegonos velazqueños”. En *Actas de la I Conferencia Internacional ‘Hacia un Nuevo Humanismo’. El hispanismo angloamericano: Aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura españolas (siglos XVI-XVIII)*, Universidad de Córdoba y Diputación Provincial. Véase también la publicación de la tesis doctoral de Urquizar Herrera, Antonio (2001): *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modelos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Servicio de Publicaciones. Universidad de Córdoba.

³ Una primera versión en castellano es la Introducción de Panofsky, Erwin (1972): *Estudios sobre iconología*, Alianza Universidad, Madrid. También en Erwin Panofsky (1983), “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”, en *El significado de las artes visuales*, Alianza-Forma, Madrid, pp. 45-77.

⁴ Sobre las posibilidades de mejorar el análisis histórico-artístico en los aspectos de difusión de las artes desde la estética de la recepción, además de la Comunicación que en esta mesa presenta el Dr. Urquizar Herrera: “Modelos y principios. Canales de difusión del arte en la Edad Moderna y transformaciones en la recepción de la práctica artística”, también debe consultarse su tesis doctoral, ya citada.

rando su propia materialidad, son vistos como otra cosa cuya función esencial es representar, simbolizar... en definitiva comunicar. Por tanto, todo objeto que es considerado como artístico, no sólo requiere de su instancia estimuladora, también reclama la existencia de los dos polos de la comunicación, el emisor y el receptor, o en otras palabras, del artista y el espectador, si bien la obra, una vez construida, ya no necesita de la presencia de su creador, que aunque puede ser deducido o supuesto, también puede ser ignorado en cuanto al mensaje que es recibido por el espectador. Es el espectador el que percibe y, por tanto, configura la obra, y a partir del estímulo percibido, la interpreta. Es obvio que podemos estudiar al artista como causa, pero no es la única; también es más evidente que llegamos a las causas por el análisis de los efectos, y estos son los que dejan los rastros que interesan al historiador. El historiador al interpretar hace como el director de orquesta, que pone a disposición de un público la obra para su contemplación estética, consciente de que se dirige a sus contemporáneos, pero con intención de vincularlos a un pasado para hacérselo comprensible.

Lo primero que debe procurar el historiador del arte que quiera seguir este camino es tomar conciencia de que él mismo es un "receptor" y que la historia del arte que pretenda hacer es siempre el resultado de unas tradiciones historiográficas determinadas que le colocan en un cierto punto de vista, un horizonte, desde el que analiza⁵. Debe tener claro que su vinculación con el pasado se hace en un presente que es lo único que existe y desde una carencia absoluta de realidad del pasado. Todo lo que podemos saber del pasado está en el presente en el que nos movemos e investigamos. Del pasado nos quedan vestigios que

interpretamos desde nuestras mentalidad y lenguaje actuales, pero que no nos permiten situarnos en un pasado tal cual fue. Como dice Gadamer, estamos inmersos en tradiciones y son las tradiciones las que nos vinculan al pasado. La tradición es lo que del pasado tenemos en nuestro presente⁶. Reconstruir el pasado, además de imposible, es absurdo y alienante. Al pasado lo deconstruimos. Otra cosa, y esa es la verdadera misión del historiador, es comprenderlo; mostrarlo a nuestros ojos liberado, en la medida de lo posible, de contradicciones y prejuicios para hacerlo más inteligible.

Conviene insistir en la importancia de Gadamer cuya hermenéutica es un precedente de la estética de la recepción, pero en ella está la clave del concepto de historia que subyace en esta teoría y en toda metodología que de ella se derive. Como Iser, Jauss y la mayoría de sus seguidores se polarizan más a lo literario, es en el pensamiento gadameriano donde debemos buscar las fuentes teóricas de una recepción de las obras de arte visuales. Los textos que Gadamer dedicó a cuestiones estéticas son muy orientativos.⁷

Con respecto a las artes visuales, lo primero que conviene destacar es que casi tan importante como los procesos de comprensión son los procesos de percepción visual; estos tienen escaso peso en la interpretación literaria, pero son esenciales a la hora de configurar una determinada dirección interpretativa en las artes del diseño. No podemos, ni debemos, centrarnos tanto en las opiniones de los críticos, responsables de la fortuna de un autor o un movimiento o período, que dejemos de mirar las obras y en función de esa observación tomar posturas sobre la veracidad o falsedad del pensamiento crítico. Porque la crítica histórica es la que ha creado esas tradiciones que señalaba Gadamer con las

⁵ Un ejemplo de estos análisis en Urquizar Herrera, Antonio (2001): *Historiadores y pintores. Historia de la historiografía de la pintura del siglo XVI en Córdoba*, Diputación de Córdoba, Córdoba.

⁶ Gadamer, H. G. (1997): *Verdad y método*, 7ª Ed. Sígueme, Salamanca, pp. 331-459.

⁷ Gadamer, H. G. (1996): *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid.

que hemos configurados nuestros horizontes de expectativas hacia las obras y también Gadamer avisaba de cómo eran la fuente de los prejuicios con los que examinamos el pasado, causantes, a veces de *malentendidos* verdaderamente distorsionadores de la verdad histórica. Sería interesante releer a Gombrich sobre todo en *Arte e ilusión* y en *La imagen y el ojo*, donde se nos explica que no todas las culturas miran de la misma manera y que el ojo ya ve pre-dispuesto por cierta intencionalidad proveniente de un “horizonte de expectativas” perceptivo.

El nivel de la comprensión está muy condicionado por el modo de percibir. Y no es lo mismo cómo percibe la obra el artista que cómo es percibido el resultado final por el receptor de la obra. Si bien mirado, todo artista es también un receptor que reacciona no sólo ante sus obras, también y muy fundamentalmente, ante las de otros.

Conviene analizar cómo las obras nos llegan envueltas en tradiciones interpretativas que, a veces, más que facilitarnos su comprensión nos la dificultan. La hermenéutica del historiador del arte debe ir analizando los posibles prejuicios y malentendidos generados en la historia de la interpretación de las obras, y el arte en general, para intentar situarse en un “horizonte de expectativas del pasado”, en lo que pudieran ser las claves de comprensión utilizadas por los coetáneos al artista y a su obra.

Desde ahí tenemos que ver la obra siguiendo un proceso parecido al que Iser propone para la lectura, salvando las enormes distancias que hay en el análisis de una fenomenología de la lectura y una fenomenología de la experiencia estética visual. Pero cuando vemos una obra, un cuadro por ejemplo, a partir de lo que percibimos configuramos un repertorio icónico, e incluso varios, y en función de los ca-

racteres por los que agrupamos los objetos que hemos percibido (estrategia de percepción), elaboramos también una estrategia de comprensión. Ambas estrategias se practican en función de nuestras disponibilidades culturales (horizonte de expectativas).

Como sugiere Gombrich, una obra de arte es algo muy similar a un juguete. Gadamer es más rotundo y afirma que ontológicamente el arte es juego. Ese juego consiste en encontrar sentido a los repertorios propuestos en la obra aplicando estrategias de lectura que doten de significado a lo que percibimos⁸.

EL CONCEPTISMO COMO HORIZONTE

Mi interés por la estética de la recepción vino del planteamiento metodológico de mi tesis doctoral en la que pude analizar el contexto teórico de una serie de pintores y obras de la Andalucía del Siglo de Oro. Una cosa parecía obvia: si existían unos pocos pintores eruditos que eran aficionados a la poesía y la literatura, era lógico pensar que su lenguaje literario debía ser similar al empleado para transmitir los mensajes de sus pinturas y que si su clientela tenía aficiones semejantes, en el estudio de lo que Pierre Bourdieu llama su “campo literario” y Gadamer “horizonte”, estarían también las claves de interpretación del sentido de las pinturas que adquirirían para su disfrute o financiaban para un uso público.

Al considerar el *conceptismo* literario como el gusto propio de un grupo erudito, más o menos reducido, lo valoramos también como el núcleo de un *horizonte de expectativas* desde el que analizar las producciones plásticas de esos pintores eruditos (Pablo de Céspedes, Francisco Pacheco, Antonio Mohedano, Diego Velázquez en su etapa sevillana, Juan Valdés Leal, Antonio Palomino, y algunos pocos

⁸Véase Pérez Lozano y Urquizar Herrera (2003): “De Gombrich a la *Rezeptionsästhetik*: la configuración de la percepción y la interpretación en las artes visuales” en *E. H. Gombrich. In memoriam*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, pp. 325-341.

más que abarcan desde aproximadamente 1580 hasta el primer tercio del siglo XVIII). Se descubría así mismo un *conceptismo pictórico* en el que cabían lecturas en claves metafóricas y de doble sentido en las imágenes. Bastaría imaginar para un público aficionado a cierta prédica o a la poesía religiosa del momento, cómo podía ser entendida la representación de una *Inmaculada* sevillana con sus atributos, una composición nada naturalista, sólo inteligible con una lectura metafórica referida a unos textos bíblicos.

UN EJEMPLO DE CONCEPTISMO PICTÓRICO

Para no hacer tediosa la lectura de esta comunicación, me gustaría proponerles un ejemplo más preciso de análisis desde el horizonte de expectativas del conceptismo. Me voy a referir a unas obras de Juan Valdés Leal pintadas en Córdoba y cuyas primeras investigaciones presenté en el VII CEHA celebrado en Murcia en 1988 sobre el tema “Patronos, promotores, mecenas y clientes”, en el que, por cierto, siendo tan propicio el asunto, nadie mencionó propuestas receptoristas. Entonces estaba vigente Panofsky y su método. Mi intención no es tanto la interpretación de la obra como incidir en la metodología que empleé y las reflexiones críticas que hoy día esta me sugiere. Obviaré muchos de los datos históricos sobre el comitente y el pintor porque, además de conocidos, pueden consultarse en la publicación de las actas del CEHA, celebrado en Murcia.

En 1655 Juan de Valdés Leal contrataba con Don Pedro Gómez de Cárdenas la pintura de un retablo para el convento carmelita calzado de Ntra. Sra. del Carmen junto a la Puerta Nueva de Córdoba, lugar muy transitado por ser el acceso a la ciudad de casi todos los viajeros provenientes del norte y levante (Fig. 1). Don Pedro aspiraba al ascenso social y su patrocinio religioso-artístico pretendía en gran parte servir a esa in-



Fig. 1. Retablo de la Iglesia del Carmen (Puerta Nueva). Córdoba.

tención. Coincidiendo con su mecenazgo en el convento, en 1656 había sido nombrado, previo pago, Vizconde de Cárdenas. Pero sería un hijo suyo quien a comienzos del siglo XVIII consiguiera el título de conde, lo que implicaba ya entrar en la verdadera aristocracia.

No voy a entrar en el estudio detallado de los diversos cuadros del magnífico conjunto que forma el retablo, probablemente la obra artística más interesante en Córdoba después del conjunto de la Mezquita-Catedral. Me centraré en el cuadro principal y en los problemas de método que conlleva una interpretación desde la recepción (Fig. 3).

Podríamos decir que el cuadro es un prototipo del Barroco, pero nadie del siglo XVII o del siglo XVIII nos habría entendido. El pintor probablemente se habría ofendido por el carácter peyorativo del término usado. Ni Palomino ni Ponz pensaron usar nada semejante a “barroco” para calibrar esta obra. Hablaron de pinturas hechas “con gran magisterio y bizarria”, dignas de Velázquez por su viveza y verdad, y por su inspiración en “el natural”. Ponz, un neoclásico, las juzga de “mucho mérito”. Valdés se inspiró en estampas que adaptó y modificó,

algunas fácilmente identificables porque son de obras de Rafael Sanzio, al que nadie catalogaría de barroco. Si hoy le consideramos como el más barroco de todos los pintores andaluces, ¿por qué Valdés Leal no gozó de la fama y del prestigio de un Murillo, aparentemente un pintor más contenido en su “barroquidad”? En Córdoba, por esos años, se prefería a Antonio del Castillo, un pintor al que solemos catalogar como anclado en fórmulas manierista. Un análisis desde los receptores pone en entredicho los tradicionales esquemas estilísticos.

Muchas cosas tendríamos que rectificar en los parámetros analíticos que usamos si verdaderamente queremos que nuestras investigaciones sean útiles para comprender el pasado. Creo que va llegando el momento de acabar con una empobrecedora forma de interpretar las obras desde las características estilísticas de época, que realmente son un invento decimonónico⁹.

REPERTORIOS Y ESTRATEGIAS INTERPRETATIVAS

Pasemos a configurar el repertorio de lo representado. No es difícil la identificación de parte de lo figurado ni descubrir la estrategia de lectura buscada por comitentes y por autor para satisfacer a éstos. La traslación de Elías, es una escena descrita en el capítulo segundo del *Libro segundo de los Reyes*. En un templo perteneciente a la Orden Carmelita el tema elegido se explica con facilidad: la orden consideraba y argumentaba largamente sus orígenes en la vida eremítica que Elías y sus discípulos llevaron en el Monte Carmelo. Era un hecho de especial significado el momento de máxima glorificación del profeta, cuando éste asciende a los cielos sin pasar por la muerte. También encerraba un gran simbolismo el envío del manto a Eliseo, momento que también le hacía herede-



Fig. 2.. Valdés Leal, Elías venciendo a los sacerdotes de Baal (1658).

ro de su espíritu profético. Los carmelitas vestían un manto de lana blanco en recuerdo de aquel hecho, considerado como fundacional de la orden. En una época en que nuevas órdenes religiosas se encumbraban en la vida de la Iglesia, y otras reformadas remozaban su prestigio, los carmelitas calzados, de la antigua observancia, necesitaban hacer ostentación de su mayor antigüedad, que arrancaba desde los tiempos de Elías y que comenzaba a ser puesta en entredicho por los bolandistas.

Pero hay un repertorio más curioso si lo miramos con el sentido metafórico que propone una estrategia lectora desde el *conceptismo*. También vemos aquí cómo a Elías se le pretende asociar con la iconografía de los dioses paganos, tal como se muestra en el cuadro de *Elías y los sa-*

⁹Véase la comunicación que a esta misma mesa del congreso presenta Ana Serrano Hernández con el título de “La teoría del barroco español: malentendidos en su recepción”.

cerdotes de Baal, pintado en 1658, donde lleva el haz de fuego en su mano, como si de Júpiter y sus rayos se tratara (Fig. 2). Elías es metafóricamente un «otro Zeus o Júpiter» capaz de controlar la furia de los elementos celestes y hacer bajar el fuego celeste sobre sus enemigos. Esta metáfora sería muy propia del ambiente culterano cordobés y lógica en el horizonte de expectativa conceptista desde el que debemos analizar estas obras.

Fray Miguel Muñoz, carmelita cordobés que había profesado en este convento, escribió una obra apologética sobre el profeta titulada *Propugnaculum Eliae et propaginis carmeliticae*, (Defensa de Elías y de la estirpe carmelitana) impresa en Roma en 1636. En dicho libro defendía la hipótesis de que los griegos, conocedores de los hechos y milagrosa traslación del profeta, identificaron al Sol con éste (Helios=Elías), y así la representación mitológica del dios sol y su carro de caballos ígneos, la tomaron los griegos de haberla oído referir a los hebreos, según contaban antiguas fuentes patrísticas como el Crisóstomo y Sedulio; de igual modo –y según Muñoz– los griegos atribuyeron el dominio del rayo a su principal divinidad al oír de los hebreos las historias de Elías¹⁰.

El carro triunfal que se pinta en el lienzo central, en el que Elías se dirige al cielo, es muy llamativo por su intenso movimiento, posee detalles que exceden la escueta descripción del *Libro segundo de los Reyes*. Cuatro son los ígneos caballos, aunque el texto no especifica número alguno. Pero aún más sorprendente es ver como las ruedas del carro giran en sentido contrario a la dirección que marcan los équidos. Tal efecto sólo podía obedecer a dos causas: un error involuntario del pintor o la búsqueda de un significado. Lo segundo nos hizo pensar que la escena podría corresponderse con lo descrito en una fuente fundamental de la tradición poé-



Fig. 3. Valdés Leal, *Asunción de Elías* (1656).

tica cordobesa culterana, la descripción del carro de Febo que hace Ovidio en el libro segundo (versos 67-75) de sus *Metamorfosis*, en donde el dios explica a su osado hijo Faetón los problemas que conlleva conducir el carro solar, de cuatro indómitos caballos, y le advierte sobre las dificultades que comporta esa carrera en una descripción metafórica del recorrido del sol por el espacio. Si el camino para llegar al cenit es arduo, más lo es en el instante final, cuando el carro se aproxima a la tierra y está a punto de estrellarse. Intentando disuadir a Faetón, el dios solar advierte: «que el cielo está animado de un perpetuo movimiento circular por el que arrastra a las altas constelaciones haciéndolas girar en veloz rotación. Mis esfuerzos se dirigen en sentido contrario y a mí no puede vencerme el impulso que vence a los demás, sino que mi movimiento es opuesto al rauda giro de los otros. Supón que te he dado el carro; ¿qué vas a hacer? ¿Vas a poder marchar contra la rotación de los polos sin que su veloz eje te lleve consigo?». He aquí, pienso, la razón por la que las ruedas giran al contrario.

Gracias a la habilidad de Valdés Leal, las intenciones del mentor del cuadro,

¹⁰ Miguel Muñoz, *Propugnaculum Eliae et propaginis carmeliticae*, Roma 1636, liber III, cap. II, art. IV, p.384.

que pretende hacer alarde de sabiduría clásica se manifiestan; con sentido de metáfora proponía que los iniciados en la poesía ovidiana pudieran identificar el carro bíblico con el de Febo, y en definitiva Elías sería considerado un «Febo o Apolo bíblico» en tanto que viajero celeste en la línea de pensamiento del carmelita Muñoz. El despliegue del ingenio, esto es el conceptismo, carácter esencial de la literatura que se estaba produciendo en ese momento, lleva a estas *coincidentia oppositorum*, recurriendo a procedimientos metafóricos destinados a reunir cosas que son conceptualmente distintas¹¹. Pero como se ve, no son modos de expresión exclusivos de la literatura. También la pintura hecha para un público consumidor de esos textos, lógicamente debía expresarse en claves similares.

También hay otros elementos en la obra que nos aparecen sin sentido si no le aplicamos unas estrategias de lectura adecuadas. El retablo había sido realizado para el lugar que serviría de enterramiento a la familia de los Cárdenas y estaba en un recinto de culto de la orden carmelita. Por tanto su mensaje debía satisfacer las condiciones establecidas por sus destinatarios. Desde esta perspectiva y considerando las estrategias de lectura que el motivo central propone, era posible también encontrar explicación al resto de objetos, aparentemente ajenos a la temática religiosa que encontramos en el gran lienzo.

El extraño pájaro rojo ¿no será también parte de la mitología del poeta Ovidio? En el libro XV de las *Metamorfosis*, a propósito de la muerte, se nos describen las características del ave fénix. Aquí el pájaro con pico de águila, presenta una cola más propia de papagayo que de ave rapaz. El papagayo, de procedencia americana había sido identificado por los científicos como la fuente de inspiración del ave legendaria. De todas



Fig. 4. Valdés Leal, *Asunción de Elías* (1656) (detalle).

formas expresa la característica fundamental del fénix: su plumaje rubicundo. Plinio (libro X, cap. 2) lo describía como un gran pájaro, semejante a un águila de plumaje color rojo (Fig. 4).

Pero además de símbolo de resurrección, muy adecuado para un retablo de capilla funeraria, en el lenguaje y literatura de la época, el término fénix se utilizaba para designar a personas exquisitas en fama y virtudes, lo que les daba el rango de inmortales. Por citar un ejemplo vale el de Lope de Vega: «fénix de los ingenios». Con el mismo sentido aparece con frecuencia en *El Criticón* de Gracián.

Este pájaro, símbolo de resurrección y metáfora del hombre de fama, es de lógica que venga aplicado en este caso a don Pedro Gómez de Cárdenas, quien financia el retablo y quien será enterrado bajo el altar. Y para que quede clara la referencia a su persona, bajo el fénix, se pintó una mata de cardo común, perfectamente identificable, alusión al apellido Cárdenas

¹¹ Vid. Bruce W. Wardropper, «Temas y problemas del barroco español» en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. III, Barcelona 1983, p. 16.

cuya etimología viene de «cardo». Una cosa «cárdena» es la que tiene el color morado de la flor del cardo. Además, Valdés Leal «que era altivo, y sacudido con los presuntuosos», según Palomino que le conoció, no desaprovechó la ocasión y, casi como hiciera Velázquez en *Las Meninas*, se puso a la altura de su noble comitente fijando su nombre en la filacteria que sujeta el fénix con el pico, reivindicando así una alta consideración para el artista.

También las *Metamorfosis* de Ovidio nos hablan de la corneja, pájaro de similares características a la urraca como advierte Covarrubias en su *Tesoro*. Cuenta Ovidio cómo la bella Coronis suplicó ayuda a Minerva para evitar que el dios del mar la forzara, y la diosa la convirtió en corneja tomándola como su compañera. A propósito de la corneja, y siguiendo a los clásicos, en especial a Eliano, los textos hacen alusión a la corneja como símbolo de la casada fiel y amante de sus hijos, de la armonía matrimonial y de la viuda cristiana. Sabemos que doña Inés de Armenta y su marido estaban aún vivos cuando se pintó el cuadro, de modo que dejando de lado el último significado podemos concluir que la urraca no es otra que la fiel esposa de don Pedro Gómez de Cárdenas, metafóricamente por supuesto.

El significado del cuadro, se nos manifiesta a través de las figuras metafóricas procedentes de la obra ovidiana pero interpretadas de acuerdo con ideas morales cristianas. Es un mensaje propagandístico donde tanto la orden carmelita como la familia Cárdenas quedan exaltadas. Quizás pueda sorprender una interpretación de tal complejidad. Lo mismo ocurre cuando nos acercamos a la literatura denominada culterana. Don Pedro Gómez de Cárdenas tenía fuertes vínculos con los poetas seguidores de Don Luis de Góngora. El mismo Góngora había sido gran amigo de la familia.

EL HORIZONTE DE EXPECTATIVAS DIRIGE LA INTERPRETACIÓN

Reconozco que cuando trabajaba en estas obras, estaba más cerca del método iconológico de Panofsky y que, gracias a mi inmersión en el mundo de la historiografía literaria, me topé con esta nueva orientación al leer las escasas publicaciones existentes entonces en castellano sobre estética de la recepción, básicamente dos antologías de artículos de 1987 y 1989 y el libro de Acosta Gómez, más sistemático, también de 1989. Todos centrados en aspectos de la historia literaria¹².

¿Qué diferencia había entre este análisis y un análisis iconológico? Aparentemente muy escasas, ambos trataban de buscar sentido a lo que veíamos representado, pero metodológicamente las diferencias son muy profundas. No hacemos un estudio desde los estilos de época, sino desde los gustos de grupos sociales muy determinados, y analizamos las obras desde su *microhistoria*, identificando sus repertorios y las estrategias de lectura que le dan sentido habiendo previamente establecido las direcciones interpretativas que, según los horizontes de expectativas desde los que nos situamos, tienen coherencia.

Esa coherencia se demuestra porque, si las intenciones del autor, reflejadas en las obras se corresponden con las del horizonte de expectativas preestablecido, este horizonte también controla y contrasta las direcciones de la investigación y sus resultados. Pues en esto las artes visuales presentan una ventaja y un inconveniente. La ventaja es que al apelar al sentido de la vista tenemos unas claves de interpretación sino objetivas, al menos fácilmente intercomunicables, y como ha remarcado Umberto Eco, por mucho que carguemos el peso en el receptor, siempre la obra refleja unas intenciones (*intentio*

¹² Mayoral, José A. (Editor) (1987): *Estética de la recepción*, Arco/libros, Madrid. Warning, Rainer (ed.) (1989): *Estética de la recepción*, Visor, Madrid. Acosta Gómez, Luis A. (1989): *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Gredos, Madrid.



Fig. 5. Abraham Bloemaert, *La Asunción de Elías* (invertido).

operis), que legítimamente y en aras de la experiencia estética que las obras pretenden suministrar, tendemos a interpretar como las *intenciones del autor* aunque sean las nuestras camufladas (*intentio lectoris*)¹³. Pues el inconveniente es que esas intenciones que percibimos en la obra pueden ser dependientes de nuestro subjetivo horizonte de expectativas y no en el que suponemos es del pasado.

¿Cómo saber de las intenciones del autor o de los comitentes si no tenemos sus declaraciones escritas? Sólo hay lo que la obra y algunas fuentes relacionadas nos muestran. Pero si hemos procedido con método desenmarañando prejuicios y resolviendo malentendidos, también sabemos cómo proceder en la investigación si el horizonte de expectativas de la época de la obra ha estado bien configurado.

Si nos dedicáramos a indagar en las iconografías bíblicas, como habría

hecho un seguidor del método iconológico, no encontraríamos las fuentes gráficas adecuadas. Aparecerían modelos de cierta similitud como los que mostramos en las ilustraciones. Por eso, aunque hay algunas estampas donde podemos encontrar representado el tema de la *Asunción de Elías* como en esta de Abraham Bloemaert (Fig. 5), pensé que más probablemente podría hallar las fuentes compositivas por la vía de la interpretación conceptista, recurriendo a iconografías de las *Metamorfosis* ovidianas.

Siguiendo esa dirección, sugerida por las estrategias de lectura que creía descubrir en el cuadro, hallé la estampa de Paolo Farinati (1524-1606), compuesta hacia 1590, y que sólo he encontrado conservada en una copia realizada por Nicolás Le Sueur en el siglo XVIII (Fig. 6). Representa la escena de *Faetón conduciendo el carro solar*, según la traducción del título en francés. Como puede verse, claramente fue la que inspiró a Valdés Leal a componer la cuadriga de su obra, y quizá el forzado escorzo de Eliseo. En todo caso, demuestra cómo la intención del autor fue crear el juego de interpretación conceptista a que nos hemos referido, que su público, desde lo que hemos llamado el *horizonte de expectativas del conceptismo* requería, inspirándose para ello, no en fuentes gráficas de la Biblia, sino de la mitología ovidiana.

Pero, sinceramente, el objetivo de esta interpretación, quizá pesada, ha sido lo que considero la labor fundamental del historiador del arte: motivar a mirar con nuevos ojos las obras de arte, como este retablo en la Iglesia del Carmen del barrio de Puerta Nueva en Córdoba. Seguro de que la experiencia estética que les proporcionará su visita, aunque inefable, también será inolvidable. Esa, creo, es la auténtica recepción.

¹³ Eco, Humberto (1987): "El extraño caso de la *intentio lectoris*" en *Revista de Occidente*, 69, pp. 5-28.

LOS MANDATOS DEL OBISPO JUAN ALONSO
DE MOSCOSO PARA LA ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO
EN LA CATEDRAL DE MÁLAGA EN 1612

Pablo J. Pomar

En la Edad Media, las ciudades del Valle del Guadalquivir, excepto aquéllas en donde la proximidad a alguna cantera había hecho de la piedra un material barato y por tanto abundantemente utilizado, contaban con un caserío heredado de época islámica y templos instalados en mezquitas reorientadas, contruidos con materiales pobres y deleznable. Esta realidad perduró hasta bien entrado el siglo XIV e incluso hasta el XV y aun después. En aquellos años, a medida que la frontera se iba retirando, comenzó a aparecer la labor en piedra, si bien sólo tímidamente y en contados elementos arquitectónicos como ventanales o portadas, que iniciaban un nuevo concepto de construcción aparente y elocuente.

Las ordenanzas municipales codificaron lógicamente lo concerniente a esta realidad, incluyéndose en ellas las obligaciones y deberes de los alarifes o albañiles, así como las de los carpinteros de lo blanco, mientras que los canteros, tal vez por su relativa escasez —además de por carecer de organización gremial en toda la Corona de Castilla— quedaron sin regulación ni marco jurídico. Así, cuando las fábricas catedralicias andaluzas de la

alta Edad Moderna necesitaron organizar una ingente cantidad de canteros, que ya no realizarían sólo una ventana o una aislada portada de cantería, sino que levantarían *a fundamentis* catedrales íntegramente de piedra, estas ordenanzas y normativas medievales habían quedado a la zaga de la práctica constructiva.

En este contexto, es iluminador el hecho de que el arzobispo de Sevilla, Fernando Niño de Guevara, optase por dotar a su archidiócesis de un maestro mayor de obras de cantería, figura que quedó instituida en el sínodo archidiocesano de 1604, lo cual vendría a solucionar el vacío de conocimientos canteriles de que habían adolecido en ocasiones los maestros mayores hispalenses.¹ Sin embargo, hay que señalar que lo recogido en estas sinodales, si bien sirvió para establecer un marco canónico moderno y coherente para muchos aspectos del gobierno de la Iglesia local, incluido el constructivo, no tuvo tanta repercusión en la catedral como en un principio se podría pensar, lo que tampoco ocurrió en el resto de las españolas. Si nos centramos en los cánones que se ocupan de

¹ “porque en las obras de cantería pueden recibir mucho detrimento las iglesias, hemos señalado maestro con salario en las dichas iglesias, para que vea las dichas obras, y se eviten los inconvenientes y gastos inútiles, que por su falta solía haber: y así encargamos a los dichos Visitadores tengan mucha cuenta con mirar las tales obras, informándose si se hacen conforme á las trazas que están dadas, y si van firmes y seguras, y como conviene; y, cuando les pareciere ser menester, avisen á nuestro Provisor, para que envíe al dicho maestro a visitarlas; y lo mismo harán los dichos Visitadores, en cuanto a las obras de albañilería y carpintería” (Niño de Guevara, Fernando [1609] (1864): *Constituciones del Arzobispado de Sevilla*, Francisco Álvarez y C.^a, Sevilla, t. 2, p. 138).

la construcción y reparo de los templos en las distintas constituciones sinodales, comprobamos como éstos habían sido redactados pensando principalmente en las parroquias, capillas y ermitas, mientras que las siempre importantes obras que se llevaban a cabo en las catedrales, apenas encuentran reflejo en esta legislación. Parece lógico pensar, por tanto, que tan monumentales edificios requiriesen una normativa específica por el volumen excepcional de trabajadores —y también de trazas, materiales y utillaje— que habría que gobernar.² Pero hay más: los cabildos catedrales, celosos de sus prerrogativas medievales, quisieron conservar para sí cuanto concernía a la administración de la fábrica, intentando mantener al margen la autoridad del prelado, aferrándose a inveterados privilegios y costumbres inmemoriales para eludir la jurisdicción ordinaria del obispo.³ Sin embargo, desde finales del siglo XVI, podemos afirmar que la época de los cabildos poderosos que lograban impedir cualquier ingerencia episcopal en

el gobierno catedralicio había concluido.⁴ Frente a las aludidas prerrogativas capitulares, el Concilio de Trento había fortalecido la autoridad de los preladados, que eran exhortados a efectuar la visita pastoral a la iglesia y cabildo catedral. Esta visita constituía un acto sacramental, magisterial y pastoral en el cual el ordinario —o en su defecto un visitador por delegación de éste— realizaba el escrutinio *de vita et moribus* tanto del pueblo como del clero, controlaba la economía de las fábricas y atendía a las necesidades materiales de los templos dependientes de su jurisdicción. En el caso de la visita a las catedrales, el Concilio facultó a los obispos para ejercerla con autoridad apostólica, por lo que los mandatos que en ella se emitiesen serían de obligado cumplimiento.⁵

Investido de esta autoridad, el obispo de Málaga Juan Alonso de Moscoso (1603-1614), reformador concienzudo formado junto al padre conciliar Cristóbal de Rojas y Sandoval en el gobierno de la archidiócesis de Sevilla, visitó

² En las catedrales se generó una importante normalización, de la que son buenos ejemplos los reglamentos conocidos para la construcción de las de Sevilla y Toledo, y que repercutieron notablemente en la redacción de las ordenanzas que regulaban otras grandes empresas constructivas, como ocurriría con el palacio de Carlos V de Granada, con el hospital de las Cinco Llagas de Sevilla y con el monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Sobre las ordenanzas sevillanas véanse Rodríguez Estévez, Juan Clemente (1998): *Los canteros de la catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*, Sevilla, Diputación Provincial, pp. 396-403 y Recio Mir, Álvaro (1999): “*Sacrum Senatim*” *Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Focus, pp. 43-45. Sobre las de Toledo: Santolaya Heredero, Laura (1979): *La obra y fábrica de la catedral de Toledo a fines del siglo XVI*, Caja de Ahorros Provincial de Toledo, Toledo, pp. 32-34 y Marías, Fernando (1979): “El problema del arquitecto en la España del siglo XVI”, en *Academia*, n. 48, pp. 184-191. Sobre las ordenanzas de los demás edificios no catedralicios: San Pedro de Galatino, Duque de (1935): “Instrucciones para las obras en la Alhambra (1546-49)”, en *Archivo español de arte y arqueología*, t. XI, pp. 209-216; Rosenthal, Earl [1985] (1988): *El palacio de Carlos V en Granada*. Madrid, Alianza, pp. 285-287; Cruces, Esther (2000): “La documentación sobre Pedro Machuca en el archivo de la Alhambra. Organización y procedimientos en las obras reales (1520-1550)”, en *Cuadernos de la Alhambra*, n. 36, pp. 35-49; Justiniano y Martín, Manuel (1944): “Edificación del Hospital de las Cinco Llagas”, en *Archivo hispalense*, n. 8, pp. 207-227). Se sabe que la construcción de otras catedrales también estuvo regulada por ordenanzas como las aludidas, sin embargo, hasta el día de hoy, no han aparecido estos textos, en su mayor parte del siglo XVI (Pleguezuelo Hernández, Alfonso (2000): *Arquitectura y construcción en Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, p. 82).

³ En el caso que nos ocupa sobre la catedral de Málaga, hay que señalar que a pesar de que los Reyes Católicos habían designado al obispo como único responsable y administrador de las rentas de su fábrica, los conflictos entre éste y el cabildo fueron frecuentes, hasta el punto de ser en buena medida causa del tardío comienzo de la catedral nueva. Esclarecedora documentación al respecto puede consultarse en: Suberbiola Martínez, Jesús (2001): *Fuentes para la historia de la construcción de la Catedral de Málaga (1528-1542)*, Universidad de Málaga, Málaga, pp. 48-50.

⁴ En España, a pesar de algunos sonoros pleitos que el cambio de estatus produjo entre los obispos y sus cabildos, estos últimos estaban suficientemente preparados para asumir las reformas conciliares, por lo que no se llegó al clima de abierta hostilidad que sí se dio en otros lugares, especialmente en Alemania, donde en muchas ocasiones los cabildos eran corregentes de los territorios. (Rubio Merino, Pedro (1999): “Las visitas episcopales a los cabildos. Documentación en los archivos capitulares”, en *Memoria Ecclesiae*, n. XIV, p. 26).

⁵ Can. 4.º, cap. IV, ses. VI *De Reformatione*.

su catedral el dos de mayo de 1612.⁶ Su propósito era firme: “*poner remedio en algunas cosas y cassos tocantes a el altar, choro y sacristía de la dicha Iglesia. Y también en los cabildos que en ella se hazen por ser muchos en demasia y en la buena prosequcion y administracion de la obra que en la dicha Iglesia se va haziendo*”.⁷ Así, en forma de mandatos de visita, el prelado dejó en la catedral un auténtico reglamento, unas verdaderas ordenanzas reguladoras para la actividad constructiva del edificio, si bien en unos años en los que era poco lo que se levantaba. Tras los mandatos para el buen gobierno del altar, coro, sacristía y cabildo y para la administración de la cera y el incienso, introdujo Moscoso los relativos a la obra, que a continuación analizamos.

EL MAESTRO MAYOR

En el mandato de visita se señala como el maestro mayor –entonces Pedro Díaz de Palacios II– “*a de hazer officio de aparejador y de tener regla y compas y los demás instrumentos necesarios para el officio de aparejador*”.⁸ De aquí se colige que la implicación de Díaz de Palacios en la obra de la catedral de Málaga en 1612 –año en el que se estarían terminando las

citaras del coro que había dejado trazado Juan de Minjares– se concretaría sobre todo en la ejecución, aunque sin olvidar sus competencias como tracista, quizá reducidas al diseño de detalles de obra, según se desprende de la obligación “*de hazer los moldes necesarios para la obra*”, ciertamente un trabajo del que habitualmente se ocupaba el aparejador.⁹

Otro de los aspectos que aclaró el mandato fue el del salario. Éste dependía de la dedicación que el maestro mayor prestase a la obra, fijándose en 8 reales de jornal cuando permaneciese en la obra de la catedral en Málaga, y que “*se le quiten las oras que faltare*”.¹⁰ Por otra parte, se determinó que, en atención a sus competencias como maestro mayor del obispado, cuando tuviese que visitar las iglesias foráneas cobrase doce reales diarios, mas previniendo “*que jamás cobre ambos jornales juntos aunque la mañana o tarde llegue a ver la obra de Málaga*”.

EL OBRERO MAYOR

El obrero mayor, como individuo diferenciado del mayordomo de fábrica, no fue una figura generalizada en la organización de las empresas constructivas

⁶ Para una visión general de la vida y obras del obispo Moscoso véase Mondejar Cumpián, Francisco (1998): *Obispos de la Iglesia de Málaga*, Cajasur, Córdoba, pp. 215-217; más detalles vitales del prelado pueden rastrearse en AA.VV. (1614-1617): *Libro de todos los sermones que se predicaron en diferentes Ciudades, en las homas y cabo de año del Illustrissimo y Reuerendissimo Señor Don Juan Alonso de Moscoso, Obispo que fue de la S cta Yglesias de Guadix, y Leon, y Malaga, electo Arçobispo de Santiago, del Consejo de su Magestad*, Juan Rene, Málaga.

⁷ Se han conservado las resultas, mandatos y demás documentación de esta visita gracias a un traslado de la misma asentado en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla, sección II, serie visitas, legajo 1453 (*Vid.* Apéndice documental). No sabemos las razones que llevaron al Arzobispado de Sevilla a solicitar esta documentación a Málaga, tal vez fuese por conocer cómo se organizaba la obra de aquella catedral y tomar como modelo el organigrama malagueño para su aplicación en la de Sevilla, en la que las obras nunca cesaban. Sin embargo, creemos más probable que el interés residiese en conocer el propio procedimiento de la visita pastoral a la catedral, ya que junto con el citado documento va anejo otro titulado *Memoria del orden que se suele seguir en la visita de la Santa iglesia* y qué no es más que la relación de cómo se desarrollaba ésta en la catedral y cabildo.

⁸ Nombramos de este modo al maestro mayor de la catedral de Málaga para diferenciarlo del que trabajó en la de Sevilla hasta 1574 y de su hijo, activo en el ámbito burgalés (Pomar, Pablo J. (2004): “Clarificando un oscuro problema prosopográfico: Pedro Díaz de Palacios I, II y III y otros maestros de este apellido”, en *Boletín de Arte*, n. 25).

⁹ En el mandato dirigido al maestro mayor se le señala que después de dar a labrar a un oficial una piedra dura, le proporcionase otra blanda (*Vid.* Apéndice documental). Esta dualidad de materiales la encontramos en el coro, cuya obra es más que probable que aun continuase durante estos años. De todos modos es un aspecto que dista de estar cerrado. Sobre la historia constructiva de la catedral de Málaga *vid.* Sauret Guerrero, Teresa (2003): *La catedral de Málaga*, Diputación provincial, Málaga, pp. 69-120.

¹⁰ En este sentido hace referencia el documento a cómo el maestro mayor de la catedral de Granada asiste todo el día sin contar con jornal, lo que entendemos es señalado como muestra de unas, al menos así entendidas por Moscoso, envidiables condiciones de trabajo para la fábrica (*Vid.* Apéndice documental). No se conocen ordenanzas para el gobierno de la construcción de la catedral granadina, pero detalles como éste nos hacen intuir que los mandatos de Moscoso pudiesen estar inspirados en la organización del trabajo de aquella catedral.

españolas, aludiendo además, allí donde existía, a actividades muy distintas. En Málaga, como en el caso de fray Antonio de Villacastín en El Escorial, su aparición responde al deseo de estar presente en la obra por parte del último responsable económico de la empresa constructiva, el rey en El Escorial, el obispo en la catedral malagueña. Se trataba de un oficio de largo alcance, igualmente competente en el ámbito de la organización de la obra, cuanto en los aspectos puramente administrativos y arquitectónicos.¹¹ Su figura gozaba de amplísimas competencias, algo que queda de manifiesto en una plástica expresión del mandato de visita que determina que *“a de traer sobre sus hombros toda la obra”*. Aún así no se limitaba su función a la citada obra, sino que sus atribuciones se extendían hacia otras necesidades de la intendencia catedralicia, como la provisión de la cera y el incienso y el cuidado de los ornamentos y libros corales. Su figura se articulaba como pieza clave en la relación entre el cabildo catedral y el obispo, para quienes ejercía con carácter prioritario la función de controlador, de manera particular en cuanto se refiere al fraude por sustracción de materiales, del que debía estar especialmente pendiente *“procurando con gran diligencia y cuidado que en toda ella ni en la hazienda aya falta alguna”*, señalándose de manera muy gráfica que debía estar *“mirando a las manos a todos”*, desde los ministros o el maestro mayor, hasta los peones, *“de manera que todo a de estar sobre su cuidado y conciencia y avisar por momentos al obispo lo que sea necesario remediar”*.

EL MAYORDOMO

La fugaz mención al mayordomo existente en los mandatos de la visita del obispo Moscoso, nos lo presenta como

un funcionario de la catedral sometido al obrero mayor y relacionado con los asuntos de la contaduría catedralicia. Esta vaga situación y sus competencias quedarían definidas años más tarde, en el sínodo de 1671, cuando se ratificó que su nombramiento correspondía al obispo.¹² En las constituciones de dicho sínodo se añadió que *“a cargo del dicho Mayordomo ha de ser, y es, reconocer todo lo que es necessario proveer en la Iglesia, de cera, ornamentos, y demás cosas necesarias para el servicio della, y Culto Divino”*.¹³

EL VEEDOR

El veedor era el subalterno –coadyutor se le llamó en la visita– del obrero mayor. En él recaían la mayor parte de las responsabilidades de gestión y control de la fábrica catedralicia, cuyos trabajos y cuentas debía seguir de cerca y con detalle. Estaba obligado a cargar, *“como el obrero mayor, toda la hazienda y obras sobre sí y mirar por su provecho y utilidad en conciencia, con el cuidado y diligencia que combiene”*. También tenía que vigilar el herramental, que debía guardar bajo llave para evitar su robo, obligación que se repite respecto a los materiales, cuya calidad también le incumbía, algo que queda de manifiesto cuando se le señala *“que la arena que se trae para la obra sea de la goleta de la Guadalmedina y no de la mar porque el salitre destruye los edificios”*.

Por otra parte, era obligación del veedor que los oficiales fuesen diestros y trabajadores y con el maestro mayor debía tener particular cuidado *“para que no gane dos jornales, los ocho reales de cada día y los doze los días que sale fuera de Malaga”*. Además, tenía que llevar cálculo de sus faltas, para privarle parcial o totalmente del jornal de los días que se ausentase. En casi todo debía garantizar

¹¹ Cano de Gardoqui y García, José Luis (1994): *La construcción del Monasterio de El Escorial. Historia de una empresa arquitectónica*, Universidad de Valladolid, Valladolid, p. 195.

¹² Al menos desde 1528 sabemos que el nombramiento de este cargo correspondía al obispo (Llordén, Andrés (1988): *Historia de la construcción de la catedral de Málaga*, Colegio de aparejadores, Málaga, p. 18).

¹³ Santo Tomás, Fray Alonso de (1674): *Constituciones synodales del Obispado de Málaga*, Viuda de Nicolás Rodríguez, Sevilla, p. 132.

que el obispo tuviese la última palabra, lo que abona una vez más el celo singular del obispo malagueño.

LOS CANTEROS

El trabajo de los canteros como labrantes de piedra en la catedral malagueña se desarrollaba a destajo, lo cual fue de nuevo confirmado por Moscoso en los mandatos de esta visita.¹⁴ Así, se evitaba la malversación de los caudales de la fábrica, a la par que se ejercía un férreo control sobre la calidad de la obra, ordenándose al maestro mayor, al obrero mayor y al veedor conjuntamente que por su trabajo “*se pague lo que combiene y no con demasía*”. Se extrae de la lectura del documento, la inquietud episcopal porque los canteros fuesen tan peritos como honrados; en este sentido se indicaba que si por culpa del trabajo mal efectuado de un cantero “*saliere alguna piedra mal labrada o se perdiere [el propio cantero] ala de pagar*”. Tal vez por ello se señale también la obligación, bajo pena de excomunión, de que los canteros “*an de ser buenos oficiales y no aprendices de manera que no paguen al maestro mayor el enseñarlos el officio*”, advertencia que parece más bien dirigida al maestro mayor, para quien habría sido beneficioso el caso contrario, ya que habría sumado al salario que ya señalamos el pagado por estos aprendices.¹⁵ Por último, se indica como estos canteros tenían que contar con el propio herramental de mano, estando obligados a cuidar de él, repararlo y reponerlo por su propia cuenta en caso de quebras en el mismo.

EL CARPINTERO

El carpintero serviría en la catedral principalmente construyendo las cimbras y las cerchas, armazones auxiliares de los que presumiblemente no tendría necesidad la obra en aquellos momentos de

tan poco trabajo. Tal vez por ello —pero también porque su actividad había venido siendo tradicionalmente fijada por su gremio— los mandatos sean tan parcos respecto al oficio del carpintero, quedando sin especificar sus competencias en la catedral malagueña. En cambio, sí que se detiene en señalar que debía realizar su labor ordinariamente con la ayuda de un peón y, cuando la entidad del trabajo así lo hubiese demandado, con el “*moço del officio*”, que le debían proporcionar el maestro y obrero mayores. Igualmente se regulaba su retribución, que sería “*conforme al tiempo que trabajare contando las horas que no trabajare y descontarlas del jornal*”, mostrándose así de nuevo la especial preocupación de Moscoso por el estricto control de los caudales.

LOS PEONES

Los peones no pertenecían al oficio de la cantería; se trataba de personal no cualificado y sin posibilidad alguna de promoción. Su actividad dentro de la catedral no se limitaba a la obra, sino que igualmente trabajaban en el montaje y desmontaje del monumento de Semana Santa, en aderezar las palmas del Domingo de Ramos, en ayudar, como hemos visto, al carpintero, etc. Su trabajo era remunerado a jornal por lo que se insistía al veedor en su control, de manera que estos peones estuviesen siempre ocupados y que se les privase del jornal por horas ¡y por medias horas!, proporcionalmente a sus ausencias. Por último, debían dedicarse exclusivamente a la catedral, señalándose que no saliesen a trabajar en servicio de ninguna persona “*aunque sea el obispo*”. Curioso coto que se autoimpuso Moscoso, tal vez pensando que si él premuriese a la norma, evitaría así una eventual malversación del caudal de la fábrica catedralicia por parte de los futuros ocupantes de la silla malacitana.

¹⁴ En cambio, en la nueva fase constructiva del siglo XVIII el pago a los canteros se realizó mediante el sistema de jornal (Llordén, Andrés (1988), p. 100. Para esta etapa final de la construcción malagueña véase también: Pérez del Campo, Lorenzo (1985): *Arte y economía: la construcción de la catedral de Málaga*, Colegio de Arquitectos-Universidad de Málaga, Málaga).

EL CONTROL DEL FRAUDE COMO HORIZONTE

Juan Alonso de Moscoso fue pura hechura de su tiempo, uno de aquellos concienzudos obispos dispuestos a devolver al culto su esplendor pretérito, que mantuvo un férreo control sobre su cabildo y que no estaba dispuesto a tolerar abusos de ningún tipo. Tras el análisis de estos mandatos de visita se percibe un organigrama coherente y bien concebido por el prelado, que no difería mucho de los de las obras medievales, aunque introduciendo más cautelas de las acostumbradas, lo que nos lleva a pensar en que tal vez se hubiese incurrido en el pasado en algunas prácticas dudosas que Moscoso trataba de erradicar.¹⁶ La fábrica quedó dispuesta en tal modo que parecía imposible cualquier desmán pecuniario o fraude de otra naturaleza, especialmente si tenemos en cuenta la existencia de tres figuras —obrero, mayordomo y veedor— dependientes entre sí, pero a su vez subordinados al propio obispo, que era quien las nombraba y que tejían un sistema cruzado de control que sólo haría posible el fraude mediante una improbable confabulación en detrimento de la fábrica y beneficio propio.¹⁷

Años más tarde, en el sínodo ya citado de Fray Alonso de Santo Tomás, que tuvo lugar en 1671, un cabildo jurisdiccionalmente ya plenamente sometido,

no pudo evitar que el sistema de control episcopal de la fábrica catedralicia iniciado por Moscoso tomase carta de naturaleza y pasase a las constituciones de la diócesis, que se editaron tres años más tarde. En ellas quedó claramente indicado el procedimiento de libramiento de caudales en la fábrica: el mayordomo había de reconocer cuanto fuera necesario y lo solicitaría al veedor, que a su vez “*lo ha de solicitar, comprar, y perficionar, despachando librança, que firmada por Nos, ó nuestro Obrero mayor, pague el dicho Mayordomo*”, cargos todos que de nuevo se verifica que eran de provisión episcopal.¹⁸

CODA. EL DESCENSO EN EL ESCALAFÓN DEL OFICIO Y OTRAS CONSIDERACIONES

Se desprende del texto que hemos analizado como la organización previa a la visita de 1612 estaba sobredimensionada para la escasa actividad constructiva de la catedral en ese momento. Por esta razón el obispo ordenó que los canteros “*an de acudir a todas las faenas quando no basten los peones*”. Del mismo modo, de los mandatos de esta visita se extrae cómo hasta su fecha había venido desempeñando las labores de aparejador un cantero llamado Atarra, a quién se le ordena que “*haga officio de asentador y no de aparejador, porque esto toca al maestro mayor y el día que no obiere que asentar*

¹⁵ La prohibición no era en balde. Se conoce cómo Pedro Díaz de Palacios había recibido como aprendiz de cantería y arquitectura a Diego de Noguera, quien se obligó a aportar la comida y un real por cada día de trabajo, además de a acompañarlo fuera de Málaga. Un año más tarde recibió otro más, el oficial de cantería Mateo de Castañeda, quien le tenía que dar real y cuartillo “*todos los días que trabaje en las obras de la fábrica mayor de la Santa Iglesia de Málaga*” (Llordén, Andrés (1962): *Arquitectos y canteros malagueños: Ensayo histórico documental (Siglos XVI-XIX)*, Real Monasterio de El Escorial, Ávila, pp. 57-58).

¹⁶ Ni en la Edad Media ni en la Moderna hubo dos fábricas catedralicias iguales, si bien es posible encontrar entre ellas numerosos elementos comunes. Véanse al respecto los siguientes estudios relativos a la construcción de las catedrales de Palma de Mallorca, Tortosa y Sevilla: Domenge i Mesquida, Joan (1997): *L'obra de la seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cents*, Instituto de Estudios Baleáricos, Palma de Mallorca, pp. 67-89; Almuni Balada, Victoria (1991): *L'obra de la Seu de Tortosa (1345-1441)*. Instituto de Estudios Dertosienses, Tortosa, pp. 47-133; Rodríguez Estévez, Juan Clemente (1998), pp. 253-258. Por último, hay que señalar la visión de conjunto, acertada en lo general pero matizable en distintos aspectos particulares, que encontramos en Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (1989): “Aspectos económicos y administrativos en las catedrales españolas durante el siglo XVI”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n. 1, pp. 79-85.

¹⁷ Pleguezuelo Hernández, Alfonso (2000), p. 84. Sobre estos aspectos consúltese también: Aramburu-Zabala Higuera, Miguel Ángel (2001): *Fraude y corrupción en la arquitectura del siglo de oro*, Universidad de Cantabria, Santander.

¹⁸ “*Los dichos Oficios de Obrero mayor, y Veedor, son de nuestra provisión privativamente, y de nuestros sucesores en la Dignidad Episcopal, y por su ocupación han de percibir lo que en sus nombramientos les señalaremos, o fuere costumbre, y lo mismo ha de ser en el dicho Mayordomo*” (Santo Thomas, Fray Alonso de (1674), p. 132).

labre piedra como los demas canteros". Así, el tal Atarra descendería de aparejador a asentador, e incluso podría convertirse eventualmente en un simple cantero. Se trata de un ejercicio de optimización de unos grados laborales heredados de cuando en el siglo precedente la fábrica de la catedral levantaba muros y volteaba bóvedas y que parecían a todas luces tan insostenibles como innecesarios.

Así, comprobamos como la estructura laboral existente en la catedral de Málaga —al igual que sucedía en el resto de España, con la excepción de la Corte— se articulaba en orden a jerarquías y obligaciones, más que en relación a las cualidades y los "títulos" de los individuos.¹⁹ Será por ello que de este proceso de caída generalizada en el escalafón del oficio no estaría exento ni siquiera Pedro Díaz de Palacios que, aun conservando el sueldo y título de maestro mayor, se le ordenó que ejerciese de aparejador —oficio que ya había ocupado cuando entró al servicio del cabildo en 1599—, desmintiéndose así una vez más el tópico del arquitecto albertiano en la España moderna.²⁰

APÉNDICE DOCUMENTAL

"Visita de la Santa Iglesia de Malaga y de su obra por el Señor Obispo don Juan Alonso de Moscoso por maio de 1612. Don Joan Alonso de Moscoso por la gracia de Dios y de la Sancta Sede Apostólica obispo de Malaga del Consejo del Rey nuestro Señor, etcétera. A mis amados hermanos el Dean y Cabildo de

nuestra Sancta Iglesia y a todas las otras personas a quien el negocio infrascripto toca a tocar puede en qualesquiera manera, salud y gracia. Que de la visita que por nuestra persona hicimos a la dicha nuestra sancta Iglesia resulta ser importantísimo poner remedio en algunas cosas y cassos tocantes a el altar, choro, y sacristía de la dicha iglesia. Y tambien en los Cabildos que en ella se hazen por ser muchos en demasia y en la buena prosecucion de la obra que en la dicha iglesia se va haziendo y porque del dicho remedio se seguiria grandísimo servicio a Dios nuestro Señor ordenamos y mandamos para que se cumpla lo siguiente. [Se suprimen en la transcripción los mandatos relativos al altar, coro, sacristía, cabildo, cera e incienso]

Obligación del Maestro mayor

Pues tiene de jornal cada dia ocho reales a de hazer officio de aparejador y de tener regla y compas y los demas instrumentos necesarios para el officio de aparejador.

Quando sale a visitar las iglesias forasteras a de llebar doze Reales cada dia y cessan enteramente los ocho de jornal ordinario. De manera que jamas cobre ambos jornales juntos aunque la mañana o tarde llegue a ver la obra de Malaga.

A de asistir siempre en la obra y dar las piedras y recibir las y pues tiene ocho reales de jornal se le quiten las oras que faltare y en Granada sin jornal el Maestro mayor asiste todo el dia.

Y quando a dado a un oficial una piedra dura darle después otra que sea blanda y asista siempre el obrero mayor para que

¹⁹ Marías, Fernando (1979), pp. 184-185.

²⁰ La versatilidad laboral de estos maestros debió de estar muy extendida por toda España. Es posible pensar que Juan Bautista de Monegro también estuviese realizando en el Alcázar de Toledo labores de menor entidad que aquellas que le serían propias como maestro mayor, ya que cuando murió en 1621, la Junta de Obras y Bosques decidió extinguir la plaza al estar ya todo trazado. Otro caso que podemos poner en relación es el de Diego Delgado, de nuevo en la catedral de Málaga, para el que solicitó el cabildo en marzo de 1643, estando absolutamente suspendidas las obras, que se le concediese nombramiento de maestro mayor, entendemos que a instancias de prestigio, aunque advirtiéndose de que "mientras no se hiciera obra no se le de salario". Cuando en el siglo XVIII se reinicie en la catedral la construcción de las naves que habían quedado interrumpidas, volverá a haber tanto maestro mayor como aparejador con obligaciones diferenciadas (Marías, Fernando (1979), pp 185; Llordén, Andrés (1988), p. 46; Sobre la figura del arquitecto *vid.* Marías, Fernando (1991): "El papel del arquitecto en la España del siglo XVI", en Guillaume, Jean (coord.): *Les chantiers de la Renaissance (Tours, 1983-1984)*, Picard, París, pp. 247-260).

no se haga agravio.

Y labrada la piedra él y el obrero mayor an de ver si tiene alguna falta y remediárla a costa del que tubiere la culpa.

A de hazer los moldes necesarios para la obra.

Y a de mirar como se tassan las piedras que se dan a destajo él y el obrero mayor y el veedor porque tengo relacion que ganan los canteros enteramente doblado que quando trabajaban a jornal es gran ofensa que se haze a Dios y agravio a la fabrica y los que tassan con obligación a restituir.

Obligaciones del obrero mayor

A de traer sobre sus hombros toda la obra procurando con gran diligencia y cuidado que en toda ella ni en la hazienda aya falta alguna mirando a las manos a todos los ministros, maestro mayor, asentador, canteros, peones, carpinteros, cantera, piedra, acarreo de ella, cal y madera. Finalmente a de cuidar de todos los oficiales y de toda la hazienda. De manera que todo a de estar sobre su cuidado y conciencia y avisar por momentos al obispo lo que sea necesario remediar.

Que se compre la cera con cuidado de manera que se labre seis meses u ocho antes que se gaste y el encienso, y adereçar todos los libros y ornamentos.

Y que el mayordomo provea de dinero para comprar todo lo necesario en la iglesia con comodidad de la hazienda.

A de procurar que no se den velas sin cobrar los cabos de que se an gastado.

Obligaciones del veedor

El veedor es como coadjutor del obrero mayor y así a de tener como el obrero mayor toda la hazienda y obras sobre sí y mirar por su provecho y utilidad en conciencia con el cuidado y diligencia que combiene y no solamente a de cuidar de la hazienda de la fabrica y de la obra sino de los oficiales que sean diestros y trabajadores y a de tener

toda la hazienda de la obra madera vieja y nueva labrada y por labrar y todas las herramientas almacenadas y debajo de buena llave.

De cuidar de todo lo que se compra y no permitir se haga agravio a la Iglesia.

A de hazer las compras por su propia mano dando a cada uno lo que se le debe por dias quitando las horas que no se trabaja con todos los oficiales.

No se han de escribir en la copia mas de las piedras acabadas las començadas quédense para otra copia.

Y a de tener particular cuenta con el maestro maior quando sale a visitar los lugares para que no gane dos jornales los ocho reales de cada día y los doze los días que sale fuera de Malaga. Y pues tiene de jornal ocho reales cada dia el que no asistiese no los a de ganar y si asistiere parte del dia y no todo gane parte del jornal según lo que obiere asistido.

Haga que los peones esten siempre ocupados trabajando y el tiempo que faltare se le quite por horas y medias horas.

Y no salgan a trabajar en servicio de qualquiera persona aunque sea el obispo.

Y estando en la obra de la iglesia solo se ocupen de su servicio y no en otro alguno.

No se a de comprar ni vender ni dar ni prestar materiales de la fabrica viejos ni nuevos sin expressa licencia del obispo.

Ni se a de rreceptar ni despedir cantero, carpintero, ni peon sin licencia del obispo.

A de cuidar que la cera se labre seis meses antes que se gaste y que la blanca no tenga mezcla de cevo ni la amarilla de rezina ni otra cosa.

A de procurar que no se pierdan los materiales del monumento.

A de mandar que en la obra del monumento y en adereçar las palmas sirvan los mismos peones de la obra de manera que no aya gastos superfluos."

Obligaciones de los canteros

An de acudir a todas las faenas quando no basten los peones no siendo a destajo

Si por su culpa saliere alguna piedra mal labrada o se perdiere ala de pagar.

An de labrar las piedras a destajo y este negocio es grave anla de dar el maestro mayor el obrero mayor y el veedor para que se pague lo que combiene y no con demasia.

An de ser buenos oficiales y no aprendices de manera que no paguen al maestro mayor el enseñarlos el oficio poner pena de excomunion.

An de tener a su costa las herramientas necesarias propias suias y si se les quebrasen las aderecen a su costa.

Atarra que es cuidadoso haga officio de asentador y no de aparejador porque esto toca a el maestro mayor y el dia que no obiere que asentar labre piedra como los demas canteros.

Obligaciones del carpintero

Ale de ajudar de ordinario un peon a trabajar y quando la obra lo pida a de

aiudarle un moço del offocio con acuerdo del maestro y obrero mayores.

A de ganar el jornal conforme al tiempo que trabajare contando las horas que no trabajare y descontarlas del jornal.

Mas advertencias para el veedor

Que ningunas cargas que se lleben ni traigan se numeren por raias en las paredes ni en otra parte alguna sino que el veedor vaia escribiendo en el libro sin fiarlo de nadie.

Que la arena que se trae para la obra sea de la goleta de la Guadalmedina y no de la mar porque el salitre destruye los edificios.

Dada en Malaga en nuestros palacios obispales a dos de maio de mill y seiscientos y doze años.

El Obispo de Malaga

Por mandado del obispo mi señor Dionisio Maldonado escribano.”



LA MEMORIA DEL RENACIMIENTO:
ALONSO CANO, LA CATEDRAL DE GRANADA
Y LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Álvaro Recio Mir
Universidad de Sevilla

Muy pocos casos en el arte español demuestran mejor que Alonso Cano que una de las cualidades distintivas de los grandes maestros es la inagotable riqueza de su obra. No es de extrañar por tanto que la infinidad de sutiles matices que confluyen en su producción –que sin duda alcanza el ápice del arte español moderno– haya generado una abundante bibliografía, la cual, desde su época y hasta nuestros días, ha analizado un polifacético conjunto de obras de enorme trascendencia en el espacio y en el tiempo. Buena prueba de ello ha sido la reciente conmemoración del cuarto centenario de su nacimiento, ocasión que se ha aprovechado para reflexionar –una vez más– sobre el genio granadino. Los catálogos de las varias exposiciones celebradas, las actas de un congreso internacional, un voluminoso y utilísimo *corpus* documental y aún otros estudios han supuesto una conside-

rable puesta al día de los ya abundantes conocimientos que teníamos del artista, así como la apertura de nuevas perspectivas para su definitiva inteligencia¹.

No obstante, los fastos canescos en modo alguno han agotado su análisis, habiendo apuntado Ignacio Henares al respecto que aún carecemos de una monografía de Cano que responda a criterios historiográficos actuales y que tampoco está hecho su catálogo crítico u *opera omnia*. También ha señalado que la labor aún por realizar pasa por analizar el concepto que tuvo del arte, del creador y de la práctica artística².

Sin duda la compleja personalidad de Cano alcanzó su máxima dimensión en la catedral de Granada. Con su cabildo entabló una relación que fue tan innovadora como compleja, tanto en lo artístico como en lo humano, aspectos inseparables y de particular significación en este caso³.

¹ Los catálogos de las principales exposiciones son *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística* (2001), Consejería de cultura de la Junta de Andalucía, Granada; *Alonso Cano. La modernidad del siglo de oro* (2002), Fundación Central-Hispano, Madrid; *Alonso Cano. Arte e iconografía* (2002), Arzobispado de Granada, Granada. A ello han de añadirse los catálogos de otras exposiciones como *Alonso Cano (1601-1667) y la escultura andaluza hacia 1600* (2000), Cajasur, Córdoba; *Alonso Cano. Dibujos* (2001), Museo Nacional del Prado, Madrid; *Homenaje a Alonso Cano. Dibujos* (2001), Consejería de cultura de la Junta de Andalucía, Córdoba o *En torno a Cano en la Casa de los Pisa* (2001), Archivo-Museo San Juan de Dios, Granada. Las actas del congreso y el repertorio documental aludidos son *Alonso Cano y su época. Symposium internacional* (2002), Consejería de cultura de la Junta de Andalucía, Granada y *Corpus Alonso Cano. Documentos y textos* (2002), Ministerio de educación, cultura y deporte, Madrid. Además, el departamento de Historia del arte de la Universidad de Granada ha dedicado –en parte– a Cano el número 32 de su revista *Cuadernos de arte*.

² Henares Cuéllar, Ignacio (2001): “El pensamiento estético y la práctica moderna del arte en Alonso Cano”, en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad... op. cit.* p. 13-22 y Henares Cuéllar, Ignacio (2002): “Alonso Cano en la nueva visión del Siglo de Oro”, en *Alonso Cano y su época... op. cit.* p. 15-19.

³ Aún son muchos los aspectos de su vida que ignoramos y, sobre todo, los que conocemos por biografías como la de Palomino, cuya mitificadora recreación ha suplantado casi por completo al personaje real. La última

En referencia a ello traemos a colación un inédito documento que da pie a reinterpretar tal relación y a analizar otros aspectos igualmente significativos.

Nuestra fuente señala que el 15 de marzo de 1652 Cano firmó un recibí por los “papeles” que le entregó el cabildo granadino, de los que se especifica que fueron: “*Primeramente la planta original del edificio desta santa iglesia, trazada en pergamino, firmada de Diego de Siloe. Dos plantas trazadas en papel de la obra del sagrario que se a de añadir, sin autor. Un corte de la obra de la dicha yglesia firmada del señor licenciado Otalora y de el licenciado Plaza. Otro alçado con un pedazo de cortina firmada de los dichos. Otros dos alçados firmados el uno de los dichos señores Otalora y Plaza y el otro sin firma ni autor. Una planta de un templo que no es de la obra firmada por dichos señores Otalora y Plaza. Seis papeles de alçados de la planta del coro y estribos del, el uno mediano y los cinco pequeños de hasta medio pliego ordinario poco más o menos y dos escritos tocantes ellos, el uno en tres hojas y el otro en quatro de diferentes, firmado el de las tres hojas de Ambrosio de Vico y el de las quatro hojas firmado de Asensio de Maeda*”⁴.

El análisis de este interesante documento hay que iniciarlo por la identificación de los planos referidos. El primero y más significativo es la planta “original” de la catedral realizada por Siloe. A buen seguro se trataba de la pieza básica de lo que Rosenthal deno-

minó “*proyecto de 1528*”, de cuya planimetría se tienen sólo datos indirectos. Sí se ha conservado en cambio abundante documentación acerca de la maqueta que se hizo del referido proyecto a partir de una planta y una sección⁵. La planta referida en el documento de 1652 debió ser la empleada en la realización de la maqueta, igual que pudo ser empleada por Siloe en la defensa de su proyecto ante Carlos V. En cualquier caso, del uso del pergamino se deduce su voluntad de permanencia y que, más que un plano de obra, era una suerte de traza universal o diseño de referencia. Tal voluntad de permanencia es reflejo de la que primaba en el proyecto de 1528 y que se plasmó en la aludida maqueta.

En relación con ello es conocido que al morir en 1563 Siloe legó sus “*trazas y dibujos, así de arquitectura como de figuras*” a Juan de Maeda, su aparejador y más directo discípulo. Entre ellas se encontraban las de la catedral, ya que en la primavera de 1583 el hijo de Juan, Asensio de Maeda, entregó al cabildo granadino “*los papeles de Siloe y de su padre Juan de Maeda y los que él hizo y adquirió siendo mozo criándose en ésta*”⁶. Ello explicaría que en la oposición a la maestría mayor de 1577 no saliese a colación la planta de Siloe y que se hiciese particular hincapié en las que debían realizar los aspirantes.

Una vez en poder de Cano, todo parece indicar que la planta no salió de su

biografía escrita es Gila Medina, Lázaro; Aterido Fernández, Ángel y Méndez Rodríguez, Luis (2002): “Alonso Cano: nueva aproximación biográfica”, en *Alonso Cano. Arte e iconografía... op. cit.* p. 33-69.

⁴ Archivo de la Catedral de Granada (en adelante A.C.G.), Legajo 164.

⁵ Rosenthal, Earl E. (1990): *La catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*, Universidad de Granada, Granada, p. 29-31, especialmente la nota 65 de la p. 30, y p. 204, documentos 43 y 44.

⁶ Llaguno y Amirolo, Eugenio (1829): *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por Juan Agustín Cean Bermúdez*. 4 vols. Imprenta real, Madrid, vol. I, p. 307; Gómez-Moreno, Manuel (1983): *Las águilas del renacimiento español*, Xarait, Madrid, p. 96 y Rosenthal, Earl E. (1990): *La catedral de Granada... op. cit.* p. 52, 240 y 241, documentos 183-187. Similar al caso granadino ocurrió con la planimetría de El Escorial, que Juan de Herrera mantuvo siempre en su poder, no devolviéndola al rey hasta la redacción de su segundo testamento. De igual manera los maestros mayores de la catedral de Sevilla retuvieron las trazas de la misma, lo que ocasionó a su cabildo grandes problemas. Sobre ambos casos remitimos a Kubler, George (1982): *La obra del Escorial*, Alianza, Madrid, p. 51 y Recio Mir, Álvaro (1999): “*Sacrum senatvm*”. *Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*, Universidad de Sevilla-Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, p. 161-163. Sobre los usos del dibujo arquitectónico en la época véase Marías, Fernando (1993): “*Trazas, trazas, trazas: tipos y funciones del dibujo arquitectónico*” en *Juan de Herrera y su influencia*, Fundación obra pía Juan de Herrera-Universidad de Cantabria, Santander, p. 351-359.

taller catedralicio, ya que la documentación indica que en las obras realizadas de 1659 a 1664 se siguió “*la planta y traza en que desde el principio se entalló este templo*”. De igual forma, ese último año se señaló que “*de este templo según su planta faltan las obras de tres partes principales de él*”, en referencia a la fachada, sagrario y torre sur. En abril de 1664 se decidió “*que la planta de la obra mayor de esta santa Iglesia se ponga estendida en unas tablas, las cuales estén en la contaduría y así mismo que de la planta se hagan dos otras copias que a su tiempo se puedan entregar a las personas que conbenga*”. Se aseguraba así la conservación de la planta, ya que los maestros que la necesitasen podrían usar las copias, lo que parece corroborar la aludida voluntad de permanencia y finalidad referencial más que constructiva del pergamino siloesco. La primera persona *conveniente* a la que se entregaría una de esas copias debió ser Gaspar de la Peña, nombrado maestro mayor de la catedral en junio de 1664 y que se comprometió a rematarla siguiendo el plan de Siloe. Dos años después, en relación a la torre sur, se aludía por última vez a la planta siloesca⁷.

En 1667 fue elegido el proyecto de Cano para la fachada catedralicia, lo que arrinconaría definitivamente el pergamino de Siloe. No obstante, Velázquez Echevarría en sus *Paseos por Granada* de 1764, Llaguno en sus *Noticias* y Gómez-Moreno en su *Guía de Granada* señalaron que vieron en el archivo del Sacromonte una planta de la catedral que hizo Siloe sobre pergamino, hoy perdida⁸. Rosenthal, así como la bibliografía posterior, ha supuesto que debía ser un dibujo de Lázaro de Velasco⁹. No obstante, y a la luz de la información

que se desprende de nuestra fuente, seguramente sería la planta de Siloe.

Tras ese trascendental pergamino se alude en el documento que analizamos a otros dibujos: dos plantas anónimas del sagrario en papel; una sección de la catedral firmada por Otolora y Plaza; un alzado firmado por los mismos; otros dos alzados, uno firmado por los anteriores y otro sin firma; una planta de un templo que no era la catedral, firmada por ambos y seis alzados del coro. A buen seguro eran todas trazas realizadas con motivo de la oposición de 1577, con la que sospechamos que también debe tener relación el aludido escrito de cuatro hojas de Asensio de Maeda. Es bien conocido que a la muerte de Juan de Maeda en 1576 el cabildo nombró a su hijo Asensio maestro mayor de la catedral de Granada. Éste, entonces maestro mayor de la catedral de Sevilla, declinó tal designación y en una carta a los capitulares granadinos – que suponemos es la referida en el documento de 1652– recomendó para el cargo a Juan de Orea, Lázaro de Velasco y Francisco del Castillo. Para la elección de uno de ellos sugirió al cabildo que les encargasen tres dibujos, “*una planta de esta iglesia mayor de Granada de lo que en ella falta por edificar, que será el cuerpo de toda la iglesia sin el cimborrio, junto con la cual ha de ir la planta del Sagrario parrochial y el claustro*”; la “*delantera desta santa iglesia*” y una sección del edificio. Las recomendaciones de Asensio de Maeda fueron seguidas por los canónigos, pero lo que ahora nos interesa es que la oposición generó un voluminoso conjunto de trazas ya que Orea entregó nueve, Velasco quince y Castillo diez y siete. También sabemos que el canónigo

⁷ Rosenthal, Earl E. (1990): *La catedral de Granada...* op. cit. p. 55, 56, 248 –doc. 224– y 249 –doc. 226– y Moreno Romera, Bibiana (2001): *Artistas y artesanos del barroco granadino. Documentación y estudio histórico de los gremios*, Universidad de Granada, Granada, p. 211.

⁸ El archivero del Sacromonte nos ha confirmado que en la actualidad no se conserva ninguna obra que responda a esas características.

⁹ Véase al respecto Rodríguez Ruiz, Delfín (1997): “Sobre un dibujo inédito de la planta de la catedral de Granada en 1594” en *Archivo español de arte*, n° 280, p. 358.

Plaza supervisó, suponemos que con el referido Otolora, la oposición¹⁰.

A la documentación aludida en 1652 todavía hay que añadir el escrito de Ambrosio de Vico, que en medio siglo de servicio a la catedral redactaría más de un informe sobre sus obras. No obstante, la documentación conocida no permite identificar a cuál se refiere la lacónica mención de nuestra fuente¹¹. En cualquier caso, debió tratarse de un texto importante, siendo posible que recogiese un plan para la conclusión del edificio, lo que explicaría que los capitulares lo adjuntaran a la documentación sobre tan importante asunto.

De la planimetría hasta aquí referida y aún de toda la que generó la construcción de la catedral apenas nada ha llegado a nosotros. El dibujo más antiguo conservado es una planta realizada en 1594 por el aparejador de la Alhambra Juan de la Vega. También se conserva una planta de la torre norte que realizó Ambrosio de Vico por esas fechas, además de los dibujos preparatorios para ilustrar la *Historia eclesiástica de Granada*. A ello cabe añadir los exteriores del edificio de Wyngaerde, Hoefnagel y el atribuido a Velázquez. Nada de ello tenía al parecer carácter constructivo ni fue lo recibido por Cano¹².

El documento sobre el que venimos tratando también permite traer a colación otro asunto clave y que apenas ha sido tratado: las relaciones artísticas entre Granada y Sevilla durante los siglos XVI y XVII. Los nombres que parecen en nuestra fuente configuran una cadena a la que no le falta ningún eslabón. El primero es Siloe, que si bien realizó su principal producción en Granada, tam-

bién trabajó en Sevilla, en la que dejó -creemos- una huella mayor de la que ha reconocido la bibliografía hispalense. Siloe, como indicamos, legó sus trazas a Juan de Maeda, que hizo lo mismo con su hijo Asensio, el cual había heredado previamente las herramientas del burgalés. Juan de Maeda simultaneó la maestría mayor de las catedrales granadina e hispalense y Asensio renunció a la primera en favor de la segunda¹³. Por su parte, Vico, aparejador de Juan de Maeda, alcanzó la maestría mayor de la catedral de Granada tras el fracaso de la oposición de 1577 y además fue el tracista de los retablos granadinos de Miguel Cano, padre de Alonso. Por último, éste se formó y alcanzó su madurez en Sevilla, ciudad en la que entabló las relaciones que le llevaron a la Corte, vínculo cortesano que luego le permitió ingresar en el cabildo granadino.

Esta larga cadena que se prolongó siglo y medio no se articuló mediante casualidades o accidentes, sino a partir de unas relaciones sólidas y complejas, por lo que creemos que la comprensión de la producción de ambos centros artísticos pasa por desentrañar estos estrechos y profundos vínculos, de los que en esta ocasión apenas hemos realizado una mención. No obstante, no queremos dejar de señalar que en tales relaciones el principal nexo, desde Diego de Siloe a Alonso Cano, fue la catedral de Granada.

Por otra parte, y volviendo a la planimetría de 1652, hay que resaltar que toda ella era renacentista, como la propia catedral de Granada, lo cual debió pesar en la actividad de Cano en la misma. En este sentido vienen a colación las palabras de Delfín Rodríguez, que ha defi-

¹⁰ Rosenthal, Earl E. (1990): *La catedral de Granada...* op. cit. p. 41-51 y 219-239 -docs. 134-174- y Moreno Mendoza, Arsenio (1984): *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*, Asociación Pablo de Olavide, Jaén, p. 285-413.

¹¹ Sobre este maestro de finales del siglo XVI y principios del XVII remitimos a Gómez-Moreno Calera, José Manuel (1992): *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*. Universidad de Granada, Granada.

¹² Rodríguez Ruiz, Delfín (1997): "Sobre un dibujo inédito..." op. cit.

¹³ Sobre ello tratamos en *Sacrum Senatvm...* op. cit. p. 136 y ss. Estas relaciones Sevilla-Granada también las apuntamos en "Realidad y proyecto en la arquitectura de la imperial Sevilla" (2001), en *Orto hispalensis. Arte y cultura en la Sevilla del Emperador*, Ayuntamiento-Patronato del Real Alcázar, Sevilla, p. 58-79.

nido a Cano como “una suerte de insólito artista anacrónico, renacentista en el barroco”. Por su parte Wethey, entre otras citas que abundan en esta línea, ya señaló que “fue el más idealista y, consecuentemente, el más conservador de los maestros del barroco español”. Incluso Ignacio Henares alude a su “comprensión historicista”¹⁴.

No obstante, más que de anacronismo, conservadurismo o historicismo creemos que se trataba de una profunda asimilación de la normativa clásica, de la que adolecieron la mayoría de los artistas españoles del siglo XVII. En este sentido el innegable abolengo clásico –claramente romano– de sus esculturas, en especial de su etapa sevillana, se ha vinculado desde Ceán Bermúdez al conocimiento de la importante colección de esculturas antiguas del primer duque de Alcalá y de los sepulcros renacentistas de su familia¹⁵. A esta herencia clásica y renacentista hay que sumar los planos recibidos en 1652, cuya influencia debió ser clave, en especial en su labor en el templo catedralicio. Desde luego Cano, que ya en Sevilla “sabía mirar como arquitecto” y dominaba la proyección ortogonal¹⁶, debió quedar fascinado por estos dibujos. Todas

las fuentes aluden a su afición a las estampas y dibujos, fuente de inspiración tanto de su pintura y escultura como de su arquitectura¹⁷.

Por todo ello la planimetría que recibió en 1652 debió sin duda influir en su discutida labor arquitectónica. Ahora bien, resulta difícil calibrar hasta qué punto su obra constructiva se vio influida por dichos dibujos, ya que estos han desaparecido y de aquella sólo se conserva la fachada de la catedral. Ha sido mucho lo que se ha debatido sobre el gran imafrente catedralicio, en el que se ha intentado buscar qué pertenece al proyecto de Siloe y qué aportó Cano. Resulta éste un asunto fascinante, pero de enorme complejidad al no conservarse la traza siloesca. Ésta ya había desaparecido en época de Cano, lo que se deduce de su ausencia de la planimetría que se le entregó en 1652. Tampoco se aludía para entonces en las discusiones capitulares a la maqueta que plasmaba el proyecto de 1528. A pesar de ello, Rosenthal señaló las principales diferencias de la fachada de Cano respecto al proyecto de Siloe, sobre lo que luego han vuelto a tratar otros autores¹⁸. Es por tanto un asunto

¹⁴ Rodríguez Ruiz, Delfín (2001): “Alonso Cano y la arquitectura”, en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad... op. cit.* p. 289; del mismo (2002) “Alonso Cano y la arquitectura. Lenguajes y quimeras”, en *Alonso Cano y su época... op. cit.* p. 264; Wethey, Harold E. (1983): *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Alianza, Madrid. p. 15 y Henares Cuéllar, Ignacio (1982): “Lo barroco granadino: el siglo XVII” en *Granada*, 4 vols., Gever, Granada, vol. IV, p. 1259. También se podría citar a este respecto “la evocación renacentista” referida en Azcárate, José M^a (1969): “Alonso Cano y el Renacimiento”, en *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*, Ministerio de educación y ciencia, Granada, p. 101-109.

¹⁵ Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 vols., Real Academia de San Fernando, Madrid, vol. I, p. 208. Véase también Lleó Cañal, Vicente (1998): *La casa de Pilatos*. Electa, Madrid. p. 54 y Gomez Piñol, Emilio (2003): “Nuevas atribuciones e hipótesis sobre la evolución de la escultura sevillana en el primer tercio del siglo XVII”, en Villar Movellán, Alberto y Urquizar Herrera, Antonio (eds.): *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones*, Universidad de Córdoba, Córdoba, p. 97-106. Incluso uno de los más interesantes dibujos del granadino se ha relacionado con una escultura de la citada colección sevillana, Rodríguez Ruiz, Delfín (1998): “Sobre un dibujo desnudo de Alonso Cano” en *Avisos. Noticias de la real biblioteca*, n^o 14, p. 2-5. El día que se estudie la influencia de la escultura antigua en la escuela escultórica sevillana sin duda se habrá de seguir el modelo establecido en Haskell, Francis y Penny, Nicholas (1990): *El gusto y el arte en la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Alianza, Madrid.

¹⁶ Rodríguez Ruiz, Delfín (2001): “Alonso Cano y la arquitectura”, en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad... op. cit.* p. 299 y 300.

¹⁷ El influjo de los grabados en su pintura es tratado en Navarrete Prieto, Benito (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, Madrid.

¹⁸ Rosenthal, Earl E. (1990): *La catedral... op. cit.* p. 46 y ss. Véase también Chueca Goitia, Fernando (1969): “Alonso Cano y su influjo en la arquitectura barroca”, en *Centenario de Alonso Cano en Granada... op. cit.* p. 111-128; Pita Andrade, José Manuel (1969): “Problemas en torno a Cano arquitecto”, en *Centenario de Alonso Cano en Granada... op. cit.* p. 129-138; Sánchez-Mesa Martín, Domingo (1979): “La portada principal de la Catedral de Granada como el gran retrato barroco de A. Cano”, en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emi-*

ya estudiado del que sólo diremos, siguiendo a Rosenthal, que el cambio consistió en la sustitución de las dos series de arcadas superpuestas ideadas por Siloe por una sola, cuyos arcos se rehundieron y elevaron vertiginosamente gracias al protagonismo que Cano dio a los estribos, en los que eliminó las columnas que los articulaban en el proyecto siloesco. Ello es paralelo al cambio que Cano había impuesto ya con anterioridad en el retablo, en el que plasmó una estructura conmemorativa basada en la unificación espacial, abandonando la compartimentación de carácter narrativo de los retablos renacentistas.

No obstante, a pesar de que el imponente de la catedral de Granada ha sido una y otra vez tratado por la historiografía, aún se podría ahondar en su análisis si se comparase con obras como, por ejemplo, la fachada de la catedral del Pienza. De igual modo, se ha ignorado de forma general su fachada interior, mucho más lastrada que la exterior por la obra de Siloe. Pese a que no podemos abordar en esta ocasión tales asuntos, que sobrepasan con mucho la intención de estas páginas, no queremos dejar de apuntarlos.

Volviendo al documento de 1652, su análisis lleva a tratar otro asunto esencial: ¿para qué se le entregó a Cano la planimetría catedralicia?. La propia fuente contesta la pregunta, ya que indica que la recibió “para las obras de esta santa yglesia”¹⁹. Ello nos permite contestar la duda planteada por Pedro Galera recientemente-

te: “¿Buscaba Cano... la Maestría de Obras de la catedral?”²⁰. Efectivamente, Cano buscaba alcanzar la maestría mayor del templo, pero –y esto es quizás lo más importante– también lo buscaba el cabildo.

Sobre este asunto partimos de la hipótesis de que la entrega de los planos, sólo tres semanas después de que le fuese concedida la ración, debió suponer su nombramiento –al menos *de facto*– como maestro mayor de la catedral, ya que dicha entrega suponía poner en sus manos la principal herramienta para la conclusión del edificio. En la misma línea apunta que el 24 de febrero se acordase obligarle a “*ejercer el arte de pintor en servicio de esta Santa Yglesia y asimismo las artes de escultor y arquitecto*”, que se fijase la ubicación de su taller y que el 9 de marzo se le librasen 1.500 reales “para cosas de su ministerio”²¹.

Todo ello nos hace sospechar que la intención del cabildo al admitir a Cano fue conseguir una persona que desempeñara la maestría mayor del edificio, pero no sólo de arquitectura, también de pintura y escultura, y que, a la vez, formara parte del cabildo. Se trataba sin duda de un puesto sin precedentes en el arte español y que sospechamos pudo idear el propio artista, ya que fue él, en julio de 1651, quien escribió al cabildo para que solicitase al rey que le concediese la ración vacante²².

En cualquier caso, la conclusión de la catedral, sobre la que pesaba la gigantesca sombra de Siloe, era una empresa que

lio Orozco Díaz, 3 vols., Universidad de Granada, Granada, vol. 3º, p. 307-322; Rodríguez Ruiz, Delfín (2001): “Alonso Cano y la arquitectura...” *op. cit.*; Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (2001): “En torno a Alonso Cano arquitecto”, en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 32, p. 97-100; Berchez Gómez, Joaquín (2002): “En defensa de Alonso Cano arquitecto”, en *Alonso Cano y su época... op. cit.* p. 61-85; Marías, Fernando (2002): “Sobre Alonso Cano arquitecto: obras, dibujos y dudas”, en *Alonso Cano y su época... op. cit.* p. 191-205 y Villanueva Muñoz, Emilio (2002): “Alonso Cano frente a Diego de Siloe en la fachada de la catedral de Granada”, en *Alonso Cano y su época... op. cit.* p. 375-393.

¹⁹ A.C.G., Legajo 164.

²⁰ Galera Andreu, Pedro (2002): “La arquitectura en la obra de Alonso Cano”, en *Alonso Cano. Arte e iconografía... op. cit.* p. 95 y 96.

²¹ *Corpus... op. cit.* Págs. 303-305.

²² No obstante, no podemos desechar la hipótesis de que fuese el canónigo Jerónimo Prado, el gran valedor de Cano en el cabildo, el que idease tan innovador cargo. Sin duda un estudio de tal personaje y de su relación con Cano daría luz a este y a otros importantes asuntos, lo no se va a poder realizar por el momento ya que el archivo catedralicio de Granada se encuentra lamentable y sorprendentemente cerrado en la actualidad.

sólo Cano podía acometer. Este sin duda fue el reto que asumieron tanto él como el cabildo. Por ello la razón de su regreso a Granada no fue sólo la realización del ciclo pictórico de la vida de la Virgen, como siempre se ha afirmado. De la entrega de los planos podría deducirse que la intención capitular era, en primer lugar, la conclusión arquitectónica. No obstante, el inmediato encargo del facistol indica que no se antepusieron unas obras a otras, sino que se plantearon todas a la vez o, mejor, que se planteó una sola: la terminación, tanto constructiva como decorativa, del templo.

Es más, la vertiginosa rapidez con que se desarrollaron los hechos, desde el 20 de febrero de 1652, cuando se le concedió la ración, al 9 de abril en que se acordó la compra de los materiales para el facistol, nos lleva a sospechar la existencia de un plan constructivo para la conclusión de la fábrica y del ornato del edificio que explicaría la elección de Cano por parte del cabildo. De no ser así, ¿qué justificaría que el 4 de mayo ya se apremiase al racionero a “*ejercitar sus artes en servicio de esta santa yglesia*”?, en especial teniendo que en cuenta que la labor a realizar era sencillamente sobrehumana. Es por ello que creemos que desde el 28 de julio de 1651, cuando Cano solicitó la ración, o aún con anterioridad, tanto el artista como el cabildo plantearían toda una estrategia constructiva. Los trámites necesarios para la consecución de la ración –el acuerdo capitular, la consulta a la Cámara de Castilla y a Felipe IV, la dispensa real de su elección sin tener el artista la necesaria condición clerical o la probanza de la limpieza de su sangre–, a pesar de su complejidad y de ser llevados a cabo con asombrosa rapidez, debieron permitir que, a la vez que se evacuaban, se pensase cómo iba a acometerse la ardua labor a realizar. Es posible, incluso, que el ar-

tista empezase entonces a idear e incluso a trazar las primeras actuaciones.

La existencia de este planteamiento previo parece apuntarla, por ejemplo, que las trazas del facistol nunca fueran discutidas en cabildo. De igual forma, en el memorial que en nombre del artista remitió Pedro Muñoz a Felipe IV se dice que la solicitud de la ración, además de fundamentarse en la necesidad del edificio de un arquitecto, escultor y pintor, se basaba en “*cierto pacto que constara de la carta que en su poder tiene el secretario de dicho cabildo*”²³. El contenido de este acuerdo lo desconocemos, ya que caballeramente jamás fue desvelado, pero es muy posible que versara sobre el asunto que venimos tratando.

Ahora bien, el enorme esfuerzo desarrollado por las partes implicadas en el proyecto de concluir la catedral entró en crisis muy pronto. Al apremio citado de mayo de 1652, se sumó en julio un acuerdo por el que se retiraba a Cano la facultad de pagar los gastos del facistol, lo que en adelante haría Pedro Ruiz Canales, al que se nombró superintendente de la obra. Los recelos sobre la labor del racionero a partir de entonces no hicieron más que aumentar. Así, a las indecisiones acerca de la impecable traza de las lámparas del altar mayor, hay que sumar los informes solicitados sobre su actividad, en los que se trasluce una gran desconfianza, y las críticas a algunos de los lienzos del ciclo de la vida de la Virgen²⁴.

Las relaciones empeoraron tanto que el 4 de enero de 1655 se le dio a Cano un ultimátum sobre el facistol, ya que sus promesas de conclusión se consideraron “*vanas*”. Debido a ello se aprobó que “*no lo haga*” y que entregase la obra “*como estuviere al maestro que pareciere*”. Quince días más tarde, en una medida de largo alcance, el cabildo suplicó al rey que negase “*qualquier prorrogación que el dicho Alonso Cano pida para ordenarse*”. De

²³ Documento 328 del *Corpus*.

²⁴ Véanse en este sentido los documentos que siguen al número 256 del referido *Corpus*.

esta forma se solicitaba a Felipe IV que Cano dejase el cabildo²⁵.

A partir de ese momento se iba a establecer un duro pulso entre la institución y el artista, que el 3 de febrero de 1655 solicitaba una nueva prórroga, la cual era concedida sólo ¡siete días! más tarde. Esta espiral de incomprensión y recelos generó una rica documentación que creemos no se ha analizado aún en toda su auténtica trascendencia²⁶.

Es sabido que todo ello llevó a la expulsión del artista del templo y a que se estableciese en Madrid con la intención de defender ante el rey su causa. Las tensiones que el pleito debió generar las creemos tan fabulosas que una vez de vuelta en Granada y readmitido en el cabildo ya nada sería igual. Ello explicaría que en junio de 1664 Gaspar de la Pena fuese elegido maestro mayor y se comprometiese a la conclusión del edificio, siguiendo la planta de la fábrica en clara referencia a la de Siloe. No obstante, dos años más tarde abandonó el puesto al ser nombrado arquitecto del Buen Retiro madrileño. A finales de 1666 se convocaba una oposición para cubrir la plaza, en cuya comisión aparecía Cano, siendo elegido Eufrasio López de Rojas, que renunciaría al año siguiente. De inmediato se celebró una nueva oposición, en cuya comisión también estuvo nuestro artista, que quedó desierta. Por fin, el 4 de mayo de 1667, tras presentar “*una planta de la fachada principal y aviendo parecido bien*”, se le nombra maestro mayor, “*para que gobierne toda la obra*”²⁷.

De esta forma, el cabildo retomó su idea de 1652, ya que si en principio parece que se le encargaba a Cano la cons-

trucción de la fachada, la contundente expresión que se emplea en la fórmula de designación –“*que gobierne toda la obra*”– nos hace suponer que se le encomendó la dirección de todas las labores artísticas del templo.

Como ya hemos indicado, ha sido mucho lo que se ha discutido acerca de las tensas relaciones entre el artista y el cabildo, las cuales estuvieron a punto de hacer fracasar la idea que subyace en el documento de 1652. La abundante documentación generada por el pleito subsiguiente evidencia tanto rivalidades personales como económicas, así como tensiones de marcado carácter humano. No obstante, pensamos que el principal elemento de fricción fue la distinta concepción que de la figura del creador, de la práctica artística y del propio arte tenían ambas partes. La innovadora postura de Cano era de carácter moderno, frente al parecer tradicional del cabildo. Resulta evidente que con la consecución de la ración el artista buscaba una estabilidad profesional que no había logrado con anterioridad. Para conseguirla activó todas sus influencias e incluso apeló al rey. Una vez conseguida la prebenda había que llenarla de contenido, ya que era de música, finalidad que se tornó arquitectónica, escultórica y pictórica. Toda la documentación relativa a su toma de posesión no deja de aludir –con machacona insistencia– a su cualidad de arquitecto, escultor y pintor y que a esas tres actividades habría de dedicarse. Ahora bien, él no era un maestro contratado por el cabildo a cuyo servicio se encontraba, ya que formaba parte de la institución. Este último detalle nos pare-

²⁵ Documentos 272 y 277 del *Corpus*.

²⁶ Además de al *Corpus*, tantas veces referido, en esta ocasión remitimos también a Gómez-Moreno, M^a Elena (1937): “El pleito de Alonso Cano con el cabildo de Granada” en *Archivo español de arte y arqueología*, XIII, p. 207-233; Gila Medina, Lázaro (2002): “Cano y el Cabildo de la Catedral de Granada: memorial de agravios del racionero del Rey y sus precedentes históricos”, en *Alonso Cano y su época... op. cit.* p. 173-189; Caro Rodríguez, Emilio (2002): “Alonso Cano en la memoria de la Catedral. Documentos, lugares y conmemoraciones”, en *Alonso Cano y la Catedral de Granada*, Cajasur, Granada, p. 169-204; Caro Rodríguez, Emilio (2002): “Un memorial de Alonso Cano en el Archivo de la Catedral”, en *Alonso Cano y la catedral... op. cit.* p. 245-274 y Álvarez Lopera, José (2002): “Cano racionero. Razones para una vuelta”, en *Alonso Cano. La modernidad del siglo de oro... op. cit.* p. 91-107.

²⁷ Rosenthal, Earl E. (1990): *La catedral... op. cit.* p. 248-252, docs. 225-242.

ce muy significativo, Cano no sólo buscó ser el maestro mayor de la catedral, sino serlo desde el seno de la institución capitular, es decir ser a la vez mecenas y artista. Con ello seguramente buscaría el control absoluto de su producción, sin tener que soportar la intervención capitular en el proceso creativo.

No obstante, el ideal laboral que suponemos a Cano no era compartido por sus compañeros de capítulo. En mayo de 1652, como ya indicamos, surgen los primeros roces. Luego, en el memorial que el artista escribe al rey en 1655 señala su “*extrema necesidad y las continuas y grandes persecuciones de su cabildo*”, que no había querido proporcionarle ni siquiera un ayudante. De igual forma, el cabildo no aceptaba que trabajase para otras instituciones, pero los capitulares sí le presionaban para que hiciese diversos encargos personales, en los que le exigían mucho pero le pagaban poco²⁸.

Un buen ejemplo del concepto de la práctica artística que tenía el cabildo lo revela el memorial del verano de 1658, en el que indicaba que no quería pagar a Cano hasta que no llegase a Granada, ya que sería “*cosa que cause grandísimo escándalo estarse en Madrid ganando grandes jornales de pintor y querer gozar de los frutos de la ración en Granada, sin querer recibirla*”. En la misma línea apunta una carta de 30 de marzo de 1660, en la que indica que la negativa del artista a volver a Granada se debía a su interés en “*vivir en essa Corte divertido en las ocupaciones de su interés y artes, sin quererse reducir a la residencia de su prebenda, a que está obligado*”²⁹.

Todo ello deja claro que el cabildo y su racionero no compartían el mismo concepto de la actividad artística. El del primero nada tenía que ver con la liberalidad y nobleza que se empezaba a generalizar en el ambiente cortesano, tan alejado del de Granada. El cabildo veía en Cano un servidor de la fábrica catedralicia, a la que quería encadenarlo. Cuando vio que eso no era posible decidió deshacerse de él³⁰.

Pero ¿cuál era el concepto que el racionero tenía de la actividad artística? En este sentido es del máximo interés el análisis de la documentación generada por el pleito con el cabildo, así como numerosos datos de su biografía³¹. Hay que partir del hecho de que no fue un concepto unívoco a lo largo de su carrera, de manera que es posible ver una gran evolución. En este sentido hay que empezar por las “*trampas del gremio*” en su fase sevillana referidas por Juan Miguel Serrera³². En esos años, no sólo se mostró plenamente integrado en el gremio de pintores, sino inquebrantable paladín del mismo. Su postura ante el caso de Zurbarán, que éste achacó a la “*ynvidia*”; de Angelino Medoro o ante el pleito con los carpinteros es, además de conocida, sobradamente significativa al respecto.

Ahora bien, su concepción artística evolucionó al instalarse en Madrid. En este sentido es muy interesante el concepto que de la figura del arquitecto tenía Alonso Carbonel, que en 1626 al requerir la plaza de aparejador del Alcázar de Madrid señaló que: “*los maes-*

²⁸ Documento 277 del *Corpus*.

²⁹ Documentos 336 y 364 respectivamente del *Corpus*.

³⁰ No fue el cabildo granadino el único que no entendió el intelectualizado concepto que Cano tenía del arte. Así su conocida afición al dibujo, a discutir acerca de la pintura y a ver estampas fue interpretada por Josepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* como que el artista era “*poco aficionado al trabajo*”. Un mero repaso a su enorme catálogo evidencia que Cano fue llamativamente trabajador, sobre todo teniendo en cuenta que apenas contó con colaboradores, lo que, por cierto, también cabría interpretarlo como una muestra de su concepto liberal del arte.

³¹ A ello se podrían sumar todas las referencias que dan al respecto las biografías de Lázaro Díaz del Valle, Josepe Martínez, Palomino o Ceán. No obstante, preferimos emplear sólo las alegaciones del propio artista.

³² Serrera, Juan Miguel (1986): “Alonso Cano y los Guzmanes”. *Goya*, nº 162, p. 336-347 y del mismo (2002) “Alonso Cano en Sevilla. Las trampas del gremio”, en *Alonso Cano y su época... op. cit.* p. 861-8.

tros mayores y aparejadores que han sido de las reales obras y Alcázares del reino todos han sido escultores y pintores, porque los que profesan estas artes, por la parte que tienen del dibujo, comprenden con más aumento las trazas y las demás partes que concurren para estos oficios de maestros de las obras reales, por que ha de saber de escultura, pintura, cantería, albañilería y todas las demás materias y oficios... y siempre en los informes los oficiales de las obras dicen ha de ser cantero, la verdad es que el aparejador haya de ser el que mejor entienda la traza y fuese mejor arquitecto como lo eran Miguel Ángel, Juan Bautista Monegro, Juan Bautista Perolli, Pedro Machuca y Diego de Siloé, Juan de Oviedo de la Bandera, Toribio González de la Sierra y Francisco de Cuevas, Diego Alcántara y Nicolás Vergara el Mozo, Juan de Minjares y Jerónimo Gilli, Bartolomé y Agustín Ruiz y Francisco de Mora”³³.

Seguramente si Carbonel hubiese escrito su alegato unos años más tarde hubiese añadido a los ejemplos señalados el de Cano. En cualquier caso, lo que ahora interesa es que éste al llegar a Madrid se encontró con una práctica artística muy distinta de la sevillana. Del dominio de los gremios pasó al entorno de la Corte, en la que tenían una influencia muy limitada y cuyo ejemplo más significativo era Velázquez. Cano, en su testificación sobre la hidalguía del pintor sevillano, realizada en 1658 cuando precisamente más enconado estaba el pleito con la catedral de Granada, declaró que nunca tuvo la pintura por oficio, ni tuvo tienda, ni vendió pinturas, “Solo la a exercitado por gusto suyo y obediencia de Su Magestad

para adorno de su real palacio”³⁴. Coincide ello con lo que José Antonio Maravall apunta como esencia de la modernidad de Velázquez, la autoría de la obra como autónoma posesión de su individualidad y que el cambio en la misma ya no era sólo una cuestión de estilo sino de lo que se entendía por obra de arte³⁵.

Ya antes Cano había mostrado este concepto liberal de la pintura, como en el pleito de 1649 con la cofradía de los Siete Dolores, ante la que alegó su carácter de profesor del arte de la pintura y estar al servicio del Rey. De especial significación es el uso del término “profesor” –de profesar y no de enseñar–, sólo generalizado en el siglo XVIII, que fue una de las reclamaciones que los artistas esgrimieron al asimilar las bellas artes a las liberales, a lo que iba vinculado la exención del pago de la alcabala³⁶. De igual forma, fueron varias las veces que Cano puso en evidencia su carácter de artista real y de hecho buena parte de su alegación ante el cabildo granadino se basó en ello, ya que la catedral era un edificio de patronato regio y la ración objeto de litigio una concesión real. En este sentido resulta muy significativo el documento en el que Cano solicitó al rey una canonjía en el cabildo granadino, en el que manifiesta todos los servicios prestados a la Corona. La minuciosa descripción de su brillante hoja de servicios no olvida entre otras cosas su relación con Velázquez y que “sirvió a Vuestra Magestad sirviendo a su alteza que santa gloria aya”, en alusión

³³ García Morales, M^a Victoria (1990): *El oficio de construir: origen de Profesiones. El aparejador en el siglo XVII*, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Madrid, doc. 15, p. 229-230. A este respecto véase también Marías, Fernando (2000): “La arquitectura de Felipe II: de las ciencias matemáticas al saber bíblico”, en *Felipe II y las artes*, Departamento de Historia del Arte II (Moderno) de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, p. 221-230 y Marías, Fernando (2002): “Sobre Alonso Cano arquitecto...” *op. cit.*

³⁴ Doc. 339 del *Corpus canesco* y 408 de Pita Andrade, José M. (dir.) y Aterido, Ángel (ed.) (2000): *Corpus velazqueño. Documentos y textos*, 2 vols, Dirección general de bellas artes y bienes culturales, Madrid.

³⁵ Maravall, José Antonio (1999): *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Ministerio de educación y cultura, Madrid.

³⁶ Véase al respecto Lafuente Ferrari, Enrique (1944): “Borrascas de la pintura y triunfo de la excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura”, en *Archivo español de arte*, XVII, p. 77-103; Gállego, Julián (1995): *El pintor, de artesano a artista*, Diputación de Granada, Granada, p. 95 y Hellwing, Karin (1999): *La literatura artística española del siglo XVII*, Visor, Madrid, p. 150.

al príncipe Baltasar Carlos³⁷. Es más, creemos posible que Cano entendiese la ración granadina como una merced real comparable al hábito de Santiago de Velázquez.

Pero junto a su carácter de artista real el racionero alegó otros méritos para fundamentar el carácter liberal de su actividad. Muy ilustrativo en este sentido es el memorial que dirigió al rey en abril de 1660, en el que, en relación al facistol, señaló que su actividad fue la de gobernar a los oficiales de todas las profesiones que en él participaron y que él sólo hizo con sus manos “*lo que ellos no eran capaces de hacer*”. También es significativa la alusión a su intervención en el Hospital Real de Granada, en la que dijo “*que jamás el dicho racionero ejerció sus artes por dinero ni en esa parte a sido ambicioso ni interesado*”. A ello añadió que se ofrecía a probarlo “*así en esta Corte como en la dicha ciudad de Granada*”³⁸. Olvidaba interesadamente su etapa sevillana, la más larga de su vida y en la que su actividad estuvo en todo momento sometida a la práctica gremial que al final de su vida rechazó. Ahora bien, quizás la más importante fuente acerca del concepto

del arte que tenía Cano sea el largo memorial en el que hace un *paragone* entre la música y las tres artes –“*tan grandes*”– que él practicaba. De la primera dijo “*que sólo dura aquel espacio que se toca*”, mientras la arquitectura, la escultura y la pintura, que él escribe con mayúsculas, además de hacer lustrosa y celebrada una iglesia son “*siempre existentes*”³⁹. Sin duda, tan liberal concepto del arte debió conocerlo en obras como –entre otras– los *Diálogos de la pintura* de Carducho o la *Noticia general para la estimación de las artes* de Gutiérrez de los Ríos que se suponen existentes en su biblioteca⁴⁰.

Las coincidencias de este memorial con la declaración sobre la hidalguía de Velázquez son muy expresivas. Así, el pintor sevillano supone la cara de una moneda en la que Cano fue la cruz. Los éxitos del primero fueron tan numerosos como las decepciones del segundo, que posiblemente se inspiró en su compañero de formación para llevar a cabo su personal reivindicación profesional. También en esto Cano fue heredero del Renacimiento, al ansiar la liberalidad de las artes, entendida como libertad de los que –como él– las practicaban.



³⁷ Documento 337 del *Corpus*. Ahora bien, el ambiente cortesano no siempre le fue favorable ni tomó en consideración su actividad. Así, en 1643 al solicitar el puesto de maestro mayor del Alcázar de Toledo señaló que había servido al monarca como arquitecto, escultor y pintor. No obstante, tan alta alegación de nada le valió, como es bien sabido, siendo ello reflejo de un debate que se entabló entre los arquitectos de formación tradicional –a la cabeza de los que estaba Juan Gómez de Mora, que fue el que reprobó a Cano en Toledo– y los pintores-arquitectos y los pintores-escultores. A este respecto remitimos a Hellwing, Karin (1999): *La literatura artística española... op. cit.* p. 170-173 y a Marías, Fernando (2000): “La arquitectura de Felipe II...” *op. cit.*

³⁸ Documento 365 del *Corpus*.

³⁹ Documento 318 del *Corpus*, epígrafe 36.

⁴⁰ Sobre esta biblioteca véanse Salort Pons, Salvador; López Azorín, María José y Navarrete Prieto, Benito (2001): “Vicente Salvador Gómez, Alonso Cano y la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XVII”, en *Archivo español de arte*, 296, p. 393-424 y de los mismos autores (2001): “Hipótesis de reconstrucción de la biblioteca de Alonso Cano”, en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad... op. cit.* p. 153-155.

JUAN BAUTISTA VÁZQUEZ, EL VIEJO,
EN JEREZ DE LA FRONTERA. DATOS PARA LA DIFUSIÓN
DE LA ESCULTURA HISPALENSE DEL BAJO

Manuel Romero Bejarano
Doctorando de la Universidad de Sevilla

Tanto la estampación como la literatura artística tuvieron un papel crucial en la difusión del manierismo en Europa, y por ende, en España. Esto es muy perceptible en los grandes centros de producción, como Toledo, Valencia o Sevilla. Sin embargo, en centros secundarios, como es el caso de Jerez de la Frontera, con un volumen de realización de obras mucho menor, el comercio de grabados y libros que versasen sobre asuntos relativos a artes plásticas era prácticamente nulo, a causa de la escasa demanda que tenían estos artículos. Esta situación, no impedía que las nuevas ideas estéticas se difundiesen, pero lo hacían por otro canal: la exportación desde los centros principales de piezas (en el caso de Jerez este centro era Sevilla), o bien la presencia física de los maestros. En esta ponencia se analizan estas dos vías en la figura de uno de los más importantes escultores renacentistas que trabajó en Sevilla durante el siglo XVI, que no es otro que Juan Bautista Vázquez, el Viejo.

**LA ESCULTURA EN JEREZ
DURANTE EL SIGLO XVI**

Pese a que éste es un campo poco estudiado, con los datos que se conocen en la actualidad podemos obtener una idea general de escultura en Jerez a lo largo

del quinientos. Situada bajo la influencia artística de Sevilla, hasta principios del XVI, conforme fueron concluyendo las obras de las más importantes parroquias y monasterios, no generó una demanda importante de obra escultórica, generalmente de retablos. Esta demanda se va a cubrir con la traída de piezas desde Sevilla. Sin embargo, algunos escultores establecidos en la ciudad de la Giralda, en vista del mercado existente en Jerez, decidieron instalar aquí su taller, y gracias a ellos fueron llegando los avances artísticos.

El primero de los maestros foráneos afincados en esta ciudad de que se tiene noticia es Francisco de Heredia que posiblemente viniese de Sevilla. Activo en Jerez entre 1522 y 1532, se le ha atribuido recientemente la hechura del Cristo de la Viga de la Catedral jerezana¹, lo que le situaría en el círculo de Pedro Millán.

En 1547 comienza la realización de la sillería del coro de padres de la Cartuja de Santa María de la Defensión, por Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisín, que provenía de Francia. Ambos se hallaban establecidos en Sevilla, y se trasladaron a Jerez para la realización de esta monumental obra, en la que invirtieron varios años². Con posterioridad, permanecieron en esta ciudad atendiendo numerosos encargos, no sólo jerezanos,

¹ Romero Bejarano, Manuel (2004): "Francisco de Heredia, maestro entallador, y la autoría del Cristo de la Viga de la Catedral de San Salvador de Jerez de la Frontera", en *Laboratorio de Arte*, nº 16, pp. 381-398.

² Esteve Guerrero, Manuel (1952): *Jerez de la Frontera (Guía Oficial de Arte)*, Jerez Gráfico, Jerez. pp. 154 y ss.

sino de las localidades comarcanas. De la mano de estos escultores llega de golpe, el manierismo, sin una experiencia artística propia, sino directamente transplantado desde la capital hispalense, muy influida en aquellos momentos por la figura de Roque de Balduque, también francés. Como veremos, Voisín permaneció en la ciudad más de treinta años.

Ya en el último tercio del XVI llega a Jerez, procedente de Amsterdam, Fernando Lamberto. Se tiene noticia de que ya estaba en la ciudad en 1578, y permaneció aquí, realizando obras para toda la comarca, hasta bien entrado el XVII. Hasta nosotros han llegado muy pocas de sus obras, una parte mínima si tenemos en cuenta que realizó numerosísimos encargos³. La calidad de las obras que se conservan no es muy buena, lo que quizás explique el porqué han sobrevivido tan pocas.

Además la producción de estos artífices afincados en la población, no van a dejar de llegar obras realizadas en Sevilla. Así se conoce que realizaron trabajos para Jerez, entre otros, Roque de Balduque, quien se concertaba con el Monasterio de Santo Domingo en 1559 para realizar el retablo mayor de la iglesia⁴. También sabemos que Nufro de Ortega realizó trabajos para la parroquia de San Dionisio⁵ y que marcos de Cabrera se obligó a hacer un Cristo para la Cofradía de San Antón⁶. Con posterioridad, se tiene noticia de un contrato firmado en 1586 por Vasco Pereira y Andrés de Ocampo, en que se obligaban a realizar una Virgen de candelero para el Hospital

de Juan Pecador⁷, y de los trabajos que realizaba por aquellas fechas Jerónimo Hernández en el retablo mayor de la parroquia de San Miguel⁸.

Como hemos visto, la escultura en Jerez a lo largo del XVI estuvo por completo en manos de maestros extraños a la población, por lo que no podemos decir que se formase un núcleo de producción, sino una sucesión de escultores, si conexión entre sí, que dejaron obras muy desiguales. De hecho, frente a una pieza magnífica, como la sillería de la Cartuja, podemos encontrar la obra de Lamberto, próxima al fenómeno del ninot.

JUAN BAUTISTA VÁZQUEZ, EL VIEJO

Juan Bautista Vázquez, el Viejo (apelativo que ostentó para distinguirse de su hijo del mismo nombre apodado “el Joven”) nació hacia 1525, al parecer en el pueblo de Pelayos, en la actual provincia de Salamanca. Su formación artística es, hasta el momento, un misterio. Algunos autores sostienen que realizó un viaje a Italia, donde habría ejercido como grabador, y que con posterioridad se habría establecido en Ávila, donde habría abierto un taller de escultura, si bien estos datos son un tanto inseguros.

Las primeras noticias documentadas de Vázquez lo sitúan trabajando en Toledo, en 1552, en la Puerta del Reloj de la catedral. Entre esta fecha y 1561, año en que se establece en Sevilla, se abre una etapa en la que el maestro realiza encargos para una zona geográfica bastante amplia, que comprendería las ac-

³ Jácome González, José y Antón Portillo, Jesús (2003): “Aproximación a la vida y obra del entallador y escultor flamenco Hernando Lamberto en Jerez de la Frontera”, en *Revista de Historia de Jerez*, nº 9, pp. 43-73. Hasta el momento sólo se han podido documentar como obras de este autor un San Mateo que formó parte del retablo mayor de la parroquia jerezana homónima y que hoy se conserva en la antesacristía del citado templo, y un San Juan Bautista y un San Sebastián del retablo de San Juan Grande de la Catedral de Jerez.

⁴ López Martínez, Celestino (1929): *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, pp. 32 y ss.

⁵ *Ib.* p. 88

⁶ Romero Bejarano, Manuel (2003): “Un contrato del escultor Marcos Cabrera en Jerez de la Frontera: el Cristo de la Cofradía de San Antón”, en *Revista de Historia de Jerez*, nº 9, pp. 241-243.

⁷ López Martínez, Celestino (1929): *Op. Cit.*, p. 58.

⁸ Ríos Martínez, Esperanza de los (1991): “Jerónimo Hernández y Antonio de Arfián: sus intervenciones en el primitivo retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera”, en *Atrio*, nº 3, pp. 33 y ss.

tuales provincias de Guadalajara, Toledo, Madrid, Soria, Cáceres, Badajoz, e incluso Málaga y Granada. A esta época corresponden interesantes obras, como el retablo del Convento de la Concepción de Almonacid de Zorita, concertado en 1554, que se conserva sólo en parte y repartido entre Oropesa y Torrelaguna, el retablo de la parroquia de Mondéjar, iniciado antes de 1555 y destruido en 1936 durante la última contienda civil, o el retablo de la iglesia toledana de Santa María la Blanca, concertado en 1556.

Su establecimiento en Sevilla, que como hemos dicho sucedió en 1561, supuso un gran cambio para la escultura que se estaba produciendo en la zona, ya que introdujo ideas bastante avanzadas. Permaneció en la ciudad y su entorno hasta su muerte, en 1589. Entre sus obras de esta época caben ser destacadas el modelado, realizado en 1568, de la figura de la Fe, más conocida como el Giraldillo, que sirve de remate a la Giraldilla, el Cristo de Burgos, en la sevillana parroquia de San Pedro, y el relieve de la Asunción, de la sala capitular de la catedral hispalense, terminado en 1580. Además en esta época hizo numerosas obras para distintas localidades andaluzas y extremeñas, a las que se pueden añadir otras destinadas a ser enviadas a América, donde se conservan varias tallas de su mano. Además de la escultura, sabemos que cultivó otros campos artísticos, como la pintura, el grabado, y posiblemente la arquitectura⁹.

Respecto a su estilo podemos decir que está muy influido por el manierismo italiano, si bien algo alejado de las corrientes seguidoras de Miguel Ángel, tan del gusto de la España de aquel momento. Realiza figuras muy elegantes,

de proporciones alargadas. Dispone los paños ceñidos a los cuerpos de sus figuras, en bandas estrechas que caen acentuando un movimiento en espiral. Los rostros de las figuras masculinas suelen ser delgados, mientras que los femeninos son excesivamente redondeados.

PRIMERAS OBRAS PARA JEREZ

Las primeras noticias que tenemos de la relación de Juan Bautista Vázquez con Jerez se remontan a 1569, una vez que el maestro se había establecido en Sevilla, a cuyo arzobispado pertenecía esta población. En nueve de febrero de este año, el mayordomo de la parroquia de San Miguel, Andrés López Farfán de los Godos, otorgaba un poder en favor de Juan Benítez Camacho y del entallador Nufro de Ortega, ambos vecinos de la ciudad hispalense para que allí, compareciesen “ante el señor don christoval de padilla dean de la santa yglesia de sevilla e provisor de ella e ante otros quales quier Juezes e Justiçias de donde mas convenga” y defendiesen a la fábrica de la parroquia de Vázquez, domiciliado en Sevilla en la colación de la Magdalena, quien pedía un dinero “de çierta ymagineria de un Retablo”¹⁰. El problema parece que se resolvió de inmediato, ya que cinco días más tarde Diego Fernández, entallador sevillano, en nombre de Juan Bautista Vázquez que le había otorgado un poder ante el escribano hispalense Juan de la Coba el 29 de septiembre de 1568, daba por libre a la Fábrica de San Miguel de 103 ducados que le adeudaba “por la ymagineria que haze para el retablo del sagrario de la dicha yglesia”¹¹, con lo que nos queda claro el destino exacto de la obra del escultor para el templo Jerezano. El antiguo sagrario de la parro-

⁹ Estella Marcos, Margarita (1990): *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América*, Madrid, C.S.I.C. En esta obra, fundamental para el estudio de Vázquez, hemos podido encontrar los datos que exponemos sobre su vida y obra, además de un acertado estudio de una buena parte de su producción.

¹⁰ Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera (A.P.N.J.F.), 1569, Oficio IX, Rodrigo López de Arellano, Fol. 146 y ss.

¹¹ A.P.N.J.F., 1569, Oficio IX, Rodrigo López de Arellano, Fol. 168 y ss. En este documento va inserta una copia literal del poder que Juan Bautista Vázquez, el Viejo, había otorgado en Sevilla, ante el escribano Juan de la Coba, el 29 de septiembre de 1568 a Diego Fernández.

quia de San Miguel estaba situado en la cabecera de la nave del evangelio, pero en el siglo XVIII, debido al aumento del culto eucarístico y sobre todo, por el lugar en que se veneraba al Santísimo, en un lugar abierto en una de las naves de la iglesia, se decidió construir una nueva capilla sacramental, obra que se realizó, incluyendo un retablo nuevo, entre 1717 y 1770¹². El retablo primitivo perdió su razón de ser, y fue sustituido por uno neoclásico, en el que actualmente se venera al Santo Crucifijo de la Salud.

En 1573 volvemos a tener una noticia que relaciona al maestro con Jerez. El 23 de octubre de dicho año otorgaba una carta de recibo en Sevilla, en la que se daba por pagado de Pedro de Sierra de la Cueva “*por la hechura de la figura de san marcos que yo fize de talla para la dicha yglesia*”¹³. La citada talla fue identificada por Hipólito Sancho¹⁴, con gran acierto, con la que se encuentra en citada parroquia, en uno de los muros de la capilla de los Pesañes. La obra se encargó para figurar en el retablo mayor de la iglesia, y allí estuvo hasta el siglo XVIII, en que se reformó y es sustituido por un lienzo¹⁵. Sin embargo, la escultura permaneció en el templo, aunque hay que decir que ha llegado hasta nosotros muy alterado a causa de varias restauraciones pésimas.

La talla que se conserva en la parroquia es de un tamaño un poco menor que el natural. El evangelista, que viste túnica y se cubre con un manto, está sentado y tiene ligeramente adelantada la pierna izquierda, que se puede ver bajo el manto. Sobre la falda tiene el Evangelio y apoya sobre él la mano izquierda, mientras que la derecha la tiene

levantada y sostiene con ella una pluma. Pese a la horrenda policromía que cubre toda la obra, fruto de la última intervención que sufrió, a mediados del siglo XX, podemos apreciar la calidad del rostro de la imagen, algo enjuto, como es característico en otras figuras masculinas de Vázquez, pero de una belleza innegable y muy bien proporcionado. La cara queda enmarcada por unas largas guejas de pelo negro y una larga barba. El contrapunto de la escultura aparece en la cabeza del león, símbolo del santo, que asoma a la derecha de la figura principal. El animal aparece representado de un modo grotesco, como si fuese una máscara, probablemente por el desconocimiento del autor de la verdadera anatomía de un león, animal que era muy difícil que hubiese visto alguien que vivía en la Sevilla del quinientos.

VÁZQUEZ VECINO DE JEREZ

En torno a 1579 había una serie de incógnitas respecto a la vida de Juan Bautista Vázquez el Viejo. Los únicos datos que se conocían los daba Cristóbal Medina Conde, canónigo e historiador de la catedral de Málaga, quien en 1785 nos dice, tratando del citado templo como “*en 1579 vino de Sevilla el Escultor Baptista Vázquez y dio la Traza para el primer Retablo del Altar mayor y de la Capilla del S. Manrique*”¹⁶. Sin embargo, el autor no especificaba de dónde había sacado estos datos, e incluso en el mismo libro, al referirse a la obra del altar mayor, indica que fue en 1578 cuando Vázquez dio sus trazas. Esto ha hecho a algunos autores contemporáneos poner en tela de juicio las afirmaciones del canónigo¹⁷, incluso

¹² Aroca Vicenti, Fernando (2002): *Arquitectura y urbanismo en el Jerez del siglo XVIII*, Centro Universitario de Estudios Sociales, Jerez, pp. 187 y ss.

¹³ López Martínez, Celestino (1929): *Op. Cit.*, p. 103.

¹⁴ Sancho de Sopranis, Hipólito (1932): “Del Viejo Xerez. Historia y Arte. Juan Bautista Vázquez el Viejo, Una obra en Jerez”, en *El Guadalete*, 30 de noviembre de 1932.

¹⁵ Álvarez Luna, María de los Ángeles, Guerrero Vega, José María y Romero Bejarano, Manuel (2003): *La intervención en el patrimonio. El caso de las iglesias jerezanas (1850-2000)*, Ayuntamiento de Jerez, Jerez, p. 127.

¹⁶ Medina Conde, Cristóbal (1984): *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga desde el 1485 de su erección, hasta el presente de 1785* (facsimil), Arguval, Málaga, p. 44.

¹⁷ Estella Marcos, Margarita (1990): *Op. Cit.* p. 91.

en una reciente historia de la catedral se pone 1579 sólo como fecha aproximada en la que se pudo realizar el retablo de la capilla del obispo Manrique.¹⁸

El 3 de marzo del citado año, Vázquez, todavía vecino de Sevilla, se obliga a hacer al escribano Andrés Álvarez de Monsalve una cama de madera de roble según la traza y modelo que quedaba en poder del escribano ante quien se otorgaba el contrato, y que por desgracia se ha perdido. El plazo de entrega del mueble, según el otorgamiento, era de nueve años, lo que imaginamos que será un error del escribano al querer anotar nueve meses¹⁹. No debemos de extrañarnos de que un escultor recibiese el encargo de una cama, que al fin y al cabo consideramos un mueble de uso común. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en aquellos tiempos poder dormir en una cama era un verdadero lujo. La mayoría de la población lo hacía en camastros o directamente en unos jergones en el suelo. La cama era un signo de distinción social, y no era extraño que su hechura se cuidase, como vemos, hasta el punto de encargársela a un escultor.

Un mes más tarde, el 11 de abril, se concierta para una obra de gran envergadura con Martín Ochoa de Ocaris y Olañaga, en representación del Monasterio de San Francisco, para hacer la arquitectura del retablo del altar mayor del citado cenobio. En el documento se indica que se habían dado tanto las trazas como las condiciones para la obra, pero ninguna de las dos se conserva en el documento que analizamos. Vázquez se obliga a terminar el trabajo en tres meses, indicándose que la madera la había de poner el convento y que trabajarían varios oficiales con el maestro²⁰.

El monasterio de San Francisco de Jerez se fundó en el mismo año en que la ciudad fue reconquistada definitiva-



Fig. 1. Monasterio de San Francisco. Jerez. Pentecostés. Detalle.

mente, 1264. Fue una de las casas religiosas más importantes de la población, de hecho, en la capilla mayor fue enterrada en el siglo XIV la reina Blanca de Borbón, mandada asesinar por su marido, Pedro I mientras que se encontraba presa en el alcázar de Jerez. Sin embargo, el convento siempre fue muy humilde, por lo que encargó a lo largo de su historia pocas obras de arte, y aun así, estas eran bastante modestas. Buena prueba de ello es la obra que nos ocupa, que no debió ser de gran calidad, atendiendo al plazo en que debía estar terminada. Además, el especificarse desde el contrato que iban a intervenir varios oficiales indicaba que se trataba de una obra de taller, en la que el maestro probablemente sólo diese unas directrices generales, o bien su intervención estaba limitada, lo que, lógicamente, abarataba los costes.

¹⁸ Sauret Guerrero, Teresa (2003): *La Catedral de Málaga*, Diputación Provincial, Málaga, p. 209.

¹⁹ A.P.N.J.F., 1579, Oficio V, Francisco Ramos, fol. 151 y ss. “e me obligo de os la dar y entregar en esta cibdad fecha y acabada en toda perfeçon de oy dia de esta fecha de esta escriptura en nueve años cumplidos primeros siguientes”

²⁰ A.P.N.J.F., 1579, Oficio XV, Alonso Álvarez de Lillo, Fol. 333 vto. y ss.

El retablo mayor de San Francisco fue sustituido en 1699 por otro nuevo²¹, quizás para darle más prestancia a la iglesia, ya que habría estado en ella un retablo excesivamente pobre. Sin embargo, se conservaron varias partes de la obra retirada. El derrumbamiento de la mayor parte de la iglesia del cenobio acaecida en 1771²², la Desamortización (durante la cual los restos del retablo fueron trasladados a otro convento) y un incendio en época reciente, han hecho que llegue hasta nosotros sólo un relieve del citado retablo, y en muy malas condiciones. La obra es un rectángulo de gran altura (más de dos metros y medio) en que se representa la Pentecostés. Está dividida en dos registros. En el superior se ve en el centro al Espíritu Santo, en forma de paloma, y flanqueándolo dos parejas de querubines dispuestos en diagonal desde cada extremo del recuadro. En la parte inferior aparecen apiñados los doce apóstoles y las tres Marías en una especie de corro en cuyo centro está la Virgen sentada. Mientras que el resto de las figuras parece que están de pie, los dos primeros apóstoles se encuentran arrodillados ante la Madre de Cristo.

Es cierto que en el contrato no se menciona nada de la realización de las escenas del retablo, pero es posible que Vázquez y su taller realizaran esta pieza. Es cierto que la talla no es de gran calidad, lo que se acentúa por el mal estado de conservación de la pieza, en la que tan sólo podemos apreciar algunos restos de policromía, pero en ella se pueden ver los rasgos característicos de la obra del maestro, como la forma excesivamente redondeada de los rostros femeninos, frente a la delgadez de los masculinos, y la disposición de los paños en estrechas bandas que acentúan el movimiento diagonal, como se puede apreciar en el



Fig. 2. Monasterio de Santo Domingo. Jerez.
Santa Catalina de Siena.

apóstol que aparece arrodillado a la izquierda de la Virgen. Por tanto y dada la mediana calidad de la obra, pensamos que puede tratarse de una pieza de taller, en la que, como dijimos antes, el maestro habría realizado algunas intervenciones, y por supuesto habría dado las líneas generales, pero el resto del trabajo habría quedado en manos de los oficiales.

Imaginamos que debido al éxito profesional que Vázquez estaba disfrutando en Jerez, el escultor decidió alquilar una casa. El 25 de octubre de 1579 se concertaba con Juan Jiménez, sastre, para arrendarle por ocho meses dos habitaciones y un portal en el segundo patio de unas casas que el sastre tenía a su vez alquiladas del jurado Fernando de Cazorla, en la calle de los Tundidores, hoy San Cristóbal²³. El

²¹ Aroca Vicenti, Fernando (1997): "Aportaciones al estudio del retablo del siglo XVIII en la Baja Andalucía: el modelo jerezano", en *Laboratorio de Arte*, nº 10, pp. 233-250.

²² Aroca Vicenti, Fernando (2002): *Arquitectura y urbanismo en el Jerez del siglo XVIII*, Centro Universitario de Estudios Sociales, Jerez, p. 229.

²³ Muñoz y Gómez, Agustín (1903): *Noticia histórica de las calles y plazas de Jerez de la Frontera*, El Guadalete, Jerez, p. 87.



Fig. 3. Parroquia de San Marcos. Jerez.
San Marcos. Detalle.

arrendador especificaba a Vázquez en el contrato que *“en la casa puerta de las dichas casas aveys de tener un banco y un ofisio”*²⁴, con lo que además de la casa, comprobamos que le daba a renta un taller.

La última noticia que tenemos de Juan Bautista Vázquez como vecino de Jerez es del día de nochebuena de 1579. Por lo que parece, el escultor no había podido ocupar la casa que alquiló durante todo el periodo de la renta, ya que en esa fecha se encontraba preso en la cárcel pública por un dinero que le debía (no se especifica por qué concepto) a Cristóbal de Astorga. Éste le había embargado, y al no tener con qué responder al embargo, el maestro fue encarcelado. En ese momento, el moroso llegaba a un acuerdo con el acreedor, y se obligaba a pagarla cantidad que debía a plazos a un tercero, el caballero veinticuatro Cristóbal de la Cueva, que a su vez era acreedor de Astorga.

Hasta aquí llega el periodo que hemos podido documentar de Juan Bautista Vázquez el Viejo en Jerez, documentado en la ciudad durante algo más de nueve meses. Probablemente el maestro vendría a esta localidad en busca de encargos, como antes habían hecho Heredia, Jerónimo de Valencia y Voisín, ya que, si bien no tanto como Sevilla, Jerez era una ciudad muy próspera en aquellos momentos. El comercio de trigo, y sobre todo el de vino hacia los países del norte de Europa había generado grandes riquezas, lo que se traducía en encargos de retablos para capillas funerarias, y otras obras para las diferentes instituciones religiosas locales, que recibían importantes donaciones, además de las rentas propias de cada convento, que les permitían afrontar grandes encargos artísticos.

Sobre las causas del abandono de Vázquez de Jerez es posible que lo hiciera a causa del desagradable episodio de su encarcelamiento, pero también es posible que esto no tuviese nada que ver, ya que, al igual que muchos otros artistas de su tiempo, el andar de una ciudad a otra formaba parte del oficio.

EPÍLOGO. LAS ÚLTIMAS OBRAS DE SAN MIGUEL Y EL RETABLO MAYOR DEL MONASTERIO DE SANTO DOMINGO

El 9 de septiembre de 1586, y de nuevo vecino de Sevilla, Vázquez junto a Diego de Velasco, maestro mayor de obras de la misma ciudad, se obligan a hacer el monumento eucarístico del Jueves Santo para la parroquia de San Miguel, de la misma traza, y con las mismas condiciones que el que se estaba haciendo en esos momentos para la iglesia de Santiago de Écija, con las mismas figuras, ornamentos y la misma representación de Cristo Resucitado en el segundo cuerpo de la obra. La pieza, de la que por desgracia desconocemos más datos,

²⁴ A.P.N.J.F., 1579, Oficio XI, Pedro Álvarez y Pedro Jiménez, fol. 1108 y ss.

debía ser de espectacular y de gran magnitud (como correspondía a un templo de la importancia de San Miguel) ya que el plazo de entrega de la misma era de cinco años²⁵.

El mismo día los mismos maestros se obligaban a hacer para la misma parroquia jerezana la caja del órgano y una cajonera para guardar los ornamentos litúrgicos, conforme a unas condiciones de una obra similar que se estaba realizando en esos momentos en la parroquia de Santa María de Arcos de la Frontera. Tampoco este trabajo debía ser baladí, ya que el plazo de entrega había de ser de tres años²⁶. Puede extrañarnos que muebles secundarios como eran una cajonera y la caja del órgano se adornasen con esmero y para ello se contratase a maestros de esta categoría. Esto hay que entenderlo en casos excepcionales de parroquias especialmente ricas dentro del Arzobispado, como el caso de San Miguel de Jerez, que disponían de gran cantidad de rentas para invertir en obras de arte y que no dejaban escapar la más mínima oportunidad para enriquecer sus templos y rivalizar así con las otras iglesias del entorno.

El monasterio de Santo Domingo es otro de los importantes cenobios jerezanos. Al igual que el de San Francisco, fue fundado tras la reconquista definitiva de la ciudad, en 1264. Sin embargo, a diferencia del convento franciscano, dispuso de cuantiosas rentas que invirtió en construir un magnífico edificio de cantería que enriqueció con numerosas obras de arte.

El 21 de noviembre de 1558, el prior del monasterio, Francisco de la Barca, se concertaba con Roque de Balduque para que el maestro francés hiciese el retablo mayor de la iglesia²⁷. En



Fig. 4. Monasterio de San Francisco, Jerez.
Pentecostés.

el contrato, estudiado por Palomero²⁸, se especifican cada una de las escenas que habían de formar parte del retablo, así como las figuras de santos que habían de ir en el banco del retablo. Sin embargo, a la muerte de Balduque, en 1561, el retablo no estaba concluido, de hecho, no se había realizado ni la tercera parte. Por ello, el 20 de enero de 1562, Cristóbal Voisín, afincado en Jerez desde mediados del siglo, cuando vino a la ciudad para realizar junto a Jerónimo de Valencia la sillería coral de padres de la Cartuja de Santa María de la Defensión, se obliga a acabar el retablo que Balduque había dejado inconcluso²⁹. Voisín se obligó a terminarlo en el mismo plazo a que estaba obligado su antecesor, es decir, un año y nueve meses, pero, aun-

²⁵ López Martínez, Celestino (1928): *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Sevilla, p. 134.

²⁶ *Ib.*

²⁷ López Martínez, Celestino (1929): *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, pp. 32 y ss.

²⁸ Palomero Páramo, Jesús M. (1983): *El retablo sevillano del Renacimiento*, Diputación Provincial, Sevilla, pp. 138 y ss.

²⁹ A.P.N.J.F., 1562, Oficio XI, Leonís Álvarez, fol. 36 vto. y ss.

que hay constancia de que permaneció en Jerez y contratando otras obras, nunca terminó este retablo. Esto lo sabemos porque el uno de abril de 1587, Juan Bautista Vázquez, el Joven, en nombre de su padre Vázquez, el Viejo, recibía una cantidad que le adeudaba Cristóbal Voisín, que por aquellas fechas debía ser un anciano, quien le había contratado en nombre del monasterio para trabajar en la obra, aun inconclusa en esa fecha. De hecho en el contrato Vázquez, el Joven especifica que “*si los frailes del dicho monasterio de santo domyn-go quizieren que se acabe en algun tiempo el dicho Retablo que el dicho my padre acabara de hazer la ymagineria del por el preçio que con ellos primero se conserto*”³⁰.

El primitivo retablo mayor de Santo Domingo fue sustituido por uno nuevo a comienzos del siglo XVIII³¹, y tan sólo se conservan, en la clausura del convento dos esculturas que, según la tradición de la casa, pertenecieron a la primitiva obra: Santa Catalina de Siena y la Beata Lucía de Narni. La primera de ellas, incluida en el programa iconográfico que estaba obligado a hacer Balduque³², es una obra, aun faltándole unos veinte centímetros de su parte inferior, de gran calidad. En ella se pueden apreciar rasgos que encontramos en otras esculturas salidas de manos de Balduque. Vemos que el rostro es ovalado, con cierto aire melancólico, y que la composición es serena, presentando una suave flexión en la pierna derecha. Tiene una elegante caída de paños en estrechas líneas rectas, como podemos ver en otras obras realizadas por el maestro. Además podemos apreciar bastantes similitudes con las figuras femeninas del



Fig. 5. Parroquia de San Marcos, Jerez. San Marcos.

grupo realizado por Balduque de Santa Ana, la Virgen y el Niño que se conserva en la iglesia parroquial de Alcalá del Río, en la provincia de Sevilla.

Respecto a la segunda, hemos de decir que la Beata Lucía de Narni no figura entre los santos que debía esculpir Balduque en la obra que se comprometió a hacer para los dominicos jerezanos. Si bien es cierto que, como veíamos en el documento otorgado por Vázquez, el Joven, en nombre de su padre, se había firmado con anterioridad un nuevo contrato en que se podría haber modificado la iconografía de la obra. La escultura que se conserva está muy alterada por diversas restauraciones poco

³⁰ A.P.N.J.E, 1587, Oficio X, Juan Jiménez de Rojas, fol. 229 y ss., citado por Jácome González, José y Antón Portillo, Jesús (2002): “Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (3ª serie)” en *Revista de Historia de Jerez*, nº 8, p. 125.

³¹ Esteve Guerrero, Manuel (1952): *Jerez de la Frontera (Guía Oficial de Arte)*, Jerez Gráfico, Jerez. p. 178.

³² López Martínez, Celestino (1929): *Op. Cit.*, pp. 32 y ss. Según el contrato firmado por Balduque en 1558, las imágenes y escenas que habían de figurar en el retablo habían de ser las siguientes (tomando el orden siempre de izquierda a derecha) en el basamento San Agustín, San Gregorio, San Pedro Mártir, San Pedro, San Pablo, Santa Catalina de Siena, San Ambrosio y San Jerónimo; en el primer cuerpo Santo Domingo, la Santa Cena y Santo Tomás de Aquino; en el segundo cuerpo la Flagelación, la Oración en el Huerto y la Coronación de Espinas; en el tercer y último cuerpo San Juan y San Mateo, el Calvario y San Marcos y San Lucas.



Fig. 6. Monasterio de Santo Domingo, Jerez.
Beata Lucía de Narni.

respetuosas, pero, por lo que se puede apreciar, no parece que sea de excesiva calidad. Tampoco podemos encontrar en ella los rasgos ya comentados que identifican otras obras de Vázquez, por lo que nos inclinamos a pensar que, o bien es una obra del taller de este autor, en la que apenas si se nota la mano del maestro, o (y esto es lo que nos parece más probable) es una de las tallas que realizó Voisín, autor del que todavía falta un buen estudio que nos pueda aclarar su trayectoria en Jerez y los rasgos definitivos de su estilo.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1. Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera. 1579. Oficio XV. Alonso Álvarez de Lillo. Fol. 333 vto. y ss.

11 de abril. Juan Bautista Vázquez se obliga a hacer la arquitectura del retablo mayor del monasterio de San Francisco de Jerez de la Frontera:

Sean quantos esta carta vyeren como yo Juan bautista basques ensanblador vezino que soy de esta muy noble e muy leal çibdad de xerez de la frontera en la collacion de san dionys otorgo e conosco que me obligo de fazer en el monesterio de señor san francisco de esta çibdad e para el altar mayor de la yglesia del dicho monesterio y a vos martyn ochoa ocaris y olañaga en su nonbre que estadés presente un Retablo de borne toda el arquitetura(sic.) y del tamaño y grande conforme e de la manera e como paresçera por una trasa y condiçiones que esta firmada de vos el dicho martyn ochoa y en vuestro poder y del dicho juan bautista heçpto que de las condiçiones se quita donde dize que tengo de dar fianças por que no las tengo de dar y que la paga del dinero no a de ser conforme a las dichas condiçiones sino como en esta escriptura sera declarado el qual dicho Retablo me obligo e prometo de fazer e yr haziendo conforme al dicho modelo y condiçiones que estan escritas y asentadas en el hesepto las que estan dichas que no valen y de lo començar a faser desde luego y no alsar la mano de ello hasta lo aver acabado de fazer y lo dar acabado de oy dia de la fecha de esta carta en tres meses primeros siguientes e de meter los ofiçiales que para ello fueren menester de manera que se acabe en el dicho tiempo e por presçio de çiento y çinquenta ducados que vos el dicho martyn ochoa me aveys de yr dando e pagando en cada semana el sabado de ella veynte Reales para el sustento de my persona y mas se an de pagar los jornales a los ofiçiales que yo truxere a my cuenta con que los tales ofiçiales juren lo que ganan e no se me a de dar mas dineros aunque monta mas la dicha obra que se hiziere e para liquidacion de la cantidad que vos el dicho martyn ochoa me aveys dado a my y a mys ofiçiales baste las cartas de pago o alvalaes que de ello tuvyere y el vuestro juramento sin otra solenydad de juicio alguna e aquello me obligo de vos tomar en cuenta e así mysmo de los dichos çiento e çinquenta ducados vos el dicho martyn ochoa aveys de pagar la madera que fuere menester para la dicha obra y todo lo demas que fuere menester para ello e de vos

lo tomar e Resçibir en cuenta de ellos e de dar acabada de faser la dicha obra desde oy hasta los dichos tres mezes e si no li diere acabado de faser que vos el dicho martyn ochoa podays a my costa cojer ofiçiales que lo acaben de faser e por lo que vos dixeredes que es menester para lo acabar me obligo de vos lo dar e pagar para que vos lo podays acabar de faser con mas la cantidad que vos dixeredes que me aveys dado e la liquidacion de como no le he acabado y lo que es menester para lo acabar e que me aveys dado e baste el dicho vuestro juramento con el qual esta escriptura trayga aparejada hexecucion sin otra solenydad ny diligençia de juyzio alguna e acabado el dicho Retablo me obligo de lo dar puesto e derecho e bien acabado de manera que de my parte no aya falta ninguna e para lo ansi thener e pagar e guardar e cunplir obligo mi persona e bienes avidos e por aver e yo el dicho martyn ochoa de ocaris y olariaga que presente soy a lo que dicho es otorgo e conosco que doy a faser a vos el dicho juan bautista el dicho Retablo de borne toda el architatura e con las condiçiones e segun e de la forma e manera e como se contiene en la traça e condiçiones que estan firmadas de vos el dicho Juan bautista y en poder de my el dicho martyn ochoa de ocaris sin heseptar ny Resibar nynguna cosa de ellos si no fuere donde dise que se de fianças y la de las pagas e por el dicho preçio de los dichos çiento e çinquenta ducados que me obligo e prometo de dar e pagar a vos el dicho Juan bautista cada semana veynte Reales para el sustento de vuestra persona y de pagar los jornales de los ofiçiales que vos truxeredes en la dicha obra jurando ante todas cosas que ganan e mas me obligo de pagar a vuestra cuenta la madera que fuere menester para el dicho Retablo e lo demas que Restare devyendo me obligo de lo dar e pagar acabada la dicha obra si Restare devyendo algo e para liquidacion de lo que he dado baste my juramento y las cartas de pago que de lo que he gastado diere y en todo punto e por todo me obligo de tener e pagar e cunplir las condiçiones e segun que

en esta escriptura se contiene e para lo ansi thener e pagar e guardar e cunplir obligo mi persona e bienes avidos e por aver e sy yo el dicho Juan bautista vasques me fuere de esta dicha çibdad a otra qual quier parte que vos el dicho martyn ochoa me quisieredes hesecutar por lo que me ovieredes dado e por lo que vos dixeres ue esta de faser el dicho Retablo y de todo lo demas contenido es esta escriptura que podays enbiar a la cobrança y execuçion de ello una persona e que el gane de salario cada un dia un ducado por el qual asi mismo me pueda hesecutar e para liquidacion de los dias que son baste el juramento de vos el dicho martyn ochoa sin otra solenydad ny diligençia de juicio alguna e so la obligacion de su persona e bienes anbas partes para la execuçion de esta escriptura damos y otorgamos todo poder cunplido a las Justiçias de su magestad quales quier que sean en espeçial a las de esta dicha çibdad de xeres de la frontera cuyo fuero e juridicion yo el dicho Juan bautista vasques me someto con mi persona e bienes renunciando como por la presente Renunçio mi propio fuero e juridicion que tengo en qual quier parte e la ley sid conbenerid de juridicionen onyun judicun como en ella se contiene para que por hesecucion o apremyo o en otra manera me compelan y apremyen a lo ansi cunplir e pagar como por sentencia pasada en cosa Juscada e Renunçiamos los dos quales quier leyes e fueros e derechos que sean en nuestro fabor e la ley e Regla del derecho que dis que general Renunçiaçion fecha de leyes non vala fecha la carta en la dicha çibdad de xeres de la frontera estando en el dicho monesterio de señor san francisco en honze dias del mes de abril año del nasçimiento de nuestro salvador hiesu christo de mill e quinientos e setenta e nueve años y los dichos Juan bautista vasques e martyn ochoa otorgantes a los quales yo el escribano publico yuso escrito doy fee que conosco lo firmaron de sus nonbres en el Registro testigos que fueron presentes pedro mexia e luys de cordoba e agustin de azilo el moço vezinos de esta çibdad.

LA PIEDRA COMO MOTIVO PARA LA ARQUITECTURA.
TRAZAS Y CORTES DE CANTERÍA
EN EL RENACIMIENTO TRUJILLANO

Francisco Sanz Fernández

Departamento de historia del Arte de la Universidad de Extremadura

“Ars sine scientia nihil est”
Jean Mignot.

El estudio y la definición de las técnicas y procedimientos mecánicos de corte y estereotomía de la piedra empleados por los canteros castellanos, vascos, extremeños o andaluces, entre otros, durante nuestro Renacimiento, así como de las distintas tipologías de bóvedas, arcos, trompas o escaleras que hicieron posible estas técnicas, son todavía hoy algunos de los aspectos más interesantes y menos conocidos de la arquitectura española; excepción hecha de la obra de Rodrigo Gil de Hontañón, Juan de Herrera o Andrés de Vandelvira¹. La evolución de aquel arte mecánico estuvo profundamente vinculada al

perfeccionamiento de ciertas soluciones estereotómicas, plasmadas en la impronta de la montea², y a la práctica de nuevas recetas de geometría, que evidencian aún un bajo nivel de conocimientos del funcionamiento de la organización axiomática real de la geometría de Euclides³, recogidas a partir de la sexta década del siglo XVI en prontuarios y tratados de corte y estereotomía de la piedra como los de Alonso de Vandelvira, Hernán Ruiz el Joven⁴, Martínez de Aranda: *Cerramientos y traza de monteas* o Cristóbal de Rojas⁵. La arquitectura española del Renacimiento desconoció probablemente durante gran parte de aquel siglo

¹ Es vidente que las realizaciones de estos artistas y sus procedimientos para resolver la montea de arcos y bóvedas han sido sobradamente estudiados. No ocurre lo mismo con la obra de otros muchos maestros de aquellos años que trabajaron en centros urbanos periféricos y menos relevantes.

² Cuando hablamos de montea nos referimos al “arte de la montea” como recurso para el trazo de proyecciones ortogonales y no exclusivamente a proyecciones verticales como parece que lo empleó Honnecourt, así como a las plantillas empleadas para realizar “por robos” o “con baibel” las dovelas de bóvedas y arcos.

³ RABASA DÍEZ, Enrique (2000), *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*, Akal, Textos de Arquitectura, Madrid.

⁴ Aunque este tratado permaneció manuscrito hasta 1974, fue escrito en torno a 1569 siendo muy probable que la mayor parte de las soluciones estereotómicas allí recogidas fueran conocidas por artistas contemporáneos a Hernán Ruiz, e incluso quedasen compiladas en prontuarios y cuadernos de dibujos hoy perdidos, pero entonces muy difundidos. Sobre su tratado, véase: NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro (1974), *El libro de la arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid. NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro (1971), “El manuscrito de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven”, *Archivo Español de Arte*, tomo, XLIV, n.º, 175.

⁵ El profesor Bonet analiza con gran maestría algunos de estos tratados mencionados en los capítulos IV y V de su obra: BONET CORREA, Antonio (1993), *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Alianza Forma, Madrid, pp., 105-138. Cfrs. etiam, BORNGÄSSER KLEIN, Bárbara (2003), “Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y Uso de la Arquitectura*”, en *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Taschen, Madrid.

la realidad del proceso de meditación, esfuerzo intelectual y reflexión -*disegno*⁶- necesarios para entender las *ideas* o la disposición de la arquitectura italiana, su orden y *euritmia*, quizás por la ausencia de textos isagógicos, más allá de la propuesta de Diego de Sagredo, que facilitaran ese proceso de asimilación. La nuestra no fue una arquitectura de ladrillo y estucos revestida de órdenes y escasa pericia técnica, pero en cambio, supuso una aportación extraordinaria de soluciones geométricas y estereotómicas, desde los arcos en viaje por cara o en viaje por testa que menciona Vandelvira en su tratado⁷, hasta el paso oblicuo con superficie reglada alabeada o *biais passé* que mencionan los tratadistas franceses como De l'Orme y el español Martínez de Aranda, para la historia de la arquitectura del Renacimiento. Muchas de estas soluciones, aunque basadas en la transmisión de conocimientos y en el oficio de varias generaciones, nacieron de la experimentación y la liberación del genio creativo de nuestros maestros-canteros. Así ocurrió con el balcón de esquina, o los huecos en rincón viaje, que aunque recogidos ya por Villar de Honnecourt en su tratado⁸, fueron perfeccionados mecánica y estéticamente en este momento.

Nuestra comunicación pretende iluminar, a través de las diversas tipologías construidas, la evolución que estos procedimientos siguieron dentro de la arquitectura trujillana durante el siglo XVI y los inicios del XVII, sin duda una

muestra pequeña del todo construido en las Españas, pero a través de la que podremos conocer soluciones extraordinarias como los capialzados con superficie reglada por dos directrices horizontales, los caracoles en husillo de doble helicoide, los huecos esviados o los distintos tipos de balcones esquinados: con despiezado radial en haz de juntas convergentes o cerrados por aproximación de hileras horizontales. El palacio de la Conquista, propiedad de la princesa Inca Francisca Pizarro, las casas de Pedro Suárez de Toledo, pariente del Papa Eneas Silvio Piccolomini, o las casas del Correo Mayor de Indias Diego de Vargas Carvajal, conocidas como palacio de los duques de San Carlos, entre otros, serán objeto de reflexión y revisión en esta investigación, que aportará sin duda una visión fresca y renovada de la arquitectura altoextremeña del Renacimiento.

La historiografía del arte ha pecado tradicionalmente de abordar el estudio de la arquitectura desde una óptica en exceso teórica, obviando su propia naturaleza como arte mecánica que exige al artista realizar números, estudiar proporciones, trazar la monte, elegir los materiales o proponer soluciones empíricas derivadas de su genio creativo y experiencia. No queremos, desde luego, retomar la polémica del *Paragone*⁹ acerca de la supremacía de las artes ni la reclamación de Leonardo sobre la necesaria consideración de las artes plásticas como artes liberales, por otro lado absurda y que ya había resuelto muchos siglos

⁶ Nos referimos al *disegno* como esfuerzo intelectual necesario para la realización del proyecto arquitectónico. Véase: MONTIJANO GARCÍA, J. María (2002), *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*, Universidad de Málaga, Málaga, p., 294.

⁷ Hemos analizado, entre otros textos referidos al artista, la edición facsímil de su tratado recogida por BARBÉ-COCQUELIN DE LISLE, Geneviève (1977), *Tratado de Arquitectura de Andrés de Vandelvira*, (2 tomos), Albacete, y CHUECA GOTILLA, Fernando, *Andrés de Vandelvira*, Artes y Artistas, Madrid, 1954. *Cfjs. etiam* GALERA ANDREU, Pedro (1982), *Arquitectura y arquitectos en Jaén a fines del siglo XVI*, Instituto de Estudios Jienenses, Jaén.

⁸ En el folio 20r de su tratado aparece un dibujo sobre cómo trazar las dovelas para un arco esviado por triángulos semejantes, véase la edición facsímil comentada, entre otros autores, por Carlos Chanfón: AA.VV. (1978), *El libro de Villard de Honnecourt. Manuscrito del siglo XIII*, Escuela Nacional de Conservación, Restauración, y Museografía "Prof. Manuel del Castillo Negrete", Churubusco (Méjico).

⁹ Hemos consultado el texto crítico de: VARCHI, B. (1993), *Lección sobre la primacía de las artes*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid.



Fig. 1. Reconstrucción digitalizada de un dibujo de Laborde sobre la Plaza Mayor

antes San Agustín (“...en todas las artes y no solamente en la música, sino también en la arquitectura el artista realiza números y proporciones que se basan en el conocimiento del Cuadrivio”)¹⁰; pero sí constatar, que muchas de estas interpretaciones han subrayado y destacado reiteradamente la condición intelectual y académica del arquitecto sobre el verdadero origen y fundamento de su oficio, es decir, el ejercicio práctico y reiterado de la traza, además del aprendizaje escalonado “a pie de obra” de los secretos de la albañilería, la cantería o la carpintería.

El maestro-arquitecto realizaba en realidad un *cursum honorum* en el arte de

la construcción que se iniciaba en un escalafón muy bajo para culminar en un ejercicio cada vez más abstracto y cargado de conceptos ideales, pero que sólo podría dominar desde el cimiento proporcionado por su experiencia. Esta dualidad de conceptos de la arquitectura como abstracción geométrica y ejercicio físico no ha sido siempre bien entendida, culminando, en no pocas ocasiones, con el triunfo de la interpretación parcial del fenómeno artístico como creación programática –simbólica, social o política– o en la absurda consideración del arquitecto como mero diseñador de dibujos¹¹. Por ello intentamos, desde estas palabras,

¹⁰ BRUYNE, Edgar de (1968), *Historia de la Estética*, II vols., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, p. 485.

¹¹ Nos referimos con ello a las afirmaciones de Rosenthal (*The Cathedral of Granada. A study in the Spanish Renaissance*) y Marías que basan en el orden estético y compositivo, y no en la mecánica y la técnica –que reservan al aparejador– la verdadera función del maestro-arquitecto. Así lo deducen, al menos, de un documento de 1577 que recoge las pruebas exigidas en el concurso celebrado en Granada para ser “maestro mayor-arquitecto” de la catedral. Prueba durante la cual los artista que optaban al cargo fueron sólo examinados de unas trazas y no de sus conocimientos de las ciencias de la estereotomía y la geometría. Esta afirmación contradice e ignora, sin embargo, otro examen realizado pocos años después –1620– en la villa de Madrid, para ocupar el puesto de maestro mayor-arquitecto del conjunto de la Alhambra. A él concurrieron, entre otros maestros, Bernabé de Gaviria, Gaspar Hernández de Prado o Mateo Sánchez de Villaviciosa –autor de varias obras en las ciudades de Trujillo y Plasencia–, que se intitulaba Maestro de Cantería, Arquitecto, Tracista y Agrimensor. Todos suspendieron el examen porque a juicio del tribunal “...no entienden en lo tocante a geometría y aritmética...”. Añadamos que los grandes arquitectos del Renacimiento español, Gil de Hontañón, Siloé o Vandelvira, entre otros, eran principalmente –como demuestran sus trabajos y textos conservados– maestros expertos en el corte de la piedra, a cuya ciencia –la estereotomía– aportaron infinitud de nuevas y extraordinarias recetas; y no exclusivamente artistas del diseño y el dibujo, por otro lado tan incompleto aquellos años. Es evidente que Herrera y los artistas formados en su Academia de matemáticas y arquitectura –como demuestra Marías– sí dedicaron sus esfuerzos a una labor de mayor

descender este arte al terreno más realista de los materiales –a nadie se le escapa hoy que entre los principales aspectos diferenciadores del Renacimiento castellano y andaluz con el arte de Galicia y Extremadura subyace el color y la textura del material, calizas y granitos¹²; algo muy parecido ocurre entre los trabajos extremeños de artistas como Francisco Becerra y su obra en Hispano-América–, las herramientas y los modelos estereotómicos utilizados, heredados y perfeccionados por los maestros-canteros españoles durante los siglos XVI y XVII; por cuanto sólo así será más fácil comprender el verdadero sentido de las propuestas que configuran nuestra arquitectura del Renacimiento.

Esta labor ha sido iniciada y posteriormente difundida en nuestro país por arquitectos como los doctores Palacios Gonzalo¹³ y Rabasa Díez que han realizado extraordinarios trabajos sobre los

procedimientos geométricos y las técnicas estereotómicas empleadas en las Españas de la Edad Moderna por artista como Andrés de Vandelvira, Diego de Siloé o Rodrigo Gil de Hontañón, pero aún faltan investigaciones que aborden las realizaciones de maestros de “segundo orden” cuyos trabajos tuvieron mayor eco en centros urbanos de menor relevancia que Santiago, Granada, Murcia, Jaén, Toledo o Salamanca, como podrían ser Cáceres, Ávila, Segovia o Trujillo; ciudades en las que se advierte además de un modo más evidente la huella de la escuela trasmerana y los canteros vascongados, algunos de los cuales –Ondarza Zabala, García Carrasco, Francisco Vizcaíno¹⁴– fueron responsables de los más perfectos balcones esquinados construidos en la península.

Por otro lado, estas investigaciones lejos de ser textos isagógicos resultan complejas y difícilmente inteligibles

abstracción, y al diseño exclusivo de edificios, pero esto ocurrió tan sólo entre un grupo reducidos de arquitectos y sobre conjuntos edilicios con una ordenada estructura jerárquica –albañiles, canteros, cortistas, aparejador, tracista,...–; con la que no contaron todos los proyectos ejecutados. Podríamos hoy, por tanto, escribir un nuevo *Paragone*, no para discutir sobre las supremacía entre la arquitectura, la pintura o la escultura, tampoco para reconsiderar las artes mecánicas como artes liberales, pero sí para revisar y acotar las responsabilidades y el verdadero mérito en la ejecución de una obra del Renacimiento, entre el tracista dilettante o *artificex theorice*, con frecuencia un mero dibujante de órdenes y decorador de repertorios ornamentales, cuyo trabajo de abstracción no alcanzaría siquiera al concepto de *disegno* vasariano y vitruviano; y el maestro-cantero cortista, llamémosle el verdadero ingeniero-arquitecto y no aparejador, cuyo trabajo de abstracción geométrica y experiencia a pie de obra, como *artificex practice*, hacía en realidad posible la ejecución de los imprecisos esbozos que con frecuencia realizaban muchos de aquellos artífices del Renacimiento que hoy tildamos de arquitectos. Evidentemente el arquitecto afamado y reconocido por encima de sus congéneres –fueron muy pocos–, no el maestro-cantero ni el mecenas aficionado –entiéndase don Gutierre de Vargas Carvajal o el Cardenal Mendoza, entre otros– sería aquel, como Pedro de Ybarra, Vandelvira o Hernán Ruiz II, que aunaba ambos saberes y destrezas, es decir, la experiencia acumulada tras un *cursus honorum* iniciado en la cantera, con el grado suficiente de conocimientos en geometría y en la teoría de los órdenes vitruvianos; que habrían además de saber trasladar, no sólo a la impronta de las trazas, sino también a los patrones de la monteja. Los citados documentos quedan recogidos en: MARÍAS, Fernando (1983), *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631) – I*, Salamanca, pp., 88-94. *Cf. etiam*, GÓMEZ MORENO, José Manuel (1989), *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*, Granada, pp., 37-41. Y BENAVIDES CHECA, José (1999), *Prelados placentinos*, Plasencia, pp., 128-129.

¹² Colores y texturas que variarían además: por la aplicación de capas de sacrificio, esgrafiados o estucos de cal grasa empleados para proteger el material, más endeble en el caso de la caliza; y los influjos nórdicos y mudéjares de nuestra arquitectura que impondrán fachadas coloristas. A este respecto véanse, además de nuestro trabajo específico sobre el color de la plaza mayor de Trujillo, ya citado, el texto: GARATE ROJAS, Ignacio (2002), *Artes de la Cal*, Munilla-Lería, Madrid.

¹³ PALACIOS GONZALO, José Carlos (2003), *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Munilla-Lería, Madrid. *Cf. etiam*, PALACIOS GONZALO, José Carlos (1992), *La cantería en la construcción del Renacimiento andaluz*. Biblioteca de Arquitectura del Renacimiento Andrés de Vandelvira, Jaén.

¹⁴ Acerca de los balcones de esquina y la participación de maestros trasmeranos en los modelos estereotómicos más complejos construidos en Trujillo, hablamos en las *Jornadas sobre Intervención en el Patrimonio Histórico de la Ciudad de Trujillo* y en el Congreso *Trujillo del Barroco al Neoclasicismo*. Véanse: SANZ FERNÁNDEZ, Francisco (2004), “El palacio de los Barrantes-Cervantes. El diálogo arquitectura-ciudad entre dos proyectos diacrónicos”, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, Trujillo. *Cf. etiam* TEJADA VIZUETE, Francisco (2004), *Fuentes documentales para el estudio de la arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Mérida y su entorno*, Junta de Extremadura, Badajoz.

al gremio de historiadores del arte en tanto somos grandes ignorantes de la ciencia de la geometría. Por todo ello, resulta perentorio abordar el estudio de la arquitectura española del quinientos y seiscientos desde una óptica específicamente empírica y con un lenguaje accesible a nuestro oficio.

El origen de mi interés por este aspecto determinado del arte español de la modernidad se remonta a una conversación que mantuve, hace ahora dos años, con mi maestra la profesora Lozano Bartolozzi y el profesor Marías -quien quizás ya no la recordará- durante la celebración del Congreso Nacional celebrado en Málaga. Allí Fernando Marías me advertía de la importancia de abordar el estudio de la arquitectura trujillana del Renacimiento desde aspectos, entonces para mí tan abstractos, como el corte de la piedra. Hoy traemos aquí un pequeño muestrario de las tipologías y formas de construcción y diseño en piedra que emplearon los artistas asentados en Trujillo entre el 1500 y la primera mitad del siglo XVII.

Comencemos situando al lector en el contexto cronológico y urbanístico al que vamos a referirnos, la ciudad de Trujillo: uno de los centros artísticos más fecundos del occidente peninsular¹⁵ durante los años que transcurren entre los reinados de Carlos V y Felipe III. Trujillo había sido desde los tiempos del Califato de Córdoba un centro militar y cultural de primera magnitud dentro de la “Marca Media”¹⁶ de Al-Andalus, sin embargo, su urbanismo y arquitectura experimentaron pocas transformaciones desde entonces y el periodo de reconquista definitiva de la entonces villa, el año 1232¹⁷, hasta el reinado de los RR.CC. Entrados en el siglo XVI, se inicia un progresivo camino de renovación urbana y arquitectónica que será acompañado de un renacimiento cultural promovido por sus gentes -jerarcas de la iglesia y baja nobleza¹⁸-. Esta renovación alcanza principalmente a su espacio placero en que se sitúan progresivamente los órganos de administración de la ciudad y la nobleza perulera, ya a su regreso de la epopeya americana, que construirá importantes conjuntos edili-

¹⁵ En anteriores trabajos ya analizamos el desarrollo urbano experimentado por la ciudad durante el siglo XVI, a lo largo de cual se renovó el espacio placero y se construyeron los palacios Carvajal-Vargas, de la Conquista, Orellana-Toledo, De las Casas-Bejarano, Chaves-Orellana y Orellana-Pizarro, entre otros. Edificios, en los que trabajaron maestros como Francisco Becerra, Pedro Hernández, García Carrasco o Sancho de Cabrera. Véase nuestro trabajo: SANZ FERNÁNDEZ, Francisco (2003), “La plaza mayor de Trujillo, arquitectura y color. De lo tipológico a la simple evocación”, *Renacimiento y Alto Barroco*, Real Academia Extremeña de las Letras y las Artes, Trujillo; *cf. etiam*. LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar (1989), “Las Plazas Mayores en Extremadura”, *La Plaza Eurobarroca*, Ayuntamiento de Salamanca, Salamanca y SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo (1973), “El arquitecto Francisco Becerra. Su etapa trujillana”, I.S.C. Diputación de Badajoz, Badajoz.

¹⁶ Al- Istajri señala que la ciudad de Trujillo era antes de 923 una *madina*. Véase: HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, F. (1967), “Los caminos de Córdoba hacia Noroeste”, *Al-Andalus*, XXXII, pp., 96-ss. *Cf. etiam* VIGUERA MOLINS, M^a. Jesús (2002), “Trujillo en las crónicas árabes”, *Trujillo Medieval*, Real Academia Extremeña de las Letras y las Artes, Trujillo, pp., 208-209.

¹⁷ Es evidente que el trazado urbano de la villa fue en líneas generales el mismo durante la Baja Edad Media, excepción hecha de las colaciones de San Martín y San Clemente, por otro lado situadas entorno al viejo mercado de ganados agareno. Se construyeron templos como Santa María, La Vera Cruz o Santiago y se renovó la arquitectura civil y la cerca amurallada.

¹⁸ “Las prebendas y el mecenazgo de los principales linajes y jerarcas de la iglesia de origen trujillano, formados en la Roma del cuatrocientos y en las universidades de Salamanca y Valladolid, viajeros en misiones diplomáticas a los países nórdicos y miembros destacados de las Cortes y órganos de consejo real para con su ciudad contribuyeron en definitiva a su crecimiento y expansión, al tiempo que generaron una cultura humanista consolidada ya en el siglo XVI con figuras de la talla de Juan Pizarro “el Magnífico”, el Cardenal Gaspar Cervantes de Gaete -uno de los mayores coleccionistas de antigüedades de nuestro Renacimiento-, el Comendador de Bétera, don Fernando Pizarro de Orellana, Hernando Pizarro -melómmano, diletante de la arquitectura y hombre de armas- o doña Juana de Aragón Piccolomini, sobrina del Papa Pío II”. Este texto lo recogemos en nuestro trabajo: SANZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Memoria de investigación histórico-artística del Retablo Mayor de Santa M^a de Trujillo*, en Memoria de Restauración del retablo de S. M^a, I.P.H.E., 2004 (en prensa).



Fig. 2. Esquina del palacio de La Conquista.

cios. La demanda de artistas llegados de la Trasmiera -Vélez del Encín, Alonso de Hontanilla, Padiérniga o Pedro de Hermosa¹⁹- y las Vascongadas -Francisco y Juan Vizcaíno-, unida a la presencia de artistas trujillanos como los Cabrera, Dávalos, Hernández o Becerras -Francisco y Alonso-, hacen posible la transformación de su arquitectura, que progresivamente y bajo la influencia del Renacimiento salmantino, segoviano y septentrional irá despojándose del adorno epidérmico mudéjar para culminar, entrado ya el siglo XVII, en un modelo constructivo en el que se observa la asimilación de la teoría italiana de las formas, a través de la obra de Sebastiano Serlio²⁰ -véase el balcón de esquina de las casas principales de los Barrantes-Cervantes-, y la presencia de un rico repertorio de tipologías realizadas en cantería, cada vez más virtuoso, con escaleras en cercha adulcida, huecos en esquina con proyección cónica o caracoles en husillo doble. Pero este momento de madurez será ya el “canto del cisne” de

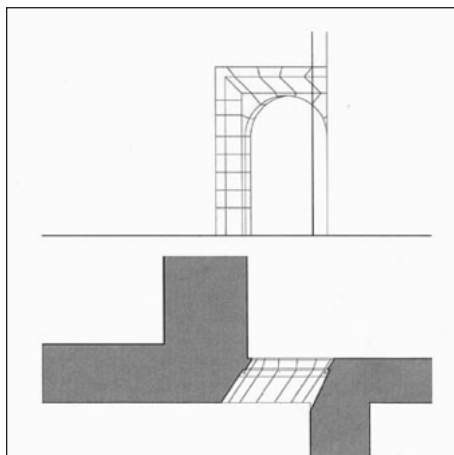


Fig. 3. Planta y alzado del hueco en viaje con paso al bis en el P. de La Conquista.

la arquitectura trujillana de la modernidad, que entrará en la segunda mitad de siglo en un período de crisis del que no saldrá hasta bien entrado el siglo XIX.

Señalar las fuentes tratadísticas exactas de las que bebieron los maestros asentados en Trujillo desde la segunda mitad del quinientos, resulta muy complejo, tanto más por cuanto la historiografía viene señalando la importancia primordial para nuestro Renacimiento de los textos de Vandelvira y Ginés Martínez de Aranda, cuando en realidad estos no llegaron a difundirse o publicarse hasta los años finales del siglo XVI y la primera mitad del seiscientos²¹. Parece más acertado pensar que las soluciones recogidas por el hijo de Vandelvira fuesen sobradamente conocidas -no sólo por su padre-, al menos en lo que a las decenas de cava, los capialzados y los huecos

¹⁹ El papel de estos artistas de la Trasmiera en Trujillo se tornó fundamental a partir del último tercio del siglo XVI. Hemos revisado varios textos donde mencionan sus realizaciones en otras zonas peninsulares, véanse: ÁLVAREZ PINEDO, F. Javier (1981), “Datos sobre artistas y artífices montañeses que trabajaron en la Rioja (siglos XVI y XVII)”, *Altamira*; cfrs. etiam, VV.AA. (1991), *Artistas cántabros en la Edad Moderna*. *Diccionario bibliográfico-artístico*, Santander, pp., 28-ss

²⁰ “Libros de arquitectura, prontuarios y cuadernos de dibujo circulaban aquel tiempo en las bibliotecas de numerosos señores y miembros de la nobleza europea. En Plasencia encontramos entre los inventarios de bienes de algunos bibliófilos y diletantes de la arquitectura obras como *Partes de la Construcción, Modo de Construir*, el Vitruvio de Daniele Barbaro, el tercer y cuarto libro de arquitectura de Sebastiano Serlio y un Palladio. Entre las numerosas obras que componían la biblioteca del trujillano Fernando Pizarro de Orellana, Comendador de Bétera, encontramos el tratado de fray Lorenzo de San Nicolás *Arte y Uso de la Arquitectura*”. SANZ FERNÁNDEZ, Francisco (2004), *op. cit.*

²¹ BONET CORREA, Antonio (1993), *op. cit.*, pp., 109-111.

en rincón y esquina se refiere, por los *maestros canteros cortistas* activos aquellos años, que dispondrían de libros de dibujos, recetas de geometría y colecciones de plantillas de las que tomar referencias –cómo explicar si no la presencia de un *biais passé* en fecha coetánea a la publicación del tratado de De l’Orme en el palacio trujillano de Hernando Pizarro (De la Conquista); prontuarios celosamente guardados y transmitidos a las sucesivas generaciones de una misma familia, que conseguía así mantener y transmitir los secretos del oficio²². Entrados ya en el siglo XVII parece, en cambio, más prudente señalar la influencia de textos concretos fuesen estos referidos a seriaciones de tipologías italianas –Serlio– o a textos relacionados con el corte de la piedra, como el citado de Alonso de Vandelvira, cuya huella se advierte en las escaleras aduicidas en cercha conservadas en el patio del palacio trujillano de los Carvajal-Vargas, duques de San Carlos, o en el claustro del convento de la Orden de la Merced.

Sea como fuere es evidente que el renacimiento trujillano nos ha dejado muestras a través de las que resulta incuestionable el peso específico del arte de cortar la piedra como fundamento artístico del proyecto, sobre aspectos en principio tan importantes como la forma y la teoría de los órdenes. Con esto no queremos señalar la despreocupación de aquellos arquitectos por los

principios vertebradores y ornamentales de la arquitectura “al romano”, pero lo cierto es que estos aparecen, hasta el último tercio del quinientos, sometidos a un proceso progresivo de asimilación, aún contaminado por la tradición del adorno epidérmico mudéjar, que hizo muy difícil que pudieran imponerse al peso de la tradición empírica y cortista en que se habían formado nuestros canteros. Parece razonable afirmar así, que la formación goticista de estos maestros y su búsqueda del “ideal isodomo”²³ complica toda lectura de aquella arquitectura desde una óptica exclusivamente ornamental y atenta al diseño, tanto más si advertimos que éstos eran, sobre todo, ingenieros de la construcción, que por razones de la evolución del gusto y la imposición de nuevos criterios culturales y simbólicos se vieron forzados a engalanar sus fábricas con telones ornamentales de repertorios de roleos, putis, tritones u ordenaciones “*a candeliéri*”.

La primera de las tipologías que vamos a abordar la constituyen, siguiendo el orden dado por Vandelvira a su tratado, y en tanto no hallamos ejemplos interesantes de trompas en la ciudad –al margen de aquella en esquina de la fachada del Hospital de Santa Lucía–, *los arcos*. Vandelvira presenta en su obra – como señalase Palacios Gonzalo²⁴– hasta treinta y tres modelos diferentes, que podrían dividirse en tres grandes grupos, de los que se conservan interesantes ejem-

²² Los libros de bautismo y matrimonio de los archivos parroquiales de Trujillo –San Martín y Santa María–, así como los protocolos notariales conservan interesantísimos datos que refrendan esta teoría. Aquellos canteros solían contraer matrimonio con miembros del gremio y enseñar a sus hijos el oficio de la cantería.

²³ Nos referimos a los intentos constantes de estos maestros por perfeccionar las técnicas de corte y conseguir superficies continuas, perfectas y en las que las juntas entre piedras quedarán perfectamente maquilladas entre casetones y molduras, como ocurre en el balcón de esquina del palacio de los Barrantes-Cervantes. Ahora bien, podría pensarse que este ideal de perfección intrínseco y fundamento primigenio de la estereotomía como ciencia de corte de la piedra se impone a los restantes elementos que conforman el diseño y acabado de una fábrica arquitectónica. Muy al contrario “el muro ideal” o perfecto se vio frecuentemente interrumpido y condicionado por aspectos tan importantes como: las soluciones particulares dadas por maestros y artesanos para afrontar los problemas surgidos del encuentro entre vanos; el reaprovechamiento de material –engatillados–; o en fin, el funcionamiento mecánico de la fábrica. Algunos de estos problemas desaparecerán en gran medida, durante el siglo XVII en aquellos edificios construidos con aparejos mixtos, donde el sillar se reserva exclusivamente para la realización de puertas y vanos que se encuentran en muros de mampostería enfoscada. Sobre el “muro ideal” nos habla, SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel (2002), *La piedra como motivo para la arquitectura*, Cuadernos del Instituto Juan de Herrera, E.A.T.S.M., nº, XVII, Madrid, pp., 6-ss.

²⁴ PALACIOS GONZALO, José Carlos (2003), *op. cit.*, p., 63.

plos en Trujillo: un primer conjunto lo formarían aquellos arcos constituidos a partir de una superficie cilíndrica depositada sobre un plano horizontal; superficie que al ser seccionada ortogonalmente o por un diedro, entre otras posibilidades, generará *arcos de medio punto* o *arcos de esquina* o *en rincón* –palacios de Sofraga, San Carlos, Sanabria o Chaves–Calderón–, respectivamente. En este mismo grupo podemos situar los llamados “*arcos en viaje* o *esviaje*”, es decir, aquellos que se hacen necesarios para perforar oblicuamente un muro y que constituyen el grupo más numeroso, junto a los arcos en esquina, conservado en la ciudad –entre otros, los *viaje por testa* de la Ceca trujillana–. Un segundo grupo estaría formado por las llamadas *decendas de cava*, es decir, por aquellos arcos, casi siempre acompañados de un tramo abovedado, que van progresivamente inclinándose desde el intradós porque han de salvar puntos de diferente cota –pensemos en los arcos del palacio granadino de Carlos V que dan acceso desde atrio hasta el anillo columnado del patio, salvando una pendiente de no menos de un metro–. Una bóveda de cañón rebajada en decenda de cava se conserva en la escalera de subida al coro de S. M^a La Mayor, obra no anterior a 1555 del arquitecto trujillano sancho de Cabrera. Entre las decendas de cava existe un tipo especialmente complejo ideado para resolver los huecos en rincón y esquina que han de salvar una pendiente, y del que se conservaba un ejemplo en el patio trujillano del palacio de Conquista; amén de aquel otro que hallamos en la cercana ciudad de Cáceres, dentro del patio del palacio de los Roco-Godoy.

Un último grupo lo formarían las *troneras*, es decir aquellos arcos o capialza-

dos abocinados y “en decenda” que han de atravesar también espacios situados a distinta altura, y de los que merecen reseñarse, entre otros ejemplos: los huecos a regla capialzada de la capilla de los Pizarro, en la Parroquia de Santa María; las fenestrelas aveneradas de la sacristía de la Parroquia de la Vera Cruz; o los vanos de ventilación de las bodegas y caballerizas subterráneas de los palacios Carvajal-Vargas y de La Conquista. Añadamos también las troneras u óculos circulares de la Parroquia de San Martín, de muy sencilla ejecución si los comparamos a los tipos de embocadura elíptica y esviaje que hicieran Vandelvira, Hernán Ruiz o Diego de Riaño; y el ambulacro abovedado, sin decenda, del palacio de los Orellana²⁵, junto a la plaza Mayor.

A esta extensa variedad, construida siempre sobre planos horizontales, hemos de añadir los llamados *arcos en torre cavada*, es decir, aquellos que se adaptan a una superficie curva, sea ésta cóncava o convexa, produciendo una deformación de su silueta, desde la clave hasta las impostas. Estos modelos, desde luego, los menos utilizados en la ciudad de Trujillo, entre otras razones, por la ausencia de módulos –cruceros, girolas, sacristías,...– de planta centralizada circular; no obstante, se conservan dos patrones de los primeros años del seiscientos, que ideó el arquitecto García Carrasco para los enterramientos de las familias Tapia y Paredes, sobre el ábside románico de la parroquia intramuros de Santiago.

Para la realización de unos y otros sería necesario y elemento común a todos ellos iniciar el proceso con el diseño de la monteja, es decir, de un patrón, tamaño natural²⁶, de las dovelas del arco; aunque en ocasiones este dibujo se reali-

²⁵ Sin duda uno de los conjuntos edilicios más espectaculares y desconocidos de la arquitectura trujillana. Fue realizado junto al palacio de la Conquista en los años finales del quinientos. Su interior conserva entre otros elementos interesantes escaleras en husillo; capialzados de trama geométrica como los que Hernán Ruiz hiciese en el hospital sevillano de La Sangre; una capilla de planta centralizada; un exquisito conjunto de esgrafiados de tema zoomórfico; o un espectacular aljibe con fuente y *specus*.

²⁶ AA.VV. (2001), *Diccionario de arquitectura y construcción*, B.A.N.T.E., Munilla-Lería, Madrid, p., 466.

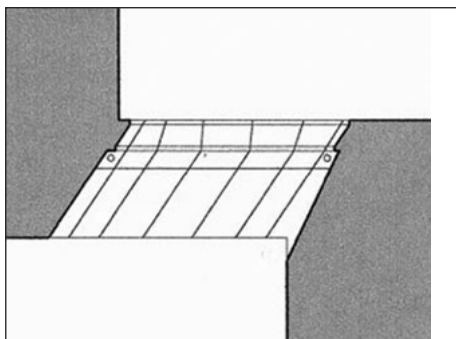


Fig. 4. Detalle del dovelaje del paso al bies del P. de La Conquista.

zaba en una escala más reducida sobre un lecho de cal depositado en el suelo o en un muro. De esta práctica, aún habitual en el gremio de la construcción, hemos hallado varios ejemplos guarnecidos entre los viejos enfoscados del palacio de la Conquista²⁷. Llevada la monte a la piedra, el cantero cortista se dispondría a tallar las piezas ayudado de diversos instrumentos, tales como la maceta y el cincel, y dos posibles métodos de ejecución: “por robos o escuadría” o “con baibel”²⁸. El primero, muy sencillo, consistía en trasportar el patrón de la cara de testa de la dovela con una rodela al bloque de piedra para posteriormente descabezarlo. Un segundo patrón, el de la cara de junta, también llamado el de su proyección horizontal, delimitaba la longitud de la pieza. El segundo método, debe su nombre al instrumento que hace posible la labra del sillar: el baivel o baibel una escuadra articulada y de un solo uso formada por un tramo recto que se fija al lecho de la dovela, y otro curvo que se ajusta a la cara de intradós; *se emplea pasándolo por la arista común, lo que permite comprobar la corrección de la labra*²⁹.

De los distintos tipos de arcos mencionados destacan por su variedad, complejidad y proceso cronológico-evolutivo los *arcos en esviaje* y los *arcos en*



Fig. 5. Detalle del intradós del paso al bies del P. de La Conquista.

esquina y rincón. La unión de una superficie en esviaje comenzó a ejecutarse en nuestro Renacimiento mediante arcos con dovelaje cilíndrico y embocaduras elípticas -aquellos que Vandelvira llama, entre otros, en *viaje por testa*-, cuyos ejes no serían obviamente perpendiculares a los paramentos de las embocaduras; pero los arquitectos españoles y franceses de aquel tiempo perfeccionaron este procedimiento empleando poco después nuevas soluciones, con las que evitar, entre otros, el problema derivado de la mayor imperfección de la silueta elíptica de los arcos. Para ello idearon un método que consistía: en proyectar dos arcos de medio punto sobre los planos horizontales de las dos pareces a horadar, y unirlos posteriormente con una superficie cilíndrica que no sería de revolución; con este recurso el despiece de las dovelas desde la cara de intradós ya no mostraría, si los observásemos en planta, el conjunto de piezas oblicuas y con las juntas paralelas de aquellos sino un repertorio de dovelas oblicuas y perpendiculares. No fue, empero, la silueta elíptica de los modelos más primitivos recogidos por Vandelvira, la única razón por la cual se ideó un nuevo modelo. Muy al contrario, los arcos en *viaje por testa* no solucionaban los problemas mecánicos derivados

²⁷ De ello dejemos constancia en nuestra Tesina: *Las casas principales de Hernando y Francisca Pizarro. Del documento escrito a las miradas intangibles*, inédita, y que defendimos en la U.Ex. el pasado año de 2003.

²⁸ Esto no siempre será así, por cuanto las bóvedas hemiesféricas requerían necesariamente del baibel.

²⁹ Véanse: RABASA DÍEZ, Enrique (2000), *op. cit.*, p., 361; PALACIOS GONZALO, José Carlos (2003), *op. cit.*, pp., 19-20. y AA.VV. (1999), *Guía práctica de la cantería*, Editorial de los Oficios, León, pp., 198-ss.



Fig. 6. Paso al Bies o biaxe contra biaxe en el P. de La Conquista.

del encuentro entre los arcos y el muro que estos atravesaban y comprimían, es decir, los llamados “empujes al vacío”³⁰ o mal dirigidos, causados por la no ortogonalidad entre aquellos y los estribos laterales –el muro– en que se apoyaban. Para perfeccionar y solventar este problema, De l’Orme, primero, y Martínez de Aranda poco después, recogieron esta nueva solución, que consistía en robar a las dovelas desde sus testas y hasta el intradós la porción necesaria para conseguir la oblicuidad del arco. Nace así el modelo que los tratadistas franceses llamaron *biais passé* y los españoles *biaxe contra biaxe*³¹, cuyo aspecto en alzado revela el de un arco recto con despiezado radial y juntas convergentes en el que los empujes al vacío han sido, por tanto, resueltos. Uno de estos pasos al bies se conserva en la entrada a las cocinas del palacio de La Conquista, junto al patio; obra no anterior a 1565³². Se trata de un modelo de reducidas dimensiones, muy semejante al hallado en el colegio

vallisoletano de Santa Cruz, si bien el ejemplo trujillano –con las gorroneas y el capialzado orientados en dirección al patio– va extrañamente precedido de un hueco en rincón y esviaje capialzado a regla en viaje.

Los balcones en esquina –huecos *en esquina y rincón*–, conforman, entre los arcos, otra de las tipologías más singulares de la arquitectura extremeña del siglo XVI y comienzos del XVII, patrimonio también del Renacimiento andaluz, vascongado y castellano, desde León a Ciudad Rodrigo, de Guipúzcoa a Valladolid o de Granada a Jaén; elemento de extraordinaria originalidad y dificultad mecánica, cuyos orígenes nada claros están. Leonhardt³³ en 1933, y Del Hoyo Alonso-Martínez³⁴ en 1976 han sido, que sepamos, los únicos eruditos que se han interesado hasta el momento por el origen y las características de esta extraordinaria solución arquitectónica y urbana de nuestra arquitectura civil, impronta inexcusable del Renacimiento trujillano. No obstante, aún constituyendo un aporte necesario, por ser prototípico, y válido, han pasado veintiocho años desde la publicación del trabajo de Paloma del Hoyo, que en ningún momento fue más allá de la simple compilación de elementos con un mismo origen morfológico, olvidando toda sistematización estilística y cronológica, diferenciación tipológica, o lo que es más importante obviando todo aporte mecánico, esteotómico y estructural de los mismos, características, que en última instancia constituyen la respuesta más clara y evi-

³⁰ RABASA DÍEZ, Enrique (2000), *op. cit.*, pp., 302–305.

³¹ Nos referimos a la denominación de Martínez de Aranda y no, claro está, al modelo así llamado por Vandelvira, muy distinto.

³² La documentación conservada entre los protocolos y las actas municipales de la ciudad revela que el palacio debió construirse entre 1565 y 1585: “...alego el señor pedro suarez dixo que por quanto la quiebra que tienen las carneserías y sentimiento que a fecho en ella no a sido causa esta çibdad ni su obra sino lo mucho que a cargado hernando pizarro con su obra por tanto que no es en que se libre ni pague a los ofçiales por esta çibdad y ansi lo contradize el y lo pide por testimonio...” A.M.T. Libros de Acuerdos, 1571, f. 335v.

³³ WINFRIED LEONHARDT, C. (1933), “El balcón de esquina. Una curiosidad de los palacios extremeños”, *R.E.E.*, Tomo VIII, n.º., 3.

³⁴ DEL HOYO ALONSO-MARTÍNEZ, P. (1976), “Las ventanas en Ángulo del Renacimiento Español”, *Rev. Goya*, n.º., 130, Madrid, pp. 228–233.

dente al origen castellano de los balcones de esquina, frente a sus predecesores italianos; de los que se diferencian, no tanto por la disimilitud cronológica o la distinta etiología urbana entre la arquitectura gótica veneciana y castellana –hechos, no obstante, evidentes– que señala Del Hoyo Martínez³⁵, cuanto sobre todo porque los españoles responden a una evolución de las formas de la arquitectura, surgidas del propio oficio, de su madurez, la intuición constructiva, de la sabia habilidad en el pensamiento del espacio sensible de nuestros maestros canteros. El balcón de esquina fue, por encima de todo, un alarde estereotómico de los canteros castellanos, vizcaínos, extremeños y andaluces –ciencia escasamente conocida en la Italia de ladrillos y revestimientos estucados–, que con el tiempo sería forrado de órdenes arquitectónicos y elementos de tradición italiana, escasamente asimilados aún en los modelos construidos durante el segundo y tercer cuarto del siglo XVI. En este sentido el balcón de esquina es una de tantas estructuras góticas del siglo XVI decoradas con elementos más cercanos al estilo renacentista ornamentado característico de la España del momento, que a la praxis vitruviana italiana³⁶. No obstante, la asimilación paulatina de aquella, permitió a nuestros tracistas liberar el genio creativo, e idear, como ya hacían los arquitectos italianos del primer manierismo nuevas estructuras y tipologías revestidas de un lenguaje –permítase– vitruviano: será entonces cuando se construyan, ya en el siglo XVII, los balcones de Villafranca de Oria en Guipúzcoa y de los Barrantes Cervantes –Marqueses de Sofraga– en Trujillo. El manierismo serliano que decora ambos miradores y el complejo despiezado de sus arcos con proyección cónica, intradosados con un peralte mayor que los balcones del siglo

XVI, confieren a estas piezas el papel exponencial de constituir el fin de un proceso iniciado a finales del siglo XV, como resultado de una acción creadora –en un momento de agotamiento arquitectónico, de aportación de nuevos modelos– y de ingenio técnico que culmina, tras un largo camino de asimilación estilística y perfeccionamiento estereotómico –que ahora abordaremos–, en un modelo hibridado, aunque original, de estética italiana y monte hispana.

Desde luego el papel exponencial que alcanzaron los balcones de esquina, estrechamente vinculados a la tradición festiva y las costumbres de la España moderna, se debe a lo que José Antonio Maravall llamó la cultura de la imagen sensible, es decir, a la utilización de las artes mecánicas como instrumento de propaganda, autoridad y proyección simbólica³⁷. No obstante, la exégesis de su evolución tipológico-cronológica ha de hacerse desde el conocimiento de las técnicas y procedimientos en el arte de labrar la piedra conocidos por los canteros españoles, y no, como hasta ahora, desde el estudio de la teoría de los órdenes o de los elementos ornamentales empleados en su realización. De este modo, entre el conjunto de piezas construidas en la ciudad de Trujillo, hemos hallado una secuencia cronológica evidente, que comprendería los años transcurridos entre los dos primeros tercios del quinientos y los primeros treinta años del siglo XVII, en la subyace también una evolución de la mecánica y los tipos de arcos empleados; estos últimos cada vez más amplios y esbeltos. Hallamos así: huecos en esquina cerrados por aproximación de hileras horizontales y arco en rincón ortogonal, o huecos en esquina con despiezado del dovelaje en un haz de juntas convergentes, ambos modelos con proyección cilíndrica y dis-

³⁵ *Ibidem*, p., 229.

³⁶ Acerca de la asimilación de las formas italianas en el Renacimiento español y las características evolutivas de nuestra arquitectura, véase: MARÍAS, FERNANDO. *Op., cit.*, pp., 56–62.

³⁷ MARAVALL, J.A. (1975), *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, pp., 497 y ss.

tinto funcionamiento mecánico (1550-1600); y arcos en esquina con despiezado del dovelaje en haz de juntas convergentes y proyección cónica para dar paso a hueco de ventana (1600-1624)³⁸.

Unos y otros contienen diferencias evidentes que podrían, sin embargo, pasar desapercibidas a nuestros ojos sin un análisis metódico de su forma exterior e interior. En el primer conjunto (1550-1600) –fruto ya de un período de experimentación previo, iniciado en los años finales del siglo XV con aportaciones tan disímiles como los huecos en esquina adintelados y con mainel del ámbito cacereño-mirobrigense–, podríamos incluir, entre otras piezas: el balcón de las casas principales de los Chaves-Calderón-Mendoza, debido al gran arquitecto trujillano Francisco Becerra, el de las casas principales de los Carvajal-Vargas (duques de San Carlos) o el de los Guzmanes en León –debido a Rodrigo Gil de Hontañón–, los tres integrados por arcos de proyección cilíndrica de nueve y siete dovelas despiezadas en un haz de juntas convergentes, y terminados al interior con huecos en rincón; y los huecos en esquina de los palacios de la Conquista, Pizarro Aragón y el cacereño, obra de Pedro de Marquina, del palacio de los Roco-Godoy, en realidad falsos arcos, que se forman por la disposición de hileras horizontales de granito –cinco o nueve piezas– que culminan, al exterior en una clave, y en arcos en rincón ortogonal con capialzado a regla, al interior. Este último prototipo, exclusivo de la penillanura trujillano-cacereña, es en realidad un falso arco y funciona mecánicamente peor que aquellos, por cuanto *la disposición de hiladas horizontales presenta ángulos variables entre la línea de*

*empuje y la unión de sillares lo que permite un trabajo de la sollicitación de corte y favorece el deslizamiento relativo de las caras de los elementos*³⁹. Esta circunstancia obliga a que estos falsos huecos en esquina tengan una luz muy reducida; la talla de la piedra se realiza “por robos”.

El segundo grupo (1600-1630), en cambio, se caracteriza principalmente, por integrar balcones de mayores dimensiones y peralte en el intradós que los ya reseñados. En ellos se advierte ya un dominio absoluto de las técnicas de corte, que coincide además con la asimilación de las teorías de los órdenes italiana. A esta época pertenecen los balcones trujillanos de las casas de Sanabria y los Barrantes-Cervantes, o el guipuzcoano de Villafranca de Oria, todos diseñados con arcos de proyección cónica –de ahí que se observa un cambio de altura o decenda en el intradós desde la clave exterior hacia el interior–, despiezados en un haz de juntas convergentes.

Al margen de los arcos, por más que variadas sean sus distintas formas de expresión, Trujillo conserva entre los vetustos muros de su rica arquitectura civil, un interesante conjunto de escaleras, capialzados y bóvedas de cantería que debemos, siquiera brevemente, reseñar.

Entre las escaleras hallamos un rico muestrario de caracoles –en husillo o de Mallorca– generados a partir de helicoides compuestas de esmerados peldaños labrados desde las caras inferiores; todas sencillas y ejecutadas según “la norma de Vandelvira”. Y escaleras en zancas voladas con apoyos sobre consolas en arista⁴⁰, esto es, del tipo denominado por Alonso de Vandelvira *adulcida en cercha*.

Entre el grupo de los caracoles muy numeroso –más de una treintena–, y

³⁸ Entre estos años los maestros Ondarza Zabala y García Carrasco realizaban los balcones en esquina y rincón de las casas principales de los Sanabria y Barrantes-Cervantes. A.P.T. Juan González de Madrigal, 1617-1618, ff., 55v-56v. *Cfrs. etiam*, TEJADA VIZUETE, Francisco (2004), *op. cit.*, p., 110.

³⁹ Agradecemos esta oportuna reflexión a nuestro amigo Francisco Prados, ingeniero en estructuras, con quien compartí muchos momentos en Trujillo, con ocasión de nuestro concurso en el Master en Restauración y Rehabilitación de la Universidad de Alcalá de Henares.

⁴⁰ PALACIOS GONZALO, José Carlos (2003), *op. cit.*, pp., 150-151.

fundamental para comprender la ordenación y distribución de espacios de nuestra arquitectura quinientista queremos destacar el construido en el palacio de los duques de San Carlos, por cuanto es del extraño tipo en husillo que podríamos llamar doble interrumpido; esto es, formado por dos helicoides no paralelas, dispuestas sobre el mismo eje vertical, que comunican estancias distintas y situadas a diferentes niveles. Una de estas helicoides, permanece colgada sobre la otra. Sea cual fuere el modelo empleado, todos aparecen, no obstante, cubiertos con cúpulas hemiesféricas o de media naranja, levantadas con hileras redondas de sillería convergentes en el eje de la cúpula, que se aproximan hasta dejar un remate central plano. Este tipo de abovedamiento es una evolución perfeccionada de las cúpulas medievales levantadas por hiladas redondas de sillarejo, que se asemeja mucho a la monteada de las bóvedas vaídas que Vandelvira o Herrera –la basílica de El Escorial conserva ejemplos similares–, entre otros arquitectos del segundo y último tercio del siglo XVI, utilizaron en sus obras.

En lo que a las escaleras en zancas volados con apoyo sobre consolas en arista se refiere –llamemos la atención al lector de que se trata de uno de los modelos más complejos de cuantos se pusieron en práctica en la España de la Edad Moderna, y así lo advierte Vandelvira en el texto que acompañan sus dibujos–, destacan los conjuntos ejecutados sobre cajas cuadradas del palacio trujillano de San Carlos –trazada por Fray Gabriel de Toledo y ejecutada por los maestros Andrés de Viera y Benito Ramos⁴¹– y del convento de la Orden de la Merced, ambos del primer tercio del siglo XVII. Con antecedentes tan interesantes como las escaleras de zancas

escarzanas y apoyo vertical, tan habituales en Salamanca, o las de zancas voladas con apoyo sobre consolas o ménsulas en voladizo, como la del hospital leonés de San Marcos, la escalera *adulcida en cercha*, resuelve el enlace entre los distintos tramos de arcadas que conforman su desarrollo ascendente con consolas en arista voladas, lo que confiere al conjunto un aspecto continuo. Es aquí donde nuestros arquitectos enlazan de nuevo con la tradición clásica del “ideal isodomo”, antes referido.

Los capialzados son pequeñas bóvedas casi planas, en ocasiones arcos adintelados, que cubren los profundos huecos traseros que generan puertas y ventanas. El diferente nivel existente entre una y otra de las embocaduras del vano genera interiormente una superficie de intradós capialzada o en forma de bóveda rebajada⁴². Elemento indispensable de nuestra arquitectura y objeto de escaso interés para los historiadores del arte, los capialzados son, sin embargo, un muestrario ideal para constatar las muchas soluciones estereotómicas de nuestro Renacimiento. Destaquemos entre los muchos hallados en la ciudad de Trujillo los capialzados con superficie reglada por dos directrices horizontales y dovelaje convergente, que funcionan y toman la apariencia de arcos adintelados, y los modelos avenerados en arco escarzano; estos últimos característicos del palacio de La Conquista y de la casa-fuerte de los Tapia.

Concluamos señalando que la arquitectura trujillana, así como otros muchos centros urbanos extremeños del Renacimiento, ha sido muy a menudo estudiada desde una óptica exclusivamente documentalista, basada en la reiteración de interminables listas de maestros y alarifes; así como desde el análisis positivista

⁴¹ Estos datos, hallados en el Archivo Municipal de Trujillo, revelan por primera vez los autores de las reformas seiscentistas del palacio de S. Carlos. Hasta la próxima lectura de nuestra Tesis, preferimos dejar los documentos inéditos.

⁴² “...que sirva a la quadra quadradas las dichas tres ventanas con sus rejas para que las asienten, fasiendoles bovedas a las ventanas...” A.M.T. Libros de Acuerdos, 21/7/ 1509, f. 15v.

y preiconográfico de sus principales edificios; cuando no desde la errónea lectura del “fenómeno plateresco” y la impronta de Covarrubias. Es necesario, por tanto, continuar la investigación de este periodo desde aspectos más concluyentes, al margen de la también necesaria contextualización del entorno cultural y sociológico que hizo posible la implantación

del fenómeno humanístico en nuestra tierra, como la lectura de paramentos o el análisis de los materiales empleados -estereotomía, revestimientos, ...-, ayudados de técnicas físico-químicas y de la exégesis geométrica de los muchos modelos estereotómicos -arcos, bóvedas, trompas, escaleras,...- construidos en sus principales edificios civiles, religiosos y militares.



LA TEORÍA DEL BARROCO ESPAÑOL: MALENTENDIDOS EN SU RECEPCIÓN

Ana Serrano Hernández
Universidad de Córdoba

La teoría del barroco español ha pasado por diferentes momentos de valoración. Desde el siglo XVIII hubo un rechazo hacia las manifestaciones artísticas y literarias “barrocas”, hasta que a principios del siglo XX, y especialmente de las manos de Ortega y Gasset (de 1915 es su ensayo *La voluntad del Barroco*) y de Eugenio D’Ors (*Lo barroco* publicado en francés en 1935), se produjo el cambio hacia su revalorización. Sin embargo la historiografía artística de los años en que los tratados españoles del siglo XVII se consideraron como meras copias de los italianos, dejaron su poso en nuestra tradición historiográfica. Especialmente, la historiografía artística de fines del siglo XIX y principios del XX, no sólo denostaban a estos tratadistas sino que además los ignoraron en el análisis del fenómeno artístico del siglo XVII en España¹.

Si a esto añadimos que esta historiografía recurrió a las teorías extranjeras sobre el barroco debido a la falta de una teoría surgida específicamente sobre las manifestaciones artísticas españolas del siglo XVII, con sus rasgos y peculiaridades, nos encontramos con que la teoría del barroco español tuvo su origen en

una tradición teórica extranjera ajena al fenómeno específico español y que, por tanto, negaba la originalidad de su tradidística. La consecuencia de estas interpretaciones ha llegado hasta la teoría del barroco que manejamos en la actualidad y que tanta crítica ha suscitado.

Desde un punto de vista metodológico observamos que el problema de la teoría del barroco español es un problema de *recepción*, en el cual se produjeron una serie de *malentendidos* y *pre-juicios* que forjaron una *tradición* que ha llegado hasta nuestros días. Con el objeto de hacer una interpretación lo más rigurosa posible dentro de la realidad histórica, tanto del siglo XVII como de los años en que se forjó la tradición historiográfica relativa al estilo barroco (fines del siglo XIX y los albores del siglo XX) la metodología que nos aporta la Estética de la Recepción, surgida en el ámbito de la historiografía literaria, se nos ofrece como la herramienta más apropiada para indagar en los orígenes de la historiografía de la teoría del barroco, analizar el contexto de su nacimiento y la aplicación de la etiqueta estilística de “barroco” a las diferentes áreas geográficas de forma más o menos acertada².

¹ Esta línea de investigación está enmarcada en nuestro proyecto de investigación de doctorado titulado “*La Teoría del Barroco en la historiografía artística española*” y que esperamos vea su desarrollo en una futura tesis doctoral donde revisaremos, además de los aspectos hermenéuticos de la teoría del barroco español, las cuestiones de los conceptos de estilo desde las posiciones de historicidad gadamerianas. Un avance de este tema lo presentamos en el 14º CEHA *Correspondencia e integración de las artes*, Málaga, 2002, en la sección de Tesis y proyectos de investigación en curso, con el título “Génesis de la teoría del Barroco andaluz”.

² Sobre Estética de la Recepción hay toda una serie de aportaciones teóricas repartidas en varios estudios

Con esta propuesta analítica basada en la Teoría de la Recepción no sólo pretendemos esclarecer los orígenes de los malentendidos sobre la tratadística española del XVII y en general del barroco español, sino que además planteamos las carencias que el concepto de estilo genera en la clasificación general de la Historia del Arte. La aplicación de los estudios de recepción en Historia del Arte, y en especial del arte español, supone el replanteamiento de las actuales clasificaciones estilísticas, basadas en una tradición canonicizada cargada de malentendidos y prejuicios históricos, y a los que añadimos las diferencias sobre el propio concepto de estilo en los distintos autores.

Dicha metodología se presenta como una serie de aportaciones de varios teóricos cuyas propuestas han dado como fruto una teoría con un punto en común: el papel del receptor. En este sentido las aportaciones de Hans Robert Jauss han sido de gran interés en la configuración de esta teoría. Por otro lado tenemos a Wolfgang Iser cuyos estudios han ido enfocados hacia el proceso de lectura en el cual el lector o receptor actúa en el acto de comunicación a través de un “repertorio” adquirido de

tradiciones y de las “estrategias de lectura” que le ayudan en la comprensión del texto u obra³.

La aportación de Hans-Georg Gadamer a la Estética de la Recepción añade dos nociones básicas en el estudio metodológico histórico: por un lado la importancia de la interpretación del contexto histórico y la postura del intérprete, y por otro lado el concepto de “horizonte histórico” (adaptado posteriormente por Jauss como “horizonte de expectativas”) en el acto de comprensión. Con la hermenéutica de Gadamer se pone de manifiesto que todo acercamiento a un estudio histórico debe ser consciente de que el punto de partida de éste es el propio presente, con todo un cúmulo de tradiciones y *pre-juicios*⁴ que nos impide acercarnos al hecho histórico con absoluta objetividad. Es decir, en el proceso hermenéutico debemos ser conscientes de nuestra propia historicidad, ya que nuestra posición de interpretación está inmersa en un momento histórico cargado de tradiciones que nos preceden a la hora de interpretar un acontecimiento. Desandar el camino de la historia con el objeto de superarla para indagar en el auténtico sentido del

de los cuales presentamos vid. Acosta Gómez, L.A. (1989): *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid, Gredos; Warning, R. (ed) (1989): *Estética de la Recepción*, Visor, Madrid; Mayoral, J. A (ed) (1987): *Estética de la Recepción*, Arcos, Madrid; Gadamer, H. G. (1988): *Verdad y Método I*, Sígueme, Salamanca; Gadamer, H. G. (1994): *Verdad y Método II*, Sígueme, Salamanca; Gadamer, H. G. (1996): *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, Madrid; Jauss, H. R. (2000): *Historia de la literatura como provocación*, Península, Barcelona; Gumbrecht, U. H. et al. (1971): *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*, Anaya, Salamanca. Además de estos autores también destacan los estudios de R. Ingarden, Félix V. Vodicka, Jan Mukarovsky, B. Zimmermann, M. Riffaterre, S. Fisch, K. Stierle, P. Bürger, P. U. Hohendahl, K. Maurer y A. Rothe.

³ El uso de la Estética de la Recepción como metodología en Historia del Arte en España se debe en gran parte a los estudios realizados por Manuel Pérez Lozano en relación con las interpretaciones realizadas sobre la pintura del Siglo de Oro a través del estudio del horizonte de expectativas de los autores y sus receptores. Sobre este tema son interesantes las aportaciones realizadas en la tesis doctoral de Pérez Lozano, M. (1993): *El Conceptismo en la Pintura Andaluza del Siglo de Oro*, Universidad de Córdoba; también Pérez Lozano, M. (1992): “Aplicaciones metodológicas de la Estética de la Recepción para la interpretación de obras de Velázquez”, en *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, Cáceres, tomo II, pp.757-762; Pérez Lozano, M. (1993): “Velázquez y los gustos conceptistas. El aguador y su destinatario”, *Boletín del Museo e Instituto ‘Camón Aznar’*, 54, pp. 25-47; de Pérez Lozano, M. y Urquizar Herrera, A. (2002): “De Gombrich a la Rezeptionsästhetik. La configuración de la percepción y la interpretación en las artes visuales” en *Congreso Internacional. E. H. Gombrich (Viena 1909- Londres 2001): Teoría e Historia del Arte*, Universidad de Navarra; son interesantes también las propuestas metodológicas realizadas por Urquizar, A. (2001) en su tesis doctoral *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba; y Urquizar Herrera, A. (2001): *Historiadores y pintores. Historia de la historiografía de la pintura del siglo XVI en Córdoba*, Córdoba, Diputación de Córdoba.

⁴ Teniendo en cuenta que aquí el sentido del término prejuicio se refiere a “juicio previo” más próximo al significado del término latino del que proviene *praeiudicium* y que significa “decisión previa”.

contexto que pretendemos comprender, es el objetivo de la concienciación de la *distancia histórica*.

Sin embargo la distancia histórica hay que salvarla indagando en las tradiciones y salvando los prejuicios que se han creado con el acontecer de la historia, es lo que Gadamer denomina “historia efectual”: “...Nuestra conciencia está determinada históricamente por un efecto, es decir, está determinada por un acontecer real, de suerte que no deja que nuestra conciencia se encuentre en libertad de situarse frente al pasado”.⁵

Esta conciencia de la propia situación histórica nos plantea movernos entre dos momentos separados en el tiempo (horizontes) que hay que salvar mediante la interpretación en la que se produce lo que Gadamer llama “fusión de horizontes”. Es en ese acto de fusión donde se realiza la comprensión, es decir moviéndonos desde nuestro horizonte (que es el del receptor actual) hasta el horizonte del momento que queremos analizar. Para desplazarlos indagamos en las tradiciones que nos ayudan a conocer cómo hemos ido tomando conciencia del pasado y despejamos prejuicios que a veces crean malentendidos históricos que debemos salvar para hacer una interpretación correcta del contexto histórico.

La labor del historiador del arte no está exenta de tradiciones que se han ido forjando a lo largo de la andadura de nuestra profesión. Los comienzos de la historiografía artística española sentaron las bases de lo que es ahora nuestra Historia del Arte dejando sus posos además en nuestra tradición historiográfica. Asumir nuestra propia condición histórica siendo conscientes de lo que la tradición ha dejado en su desarrollo hasta la actualidad nos ayuda a hacer una mejor comprensión del hecho histórico, ya que esa tradición nos predispone para

la observación histórica. Por tanto es el origen de la tradición lo que nos puede ayudar para la mejor comprensión del fenómeno de la teoría del barroco español, despejando los prejuicios y malentendidos que sobre la interpretación de la tratadística hayan podido heredarse en la actualidad.

Centrándonos en la aplicación de la hermenéutica histórica de Gadamer y su concepto de tradición, indagamos en el horizonte de expectativas de los primeros teóricos del barroco español, momento en el cual comienza a desarrollarse una tradición historiográfica sobre los fenómenos artísticos del siglo XVII y su tratadística. Con ello analizamos los textos en que surgieron dichas teorías para descubrir cuáles fueron las fuentes utilizadas y de qué manera se produjo la recepción de éstas.

Uno de los aspectos de mayor interés está en clarificar hasta qué punto las teorías y tratados del siglo XVII fueron tenidos en cuenta en el desarrollo de dichas teorías sobre el barroco. Según Calvo Serraller⁶ ha habido cierto desprecio hacia la tratadística “barroca” española achacándole por un lado su falta de originalidad respecto a los tratados italianos del XVI, y por otro lado su alejamiento de la realidad del arte coetáneo. Parece por tanto haber una desavenencia entre la teoría del XVII y la historiografía del barroco que arranca desde el siglo XIX.

Entre los primeros autores que inician esta tradición encontramos a Marcelino Menéndez Pelayo con su *Historia de las Ideas Estéticas en España* (1883). Sus cortantes ideas arremetiendo contra las artes del siglo XVII se vuelven más agresivas cuando habla de los tratados y las ideas de la época. La propia concepción artística del XVII español es acusada de falta de originalidad, y sus tratadistas de arquitectura lo que hacían “no era crear un estilo nuevo sino enmarañar, desfigu-

⁵ Gadamer, H. G. (1994): *Verdad y Método II*, Sígueme, Salamanca, pp. 141.

⁶ Calvo Serraller, F. (1991): *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid.

rar y calumniar ridículamente el antiguo. No se inventan artificialmente nuevos modos de arquitectura, (...)”⁷. Con respecto a los tratados de pintura la crudeza es aún mayor: “Materia recibe de no pequeña sorpresa quien, después de haber admirado el prodigioso florecimiento de la pintura española en los dos siglos XVI y XVII, y la originalidad y el poder de creación que mostró en sus grandes maestros, recorre luego los libros técnicos que en aquella edad se imprimieron para servir de guía a los pintores; y, estimándolos (...) por el fondo de las ideas y por la sustancia de la doctrina, los halla tan pobres, raquíticos y desmembrados, y, lo que es peor, en tan palmaria contradicción con lo que el arte de aquellas centurias practicaba.”⁸.

Se sorprende aún más por cuanto los tratadistas eran asimismo grandes artistas pero considera que su propio arte está en desacuerdo con sus tratados. La contradicción naturalismo/idealismo subyace en el fondo de la cuestión. Para Menéndez Pelayo los tratados abogan por una concepción idealista del arte, cercana a los preceptos italianos de la época, sin embargo observa que la realidad del arte español va más encaminada hacia el concepto del naturalismo, en clara contradicción con los preceptos teóricos que proponen..

La histórica discusión entre el idealismo y el naturalismo del arte español del siglo XVII como vemos es también un problema de nuestra tradición historiográfica. Sin embargo, el origen de tal contradicción está en la comprensión que de tales conceptos realizaron tanto tratadistas como nuestros primeros historiógrafos. No observamos tal contradicción entre *pintar al natural* (tal como menciona Pacheco en el *Arte de la Pintura*) y el idealismo. Sin embargo sí se

produce la confusión desde el momento en que Menéndez Pelayo equipara el concepto de pintar al natural con el de naturalismo⁹. *Naturalismo* es, como decía elocuentemente el filósofo español Aranguren, el “abuso de la naturaleza”, es decir, la captación del lado más pesimista de la naturaleza, y el pintor naturalista sería aquel que refleja esencialmente ese aspecto, no real ni peyorativo, sino el lado más pesimista de su entorno. Sin embargo Calvo Serraller expone este fragmento como “importantísima declaración a favor del naturalismo”: “*Yo me atengo al natural para todo; y si pudiese tenerlo delante siempre y en todo tiempo, no sólo para las cabezas, desnudos, manos y pies, sino también para los paños y sedas y todo lo demás sería lo mejor. (...); y mi yerno, que sigue este camino, también se ve la diferencia que hace a los demás, por tener siempre delante el natural*”, (en Pacheco, F: *Arte de la Pintura*, Libro Tercero, Capítulo primero)¹⁰.

Deben ser por tanto objeto de una revisión estos conceptos pero desde el punto de vista de la recepción que de ellos se ha hecho, ya que como vemos, la alteración de su comprensión sienta las bases de una tradición que da por contradictorios términos que en origen no lo eran, ni en la práctica artística ni en la tratadística.

Es interesante la obra de Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia de la crítica de arte en España* (1975), donde se hace una recopilación de la crítica artística española desde la Edad Media hasta 1975. La falta de valoración de Gaya hacia los tratados del XVII se manifiesta en la escasa crítica que le dedica a las cuestiones “estéticas” de los tratados. A Francisco Pacheco le achaca su *inclinación cincocentista* que incluso carecía de valor para artistas como su yerno¹¹. Del resto de los tratados se limita a mencionar lo que de

⁷ Menéndez Pelayo, Marcelino (1994): *Historia de la Ideas Estéticas en España*, vol.I, C.S.I.C., Madrid, p. 854.

⁸ *Ibidem*, p. 865.

⁹ Aranguren, José Luis L. (1981): *La filosofía de Eugenio D’Ors*, Espasa-Calpe, Madrid, p. 96.

¹⁰ Calvo Serraller, F (1991): *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, pp. 430-1.

¹¹ Gaya Nuño, J.A. (1975): *Historia de la crítica de arte en España*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, p. 26.

los artistas de la época opina el tratadista. Por mencionar otros autores que se dedicaron al tema del barroco español y que hicieron escasa o nula mención de la tratadística tenemos a Emilio Orozco Díaz, Enrique Lafuente Ferrari o Antonio Gallego y Burín. Es decir, como ya señaló Calvo Serraller, en nuestra historiografía artística hay aún una falta de estudios críticos sobre la tratadística española, que descubran sin pre-juicios el verdadero sentido de ésta.

Sobre la falta de originalidad de la tratadística española del Siglo de Oro hay que hacer ciertas aclaraciones que inciden en el propio concepto de estilo.

Las crisis conceptuales de los llamados grandes estilos artísticos parten de forma común de las globalizaciones, tanto cronológicas como espaciales, que se han pretendido efectuar en estas clasificaciones. Es decir, el origen o nacimiento de estos grandes estilos surgen en una zona determinada que comienza a irradiar sus experiencias e ideas en un entorno cada vez mayor. El círculo de influencia de este centro generador del estilo se va extendiendo hasta llegar a zonas muy alejadas de éste, tanto espacial como cronológicamente. La forma en que esas ideas y experiencias llegan a esas zonas es, en numerosas ocasiones, una desvirtuación o variación del “estilo” primigenio, a veces tan alejado de la idea original que parece incluso otro “estilo”.

Estas diferencias o peculiaridades nacionales de un estilo han sido contempladas por teóricos como Wölfflin o Schapiro, sin embargo siguen manteniendo el motivo generador del proble-

ma: la globalización del estilo sin atender a la diversidad. Tanto la negación de las características propias de un área o momento histórico concreto, como la inclusión de éstas como variaciones de un mismo estilo, no hacen sino reafirmar el concepto de centro-periferia en el problema de la globalización del estilo¹². Sin embargo aceptar esta tesis sin atender al problema de los modos de comprensión es, cuando menos, minimizar la cuestión.

Partiendo de la base de que las ideas del Renacimiento italiano llegaron con retraso a España¹³, y se asentaron desde fines del XVI y a lo largo del siglo XVII, habría que indagar de qué forma se produjo la recepción de tales ideas. La cuestión se complica si añadimos que los horizontes de expectativas de la práctica y la tratadística artística española no eran los mismos que los italianos (diferentes bagajes culturales anclados en una tradición autóctona, diferentes situaciones políticas, sociales y culturales, y en general, diferentes contextos que dan como consecuencia unos horizontes de expectativas propios). Estos horizontes de expectativas determinan los sistemas de comprensión basados en unas estrategias de lectura que condicionan la interpretación de los fenómenos artísticos, la tratadística y las ideas italianas.

Podría decirse que a la llegada de estos principios renacentistas, su comprensión ya no puede ser la misma que surgió en Italia; cambian los horizontes de expectativas y por tanto cambian también las estrategias de lectura que dan una nueva interpretación a tales principios: los humanistas y el ideal clá-

¹² Castelnuovo, E. y Ginzburg, C. (1979): *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana I. Questioni e metodi*, Ed. Einaudi, Turín: “Si el centro es por definición el lugar de la creación artística, y periferia significa simplemente lejanía del centro, no queda más que considerar a la periferia sinónimo de retraso artístico, y el juego está hecho. Se trata, bien mirado, de un esquema sutilmente tautológico, que elimina la dificultad en vez de intentar resolverla”.

¹³ Sobre la recepción del Renacimiento en torno a los principios de centro y periferia, *vid.* Urquizar, A. (2001): *El Renacimiento en la periferia. La recepción...*, y sobre la difusión de formas e ideas del Renacimiento *vid.* la comunicación presentada en este congreso por el mismo autor “Modelos y principios. Canales de difusión del arte en la Edad Moderna y transformaciones en la recepción de la práctica artística”. Sobre la Recepción de ideas en el Siglo de Oro y en especial sobre el gusto conceptista como horizonte *vid.* Pérez Lozano, M. (1993): *El Conceptismo en la Pintura Andaluza del Siglo de Oro*, Universidad de Córdoba (inédito); también Pérez Lozano, M. (1992): “Aplicaciones metodológicas de la Estética de la Recepción para la interpretación de obras de Velázquez”, en *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, Cáceres, tomo II, pp.757-762;

sico. Es decir, lo que para algunos autores sería una reinterpretación de lo anterior, tal cual, aceptando el hecho artístico con cierto retraso cronológico, es más que eso, es la recepción del concepto desde otros puntos de vista, es decir desde otros horizontes de expectativas.

EL HUMANISMO ESPAÑOL

Si analizamos el horizonte de expectativas del siglo XVII en España no podemos pasar de largo sin hacer un análisis de las corrientes del pensamiento, ya que sin duda formaron parte del horizonte cultural de la época. Aunque el humanismo tuvo su origen en la Italia renacentista de los siglos XV y XVI, la explosión de esta corriente cultural y filosófica se produjo en España mayoritariamente en el siglo XVII siendo su principal exponente Baltasar Gracián.

En Italia el humanismo se entiende principalmente como una recuperación del pensamiento de Platón y de Aristóteles, es decir, un renacer de la cultura clásica. Sin embargo nos encontramos aquí con la aceptación de dos conceptos foráneos, renacimiento y humanismo, que en España tuvieron un diferente proceso de desarrollo con respecto al italiano. No hay más que analizar la supuesta recuperación del pensamiento platónico en España para darnos cuenta de que el cuestionamiento sobre la existencia de un “renacimiento” español es más que justificado, tanto en el plano filosófico como en algunos aspectos del plano artístico. En lo filosófico es interesante la apreciación que sobre el clasicismo de Gracián hizo Aranguren cuando analizaba la filosofía de Eugenio D’Ors: “Baltasar Gracián imaginábase clásico. ¿Qué le faltó —o le sobró—, empero,

para serlo?”¹⁴. La reflexión que habría que hacer sin embargo es ¿qué nos faltó o nos sobró a nosotros para considerarlo clásico, cuando él mismo sí era consciente de su posición clasicista?, y entonces ¿cuál es el criterio que utilizamos desde nuestro horizonte para catalogar o des-catalogar del clasicismo tanto a Gracián como a los literatos y artistas coetáneos?.

Enjuiciar si hay un humanismo español de carácter filosófico es posible hacerlo desde el momento en que observamos esta corriente del pensamiento desde una perspectiva hermenéutica más profunda. La tradición filosófica, atendiendo más a la recuperación del pensamiento clásico en el humanismo que al carácter gnoseológico de éste, no se detuvo en analizar la cuestión que verdaderamente ocupaba al filósofo humanista, (y que desarrollaron especialmente Giambattista Vico y Baltasar Gracián), que eran las cuestiones de relación entre la palabra y el objeto. Se trataba de analizar las cuestiones de interpretación del lenguaje como conocimiento, otorgándole así especial interés al **lenguaje poético** y al **ingenio**. En esta teoría cognoscitiva el ingenio era el descubridor de la verdad del objeto, a la que no se puede tener acceso mediante la razón¹⁵.

Las representaciones plásticas y poéticas tuvieron entonces un papel fundamental por la función de representar conceptos que no se podían plasmar de otra manera. Descubrimos así un significado filológico y retórico en la filosofía humanista que fue el que se gestó en el pensamiento hispánico teniendo un desarrollo paralelo en literatura y arte. El carácter filológico de la imagen, es decir, su valor como “esclarecedoras” de conceptos, fue uno de los caracteres esen-

¹⁴ *Op. cit.*, p. 94.

¹⁵ Para un acercamiento al análisis del humanismo hispánico son interesantes los estudios de Ernesto Grassi (1993): *La filosofía del Humanismo: preeminencia de la palabra*, Anthropos, Barcelona, y (1999): *Vico y el humanismo: ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica*, Anthropos, Barcelona; muy clarificadora también en este tema es la comunicación de Francisco José Martín Siena (1995) “La raíz humanista del pensamiento español” en *Actas de las II Jornadas de Hispanismo Filosófico*; para tener una idea global del problema del pensamiento hispánico J.L. Abellán (1996): *Historia crítica del pensamiento español*, Espasa Calpe, Madrid.

ciales de las artes plásticas españolas del siglo XVII, como manifestaban tratadistas como Francisco Pacheco y su círculo humanista surgido en torno a Fernando de Herrera, al igual que Pablo de Céspedes, Vicente Carducho, etc. El humanismo desde esta perspectiva no se va a circunscribir exclusivamente al campo de la erudición y de la cultura clásica, como la tradición había determinado, sino que su campo de acción como estamos viendo se amplía al de las teorías del conocimiento.

En esta teoría, el “ingenio” adquiere el carácter o la facultad de concebir tanto la agudeza como la capacidad de la inventiva. En este aspecto la valoración del concepto de ingenio en el pensamiento del siglo XVII estriba en que mediante la facultad del ingenio somos capaces de presentarnos la realidad mediante conceptos, es decir, manifestar la verdad de lo que nos rodea. El lenguaje adquiere en la teoría del ingenio una importancia básica ya que es el lenguaje el modo de expresión del ingenio. La relación palabra-cosa es de tipo cognoscitivo. Así surgen un lenguaje metafórico y agudo para expresar estos conceptos. En las artes plásticas el papel del lenguaje es reemplazado por la imagen y sus modos de expresión, es decir la imagen, tomada en su sentido más amplio en el que son indisolubles forma-contenido-tema-idea, es capaz de expresar conceptos.

El humanismo en España representa entonces esa corriente del pensamiento que busca una forma de conocimiento y de expresión, tanto de su entorno físico como de realidades abstractas o ideales (las religiosas principalmente), en las que por medio del ingenio, y a través de las artes plásticas y poéticas se presentan ante nosotros de forma aparental, sobre todo aquellos conceptos difícilmente expresables a través de otros medios. Ésta fue la realidad de la práctica artística del siglo XVII y que se refleja en su tratadista,

experiencias como el conceptismo¹⁶ son una manifestación de estas inquietudes del humanismo español del siglo XVII y que tantas discusiones teóricas ha suscitado en nuestra historiografía.

Las diferencias del arte español del Siglo de Oro con respecto a la realidad artística italiana coetánea son palpables, especialmente desde los propios conceptos artísticos de base. A pesar de eso, la tradición historiográfica española de fines del siglo XIX, empeñada en etiquetar los fenómenos artísticos coetáneos bajo las mismas nomenclaturas, adoptó las teorías extranjeras sobre el barroco para catalogar esta experiencia artística española sin atender a sus diferencias específicas y a lo que de ella contaban sus tratados. Desde entonces los estudios sobre barroco español comienzan haciendo un intento por dar coherencia al fenómeno español llegando a las ambiguas clasificaciones de barroco clasicista, academicista, austero o contenido, es decir, la antítesis de lo que se supone que es la característica esencial del barroco: el movimiento.

Sin embargo y como hemos visto, con la teoría de la recepción los problemas de estilo encuentran una solución desde el momento en que contemplamos la situación histórica desde su propia continuidad. Es la tradición y la recepción de ésta la que elabora un sistema de transmisión de ideas que se basan en unos horizontes de expectativas que determinan la comprensión. Aclarar en todo momento de qué forma se ha producido esta comprensión salvando los malentendidos, despejan los problemas que hasta ahora el concepto de estilo ha provocado al acotar las experiencias artísticas en compartimentos estancos. La diversidad proviene por tanto de los diferentes horizontes de artistas y tratadistas, como de promotores y público, y son éstos horizontes los que debemos analizar para hacer una Historia del Arte completa y continua.

¹⁶ Vid. Pérez Lozano, M. (1994): *El Conceptismo en la pintura andaluza...*

POSIBLES CITAS HIJEROSOLIMITANAS EN EL BALDAQUINO
Y LA PÉRGOLA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Miguel Taín Guzmán
Universidad de Santiago de Compostela

La empresa artística barroca más importante desarrollada en un interior catedralicio español va a tener lugar entre 1658 y 1677 en la capilla mayor de la Catedral de Santiago de Compostela, con el respaldo del rey Felipe IV, cuando se construyen el baldaquino, el camarín, la pérgola de columnas salomónicas y el forro de las paredes que llega hasta el arranque de la bóveda (fig.1). La finalidad era construir un recinto sacro jacobeo, todo él recubierto de pan de oro y planchas de plata, de gran contenido simbólico y sorprendentes referencias, donde se exaltase la figura del Apóstol Santiago, Patrón de España y de la Monarquía, como Predicador, como Peregrino y como Caballero, en las tres imágenes que alberga¹.

La autoría del proyecto directriz pertenece a Pedro de la Torre, entallador madrileño al que en 1658 se pagan 1.000 reales “*por una traça que hiço para el tabernáculo*”, término utilizado en la do-

cumentación para designar al baldaquino y a la pérgola anexa². Para su realización el artista hubo de tener en cuenta tanto las opiniones del cabildo como del canónigo fabriquero José de Vega y Verdugo, encargado de la dirección del taller formado para su construcción. De la relevancia que se quiso dar al plan es testimonio el que ese mismo año se encargase al maestro de obras catedralicio Francisco de Antas una maqueta del baldaquino proyectado, la cual, desgraciadamente, no se conserva³. Asimismo, el eco de su intervención en Compostela debe ser la causa de que años después Domingo de Andrade, también entonces maestro de obras catedralicio, lo cite en su libro *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura* (Santiago, Antonio Frayz, 1695, D3) como uno de los más relevantes arquitectos españoles ennoblecidos por el ejercicio de la profesión⁴.

Los casi veinte años que se tardaron en llevar a cabo lo diseñado y el peso

¹ La obra se vincula con la tradición de las capillas-camarín de ámbito nacional (cfr. CAMACHO, R.: “El espacio del milagro: el camarín en el Barroco Español”, *Actas del I Congreso Internacional do Barroco*, Porto, vol. I, 1991, 185-212).

² A.C.S. (Archivo de la Catedral de Santiago), Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1658, fol. 55v. Otro documento de 1667 informa que el grupo escultórico que corona el camarín se ha realizado también siguiendo su traza (A.C.S., Varía, leg. 713, doc. 19). Sobre sus obras véase TOVAR MARTIN, V.: “El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre”, *Archivo Español de Arte*, 1973, 261-297.

³ A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1658, fol. 55v. La maqueta debió de ser de singular belleza pues posteriormente fue recubierta de planchas de plata por el platero catedralicio Bartolomé de la Iglesia para su uso en el Monumento del Jueves Santo (A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1659, fol. 63v.).

⁴ Se cita la edición del ejemplar que hubo en la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago; véase facsímil en TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade, Maestro de Obras de la Catedral de Santiago (1639-1712)*, vol. II, Sada-A Coruña, 1998.



Fig. 1. Vista general del aparato barroco de la capilla mayor de la Catedral de Santiago.

en los trabajos de los artistas locales, que también realizaron dibujos parciales para la obra, significó en la práctica que la traza de De la Torre hubo de sufrir múltiples modificaciones. Lamentablemente, el numeroso material gráfico citado en la documentación se ha perdido, salvo dos dibujos del citado Vega y Verdugo, de los que luego se tratará, lo que impide evaluar la importancia de los cambios. Dichos artistas locales también dirigieron los trabajos de construcción, siendo éstos el citado Francisco de Antas (entre 1659 y 1664), Bernardo Cabreira (entre 1659 y 1663), y, circunstancialmente, José de la Peña de Toro (entre 1658 y

1676), el primero y el último Maestros de Obras de la Catedral, así como los aparejadores Lucas Serrano (entre 1662 y 1671?) y Domingo de Andrade (entre 1667 y 1677), bajo la supervisión del canónigo Vega y Verdugo, responsable de la introducción del barroco en el templo jacobeo, de la que es buena muestra la intervención que aquí se analiza⁵.

La categoría de la empresa artística llevada a cabo implicó la aplicación de nuevas fórmulas arquitectónicas cuyas fuentes pretendo aquí analizar. En efecto, en otro lugar se han estudiado las vinculaciones del recinto compostelano con la Basílica de San Pedro del Vaticano, referencia primera para todo el arte cristiano de occidente, que conocía muy Vega y Verdugo por haber residido en Roma hasta 1648. Así, se ha relacionado el baldachino de Santiago con el realizado por Bernini y la pérgola de columnas salomónicas del deambulatorio y la capilla mayor con las columnas del desaparecido antiguo iconostasio de la tumba de San Pedro en la basílica de Constantino⁶. Ahora, en la presente comunicación se pretende profundizar en las posibles citas hierosolimitanas que, como también en los dos citados muebles de Roma, afectaron a la génesis de los dos muebles compostelanos⁷.

LAS COLUMNAS DE LA PÉRGOLA Y EL BALDAQUINO

La elección de la columna salomónica, de capitel compuesto, como orden columnario de la doble pérgola que esconde los pilares medievales de la cabecera no puede ser un hecho casual (figs.1-2). La misma constituye un bosque de 46 columnas de cuatro espiras,

⁵ Sobre la construcción y dirección del conjunto véanse LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago, t. IX, 1907, 187-201; CARRO GARCÍA, J.: "Del Románico al Barroco: Vega y Verdugo y la capilla mayor de la Catedral de Santiago", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1962, 223-250; BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1984 (1ª ed. de 1966), 258-259, 265-267, 285-291 y 368-369; GARCÍA IGLESIAS, X.M.: *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago, 1990, 59-75; TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade...*, op. cit., vol. I, 353-400.

⁶ Véase mi trabajo "Fuentes romanas gráficas y literarias del baldachino y la pérgola de la Catedral de Santiago", en prensa.

⁷ Tales posibles referencias salomónicas se adelantaban ya en mi tesis doctoral publicada con el título *Domingo de Andrade, Maestro de Obras Catedralicio (1639-1712)* (Santiago, 1997, vol. I, págs. 353-400.



Fig. 2. Detalle de la pérgola exterior en el deambulatorio



Fig. 3. Franco, G.B.: La Donación de Constantino (1523-1524)

contando la pérgola exterior con 26 y la interior con 20, incluyendo las 6 de la Sacristía Vieja y las 8 del baldaquino en ella integradas. Cada una mide 4,60 metros de altura, contando desde la base del fuste hasta la cornisa del entablamento⁸.

La obra ha de relacionarse con el iconostasio que antiguamente contenía la tumba de San Pedro en la Basílica de Constantino en Roma (fig.3). En realidad, según Ward Perkins, se trataba de un doble iconostasio formado por doce columnas, seis cada uno, dispuesto delante de la tumba de San Pedro y del ábside semicircular de dicha iglesia. El más próximo a la tumba data del siglo IV y constaba de seis columnas de mármol adquiridas en Grecia por el citado emperador⁹. En cambio, el segundo se fecha del siglo VIII y estaba constituido por otras seis columnas, similares a las anteriores, traídas por el papa Gregorio III de Bizancio. La obra se mantiene in situ hasta el siglo XVI, pues a raíz del comienzo de los trabajos de construcción de la nueva basílica por Bramante se destruye la pantalla más moderna en 1507 y la paleocristiana en 1592¹⁰.

En suma, en el recinto más sagrado del Occidente cristiano se constituyó otro bosque de columnas, en este caso de mármol blanco traslúcido, datables del siglo II, de alrededor 4,75 m. de longitud cada una y con el fuste, capitel y basa tallados en un único bloque. Su particularidad reside en que dicho escapo, como en Santiago, es helicoidal, aunque allá la mayoría presenta su superficie alternativamente decorada con secciones estriadas en espiral y otras con relieves tallados de putti vendimiando. Dos columnas son la excepción pues presentan un tercio acanalado y el resto del fuste recorrido con parras y otras plantas trepadoras entre cuyas hojas se distribuyen animales tales como ardillas, ratones, aves, serpientes, saltamontes y lagartos¹¹. Y es la morfología de estas dos últimas la que se aproxima más a lo hecho en Compostela.

En el siglo XVII era universalmente creído que las doce columnas procedían del antiguo Templo de Salomón y que fueron traídas a Roma como reliquias por Santa Elena, la madre de Constantino¹². Así se explica que adquiriesen un

⁸ Si añadimos el zócalo marmóreo la altura total es de 8,03 metros.

⁹ En origen dichas columnas formaban un baldaquino y un iconostasio sobre la tumba de San Pedro (cfr. WARD PERKINS, J.B.: "The shrine of St. Peter and its twelve spiral columns", *Journal of Roman Studies*, XLII, 1952, 23; este autor publica un ilustrativo dibujo en la página 23 con dicha disposición. Sobre el tema véase también KRAUTHEIMER, R., CORBETT, S., y FRAZER, A.K.: *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, vol. V, Vaticano, 1977, 257-259.

¹⁰ Cfr. WARD PERKINS, J.B.: art. cit., 21-33. Este autor publica un ilustrativo dibujo en la página 25 con el aspecto que hubo de tener nuestro doble iconostasio antes de su destrucción. Sobre las columnas ya había llamado la atención con anterioridad MAUCERI, E.: "Colonne Tortili così dette del Tempio de Salomone", *L'Arte*, 1898, 377-384.

¹¹ Cfr. WARD PERKINS, J.B.: art. cit., 24-31.

¹² *Ibidem*, 21.

valor icónico y que, tras la destrucción del iconostasio, se conservasen en el propio recinto del Vaticano reutilizadas en diferentes lugares. En efecto, de las seis columnas de Gregorio III dos fueron instaladas en el altar de San Francisco en la capilla del Santo Sacramento; una, conocida como “la Columna Santa”, en la capilla de la Piedad¹³; dos en el altar de Longinos construido por el propio Bernini en uno de los machones de la cúpula de Miguel Ángel; y la sexta no se conserva. En cambio, las seis columnas de Constantino fueron utilizadas por Bernini en las galerías de Santa Elena, Verónica y San Andrés, rodeando su baldaquino en la tumba de San Pedro y recordando, por lo tanto, su antigua función¹⁴. Tal reaprovechamiento alrededor del enterramiento apostólico en pleno siglo del Barroco justifica que se imite el orden columnario y se utilice alrededor de la tumba del apóstol Santiago¹⁵. Vega y Verdugo tuvo que ver las columnas vaticanas durante su estancia en Roma y rezar ante la Columna Santa. Asimismo, debió conocer el mítico origen de todas ellas y ser testigo de su reaprovechamiento en diferentes lugares del Vaticano, algunas de ellas por el propio Bernini, y querer una copia para la catedral gallega.

Los valores simbólicos de las doce columnas explican que desde el Renacimiento numerosos artistas de toda Europa las dibujen, pinten o utilicen en sus arquitecturas. Tal es el caso compostelano. En efecto, las primeras columnas construidas para la capilla mayor com-

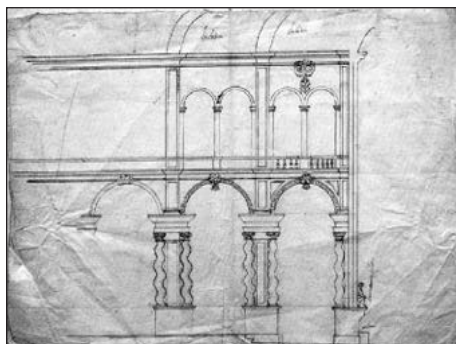


Fig. 4. Andrade, D. de: Trazas de los tramos de la epístola de la pérgola interior

postelana datan de 1659, se encuentran entre las más antiguas de España y se deben a un tal Simón López¹⁶. Además, pudiera ser que hayan sido concebidas en un principio con el fuste liso pues así aparecen en el dibujo de la pérgola del lado de la epístola de Domingo de Andrade¹⁷ (fig.4). De hecho no es hasta 1662 que se elabora “una muestra de la primera columna revestida”, es decir con su actual decoración de vides¹⁸, y hasta 1664 que se documenta la compra de cola para pegar los actuales “oxas” y “pámpanos” que recorren dichos fustes que, evidentemente, son concebidos, tallados y pegados entonces¹⁹. Lo cierto es que una vez adornados con las vides y los emparrados, se convirtieron en un referente para toda la retabística gallega de la segunda mitad del siglo XVII y primer tercio del XVIII.

Las coincidencias son evidentes si comparamos la pérgola vaticana con la compostelana: ambas estructuras se com-

¹³ Según una tradición medieval, contra ella se apoyaba Cristo durante sus predicaciones en el Templo de Jerusalén.

¹⁴ Cfr. WARD PERKINS, J.B.: art. cit., 24.

¹⁵ Al respecto ya RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (“La huella de Bernini en España”, introducción a la edición española de H. HIBBARD, *Bernini*, Madrid, 1982, XII) propuso que la pérgola compostelana tendría como referente dicha idea de Bernini de disponer las antiguas columnas alrededor de su baldaquino.

¹⁶ A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1659, fol. 60r. Siguen el modelo de la realizada por Antas el año anterior (A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1658, fol. 55v.).

¹⁷ Sobre este dibujo véase TAÍN GUZMÁN, M.: *Trazas, Planos y Proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago*, A Coruña, 1999, 87-88.

¹⁸ La realizan Alonso González, su padre y Diego de Romay, parece que bajo la dirección de Francisco López “maestro de las columnas” (A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1662, fol. 104v.).

¹⁹ A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1664, fol. 129 v.

ponen de columnas entorchadas que aíslan el espacio más sagrado del templo, el recinto donde se alberga la tumba de uno de los apóstoles de Cristo, objeto de culto por miles de peregrinos. Es más, el hecho de que en Santiago haya una hilera de columnas en la girola y otra en la capilla mayor podría recordar también el doble iconostasio romano²⁰. En cuanto a como pudieron conocer nuestros artistas tal obra, entonces hacía muchos años desaparecida, las fuentes son textos donde se describe la antigua basílica y su iconostasio, así como grabados. Entre los primeros destacan las guías de la ciudad de Roma, particularmente las ediciones del siglo XVI de *Las cosas maravillosas della Sancta Ciudad de Roma (Le cose maravigliose dell'alma citta di Roma)*. En la edición italiana consultada publicada en Roma en 1575 (fol.7v.) se resalta el origen hierosolimitano de las columnas del iconostasio de Constantino, todavía en pie in situ, y de una columna, la Columna Santa, procedente del entonces demolido iconostasio de Gregorio III: “*quelle colonne che sono in la capella di San Pietro, e quella che e in chiesa cancellata di ferro, alla qualle stava appoggiato il Salvatore nostro quando predicava, e vi si menano dentro gli indemoniati,*

e subito sono liberati, eraano in Gierusalem, nel tempio di Salomone”²¹ (las columnas que están en la capilla de San Pedro y la que está en la iglesia cerrada por una reja de hierro, en la que estaba apoyado el Salvador cuando predicaba y adonde se llevan a los endemoniados e inmediatamente son liberados, estaban en Jerusalén en el Templo de Salomón).

Entre los grabados, sobresale el de Giovanni Battista Franco que reproduce un fresco de Giulio Romano en la Estancia de Constantino del Vaticano, titulado *La Donación de Constantino al Papa Silvestro* (1523-1524)²² (fig.3). Artista experto en arte y arquitectura de la Roma antigua y moderna²³, Giulio representa en él la vieja basílica y, lo que nos interesa, el iconostasio constantiniano al fondo según el aspecto que el propio artista pudo observar en el siglo XVI antes de su destrucción²⁴.

Aunque existen dibujos de las columnas en la mayoría de las más importantes bibliotecas del mundo²⁵, va a ser a través del dibujo de una de ellas por Nicolás Beatrizet, llevado a la estampa por Antonio Lafreri e incluso en el libro *Speculum Romanae Magnificentiae* (Roma, 1574?), como se divulgue el nuevo

²⁰ Acaso la idea de la columnata del deambulatorio también pudiera inspirarse en la columnata de 7 columnas torsas de la Basílica de Gelmírez que recorre el muro exterior de la capilla mayor y que se inspiran, también, en las del referido iconostasio romano.

²¹ Otras guías de la primera mitad del siglo XVII también las mencionan como en *Antigüedades del alma ciudad de Roma* (Roma, B. Zannetti, 1619) donde en la página 10 se lee “*aquellas columnas hermosas que se hallan en esta Iglesia de S. Pedro, con aquella que esta dentro de una reja de hierro, à la qual se allegava Christo nuestro Salvador quando predicava en el templo, y quando echava los demonios de los cuerpos de los endemoniados, como en ella se veen oy grandes cosas, y se veen muchos libres de los demonios, estavan todas ellas en el templo de Salomón*”. Otro ejemplo es lo que escribe Octavio Panciroli en *Tesoro nascosti dell'alma città di Roma* (Roma, 1625) cuando dice en la página 532 que en una capilla “*è una colonna al piano di terra, à cui nel portico di Salomone appoggiato Nostro Signore predicava alle turbe, la quale fù da Santa Helena portata a Roma con altre colonne ad uno stesso modo lavorate con straordinaria maniera, e sono poste attorno l'altare della Tribuna*” (está una columna en la planta baja, en la cual apoyado Nuestro Señor predicaba a las masas en el pórtico del Templo de Salomón, la cual fue traída por Santa Helena a Roma con otras columnas de un mismo modo talladas con extraordinaria manera, y están situadas entorno al altar de la tribuna).

²² Sobre el fresco véase FERINO PAGDEN, S.: “Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma”, *Giulio Romano*, Milán, 1989, 86-88. El grabado figura publicado en GONZÁLEZ DE ZARATE, J.M. (editor): *Real Colección de Estampas de El Escorial*, vol.IV,Vitoria, 1993, 199.

²³ Al respecto véase BURNS, H.: “Quelle cose antique et moderne belle de Roma”, *Giulio Romano*, op. cit., 227-243.

²⁴ Giulio Romano no conoció el de Gregorio III pues ya había sido desmantelado a principios del siglo XVI (cfr. WARD PERKINS, J.B.: art. cit., 24).

²⁵ Obra de Giulio Romano, Giovanni Battista Montano, Bernini, Vignola, etc., o los anónimos de Düsseldorf, entre otros.



Fig. 5. Lafreri, A.: Columna del iconostasio vaticano; *Speculum Romanae Magnificentiae* (Roma, 1574?)

orden columnario²⁶ (fig.5). También se conocen ejemplares sueltos del grabado en varias bibliotecas europeas, como la de El Escorial o el Ashmolean Museum de Oxford, lo que demuestra que también circuló como pieza de colección. El hecho que se opte por representar en él una de las columnas con sólo el primer tercio acanalado y el resto recorrido por emparrados la acerca a las columnas de Santiago. Igualmente la inclusión de las columnas como nuevo orden arquitectónico en la *Regla de los Cinco Órdenes de Arquitectura* (1562) de Vignola²⁷, que lo codifica, también ayudó a la génesis de la obra compostelana.

Las diez colgaduras regaladas por Felipe IV al Tesoro del cabildo de la ca-



Fig. 6. Colgadura de Felipe IV con baldaquino berniniano.

tedral de Santiago en 1655 con motivo del Año Santo “*para su mayor culto y adorno*” constituyen otro referente a tener en cuenta²⁸. Fueron tejidas con lana, lino, sedas de colores e hilos de oro probablemente en Italia. Toda la serie fue pendida el 10 de junio de dicho año de las paredes del presbiterio compostelano, y hubieron de estarlo hasta el 25 de julio, día del Apóstol, convirtiéndose, como ya afirmó en su día López Ferreiro, en la pauta visual de la obra que luego se ejecuta en madera²⁹. Por lógica, en el centro, sobre y entorno el altar mayor y el sepulcro del Apóstol, debieron ser colgadas las seis principales donde se representa un baldaquino de cuatro columnas torsas inspirado en el baldaquino central del antiguo iconostasio de Constantino (fig.6) y en las arcadas laterales cuatro con un pórtico de dos columnas similares a las anteriores pues su modelo son las del dicho iconostasio, unidas por un rico entablamento y sargas florales³⁰

²⁶ Sobre el grabado véase GONZÁLEZ DE ZARATE, J.M.^a (editor): op. cit., vol.I, Vitoria, 1992, 113-114.

²⁷ Hay ediciones españolas del libro de 1593 y 1619.

²⁸ A.C.S., Libro 31 de Actas Capitulares, leg. 596, 1655, fols. 376v.-379v.

²⁹ Cfr. LÓPEZ FERREIRO, A.: op. cit., t. IX, 188. Tal idea ha sido apoyada posteriormente por CHAMOSO LAMAS, M.: “El altar del Apóstol en la Catedral de Santiago”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, 1937, 149-150; OTERO TÚÑEZ, R.: “Unos planos inéditos del Archivo de la Catedral de Santiago”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1951, 226-227; BONET CORREA, A.: op. cit., 267; FILGUEIRA VALVERDE, J.: “El Barroco”, *La Catedral de Santiago de Compostela*, Barcelona, 1977, 335; ROSENDE VALDÉS, A.A.: “A mayor gloria del Señor Santiago: el baldaquino de la catedral compostelana”, *Semata*, Las religiones en la Historia de Galicia, 1996, 514-515; YZQUIERDO PEIRÓ, R.: “Serie de colgaduras napolitanas donadas a la catedral de Santiago por Felipe IV”, *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*, Santiago, 2004, 330-333. Sobre este tema véase mi anterior trabajo “Las colgaduras de Felipe IV”, catálogo de la exposición *Santiago. La Esperanza*, Santiago, 1999, 496-499.

³⁰ Constrúyense las arquitecturas de las colgaduras con el dibujo del iconostasio constantiniano publicado por WAR PERKINS (art. cit., 23).



Fig. 7. Colgadura de Felipe IV con pórtico de dos columnas.

(fig.7). En consecuencia, cuando el cabildo instala las colgaduras del rey alrededor del mausoleo apostólico, la idea de la antigua pérgola romana se retoma y recrea, aunque de forma temporal. Y lo mismo se puede decir del recién estrenado baldaquino de Bernini en el Vaticano. Así cuando Vega y Verdugo manda realizar en madera dichos pérgola y baldaquino y los dispone como se encuentran en la actualidad, establece para siempre un lazo permanente tanto con la basílica que contiene los restos del otro Apóstol, San Pedro, como con el templo hierosolimitano.

Por fin, otra posibilidad de modelo para lo hecho en Compostela tiene que ver con la disposición que se hace de las columnas en algunas reconstrucciones hipotéticas del Templo de Salomón. Y es que son numerosos los grabados hierosolimitanos donde el edificio aparece representado con un pórtico de columnas torsas. Tal vez alguno de ellos también pudo influir en Santiago, sobre todo si entendemos la columnata de la giro-la como un pórtico rodeando la capilla mayor³¹. En este sentido, es ilustrativo el grabado de Giulio Romano de *Jesucristo y la Adúltera en el Pórtico del Templo* (anterior a 1575)³² (fig.8), donde se representa un templo circular al modo de un templo antiguo de la diosa Vesta, con un pórtico circular de columnas salomónicas, de capitel compuesto, rodeando la cella central –copia las de la antigua pérgola de San Pedro que ya había pintado en la *Donación de Constantino*– que recuerdan la disposición y el efecto que produce la galería de columnas de la giro-la compostelana³³ (contrastar figs. 8 y 2). Tal disposición circular del templo salomónico se explica tanto por la idea humanística de que el círculo es símbolo de perfección divina e imagen del cielo, como por la creencia medieval que identifica la Mezquita de la Roca, de plan ochavado pero representada en algún grabado con plan circular, como uno de los más importantes restos del antiguo Templo de Salomón³⁴. De esta manera, en Compostela por un lado se podría evocar al Templo como una estructura centralizada y por otro se citaría un elemento concreto de su ornamento, la columna salomónica.

³¹ Ejemplos de estos grabados son la *Dstrucción del Templo de Jerusalén* de M. van Heemskerck, el mismo tema de Philippe Galle o La Presentación de la Virgen al Templo de Giovanni Antonio da Brescia.

³² Sobre el grabado y sus ediciones véase MASSARI, S.: *Giulio Romano Pinxit et Delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, Roma, 1993, 157-159.

³³ En la pérgola del deambulatorio se disponen 7 columnas en los tramos rectos de la epístola y el evangelio y 12 en la curva del ábside.

³⁴ Cf. RAMÍREZ, J.A.: *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, 1983, 142 y 144-178; *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Madrid, 1991, 47-100 y “Evocar, Reconstruir, Tal vez Soñar. El Templo de Jerusalén en la Historia de la Arquitectura”, *Dios Arquitecto*, Madrid, 1994 (1ª ed. de 1991), 3-16.



Fig. 8. Giulio Romano: Jesucristo y la Adultera en el Pórtico del Templo (ca.1575)

LOS ÁNGELES VOLADORES DEL BALDAQUINO

Juan Antonio Ramírez ha señalado la vinculación entre los baldaquinos dispuestos sobre altares del occidente cristiano y el baldaquino con su dosel y cortinas que contenía el arca de la alianza del Templo de Salomón³⁵. Tal relación parece evidente para el caso compostelano donde es patente que la idea de los ángeles voladores procede de la descripción que del propiciatorio del arca se hace en el *Libro de los Reyes*³⁶. Allí se indica que dicha tapa estaba sostenida por dos ángeles de madera dorada, enfrentados el uno con el otro y con las alas desplegadas en actitud de vuelo, una idea que en Roma se convierte en cuatro, sosteniendo el dosel bronceo del baldaquino berniniano, y en Compostela en ocho sosteniendo el artesonado casetonado de madera de la pirámide superior. No obstante, significativamente en el primer proyecto del baldaquino, obra de Francisco de Antas y hoy sólo conocido por el análisis que hace de él Vega y Verdugo en su *Memoria de las Obras de la Catedral de Santiago* (1656-1657)³⁷,

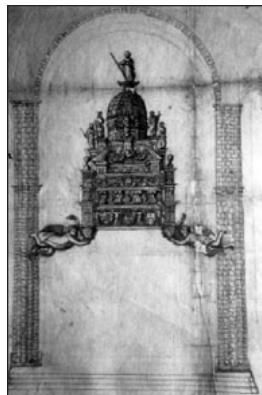


Fig. 9. Vega y Verdugo, J. de: Trazas del baldaquino de Santiago (1656-1657)

sólo estaban previstos dos, posiblemente enfrentados y en actitud de vuelo, como los bíblicos, y además sin columnas. En efecto, el artista, inspirándose probablemente en grabados y textos hierosolimitanos, de uno de los cuales se tratará luego, diseñó un mueble sostenido en la cara frontal por dichos dos angelotes “*en el ayre*” y en la cara trasera por dos pilastras insertas en un muro preexistente³⁸. De haberse construido, el efecto del mueble, visto desde las naves y el crucero, hubiera sido el de una estructura tenida en el aire por dos gigantes querubines.

Afortunadamente podemos hacernos una idea de su aspecto gracias a que dicha traza del maestro catedralicio sirvió de modelo al citado canónigo a la hora de dibujar sus dos propuestas, insertas ilustrando dicha *Memoria* (fig.9). En efecto, Vega y Verdugo concibe dos baldaquinos muy similares entre sí, el segundo más esbelto al reducir su anchura y añadirle un entablamento, presididos por un Santiago Peregrino y por parte del colegio apostólico. Cuatro

³⁵ Cfr. RAMÍREZ, J.A.: *Edificios y sueños...*, op. cit., 51.

³⁶ Cfr. *Libro Primero de los Reyes*, 6, 23-28.

³⁷ Conocido escrito donde propone una serie de reformas en el interior y el exterior del edificio catedralicio.

³⁸ Para solucionar el problema de la incapacidad de los angelotes de sostener todo el peso de la estructura concibe una serie de vigas escondidas en el interior del mueble, una solución que se aplicará en el baldaquino definitivo (cfr. VEGAYVERDUGO, J.: *Memoria de las Obras de la Catedral de Santiago* (1656-1657), mss. del A.C.S. fechado de 1656-1657, fol. 35r.v.). Sobre el proyecto de Antas véase ROSENDE VALDÉS, A.A.: art. cit., 503.

ángeles los sostienen, los dos delanteros, voladores y semejantes a los concebidos por Antas (son los que aparecen en los dibujos), camuflando un arco de piedra de nueva construcción³⁹, que soportaría la carga de la estructura⁴⁰, y los dos traseros apoyados en el citado paredón medianero que no se demolería en su parte central⁴¹.

Tal idea del uso de ángeles atlantes pudo ser concebida a través de la literatura hermenéutica de la época y de los grabados del arca de la alianza que la ilustran como los de Villalpando (1596-1604)⁴² (fig.10) y Jacob Judah León Ayreh⁴³, autores ambos de sendos tratados sobre el templo de Salomón citados en las *Excelencias* de Andrade como luego veremos. También son significativos el grabado de François Vatable (1566)⁴⁴ o el de *La Purificación del Templo* de Lucas Doetechum (1562)⁴⁵, entre otros. Recientemente tal propuesta expuesta en mi tesis doctoral ha sido apoyada por Alfredo Vigo quien ha presentado una nueva fuente gráfica: se trata del grabado *la Profanación del Templo por las Tropas Romanas*, obra de Jean Fouquet, sito en una



Fig. 10. Villalpando, J.B.: El Arca de la Alianza (1596-1604)

edición francesa de *Antigüedades Judaicas* (ca.1470-1475) de Flavio Josefo, en el que se representa el sancta sanctorum salomónico, una cabecera poligonal rodeada de ocho columnas torsas doradas y en el centro el arca de la alianza sostenida por los dos querubines⁴⁶ (fig.10). La relevancia de tal fuente se debe a que es fruto de los dibujos que Fouquet realizó personalmente de las columnas del doble iconostasio vaticano hacia 1446, las cuales reproduce fielmente⁴⁷.

Además, hay constancia del uso del libro de Josefo en sermones de frailes

³⁹ Sustituiría a uno anterior que sostenía el antiguo baldaquino renacentista.

⁴⁰ Cfr. VEGAY VERDUGO, J.: op. cit., fols. 35v. y 36v.

⁴¹ Así se indica en VEGA Y VERDUGO, J.: op. cit., fol. 37v. Sobre los dos dibujos del canónigo véanse OTERO TÚNEZ, R.: "Unos planos inéditos...", art. cit., 219-227; BONET CORREA, A.: op. cit., 288-291; ROSENDE VALDÉS, A.A.: art. cit., 501-503; TAÍN GUZMÁN, M.: *Trazas...*, op. cit., 121-128.

⁴² Sobre este grabado véanse TAYLOR, R.: "Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado: de la arquitectura práctica a la reconstrucción mística", *Dios arquitecto...*, op. cit., 202; MARTÍNEZ RIPOLL, A.: "El taller de Villalpando", *Dios arquitecto...*, op. cit., 245 y ss. Véase foto del grabado en la pág. 200.

⁴³ Su grabado del arca de la alianza es una copia del de Villalpando. Sobre él véase RAMÍREZ, J.A.: "Jacob Juda León y el modelo tridimensional del templo", *Dios arquitecto...*, op. cit., 100-104; foto del grabado en la pág. 101.

⁴⁴ El grabado fue reutilizado en numerosas ediciones de biblias. Sobre el mismo véase MARTÍNEZ RIPOLL, A.: "F.Vatable y R. Étienne, o la metamorfosis de la arqueografía bíblica", *Dios arquitecto...*, op. cit., 90-93; foto del grabado en la pág. 91.

⁴⁵ Sobre el grabado y su autor véase GONZÁLEZ DE ZARATE, J.M.^a. (editor): op. cit., vol. IV, 37-38 y foto del grabado en pág. 49.

⁴⁶ Cfr. VIGO TRASANCOS, A.: "Transformación, Utopía y Redescubrimiento. La Catedral desde el Barroco a nuestros días", *Santiago, La Catedral y la Memoria del Arte*, Santiago, 2000, 192 y 233, nota 29. De mi propuesta también se hace eco su discípulo PENA BUJÁN, C.: "¿Decoro, decoración o mera evocación? El sentido de los órdenes arquitectónicos gallegos del Renacimiento y el Barroco", *Semata, Profano y Pagano en el Arte Gallego*, 2003, 413.

⁴⁷ Cfr. WARD PERKINS, J.B.: art. cit., 32-33. Sobre el tema véase también RAMÍREZ, J.A.: *Construcciones ilusorias...*, op. cit., 140. Fouquet vuelve a representar las columnas vaticanas en la miniatura *Los Desposorios de la Virgen del Libro de Horas de Étienne Chevalier*, en la parte dedicada a las Horas del Espíritu Santo (cfr. TORRE RUIZ, M.^a.F.: "La columna salomónica en la pintura española de los siglos XVI y XVII", *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, Universidad de Sevilla, t.I, 1982, 723-724). Asimismo, debe de tenerse en cuenta que en dicho texto de Josefo se analiza el Templo de Salomón, su sancta sanctorum y el arca de la alianza, estando la mayoría de sus ediciones sin imágenes (véase el libro VIII de cualquier edición).

compustelanos en el siglo XVII⁴⁸ y de su presencia en bibliotecas compustelanas de la misma centuria pues Domingo de Andrade lo cita en sus *Excelexcias*⁴⁹. De hecho, en el manuscrito preparatorio de *Excelexcias*, conservado actualmente en la Biblioteca del Palacio de Liria, su autor demuestra conocer el estudio no sólo del referido Josefo sino también los de Juan Bautista Villalpando (*In Ezechielem, Explanaciones et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani*, Roma, 1596-1604)⁵⁰, Jacob Judah León Ayreh (*Retrato del Templo de Selomo*, Middelburgo, 1642)⁵¹, Juan Caramuel (*Arquitectura Civil Recta y Oblicua*, 3 vols., Vigevano, 1678)⁵² y el Middos⁵³, sobre el Templo de Salomón y el orden columnario salomónico, cuyo diseño dice

corresponder al mismo Dios⁵⁴. La mención de la columna salomónica, tema al que ya nos hemos referido, es relevante pues indica el conocimiento y valoración que sobre la misma tiene el Maestro de Obras de la Catedral de Santiago. En cambio, en el libro, cuando se refiere a la construcción del Templo, cita al jesuita Juan de Pineda (*De rebus Salomonis regis*, Lyon, 1609)⁵⁵, a Eusebio de Cesárea (*Praeparatio Evangelica*, París, 1628)⁵⁶, al jesuita Francisco de Ribera (*Theologia del Templo*, Salamanca, 1591)⁵⁷ y otra vez a Josefo, Villalpando y Caramuel⁵⁸. Tales textos sino los tuvo en su biblioteca particular, es probable que se hallaran sino todos casi todos en la de la Compañía de Jesús de Santiago⁵⁹, institución con la que

⁴⁸ Cfr. VILLAR FERNÁNDEZ, M.^a J.: "La arquitectura en los sermones compustelanos del siglo XVII", *Compostellanum*, en prensa.

⁴⁹ Cfr. ANDRADE, D. DE: *Excelexcias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura*, Santiago, Antonio Frayz, 1695, G1. Sobre el tema véase TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade...*, op. cit., vol. I, 103.

⁵⁰ En él se hace una reconstrucción hipotética del Templo de Salomón, armonizando la descripción bíblica de Ezequiel con los preceptos de Vitruvio. De su grabado del sancta sanctorum con el arca de la alianza ya se ha hablado. De él y su propiciatorio se trata en la pág. 263. Por otro lado se debe resaltar que en el libro no se hace ninguna alusión a las columnas salomónicas del antiguo iconostasio de Constantino. He consultado la traducción VILLALPANDO, J.B.: *El Templo de Salomón*, Madrid, 1995; traducción del latín de J.L. OLIVER DOMINGO y edición a cargo de J.A. RAMÍREZ. Véanse las páginas dedicadas al propiciatorio 263-265.

⁵¹ Como indica su título, en él se estudia el edificio hierosolimitano, del cual llegó a fabricar una famosa maqueta, basándose en el texto de Villalpando y el Talmud. De su grabado del sancta sanctorum, con el arca de la alianza, ya se ha hablado.

⁵² He consultado la edición facsímil publicada en Madrid en 1984, con estudio introductorio de BONET CORREA. El Tratado Proemial titulado *En que se dibuxa y explica el Templo de Ierusalen* del vol. I se dedica a estudiar pormenorizadamente el Templo de Salomón, incluido el propiciatorio y los querubines que lo sostienen (págs. 47-48). En el volumen II analiza el orden mosaico que no es otro que el salomónico, indicando que cuando Tito conquistó Jerusalén trajo a Roma algunas columnas "que aún hoy en el Vaticano se conservan", refiriéndose a las del antiguo iconostasio de San Pedro (pág. 79-80). De dicho orden publica un grabado en el vol. III (lám. LIX). Otro dato interesante es que en el frontispicio del primer volumen figura un grabado del baldaquino de Bernini sin el remate.

⁵³ Se trata de un tratado sobre el templo de Salomón del Talmud. Dada la época, dudo que Andrade lograra hacerse con ningún ejemplar del texto sagrado judío para poder consultarlo y más bien creo que lo cita copiando a Caramuel quien lo utiliza abundantemente en su análisis del edificio hierosolimitano en la citada *Arquitectura Civil Recta y Oblicua* (Vigevano, 1678). Y es que Andrade sigue dicho tratado del obispo de Vigevano en otras partes de su texto (al respecto véase TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade*, op. cit., vol. I, 110). Además, tal vez esto explique que el tratado judío se cite sólo en el borrador de las *Excelexcias* y no en su versión definitiva impresa.

⁵⁴ Véase la edición facsímil del manuscrito en TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade...*, op. cit., vol. II, 807. Existe otra edición del manuscrito y su transcripción en MENDIZABAL ORMAZABAL, B., y SAEZ GONZÁLEZ, M.: *Domingo de Andrade. Prestigioso arquitecto y desconocido inventor*, Lugo, 1987.

⁵⁵ En él se estudia pormenorizadamente la vida de Salomón, su Templo y ornamentos.

⁵⁶ El volumen es una disertación dedicada a demostrar que el paganismo es una religión inferior a la judaica. En el libro IX, páginas 448-452, se describe el Templo de Salomón y su ornato.

⁵⁷ Texto también dedicado a estudiar los templos de Jerusalén, las vestiduras de los sacerdotes, las fiestas judías y sus sacrificios. El volumen fue publicado como anexo de otra obra de Ribera titulada *Theologi in sacram b. Iohannis Apostoli et Evangelistae Apocalypsin Commentarii* (Salamanca, 1591).

⁵⁸ Cfr. ANDRADE, D. DE : op. cit., C7-D. Más adelante vuelve a referirse al Templo para resaltar el papel de Salomón en su realización (ibidem, D3). Al contrario que en el manuscrito, en la edición definitiva de las *Excelexcias* no hay ninguna referencia al orden salomónico.

⁵⁹ Varios de los autores citados son jesuitas.

estuvo muy relacionado Andrade y donde pudo haberlos consultado⁶⁰. No hay que olvidar que su mujer, Isabel Arenas, se enterró en 1699 en su iglesia y que él mismo donó todos sus libros a los jesuitas en fecha indeterminada⁶¹.

En dichas *Excelencias* también hay una referencia al Arca de la Alianza, resaltando que su autor fue nuevamente Dios y que Moisés fue sólo su hacedor y así demostrar, como en el caso del Templo, la antigüedad del ejercicio de la arquitectura⁶². Tales conocimientos hermenéuticos de Andrade se manifiestan no sólo en su trabajo en el aparato de la capilla mayor de Compostela sino también en la representación del arca de la alianza, con los susodichos ángeles del propiciatorio, en el relieve con el *Juicio Condenatorio de Coré por Moisés* de la puerta de la sacristía de la Catedral de Lugo, fechable de hacia 1681⁶³ (fig.11).

En todo caso, la idea bíblica de los ángeles atlantes, voladores o no, es recogida por el arte renacentista y barroco en multitud de ocasiones: a título de ejemplo citemos el proyecto de tabernáculo de Francisco de Holanda para una capilla del Santísimo Sacramento en Lisboa⁶⁴, el baldaquino de Buonvicino en San Pedro de Vaticano⁶⁵, el tabernáculo de Domenico Fontana en la capilla Sixtina de Santa María Mayor en Roma⁶⁶,



Fig. 11. Fouquet, J.: Profanación del Templo por las Tropas Romanas (ca.1470-1475)

un tabernáculo de J. Furttenbach⁶⁷ o, como expuso Andrés Rosende, los grabados de las arquitecturas efímeras romanas construidas para la celebración de *La Oración de las Cuarenta Horas* donde figuran ángeles volando sosteniendo la custodia sobre el altar mayor⁶⁸.

UN LIBRO SOBRE EL TEMPLO DE SALOMÓN EN LAS BIBLIOTECAS DE ANTAS Y ANDRADE

El descubrimiento del inventario de la biblioteca del citado Francisco de

⁶⁰ Hoy algunos están con el ex libris de la Compañía en el fondo antiguo de la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago con las signaturas siguientes: la edición de Pineda es 15.375 y la de Ribera 21.188. Algunos de estos libros también hubieron de estar en las bibliotecas de otras instituciones de la ciudad.

⁶¹ Cfr. TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade...*, op. cit., vol.I, 33 y 41.

⁶² Cfr. ANDRADE, D. DE: op. cit., D.

⁶³ Cfr. TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade...*, op. cit., vol.I, 176-180.

⁶⁴ Sito en su manuscrito *Da Fabrica que faze ha çidade de Lysboa* (Biblioteca del Palacio de Ajuda, 1571) del que se ha consultado una edición facsímil en SEGURADO, J.: *Francisco D'Ollanda*, Lisboa, 1961, 129.

⁶⁵ Del mismo se imprimió un excepcional grabado alrededor de 1624 (cfr. WORSDALE, M.: "Baldacchino di San Pietro", en el catálogo de la exposición *Bernini in Vaticano*, Roma, 1981, 252).

⁶⁶ Obra de la que el propio Fontana publicó un grabado en su libro *Della trasportazione dell'Obelisco Vaticano e delle fabbriche di N.S. Papa Sisto V* (Roma, 1590). El primero en hablar sobre este modelo es GARCÍA IGLESIAS, X.M.: op. cit., 62.

⁶⁷ Aparece en un grabado de su tratado *Architectura civilis* (Ulm, 1628).

⁶⁸ Al respecto el citado autor presenta el diseño de Pietro da Cortona para la iglesia de San Lorenzo in Damaso en Roma (1633) (cfr. ROSENDE VALDÉS, A.A.: art. cit., 503-509). Años antes BONET CORREA (op. cit., 288) ya había señalado la importancia de esta obra de Cortona en la génesis del baldaquino compostelano. Sobre tales arquitecturas y su repercusión véanse NOEHLES, K.: "Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi", *Barocco Romano e Barocco Italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma, 1985, 88-99; DIEZ, R.: "Le Quarantore. Una predica figurata", *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, vol. II, Roma, 1997, 84-97.



Fig. 12. Andrade, D. de: Juicio Condenatorio de Coré por Moisés, Puerta de la Sacristía de la catedral de Lugo (ca.1681)

Antas abre otra nueva línea de investigación⁶⁹. Como ya hemos visto, la idea de los dos ángeles voladores enfrentados del baldaquino procede de Antas. Y es también a este artífice a quien debemos el modelo de una columna entorchada y una maqueta con el modelo definitivo del baldaquino de 1658⁷⁰. Así, es trascendental el hecho de que entre sus libros se halle el *Compendio del rico aparato y hermosa arquitectura del Templo de Salomón* (Alcalá, 1615) del jesuita Martín Esteban, un texto que estudia la arquitectura del templo de Jerusalén, los materiales de construcción, los operarios, la financiación de la obra, el ajuar litúrgico, las riquezas de Salomón, las monedas, pesos y medidas de los hebreos, y los sacerdotes (fig.12). En realidad, como indica su título, se trata de un compendio o síntesis del estado del estudio del edificio bíblico por la bibliografía especializada⁷¹. Asimismo, pretende dar pautas a los arquitectos de su tiempo a la hora

de emular al templo salomónico y a su moblaje interno. Así, en primer lugar su comparación del *sancta sanctorum* con la capilla mayor de una iglesia “recuerda” grosso modo lo realizado en Santiago: particularmente sus referencias al mármol y como “*este mármol estaba cubierto de madera muy preciosa, y muy artificiosamente labrada, suelo, y paredes*”. También que dicha madera estaba recubierta de oro, como en Compostela: “*sobre la piedra, y sobre la madera cubrió la casa de Dios por de dentro de oro fino, porque dentro de la casa de Dios no hubo cosa que no fuesse de oro o cubierta con oro; della sobresalían cherubines, palmas y otras labores*”⁷². Y, aunque ignora las columnas de la basílica de Constantino, analiza el propiciatorio del arca de la alianza con sus ángeles voladores, diciendo “*a los lados del propiciatorio sobre el arca estaban dos cherubines de oro mirándose el uno al otro, estendidas las alas...*”⁷³. En consecuencia, de la lectura de sus páginas y de otros libros con grabados sobre el mismo tema pudieron surgir algunas ideas del aparato compostelano.

Por otro lado, el ejemplar del libro que he consultado en la Biblioteca Xeral de la Universidad presenta el ex libris del también citado maestro de la catedral Domingo de Andrade⁷⁴. Tal presencia en ambas bibliotecas de texto no puede ser casual y demuestra un interés por los temas hierosolimitanos entre los maestros mayores catedralicios compostelanos. Andrade pudo tener un primer

⁶⁹ El mismo ha sido estudiado por FERNÁNDEZ GASALLA, L.: “Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII: los ejemplos de Francisco Dantas y Diego de Romay”, *Museo de Pontevedra*, 1992, 329-342.

⁷⁰ A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1658, fol. 55v.. Como ya se ha dicho, al año siguiente el entallador Simón López se encarga de tornear y “*colubrinar*” las columnas del baldaquino y de la pérgola (A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1659, fols. 60r.). Años después se le paga el mismo trabajo en 14 columnas (A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1663, fol. 112v.).

⁷¹ Utiliza sobre todo los citados textos de Villalpando, Pineda y Flavio Josefo.

⁷² Fol. 26v. y ss.

⁷³ Fol. 140r. y ss.

⁷⁴ El ejemplar presenta la signatura 11.120 y fue encuadernado con otros dos textos —se trata de *Rabbini et Herodes* del jesuita Nicolao Serario (Moguntiae, 1707) y de *De Benedictionibus Patriarchanum* de Jacobo Monsalvensi (Salamanca, 1635)— constituyendo un único volumen desde fecha indeterminada pero seguramente posterior a la posesión por Andrade del *Compendio* de Esteban. Los ex libris del artista los encontramos en el frontispicio (“*Del maestro Andrade, costole 8 reales*”, “*Costome ocho reales*”), en su reverso (“*es de Domingo de Andrade que le costó ocho reales*”) y en el folio 1r. (“*Domingo de Andrade*”). También encontramos otros ex libris de otros propietarios: en el frontispicio (“*Fr. Juan de Sarao*”) y en su reverso (“*Es de fr. Miguel Méndez advs.*”).

contacto con el texto bien porque Antas le prestó su ejemplar bien porque lo consultó cuando, a raíz de la muerte de éste, tuvo que vigilar la biblioteca y bienes del artista antes de su inventariado y pública almoneda⁷⁵. En todo caso, luego lo compró por ocho reales. Del interés que despertó su lectura dan testimonio tanto los subrayados del texto, pocos y casi todos referidos a cantidades⁷⁶, como las anotaciones de las medidas correctas del templo sitas en un grabado de su planta en el folio 94v.

Sobre todas estas posibles citas hierosolimitanas no deja de ser significativo que en la documentación generada durante la construcción de la obra, docenas y docenas de documentos, el término escogido para designar al baldaquino, y por extensión a la pérgola anexa, sea “*el Tabernáculo*”. El primero en designarlo así y además constantemente es Vega y Verdugo en su *Memoria*. Y es que tabernáculo fue el nombre con que se designó a la tienda que albergaba el arca de la alianza en tiempos de Moisés. Tabernáculo también fue el *sancta sanctorum* del Templo de Salomón que heredó del anterior la función de receptáculo de dicha arca de la alianza. Y tabernáculo

es desde la Edad Media y por lo tanto también en el siglo XVII todo recinto eclesial donde se guardan las sagradas formas, y la capilla mayor de la Catedral de Santiago lo era⁷⁷.

En conclusión, en el aparato barroco de la capilla mayor compostelana se concibe una nueva arquitectura para albergar la tumba del Apóstol Santiago y un programa iconográfico laudatorio jacobeo del que todavía es Patrón de España y protector de su Monarquía. Así se construye un nuevo baldaquino y una pérgola inspirándose el primero en el baldaquino de Bernini en el Vaticano, pero adoptando la original idea de los ángeles voladores tenantes de procedencia bíblica, y la segunda en el iconostasio de la basílica de Constantino, cuyas columnas se creían procedían del Templo de Salomón. Se trataría de claros ejemplos de “iconografía de la arquitectura”⁷⁸, con sus significaciones formales e ideológicas. Se hace, de esta manera, sendas citas hierosolimitanas de gran interés, enlazando la Catedral de Santiago y la tumba del Apóstol de Santiago con la otra gran basílica de occidente, San Pedro del Vaticano, y con el primer templo de dios, el Templo de Salomón en Jerusalén.



⁷⁵ Archivo Histórico Universitario de Santiago, Protocolos de Santiago, A. Camino de Marín, leg. 2.355, 1664, fols. 70r.-105r., especialmente folios 73r., 75r., 77v. y 82r.

⁷⁶ Las partes subrayadas se encuentran en los folios 5v., 9v., 10r.v. y 20v.

⁷⁷ Cfr. *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgia*, vol. XV, París, 1953, 1.945-1.947.

⁷⁸ Sobre el concepto del término véase KRAUTHEIMER, R.: “Introduction to an Iconography of Mediaeval Architecture”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.V, 1945, 1-33.

MODELOS Y PRINCIPIOS. CANALES DE DIFUSIÓN
DEL ARTE EN LA EDAD MODERNA Y TRANSFORMACIONES
EN LA RECEPCIÓN DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Antonio Urquizar Herrera
Universidad de Córdoba

La expansión por Europa de las ideas y las formas del Renacimiento es uno de los procesos de difusión artística que mejor ha sido estudiado. Acertadamente, se han señalado tanto los nexos de unión espacial, como las numerosas diferencias regionales que separan los distintos *renacimientos*. Y hoy parece claro que tal variedad responde, por un lado, a las necesidades, recursos e intereses de cada espacio concreto, y por otro a los repertorios que hasta allí llegaron. En nuestra tesis doctoral nos centramos en uno de los aspectos del proceso, tratando de explicar las transformaciones que un Renacimiento local había efectuado sobre el modelo italiano a partir de sus necesidades particulares¹. Y ahora, en este nuevo trabajo, nos interesa analizar específicamente la incidencia que tuvieron los canales de difusión en la conformación regional de los distintos renacimientos. Pensamos que la diferente naturaleza de tales canales -polarizados en unos espacios dedicados a la exposición de principios frente a otros reservados a la muestra de modelos- también jugó un papel decisivo en las transformaciones periféricas del Renacimiento.

Entendiendo, eso sí, de forma simplificada, a los principios como el conjunto de reglas y esquemas teóricos que dirigen la construcción artística y su recreación y uso por parte del espectador; y a los modelos como el repertorio de recursos y patrones que se ofrecen o toman para la práctica artística siendo una fuente acabada, instantánea y falta de reflexión en su transposición.

**OBRAS DE ARTE, PRODUCTORES,
PROMOTORES, PÚBLICO
Y EXPERIENCIA ARTÍSTICA:
NOTAS TEÓRICAS**

Pensamos, también, que esta diferenciación entre principios y modelos ha de ser entendida desde la asunción de una noción de obra de arte fundamentada en una naturaleza particularmente compleja; que comprende tanto a las formas materiales y estéticas a través de las que se expresa un concepto -esa *idea* de la tratadística del manierismo-, como a los usos, experiencias y percepciones que se obtengan de ese objeto y de los conceptos que por él se expresen, o en él se reconozcan².

Esta doble naturaleza de la obra de arte, segmentada en una recreación que

¹ Urquizar Herrera, Antonio (2001): *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Universidad de Córdoba, Córdoba.

² Sin que esto quiera decir, claro está, que tengamos que identificar directamente a formas con modelos e ideas con principios. De forma general podemos relacionar a los modelos con las formas de los objetos artísticos, y a los principios con las ideas que les otorgan sentido. Pero esta identificación no siempre puede establecerse de forma directa. En muchos casos será así, pero no siempre. Los modelos también pueden ser ideológicos, y los principios igualmente estéticos.

parte de los sentidos para llegar al intelecto, provoca que el reconocimiento de cualquier obra a la que se acerquen artista o público corra el riesgo de ser incompleto. El contacto con las formas no contiene obligatoriamente toda la información necesaria para la reconstrucción total de la obra. La percepción del objeto ha de ser completada por un conjunto de referencias más amplio. Y sólo con ellas podrá restablecerse el entramado de ideas y actitudes que componen una determinada experiencia ante tal objeto: la experiencia que, en definitiva, convierte a la materia y las formas en una obra de arte.

Sin embargo, la falta de coordinación en el reconocimiento de ideas y formas materiales es una constante que se repite a poco que variemos las coordenadas de espacio y tiempo en que es recibido un mismo objeto artístico. E incluso aparece con insistencia notable en un mismo tiempo en cuanto cambiamos por otros a los receptores originales de la obra, o nos trasladamos en el abanico de niveles de lectura que muchas obras buscan desde su configuración original. Por eso, cuando se habla de recepción, parece claro que las formas y las ideas han de viajar unidas en el mismo paquete si se busca una difusión correcta. Pero esto no quiere decir que siempre sea así. Es más, casi nunca ocurre de esta manera. Como ya apuntamos antes, lo más habitual es que la recepción periférica se base en la separación de estos ingredientes y en su mezcla e integración con otros nuevos. Hasta cierto punto, además, esto es lo que justifica la riqueza y la variedad de la historia del arte. En la mayoría de las ocasiones, las formas cambian, pero más aun los usos y las percepciones que se obtienen de los objetos. Y en otros casos, quizás menos visibles pero más inte-

resantes, son los usos y las ideas las que se mantienen en mayor medida que las formas y los soportes materiales.

Por otro lado, a la hora de analizar estos cambios, hay que tener claro que en tales recepciones también intervienen, además de los artistas, los promotores que encargaban las obras de arte y el público que les daba sentido. Entre todos estaban convirtiendo a materia y forma en experiencia artística. Entre todos estaban demandando, recibiendo, asimilando y transformando los modelos y los principios que se formulaban en otros ámbitos.

Esto hace que creamos interesante recordar ciertas aportaciones conceptuales que la crítica literaria ha definido en el análisis de los procesos de transferencia y conformación de la obra escrita; al ser éste un espacio en el que el público asume un papel tan importante como en las artes visuales, aunque quizás más fácilmente evidenciable. Concretamente estamos pensando en la formulación propuesta por Wolfgang Iser en torno a los *repertorios* y a las *estrategias de lectura*³. Para Iser, en el proceso de la formación-conformación que sufre toda obra literaria al ser escrita y leída intervienen repertorios que incluyen a los recursos y tradiciones que afectan tanto a los escritores que codifican la obra como a sus lectores que la actualizan. Y en este último proceso habría que considerar además el uso que los lectores efectúan de distintas estrategias, que basadas en sus propios repertorios, pueden motivar una interpretación de la obra diversa de la generada por el escritor. En otros trabajos, hemos recurrido a estos mismos términos efectuando una derivación de los conceptos formulados por Iser para explicar las diferencias entre los recur-

³ Iser, Wolfgang (1989): *El acto de leer*, Taurus, Madrid, pp. 89 y ss. Una reflexión marco sobre la viabilidad de la estética de la recepción como método para la historia del arte en el trabajo presentado en este congreso por Manuel Pérez Lozano con el título "El conceptismo como horizonte de expectativas de la pintura del Siglo de Oro. Una reflexión desde la estética de la recepción". Vid también Pérez Lozano, Manuel y Urquizar Herrera, Antonio (2003): "De Gombrich a la *Rezeptionsästhetik*. La configuración de la percepción y la interpretación en las artes visuales". En Lizarraga Paula (2003): *E. H. Gombrich In Memoriam. Actas del Congreso Internacional 'E.H. Gombrich (Viena 1909-Londres 2001): Teoría e Historia del Arte'*, Eunsa, Pamplona, pp. 325-341.

sos y aspiraciones utilizados por los artistas, y los usos y percepciones de las obras manejados por el público. Creemos ahora que también pueden ser unas herramientas útiles para aclarar algunas cuestiones en torno a la difusión de principios y modelos.

La clave del asunto reside en que ambos, principios y modelos, son el fundamento de los repertorios y las estrategias de lectura utilizadas tanto por los artistas como por promotores y público. Analizando la difusión de la pintura veneciana, podemos recordar cómo, por ejemplo Velázquez, no se entiende sin el repertorio que constituyeron el modelo de las obras de Tiziano y los principios de la teoría veneciana sobre el color. Pero para comprenderle, hay que recurrir igualmente a la definición de las estrategias de lectura. Primero las que proponía el mismo Velázquez en la Sevilla de las academias, basadas en unos principios conceptuales y unos modelos visuales heredados de Pacheco. Y después, las que encontró tras su instalación en la corte madrileña, ciertamente dependientes de los principios y los modelos del gusto y la apreciación estética de la galería de pinturas seiscentista.

Vemos así como la definición de los repertorios y las estrategias de lectura es el espacio común en el que se encuentran principios, modelos, productores, patronos y público. Falta, sin embargo, un elemento que es fundamental para tal definición: los canales de difusión por el que viajan los modelos y los principios. Como avanzamos antes, además de la selección y la transformación que los receptores de cualquier esquema artístico realicen desde sus propios intereses y necesidades, el primer elemento que hay que considerar es la propia disposición y acceso del esquema. Por ello es tan importante analizar la implicación que esos canales de difusión tengan con los modelos y los principios para poder

entender de dónde parte la definición de los repertorios y las estrategias de lectura de los receptores. A nadie se le escapa que parte de la excepcional posición de Velázquez en el contexto de la pintura española depende, precisamente, de su privilegiado acceso a una combinación especialmente afortunada de principios y modelos.

CANALES DE DIFUSIÓN, PRINCIPIOS Y MODELOS

Este uso combinado de modelos y principios que ejercitó Velázquez se explica tanto por la excepcionalidad de la demanda de sus encargos –estrategias de lectura de sus promotores– como por las facilidades que disfrutó para entrar en contacto con las formas y las ideas del arte italiano y flamenco –repertorios–. Su aprendizaje en el entorno de las academias sevillanas, el contacto con otros pintores y pinturas en la corte madrileña, y los viajes a Italia también contribuyeron a formarle en unos principios que no hubieran sido tan accesibles a través de otros medios más habituales. Más allá de la identificación, ya clásica, entre espacio de comunicación y mensaje, no cabe duda de que el canal no sólo no es un elemento neutro, sino que también interviene en los contenidos que presenta.

Un estudio ejemplar de los efectos de este proceso en la historia del arte es el realizado por Mario Carpo sobre la difusión de la teoría arquitectónica italiana del Renacimiento en *La arquitectura en la era de la imprenta*⁴. Como sus razonamientos son uno de los puntos de partida de este texto, detengámonos brevemente en la descripción de sus líneas generales para poder fundamentar mejor algunos análisis y conclusiones propias posteriores. Su argumento básico es la explicación de la expansión europea del patrón arquitectónico del Renacimiento italiano a través de las características de los medios de difusión que se emplea-

⁴ Carpo, Mario (2003; 1ª edición en Milán, 1998): *La arquitectura en la era de la imprenta*, Cátedra, Madrid.

ron para ello. Según Carpo, la sucesión de etapas y estilos de la historia de la arquitectura está habitualmente relacionada con transformaciones e innovaciones técnicas relativas al proceso constructivo. Salvo en el caso del Renacimiento, cuando la novedad técnica fundamental que aporta el período, la imprenta, depende de una transformación que en principio tiene poco que ver con los medios y las formas de construir, y mucho que decir, sin embargo, en relación con los espacios y las estructuras del conocimiento.

La imprenta y el desarrollo del libro impreso son, para Carpo, la justificación del cambio de signo de la arquitectura europea del siglo XVI. Y esto fue así por dos razones básicas: una es la extraordinaria difusión que permitió la mecanización de la factura del libro; y la otra la estandarización reproductiva de la imagen que ofrecía el invento. Ambas tienen una importancia similar, pero la segunda es, si cabe, la que más nos interesa ahora. La capacidad de fijación de la imagen que demostró la imprenta permitió que los arquitectos dispusieran, por primera vez en la historia, de colecciones estandarizadas de ilustraciones que determinaban el modelo a seguir mediante la imagen; y no a través de la palabra, que es como decir, del pensamiento. En este cambio técnico radica, según Carpo la diferencia fundamental que puede observarse entre el Bajo Renacimiento y la arquitectura anterior. Los textos sobre arquitectura del siglo XV italiano habían sido concebidos desde unas premisas que ignoraban las ventajas de la imprenta, y por más que acabasen siendo impresos, despreciaban la reproducción de imágenes. Esto hizo que su recepción, y con ella, la del primer Renacimiento italiano, fuese limitada y no acabara de cuajar como tal en Europa hasta que otro tipo

de tratado, más visual que literario, empezara a abrirse camino en el siglo XVI. El nuevo patrón de la teoría arquitectónica tenía su base en el proyecto de atlas de antigüedades que promovió Rafael y su epitome en los libros III y IV de Serlio y los tratados de órdenes de sus sucesores, con especial mención para Vignola.

Estos tratados no ofrecían ya una reflexión sobre las reglas, los medios y los fines de la arquitectura al modo vitruviano o albertiano, sino que, a través de la uniformización visual de la imprenta, ofrecían un catálogo de patrones listos para ser empleados en la construcción. Por ello Carpo puede hablar de una “arquitectura tipográfica” y hasta de una primera “arquitectura de prefabricados”. Las estampas de los libros de arquitectura ofrecían soluciones ornamentales y constructivas –con los órdenes como exponente máximo– que aparecían dispuestas para ser utilizadas en cualquier espacio y en todo edificio, independientemente de su tipología y función. Como declaraba Serlio al comienzo de su libro IV, la reproducción de modelos suponía un nuevo tipo de regla, que permitía escribir también para los arquitectos *de mediano ingenio*⁵. Con este nuevo sistema se estaba ofreciendo un método al alcance de cualquiera, falto de reflexión pero extremadamente versátil. Ello garantizó la extensión europea de las formas de la nueva arquitectura italiana. La imprenta –y resumimos con ello a Carpo– permitió la creación y difusión de catálogos de modelos extraordinariamente eficaces, tanto que llegaron a oscurecer la recepción de las reflexiones sobre principios que habían caracterizado a las producciones teóricas del primer Renacimiento italiano. Por todo ello –y pese a los problemas que pueden plantear algunas de las hipótesis de Carpo, como las referidas a las diferencias entre el mundo protes-

⁵ “[...] si yo me he puesto en dar algunas regla de architectura, a sido con presupuesto que no solamente los elevados y subtiles ingenios las ayan de entender, pero los de los medianos puedan ser dellas participantes”. Serlio, Sebastiano; F.Villalpando, trad. (1552): *Libro quarto de architectura de Sebastián Serlio Boloñes*, Casa de Juan de Ayala, Toledo, fol. IV.

tante y el católico, y de otras fallas que se le han señalado- creemos que su definición de la importancia de los modelos y la relación de éstos con los medios de comunicación es un buen soporte para estudiar las condiciones de los procesos de recepción artística⁶. El siguiente paso sería perfilar mejor su opuesto, los principios, y su aplicación en el mundo de las artes figurativas.

PRINCIPIOS Y MODELOS EN LAS ARTES VISUALES: LA ESTAMPA Y LAS FORMAS

El análisis del funcionamiento en las artes visuales del proceso que Carpo ha descrito para la arquitectura nos muestra que, pese a la existencia de profundas variaciones, la dualidad principios-modelos y la importancia del medio impreso se mantienen. Hay, desde luego, grandes diferencias entre la naturaleza de los tratados de arquitectura y los de artes figurativas. En estos últimos, y pese a lo que de partida podría esperarse, el advenimiento de la imprenta no produjo el deslizamiento hacia los modelos visuales que hemos detectado en los anteriores. Curiosamente los tratados pensados para la imprenta mantuvieron el esquema textual-ideológico que había definido Alberti en su *De pictura*, basado en una combinación en la que los principios dominaban sobre los modelos; y en la que éstos, aun existiendo, no recurrían a la imagen como soporte principal. La imagen, cuando aparecía en los tratados de pintura o escultura, era más una ilustración de las ideas contenidas en el texto que un soporte válido en sí mismo.

Esta extraña situación de desprecio de las posibilidades de los recursos visuales en textos dedicados a la teorización sobre las artes visuales quizás pueda explicarse por varias razones. Primero por la existencia de una tradición que rápidamente alcanzó cierto peso, según la cual los tratados artísticos modelaban su estructura a partir del esquema de los antiguos tratados de retórica, en los que, obviamente, el soporte visual no era necesario. Podemos suponer además, que en el caso de los textos sobre artes visuales, esta tendencia anicónica se vio reforzada por el interés por la demostración de la naturaleza liberal de las artes que subyace en muchos de ellos. Lo que era, por otro lado, una preocupación menos punzante para los arquitectos. Quizás esto pudo incidir también en que la preceptiva sobre pintura y escultura mantuviese unas formas predominantemente literarias, que podían aparecer más directamente ligadas a la naturaleza intelectual defendida para tales actividades.

Sin embargo, esto no quiere decir que el mundo de los productores figurativos ignorase ni despreciase las posibilidades comunicativas que les ofrecía la imprenta. El grabado y su consecuencia, la estampa, están ahí para demostrar lo contrario. El desarrollo de la imprenta involucró de forma definitiva a los artistas en la multiplicación mecánica de imágenes en una doble forma: como espacio creativo y como espacio de reproducción y difusión de lo creado. Desde este doble punto de partida, la imprenta rápidamente consiguió desempeñar en el mundo de lo figurativo el mismo papel que había ejercido para la arquitectura desde Serlio

⁶ Una revisión crítica de los planteamientos de Carpo en Sankovitch, Anne-Marie (2003): "Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory -Book Review", *The Art Bulletin*, 85 (2), pp. 390 y ss. Por otro lado, el propio Carpo reconoce entre sus lagunas el desconocimiento de la teoría arquitectónica de la península, y quizás por ello defiende que proceso descrito obtuvo mayor éxito en los países protestantes. La idea es sugerente, sobre todo por los análisis en torno a la familiaridad con el libro y la lectura que provocó la Reforma, pero pensamos que equivocada por cuanto los textos como la propia arquitectura del Renacimiento español nos dicen que el seguimiento de los modelos impresos fue constante y determinante. También aquí primaron los modelos sobre los principios; y la prueba de ello está en el peso que alcanzó Serlio gracias a su traducción, en su presencia en textos hispanos como el de Hernán Ruiz, y en el eco que hallaron sus propuestas en la práctica arquitectónica. A este respecto, *vid.* por ejemplo, Morales Martínez, Alfredo (1982): "Modelos de Serlio en el arte sevillano", *Archivo Hispalense*, 65 (200), pp. 149-161.

en adelante: ser el medio de transmisión de recursos para los *medianos*, y facilitar por tanto la difusión rápida y homogénea de los nuevos estilos y formas que se sucedieron en la Edad Moderna.

Las colecciones de estampas y los repertorios iconográficos ilustrados ocuparon en las artes visuales la misma posición de transmisores de modelos que los libros de órdenes en la arquitectura. Su difusión independiente de los tratados les garantizó una recepción aún mayor que la de los propios textos de arquitectura. Estaban al alcance de cualquiera, incluso —y hasta puede que especialmente— de los iletrados. Ello explica, como es sabido, muchas de las características de toda la pintura periférica de la Edad Moderna europea, y especialmente la homogeneidad en la expansión espacial y temporal de los modelos compositivos, iconográficos, e incluso los mismos tipos físicos que fijaban los artistas italianos y flamencos⁷. En este proceso, como en la definición de los modelos arquitectónicos, la imprenta jugó un papel primordial, y no sólo por el cambio de escala cuantitativa en la difusión. Su importancia es igualmente evidente en otros aspectos cualitativos como la estandarización de los tipos y el peso evidente que tiene la linealidad del grabado en la definición de las formas pictóricas. Formas que con frecuencia se parecen más a las aparecidas en las estampas, que a las que tenían los originales que presuntamente se imitaban.

Cualitativa es, también, la consecuencia que más nos interesa ahora. Como en la arquitectura, la imprenta y el grabado fomentaron una desvinculación entre los principios y los modelos que favoreció la transmisión privilegiada de los últimos. Ese inmenso ámbito de los *medianos* serlianos limitó su recepción de las novedades de los nuevos movimientos a las formas que les ofrecían los gra-

bados, desvinculándolas de los principios que las complementaban en la creación original de nuevas experiencias artísticas. Los órdenes y las composiciones figurativas grabadas permitieron una puesta al día rápida de arquitectos, escultores y pintores. Una puesta al día aparente que satisfacía además las necesidades de la mayoría de sus clientes, pero que a todas luces resultaba superficial porque actuaba sin transformar las estructuras anteriores, o, por lo menos, simplemente las modificaba desde una perspectiva incompleta.

PRINCIPIOS Y MODELOS EN LAS ARTES VISUALES: LOS TEXTOS DE VICENTE CARDUCHO Y FRANCISCO PACHECO Y UNA HISTORIA EJEMPLAR PROCEDENTE DE ARMENINI

“Con ellos vi muchos palacios, todos pintados por milaneses de modo vulgar, con gran gasto y larguísimo tiempo. Entre muchos, fui llevado a ver una gran sala en la que hacía poco había sido pintado el techo en el palacio de un riquísimo comerciante cuyo nombre callo. Cuando hube visto con él ese techo y otras cosas coloreadas al fresco, me juró que desde hacía diez años se estaba pintando continuamente en esa casa, y el padre de aquel joven que me condujo allí, que entonces era el maestro, había muerto durante los trabajos. Pero siendo ese joven, como los otros, más diestro con la espada que con la pluma, me hizo subir al andamio del citado techo al que había dado fin hacía poco, con grabados y calados, mucho oro en diversas partes y en algunas cera sobre unas bolitas, vulgaridades que, al considerar el enorme gasto, pueden tenerse por despilfarro, porque no hay cosa ni de importancia ni que se parezca a nada que tenga forma. Me dijo después que debajo de aquello había un gran friso trabajando [*sic*] al fresco pero mientras tanto regresó el

⁷ Una reflexión pionera sobre la persistencia temporal de las estampas, y su incidencia en la definición de los estilos, en Angulo Iñiguez, D. (1949): “Una supuesta composición de Mathias Grünewald y nuestra iconografía barroca”, *Archivo Español de Arte*, 87, pp. 261-89.

dueño del palacio, por lo que descendimos del andamio para encontrarnos con él; ya en la sala los tres, el joven pintor le preguntó qué tema debía hacer en el friso, mas en patrón, sin pensarlo mucho, dijo: ‘Hazlo como las calzas que se usan ahora, de muchos colores’. Con esa contestación el joven quedó medio confundido y yo, sin poder contenerme, me fui de allí sin decir nada; pero el joven echó a correr y enseguida me alcanzó y, hablándome de ello, me dijo que tenía unos grabados que representaban los amores de Psique, invención de Rafael de Urbino y si yo creía que quedaría bien hacerlo así. Yo le dije que sí, siempre que estuviera bien coloreado. Con ello hizo una buena parte del trabajo, que a menudo me llevaba a ver, pero una vez el patrón se paró a verlo mientras estaba yo allí y le preguntó que estaba haciendo. Él respondió que eran historias de Psique y aquél le dijo: ‘No metas demasiados de esos pelitreques porque no quedan nada bien ahí los bonitos colores...’. Oyendo tales vulgaridades por parte de ambos finalmente decidí, una vez obtenida licencia, no volver nunca más.⁸”

En este texto procedente *De los verdaderos preceptos de la pintura* (1586), Giovanni Battista Armenini cuenta una anécdota ocurrida durante su estancia en Milán que bien puede darnos pie a diversas reflexiones. La historia es narrada en el último capítulo del tratado, dedicado a las virtudes, y la vida y las costumbres del excelente pintor⁹. Un colofón en el que Armenini trata de resumir todo lo expuesto anteriormente a través de diversos ejemplos que muestran el perfil del pintor ideal. Como es lógico suponer en la teoría italiana de la segunda mitad del siglo XVI, éste resulta ser un artista erudito y creativo,

modelado sobre la figura de los grandes maestros de la generación precedente, pero atento, sobre todo, a un estudio y una experimentación de primera mano que le permitan incentivar su capacidad creativa en el desarrollo de las formas y las ideas que las alimentan.

Como contrafigura de este pintor ideal, aparecen también algunos ejemplos de los defectos y los errores que han de evitarse. En este contexto se muestra al pintor milanés del fragmento que acabamos de reproducir. Al pintor y, como no, también al patrón que le encarga y dirige los trabajos. El texto es susceptible de recibir muchas lecturas, pero creemos que una de las más interesantes es la que puede efectuarse desde el reconocimiento de los principios y los modelos. En definitiva, la historia no es más que la narración de un proceso de recepción periférica en el que pintor y patrón manejan unos repertorios y unas estrategias de lectura que acaban por provocar la huida de un Armenini espantado por sus limitaciones. Ambos ignoran por completo todos los principios –los *verdaderos preceptos*– que Armenini ha enumerado en las páginas anteriores como elementos esenciales para la factura y el uso de la pintura. Y en cambio se reducen a servir de unos modelos mucho más limitados: el pintor tiene a la estampa como única herramienta para resolver problemas de forma, composición e historia; y el patrón no quiere entender de historias ni significados sino únicamente obtener unos resultados ornamentales y lujosos.

Ante tal situación, Armenini comienza reaccionando de forma comprensiva. Acostumbrado a los recursos y los intereses de los *medianos*, no duda en aceptar la utilización directa de las estampas, aún cuando él defiende la mayor valía de los viajes, estudios, dibujos e invenciones

⁸ Armenini, Gian Battista; M. C. Bernárdez Sanchís, ed. (1999): *De los verdaderos preceptos de la pintura*, Visor, Madrid, pp. 276–77.

⁹ “XV. *De cuáles virtudes, vida y costumbres debe estar adornado un excelente pintor, con ejemplos tomados de las vidas de los mejores y más celebrados pintores que han existido, tanto antiguos como modernos.*” Armenini, Gian Battista; M. C. Bernárdez Sanchís, ed. (1999): *De los verdaderos preceptos...*, pp. 261–89.

propias. Intenta, con todo, recomendar que la copia se acompañe de un buen colorido que disimule, seguramente, la linealidad original del grabado y enmascarar en lo posible la dependencia. No puede, sin embargo, continuar conviviendo con esa situación cuando constata que la recepción de esos modelos formales y temáticos está completamente falta de los principios que la acompañaban en inicio. Las “vulgaridades” que le espantan no eran otra cosa sino un desprecio, compartido por el pintor y el patrón milanés, por los contenidos significativos y simbólicos de una narración mitológica en la que sólo veían “colores”. Como ya denunciaba el propio Armenini páginas atrás, al comentar cómo habían de decorarse los palacios, las pinturas por fuerza tenían que complementarse con lecturas si se quería ejercer un correcto disfrute de las historias¹⁰. El faentino denunciaba además que la falta correspondía a los pintores, porque éstos eran quienes tenían que sugerir los temas y su comprensión a los clientes. Parece claro que Armenini podía entender el recurso a los modelos, pero no admitía como buena la ausencia paralela de principios.

Entre los elementos presentes en el pensamiento de Armenini, está la noción básica de que el arte es una actividad regida por reglas; razón de ser y punto de partida de toda la preceptiva artística. Lógicamente, tal noción se encuentra igualmente en la base de las preocupaciones de los tratadistas hispanos que recogen a Armenini y el pensamiento italiano de su tiempo. Francisco Pacheco y Vicente Carducho demues-

tran ese mismo interés por la exposición de principios en sus textos, así como la subsiguiente preocupación por las formas de recepción que dejaban ausentes a los mismos. Armenini había demostrado tal inquietud en la narración anterior, donde la transferencia todavía permanecía dentro de los límites de Italia. Qué habría de suceder entonces cuando el proceso se situara en espacios más alejados territorial y culturalmente de los núcleos de difusión original.

Pacheco y Carducho escribieron en Sevilla y Madrid a comienzos del siglo XVII, aunque heredando ambos una tradición bastante enraizada en la segunda mitad de la centuria anterior. Los dos se encontraban en un momento en el que los pintores de su entorno habían adquirido cierta madurez en la recepción de las formas y los modos italianos mediante el uso combinado de las estampas —como recurso básico de la mayoría—, la copia de originales —herramienta para los que estaban en el entorno de algunas colecciones sevillanas, madrileñas y escorialenses—, y el viaje a Italia —recurrente en unos pocos artistas de los dos espacios—. Esto había permitido que la primera recepción del Renacimiento andaluz y madrileño, conformada básicamente por modelos, fuera siendo paulatinamente sustituida —o completada más bien— por otra que comprendía igualmente a los principios generados en Italia¹¹.

En este sentido, la propia existencia de los tratados de Pacheco y Carducho supone la mejor prueba de la vitalidad y el interés de la recepción de los modos y las modas italianas en ambos espacios en los años del cambio de siglo. Una recep-

¹⁰ “Pero lo peor es que esas pocas pinturas que se suelen hacer en las casas de los hombres grandes e ilustres están a veces tan mal entendidas y sus temas son tan vulgares, que no hay significado ni sustancia de nada en el mundo, defecto del que se debe culpar más a la ignorancia de los pintores de hoy que a los dueños de las casas, porque no siempre les sugieren los temas apropiados, sobre todo en los frisos, pues no a todos los que encargan la pintura les son conocidas las historias o poesías que constituyen adecuadamente las materias de los frisos. A éstos hay que advertir muy bien que han de ser instruidos en varias lecturas, de manera que bajo el velo de la fábula y la historia se les descubran los caminos de las buenas costumbres, para que cuando les sean narradas muevan sus ánimos, pues a menudo con tales ejemplos se les abren los ojos de la mente [...]”. Armenini, Gian Battista; M. C. Bernárdez Sanchís, ed. (1999): *De los verdaderos preceptos...*, p. 238.

¹¹ A este respecto, véase un análisis concreto de la situación cordobesa en Urquizar Herrera, Antonio (2001): *El Renacimiento...*, pp. 231 y ss.

ción transformadora –como todas–, pero centrada básicamente en la exposición de principios. Los textos fueron así redactados para ir desgranando poco a poco las reglas señaladas por los tratadistas italianos como camino preceptivo para convertir a la pintura en arte. Además estos principios se acompañan de numerosas ejemplificaciones por las que contemplamos su seguimiento en los círculos culturales y pictóricos de Pacheco y Carducho.

Sin embargo, la misma existencia de estos tratados y su propia estructura también nos certifican muchas de las debilidades de tal recepción, y, especialmente, su circunscripción a círculos específicos. Hasta cierto punto, podría decirse incluso que los textos de Pacheco y Carducho tienen cierto valor –metafórico por supuesto– de manifiesto de grupo; y por lo tanto de bandera de avance minoritario y denuncia de la postración de la mayoría. Como decíamos antes, esa recepción de los principios italianos se encontraba en pleno proceso de superación de los modos precedentes. Ello explica la siguiente declaración de intenciones que inicia el discurso de Pacheco:

“Así, venciendo esta dificultad, me determiné a manifestar alguna parte de lo mucho que la pintura encierra en sí, conforme a la humildad de mi ingenio, reprimiendo en parte la osadía de los que, con menos que mediano caudal, o sin haber trabajado en esta profesión (teniéndola por limitada materia), pensaron recoger en breve discurso la grandeza suya con sólo trasladar de otros, séame lícita tan justa empresa, pues no aventuro el trabajo en facultad ajena ni con tan moderada experiencia que no se acerque mucho a lo que dixere. Porque ¿a quién no le hace lástima ver una Arte tan noble y tan digna de ser estimada y entendida, sepultada en el olvido en España? Que

en otras naciones tanto se precieron y precian ilustres varones de honrarla y celebrarla y particularmente en Italia hasta escribir las vidas de los que la ejercitaron y que sola nuestra nación carezca deste loable empeño, culpa es de la mayor parte de los que tratan de ella, que la tienen reducida sólo a la mayor ganancia, sin aspirar al glorioso fin que ella promete.

Antes éstos se entretienen en su ociosidad, burlando de los estudios de los que le son verdaderamente enamorados, teniéndolos por hombres impertinentes y por gente que vive en miserable melancolía. Y en la verdad se engañan: porque si el cielo no pusiera gusto en las ciencias encaminadas al fin virtuoso, no fueran de tanta utilidad al cuerpo y alma, ni hubiera habido tantos que en ellas fueran tan excelentes y celebrados que ilustraron sus patrias y naciones con inmortal renombre.”¹²

Entre otras cuestiones importantes y curiosas –como la atrevida denuncia de los plagios ajenos– Pacheco hace aquí una defensa programática de los contenidos intelectuales como único medio de mejorar una pintura que él entiende de “sepultada en el olvido en España”. El esquema tradicional, habitual, y más extendido, de recepción, basado en los modelos, necesita ser completado por los principios que tan pocos conocen para poder convertir a la pintura nacional en verdadero arte. El artista ideal de Pacheco es, como el de Armenini, el profesional erudito y creativo. Lástima que éstos fuesen todavía menos frecuentes en Sevilla de lo que habían sido en Milán.

Este panorama se hacía presente tanto en Sevilla como en Madrid, y seguramente fue la fuente de inspiración de la división entre distintos tipos de pintura y pintores que Pacheco y Carducho señalan en sus textos¹³. Por un

¹² Véase la introducción de Bassegoda al capítulo. En Pacheco, Francisco; B. Bassegoda, ed. (1990): *El arte de la pintura*, Cátedra, Madrid, p. 265.

¹³ Un análisis de la relación de estas tipologías de pintores con el uso de las estampas en Navarrete Prieto, Benito (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, pp. 25 y ss.

lado, los tres distintos tipos de pintura práctica que apunta el italiano afincado en la corte filipina. Una escala ascendente, en la que el estado más bajo pero más habitual, la operativa, se limita a la copia de estampas; el segundo nivel, la regular, conoce y usa las reglas y principios, y el tercer y supremo estadio, la regular y científica, combina el uso de tales principios con el conocimiento de otras materias científicas, culturales y teológicas que convierten el trabajo del pintor en una práctica humanista. Éste último escalón presupone ya una participación en la práctica de la pintura teórica¹⁴.

Y por otro lado, los “tres estados de los pintores, que comienzan, median y llegan al fin” del capítulo XII del tratado de Pacheco, donde se describe una gradación ideal que contempla, de nuevo,

la actividad de los artistas en tres pasos diferenciados por su habilidad, su conocimiento y su actitud ante el proceso creativo. Escala o, mas bien, pirámide que resultaba mucho más ancha por la base que en la cúspide¹⁵. La división jerárquica a los pintores basándose –como hacía Carducho– fundamentalmente en la capacidad creativa que pudieran demostrar ante la composición de una historia. El principiante ha de imitar directa y llanamente las obras de los maestros y la naturaleza. El aprovechado puede basar sus composiciones en las de otros, aunque debe combinarlas entre sí para poder aportar cierta novedad. Y el perfecto debe basarse únicamente en su propio conocimiento e inventiva, ya suficientemente formados tras el paso por los escalones previos.

¹⁴ “Ésta, pues de que tratamos, se puede dividir en Pintura práctica operativa; práctica operativa regular, y práctica operativa regular y científica.

Pintura práctica es la que se haze con solo la noticia general que se tiene de las cosas, ò copiando de otras, y de dibujos y estampas ajenas, tomando perfiles con papel aceitado, ò quadriculando, ò por algunos otros medios que facilitan la operación mecánica, y guían como a ciego al fin de la obra, aunque tropezando; y esto se consigue con un material uso y continuación, obrando sola la imaginativa, y sentido corporal, con solo lo animal y operativo, tanto que baste a conocer las partes y miembros, aunque sea más por el lugar que ocupan, que por la propiedad que tengan, que se conocerá la mano por estar pegada al brazo, y el brazo por estarlo al hombro, y la pierna al muslo, y él a la cadera; porque si enseñasse cada cosa de por sí, sería possible no conocerse. Y esta Pintura no es imitadora de la naturaleza, ni aun de lo natural, porque solo es un hábito material que coteja, è imita otra pintura, ò objeto (en quanto fuere capaz el sugeto que obra sin otra cosa) con que dexa contento al sentido, con quien tiene simpatía y proporción, y su fin no es más que contentar a la persona que le ocupa, por la paga que le ha de dar, usando de los medios más fáciles y proporcionados para la execución de lo que pretende imitar, valiéndose de los instrumentos prácticos y materiales que dexaron inventados hombres doctos y científicos, dando con ellos muestras de su ciencia, si bien ocasionando a la poca especulación y trabajo que oi se acostumbra.

Pintura práctica regular, ò preceptiva, es la que se vale ingeniosamente de las reglas y preceptos prácticos, dados, e inventados por hombres peritos, y aprobados por buenos, y ciertos. Esto se alcanza (debaxo dellos) dibujando continuamente con cuidado y atención, de dibujos, pinturas, estatuas, y modelos, procurando sea siempre de lo mejor, observando, e imitando lo bueno, dexando lo que no lo fuere, hasta alcançar hábito regular operativo en el entendimiento agente, y en la vista, con que se obre; que así parece lo entendió el divino Micaelangel, quando dixo, Que el hábito de la vista bien enseñado, suple la Geometría, y Arismética. Éstos sabrán las medidas, y buenas proporciones, por averlas así aprendido, o leído; y assimismo sabrán la perspectiva práctica, así de los cuerpos, como de los colores, luzes y sombras, y con prudencial juicio, sin saber más principios, ni causas, harán mui grandes obras, que serán celebradas en el mundo; y desta especie son, y han sido los más que han tenido fama y nombre en general.

Pintura práctica regular y científica es la que no sólo se vale de las reglas y preceptos aprobados, dibujando y observando; mas inquiere las causas, y las razones Geométricas, Arisméticas, Perspectivas, y Filosóficas, de todo lo que se ha de pintar, con la Anotomía y Fisonomía, atento a la historia, trages, y a lo político, haziendo ideas con la razón y ciencia en la memoria, e imaginativa que continuadas, vendrá a ser hábito docto en ella, de quien las manos copien hasta serlo. El que esto llega a conseguir es pintor digno de toda celebridad. Los tales son comparados a las cabras, porque van por los caminos de la dificultad, inventando nuevos conceptos, y pensando altamente, fuera de los usados y comunes, por sendas nuevas, buscan por montes y valles, a costa de mucho trabajo, nuevo pasto con que alimentarse; lo que no hace la oveja, que siempre sigue al manso, a quien son comparados los copiadores. De aí se tomó el frasis de llamar al pensamiento nuevo del Pintor Capricho.” Carducho, Vicente (1633): *Diálogos de la pintura*, Imprenta de Francisco Martínez, Madrid, fols. 39v-40v.

¹⁵ “Antes de dar principio a la división de la pintura y tratar de la diferencia de sus partes, será necesario mostrar tres caminos o estados que se hallan en los que la profesan, que son de principiantes, aprovechados y perfectos. Y para proceder con orden, el estado primero (según lo más usado) es de los que, sujetos al debuxo

Ambos tratadistas parten de un principio básico en el pensamiento del bajo Renacimiento italiano, que sitúa al artista como autor de nuevas formas e ideas que se materializan en composiciones; e identifican así al pintor perfecto con el que ejerce su capacidad creativa. La realidad, sin embargo, muestra que la mayoría ignora o desprecia tal regla optando por la sencillez de los modelos. Según nos decía Carducho, lo que hoy se acostumbra es la simple práctica operativa; y son pocos esos pintores “comparados a las cabras, porque van por los caminos de la dificultad, inventando nuevos conceptos, y pensando altamente, fuera de los usos y comunes, por sendas nuevas, buscan por montes y valles, a costa de mucho trabajo, nuevo pasto con que alimentarse; lo que no hace la oveja, que siempre sigue al manso, a quien son comparados los copiadore”.

Las fuentes grabadas fueron el modelo básico para esos copiadore, “ovejas” o “aprovechados”, que constituían un amplio porcentaje de los pintore. Pero la estampa no era la responsable última de tal desajuste, o al menos no la única. Según Pacheco, su uso era natural –y hasta conveniente en ocasiones, como para conocer la anatomía femenina-. Desde luego no podía decir otra cosa, porque él mismo hizo abundante utilización de ellas¹⁶. El problema radica en el abuso, o, mejor dicho, en la falta de otros horizontes más allá de la estampa. Los tratadistas entendían que el recurso

a los modelos cumplía una función determinada en la formación del artista o incluso en su pleno ejercicio, pero siempre habían de ser necesariamente complementados por principios.

Los principios garantizarían la naturaleza creadora e intelectual de su actividad, convirtiéndola en un verdadero arte practicado por artífices que tendrían de combinar la genialidad con la erudición. Así, según indica Bassegoda, en el esquema de Pacheco parece que cualquiera podría llegar a este último escalón con la suma de voluntad y esfuerzo. La superación de los modelos parece ser un simple asunto de tesón; pero, sin embargo, como ya hemos apuntado, son pocos los que llegan a la cima. La cuestión no debía ser tan sencilla. Al tesón habría que añadirle cualidades personales y todo un conjunto de circunstancias que no concurrían con demasiada frecuencia: desde las posibilidades de conocimiento preciso de los mismos principios que se pretenden asumir, hasta la existencia de un entorno social y cultural favorable para su aplicación. La constatación de la realidad de esta triste situación puede obtenerse con el recuerdo de los repertorios e intenciones creativas que desarrollaron, por ejemplo, los pintore andaluces contemporáneos y posteriores a Pacheco. Como nos recuerda Benito Navarrete en su *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, la mayoría de los mejores y más afamados pintore de este entorno, los grandes maestros de la pin-

del maestro, que se les pone por dechado, trabajan con todas sus fuerzas por imitar lo que ven, conformando en cuanto pueden, el traslado con su original, en cuya conformidad (probando ser arte la pintura) diximos en su lugar que tiene principios propios suyos [...]. Enriquecida la memoria, y llena la imaginación de las buenas formas que la imitación ha criado, camina adelante el ingenio del pintor al grado segundo de los que aprovechan, y teniendo munchas cosas juntas, de valientes hombres, así de estampa como de mano, ofreciéndosele ocasión de hacer alguna historia, se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artífices, un buen todo [...]. No se condena en ninguna manera el seguir este camino y exercitarse en él mucho tiempo, mientras un hombre no se halla con el suficiente caudal; condénase empero la negligencia en no aspirar a lo mejor y más perfeto los que tienen lindo natural y gallardo espíritu de pintore. [...] Ultimamente, después de haber pasado (con aprovechamiento) por el primero y segundo camino, se llega al tercero de perfetos; donde, con propio caudal, se viene a inventar y disponer la figura o historia que se les pide, con la manera o modo a que se han aficionado o seguido. Y esto, práctica y espedidamente, con destreza y facilidad; de suerte que, donde quiera que se hallare el tal artífice sin particulares cosas, ni originales agenos, con solo su ingenio y mano, tiene la sabiduría y riqueza competente para obrar libremente, y lleva sus bienes consigo, sin aparato de cosas exteriores.” Pacheco, Francisco; B. Bassegoda, ed. (1990): *El arte de la pintura...*, pp. 265-73.

¹⁶ Vid. Navarrete Prieto, Benito (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas...*

tura andaluza del Barroco, no pasaron del grado del aprovechado¹⁷.

Además, a pesar del interés que Carducho y Pacheco depositaron en la defensa de una pintura basada en el conocimiento de principios, ambos intuían que su discurso no iba a obtener todo el seguimiento que ellos podrían desear. Entre otras cosas, porque aquellos que no superaban los modelos, raramente recurrirían a textos teóricos. E incluso entre los que lo intentarían, el éxito no siempre estaba garantizado. Por ello Carducho se limita a la pintura práctica a la hora de clasificar los tipos de labor, y renuncia a desarrollar la intelectual, que es el fundamento último de toda acción y el espacio básico de los principios “por ser más filosófica de lo que a nuestro propósito conviene”¹⁸.

Consciente de la existencia de tales problemas de recepción, Pacheco también soslayó la exposición de principios en el ejercicio de realismo que supone la redacción de las *Adiciones a algunas imágenes*¹⁹. Este compendio de normas iconográficas no es otra cosa sino un repertorio textual de modelos que pretende suplir la insuficiente cultura de sus compañeros y sucesores mediante recetas tan prefabricadas como los órdenes serlianos. Junto al interés por la homogeneidad ortodoxa de los contenidos iconográficos que se deriva del pensamiento contrarreformista –y que explica igualmente parte del triunfo de las estampas– hay también una profunda desconfianza de Pacheco en la capacidad de sus compañeros. El recetario existe porque la mayoría nunca podrá –ni querrán muchos de ellos– llegar al estado superior del pintor. El erudito no necesitaría de modelos ajenos como éste para conseguir una creación correcta

en lo formal y lo ideológico, pero ante el riesgo de que así lo crean los que no llegan, más vale recurrir a la estandarización serliana de las composiciones de los *medianos*, antes que abrir paso a unas creaciones personales que podrían desembocar en la heterodoxia. En palabras del propio Pacheco:

“Aunque parece que queda bastante encarecida, en muchas partes de estos libros, la puntualidad que se debe guardar en pintar las sagradas historias conforme fueron dictadas por el Espíritu Santo, y los Doctores santos las declaran, no serán sobradas las advertencias propuestas; en especial a los artífices menos inteligentes (porque los más capaces no sólo aman la libertad, pero sacuden, con impaciencia, el yugo de la razón).”²⁰

ALGUNAS CONSECUENCIAS DE LAS DISTORSIONES EN LA RECEPCIÓN: PRINCIPIOS, MODELOS Y ESTILO

La presencia de muchas preocupaciones teóricas propias del primer tercio del siglo XVII en los escritos de Pacheco y Carducho, no obsta que gran parte de los principios que demandaban a su audiencia procedieran del pensamiento italiano de la segunda mitad del XVI. Esto quiere decir que un número considerable de ellos no formaba parte de la práctica de la mayoría de los pintores de su tiempo, más atentos a los modelos que a los principios. No deja de ser curioso, por tanto, el que habitualmente, se considere a ambos textos como referentes teóricos del primer Barroco español, cuando gran parte de lo que pudo calar en sus contemporáneos pertenecía a tradiciones anteriores que ya debían estar asentadas.

Quizás esa situación deba hacernos reflexionar sobre el alcance de las etique-

¹⁷ Navarrete Prieto, Benito (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid.

¹⁸ Carducho, Vicente (1633): *Diálogos de la pintura...*, fol. 39r.

¹⁹ Bassegoda apunta la existencia de algunas diferencias entre este texto y el cuerpo anterior del tratado. En Pacheco, Francisco; B. Bassegoda, ed. (1990): *El arte de la pintura...*, p. 559.

²⁰ Pacheco, Francisco; B. Bassegoda, ed. (1990): *El arte de la pintura...*, p. 559.

tas historiográficas que utilizamos para definir unos estilos que dependen de la conjunción de formas e ideas²¹. Frente al interés habitual por encontrar las cesuras y los cambios, debemos fijarnos también en las continuidades. De hacerlo, veríamos que los nuevos conceptos se afirman sobre la estructura de lo anterior. Y que, muchas veces, lo que puede parecer novedoso no es más que la afirmación de principios que proceden de una tradición pasada que sólo empieza a entenderse y aplicarse –más allá de los simples modelos– de forma muy lenta y casi siempre con retraso. Con frecuencia la novedad, insistimos, no está en la aportación de nuevos principios, sino en la comprensión y el uso de algunos que por más que antiguos, resultaban desconocidos o despreciados por innecesarios. El siglo XVI español había conocido una recepción del Renacimiento italiano muy dependiente de modelos y formas; y, como vemos, sólo con el paso al XVII empezaron a tomar más relevancia los principios que habían empezado a asentarse de forma muy tímida en las décadas anteriores. Esta situación había generado una distorsión en la disponibilidad de los repertorios que hubo de tener sus consecuencias en la caracterización del Renacimiento hispano.

Pero el proceso no concluyó ahí. Mientras que las estampas mantuvieron un ininterrumpido éxito editorial durante todo el Antiguo Régimen, el texto de Pacheco no fue impreso hasta 1649; y el de Carducho, publicado en 1633, tampoco obtuvo difusiones espectaculares²². Podríamos decir que una constante del arte de la Edad Moderna fue el predominio de los modelos sobre los principios. Por ello, cuando en pleno siglo XVIII Antonio Palomino volvió a escribir desde España un tratado de pintura de ambición universal, tuvo que reto-

mar muchos de los temas antes tratados por Carducho y Pacheco. Aunque existe una presencia constante de elementos que ratifican el carácter Barroco de este texto, sigue existiendo una estructura basada en los modelos renacentistas de la preceptiva. Y más allá de tal cuestión de género, lo que nos importa ahora, es que aquellas preocupaciones que antes vimos sobre la preeminencia de los modelos, siguen estando presentes en el discurso de Palomino.

La defensa de la libertad estilística que puede encontrarse en algunas corrientes teóricas del Barroco supone el triunfo de aquel concepto renacentista del artista creador que estuvo ausente del pensamiento general del XVI hispano. Tal libertad supone capacidad de elección y de acción más allá de la simple copia de modelos, parte del conocimiento y la asunción de los principios y las reglas para avanzar desde ellos. En esto, podemos decir que Palomino supone una apuesta por los principios de la renovación del arte humanista todavía más intensa que la efectuada por Carducho y Pacheco. Pero, de nuevo, la misma existencia de esta defensa cerrada, nos revela que sigue tratándose de un programa que no acaba de cuajar entre sus colegas. El manifiesto de vanguardia no había encontrado el eco deseado. Por ello Palomino se vio obligado a repetir las escalas jerárquicas clasificando a pintura y pintores a partir de su capacidad creativa. Y por ello hubo de seguir denunciando que sus contemporáneos primaban todavía a los modelos por encima de los principios.

Lo mismo ocurre si volvemos a la arquitectura. En este punto podemos continuar las tesis de Carpo para extraer algunas enseñanzas interesantes sobre la recepción española de los modos y modelos italianos. Si fijamos las dos fuentes

²¹ En relación con el alcance de las etiquetas historiográficas, *vid.* el trabajo presentado en este mismo congreso por Ana Serrano Hernández con el título "La teoría del barroco español: malentendidos en su recepción".

²² Sobre el predominio en las bibliotecas de estampas y libros ilustrados frente a textos teóricos, *vid.* Navarrete Prieto, Benito (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII...*, pp. 63 y ss.

fundamentales de principios que informan la teoría italiana del Renacimiento en Alberti y la recuperación de Vitruvio, podemos observar que sus reflexiones sobre reglas están ausentes de las referencias que conforman el repertorio teórico de la práctica arquitectónica española del Renacimiento. Alberti casi no asoma, y Vitruvio, aunque más presente, parece que sólo interesa como referente último de la organización de los órdenes²³. La libertad que se desprende, por ejemplo, de sus reflexiones sobre la racionalidad y la utilidad de la arquitectura no aparece recogida hasta la llegada de un texto muy posterior, y que casi no se explica en el contexto español, como es la *Arquitectura civil recta y obliqua* de Juan Caramuel²⁴. Por ello resulta curioso que aunque Caramuel critique a Vitruvio, y por tanto haya sido calificado de antivitruvianiano, su noción de la arquitectura es notablemente más vitruviana –en los principios– que la de sus coetáneos españoles que basaban su práctica en la introducción de cambios ornamentales sobre los esquemas –modelos– propuestos por el renacentista Serlio en sus libros III y IV, los únicos publicados en castellano.

Resulta, por tanto, que muchas de las limitaciones y distorsiones que se han señalado en los procesos de recepción de los grandes estilos de la historiografía tienen relación muy directa con los medios a través de los que se realizaban tales transferencias. Junto al peso determinante que tuvieron las necesidades e intereses de los que recibían, la oferta de conocimientos que estaba a su dis-

posición también desempeñó un papel primordial. El estudio de las diferencias regionales de los estilos, o, incluso, el mismo debate sobre su existencia más allá de las formulaciones historiográficas, es hasta cierto punto un problema de análisis de fuentes.

No deja de ser curioso que hablemos de Renacimiento para referirnos a la práctica y el ideario de unos artistas y unos clientes que apenas si conocen el original italiano a través de simples repertorios grabados e ilustraciones estampadas, ignorando en paralelo la mayor parte del discurso teórico que daba sentido a tal práctica. Y de la misma manera estamos recurriendo continuamente al término Barroco para explicar el trabajo de otros artistas y otro público que están afianzando estrategias de lectura basadas en los principios del Bajo Renacimiento, modificadas, eso sí, por la llegada progresiva de nuevos modelos. Las fuentes, o si queremos, los canales que las difunden, determinan en muchas de estas ocasiones la diferente velocidad con la que se transmiten principios y modelos. Habría que preguntarse entonces, por qué se privilegiaron unos canales sobre otros. Qué hizo que los modelos fuesen más accesibles y más reclamados que los principios. Por qué nuestros artistas y nuestro público se contentaron con una versión incompleta de lo que se les ofrecía. Qué necesidades y qué intereses operaron en esa selección; y cómo y por qué se sustituyeron o transformaron los principios que no se adoptaron a su debido tiempo. Con ello probablemente se podría avanzar en el conocimiento de las

²³ Una muestra interesante de la recepción de Vitruvio en la reelaboración de Diego de Sagredo, quien siendo mucho más teórico y cercano a los principios que los posteriores libros de órdenes, mantiene una percepción puramente ornamental –modelos– de los mismos. *Vid.* Pereda, Felipe: “Un tratado de elementos de arquitectura antigua”, en Marías, Fernando y Pereda, Felipe, eds. (2000): *Medidas del Romano. Diego de Sagredo*, Antonio Pareja Editor, Toledo, p. 79.

²⁴ Un ejemplo de tal libertad, en el siguiente texto: “Para que se vea, como es verdadero el Adagio, que dice, *Necessitas caret lege*, quiero aquí advertir, que suelen intervenir circunstancias, que dispensan todo genero de leyes. Y si esto se verifica en otras Facultades, que mucho, si se admite tambien en la Architectura? [...] Luego tambien en las leyes de la Architectura, quando se offresca ocasion dispensara la necesidad y dispenso de hecho en el exterior muro del templo [de Salomón] [...] Respondo, que toda ley Architectonica obliga, donde se pudiere guardar, no donde no.”. Caramuel de Lobkowitz, Juan (1678): *Arquitectura civil recta y obliqua*, Vigevano, pp. 28–29.

condiciones de recepción de las fuentes de nuestro arte de la Edad Moderna.

Así, es posible pensar que los modelos de plantas centralizadas que Serlio dispone en su libro V tardaran mucho más en llegar a España que su propuesta de órdenes porque ese volumen, a diferencia del III y el IV, no se tradujo al castellano. Pero tal hipótesis tendría que llevarnos a inquirir directamente por qué no se tradujo o por qué no se manejó extensivamente la edición original. Quizás la respuesta tenga algo que ver con un lamento que Francisco Villalpando dirige al lector en el prefacio a su traducción de aquellos libros III y IV. Los problemas de la arquitectura no estaban en la falta de agudeza de

los artífices –no todos eran *de mediano entendimiento*–; sino en una carencia de estímulos que impulsasen el trabajo por la mejora. Sus esfuerzos eran “tan mal premiados delos que lo avían de ser, que tienen por mejor en esto ser tenidos por hombres baldíos que tener nombre de artistas”²⁵. Aunque ya Armenini había señalado que la educación de los patronos era responsabilidad del artista; parece que la carencia de estrategias de lectura apropiadas en el grueso del público español era un obstáculo difícilmente soslayable. La falta de reconocimiento que tenían los principios y el esfuerzo de los artistas, hacía que la mayoría se contentase con el más sencillo repertorio de modelos para cumplir su trabajo.



²⁵ “Bien creo yo prudente y sabio lector que entre los hombres deste nuestro tiempo ay algunos en esta nuestra España de tan subido entendimiento y de tan suprema abilidad que así como se dispusiesen a entender en qualesquiera sciencia, con mediano trabajo alcanzarían con que sus personas fuesen en mucho tenidas, y de los estrangeros reynos sus patrias muy estimadas. Desta indeterminación creo yo que en algunos es mucha parte no querer trabajar, y en otros pensar que ya que en esto alcancen lo que humanamente se pueda, son tal mal premiados delos que lo avían de ser, que tienen por mejor en esto ser tenidos por hombres baldíos que tener nombre de artistas.” Serlio, Sebastiano; F. Villalpando, trad. (1552): *Tercero y quarto libro de arquitectura de Sebastián Serlio Bolones*, Casa de Juan de Ayala, Toledo, fol. II.

LA CIENCIA MÍSTICA, REPERTORIO ICONOGRÁFICO
PARA EL ARTE BARROCO ESPAÑOL

Francisco Manuel Valiñas López
Universidad de Granada

Cuando se trata el tema de las fuentes iconográficas de nuestro arte barroco, lo normal es acudir a los consejos que, para una adecuada representación de las historias, codificaron Francisco Pacheco y fray Juan Interián de Ayala. Sin embargo, la mera contemplación de las obras religiosas que, de pintura y escultura, produjo nuestro suelo durante los siglos XVII y XVIII, tarda poco en descubrirnos que no fueron éstos, y tampoco los odres de los que bebieron, aquellas otras sistematizaciones de Molano o Paleotti, los únicos veneros empleados por los artistas, y ni tan siquiera los más importantes. Hubo otros muchos textos que condicionaron las visiones artísticas y que son los verdaderos compendios de su iconografía, escritos que, a menudo, por no llevar el nombre de «tratados», nos pasan desapercibidos, pero que constituyeron, como las propias obras de arte, la verdadera leche espiritual mamada por aquellos creyentes, ya fuesen artistas, teólogos, nobles o artesanos. La literatura y la mística serán los campos de los que procedan estos ingenios: poemas y canciones, obras de teatro, novelas y, sobre todo, un extensísimo caudal de composiciones devotas, a los que más que nunca, ahora, cuando por fin se consolidan entre nosotros los estudios de iconografía, debemos volver la vista y estudiar atentamente. Es de ésos últimos de los que me quiero ocupar ahora, pi-

diendo, para empezar, un poco de manga ancha en el uso de los términos, pues sabido es que se agrupan bajo la denominación común de *mística*, obras que con más propiedad debieran llamarse *teológicas* o *ascéticas*, por estar casi siempre tan borrosos sus linderos.

La *mística* es la ciencia que persigue el conocimiento de Dios por medio de la fusión del alma con Él. No es una pura ciencia especulativa en tanto que precisa apoyarse en la experiencia personal y en el amor, entendido como un sentimiento apasionado y venal, sin límites, respuesta ardiente del hombre, abrazado en el agradecimiento de los favores obtenidos por la Encarnación. La *mística* es la ciencia de la experiencia de Dios, de la unión, y por lo mismo, es ciencia de pocos. La *ascética*, en cambio, es el camino; la vereda tortuosa que recorre el alma para desprenderse de los vicios y bajas pasiones. La mayor parte de los títulos de nuestra literatura devota se incluye con más propiedad en este segundo grupo, ora por el impulso catequético que guía a sus autores, ora por la desconfianza que visiones y raptos les inspiran. Las formas pueden ser muy diversas —comentarios al Evangelio, catecismos, sermones, vidas de santos, poemas...—, pero todas conducen a un único fin: a la plena depuración del alma y a su unitivo encuentro con Dios.

No hay parangón posible en toda la edad moderna para el fenómeno de la mística española. Las escuelas del Mediditerráneo, con San Bernardo, San Buenaventura, Hugo de Balma o Juan Gersón, y del Norte de Europa, con Santa Brígida, Tomás de Kempis o Ludoldo de Sajonia, brillaron especialmente durante el medioevo, cuando España, que se dejaba nutrir por ellas, apenas si producirá algo más que la *Vida de Cristo*, ya tardía, de Francesc de Eiximenis. La gran época de nuestra mística, la *Edad de Oro*, estaba todavía por llegar. Su florecimiento es producto de las circunstancias en que abandonamos la edad media. Los años finales del siglo XV vieron la caída del postrer reducto islámico de la Península y la expulsión de las últimas minorías no convertidas. Aquella tolerancia medieval de la que tanto se ha hablado, desaparecía sin remedio, acompañando nuestros solares a los destinos que, desde bastante atrás, eran comunes en Europa. Se sentaban así las bases de un estado moderno, asistido, incluso, por un órgano de intolerancia burocratizada, la Inquisición. Al mismo tiempo, el descubrimiento de América abría nuevas metas en lo social y en lo religioso. Los hechos encendían la piedad y ello era aprovechado por el Estado para promover un catolicismo de masas que condujera a la plena unidad religiosa, a la unidad espiritual en la que había de apoyarse su gobierno, a falta todavía de la perseguida unificación territorial.

Pero no todo era política, ni mucho menos. Los cambios empezaron a notarse bastante antes en el orden de lo espiritual, y el Estado no hizo más que tomar ocasión de ellos. La baja edad media consiguió apartarse de la religiosidad del terror e implantar la del amor recíproco, de Dios a los hombres y de éstos a Dios. Las órdenes mendicantes instauran un monacato activo, de frailes

pobres que viven entre la gente consagrados a la predicación. Por todas partes surgen movimientos espirituales abocados a una vivencia más auténtica de la pobreza evangélica y a un conocimiento más íntimo y personal de Dios. La ciencia mística se consolida con propiedad, superando la homilética antigua y monacal y apartándose de la compleja deducción escolástica, todo en favor de la difusión del sentir y la experiencia personal, a menudo compuesta por visiones y revelaciones de lo Alto.

Confundidas en España las brisas que soplaban de fuera con las peculiaridades de nuestra historia, encontramos en los finales del siglo XV un momento de singular agitación espiritual. La reforma religiosa en España es un hecho consumado bastante antes de la reforma luterana¹. Los aspectos a considerar son muchos. En primer lugar, la reforma de las ordenes religiosas y la fundación de otras nuevas. Hacia 1375, cuando nacen los monjes de San Jerónimo, se inicia el fenómeno de las *observancias*, que afectará a franciscanos, dominicos, agustinos, benedictinos y a los mismos jerónimos, además de a numerosos grupos de curas y seglares. Su antiintelectualismo, desprecio de la teología verbosista, ascesis de mortificación, práctica metódica de las virtudes y dedicación a la oración, las hicieron muy populares, terminando por triunfar sobre los claustrales, al asumir la jerarquía la reforma en 1494, de la mano de Cisneros. Entonces comenzarán a corromperse sus postulados y será preciso, otra vez, tomar medidas contra la relajación. Surgen así los movimientos de *descalzos* y *recoletos*, con el mismo afán de recuperación del ideal primitivo, vivido estrictamente, bajo el signo de la más severa reforma; pensemos en los descalzos de Extremadura, que se dijeron herederos legítimos de San Francisco, o en Santa Teresa, que afirmaba

¹ Andrés Martín, Melquiades (1975): *Reforma española y reforma luterana.*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

que, tanto ella como los que la siguen, «pretenden servir a Dios con más perfección»². A ello se suma la fundación de una nueva orden de neta finalidad apostólica: la Compañía de Jesús, cuyos estatutos aprueba Paulo III en 1540. Una congregación a la medida de los tiempos, una milicia al servicio de la fe amenazada que calzará por armas una sólida base intelectual, una amplia ejercitación espiritual y la más perfecta obediencia al pontífice romano.

En todo esto se descubre la influencia de la *devotio moderna*, que desde el principio se apartó de los planteamientos más intelectuales y metafísicos, cerrando las puertas al nominalismo, para defender, en cambio, un cristianismo centrado en la Escritura y el misterio de Cristo, codificado de un modo sencillo y accesible³. Tomás de Kempis, con su célebre *Imitación*, es el más claro exponente de esta escuela que, nacida en los Países Bajos, venía a satisfacer una necesidad europea. A España llegaría amparada por el fraile García de Cisneros, benedictino, autor en 1500 del *Exercitatorio de la vida espiritual* y padre de la imprenta monserratense, que dio al castellano tantas obras holandesas.

Importante es también considerar la presencia de *alumbrados*, *erasmistas* y *protestantes*. Los primeros, abogados de la fe por encima de las obras, propugnan una religiosidad liberada de ceremonias, cultos e imágenes, y una libre lectura de la Biblia, ajena a la interpretación fijada por la teología; es la suya la doctrina del dejamiento, propensa a visiones y raptos, que, con gozar de cierta vigencia, no vivirá más allá del primer tercio del siglo XVII. El erasmismo, por su parte, hablaba de cristianismo interior, de reforma del clero y reforma general de la Iglesia por iniciativa del emperador. Entró en España con tino, apoyado por Carlos V

y los arzobispos de Toledo y Sevilla, éste último inquisidor general, pero desde de 1535 cambiaron las tornas y, perdido el favor real, la Inquisición estrechó la censura, dispersándose pronto sus seguidores. Menos aún cuajaría el protestantismo, aunque medidas como la prohibición de que los españoles estudiaran en universidades extranjeras o el largo índice de libros sospechosos confeccionado por el inquisidor Valdés, ambas de 1559, pudieran hacer pensar lo contrario.

Preciso es recordar asimismo la gran figura del cardenal Cisneros, promotor de importantes reformas. El nivel cultural del clero y la educación religiosa de las masas le preocupan profundamente, y ya vimos como se acogió a la reforma observante, intentando atajar el problema de la relajación conventual. Fruto de sus inquietudes es la fundación de la Universidad Complutense, embarcada en la empresa de la *Biblia Polígota* que, respondiendo a las exigencias del humanismo cristiano, presentó en dos columnas el texto griego y la *Vulgata*. Las medidas que tomara pensando en la evangelización y la catequesis son sus méritos más cabales, dando el gran espaldarazo a la predicación en los sínodos de Alcalá y Talavera, donde, bajo pena de multa, obliga a los párrocos de la diócesis a explicar el catecismo a los niños y el evangelio del domingo a los fieles.

Éste es el clima excepcional en que florece y fructifica nuestra gran ciencia mística, el suelo abonado que alimentará tres siglos de producción ininterrumpida de literatura devota, si bien es cierto que ninguno será tan rico ni tan brillante como el primero⁴. El siglo XVI supone el triunfo más absoluto de una mística del amor que, lejos de alienar al hombre, cree posible su unión con Dios, por cuanto Él también fue hombre y se dignó asumir tantas mezquindades

² Santa Teresa de Jesús, *Fundaciones* 2, 4.

³ Raitz, E. y Frentz, V. (1935): "En la patria de la *devotio moderna*", en *Manresa*, 11, pp. 378-381.

⁴ Sintetizados en: Andrés Martín, Melquíades (1994): *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*, BAC, Madrid.

extrañas a su naturaleza. La persona de Jesús es el centro de esa producción. Y, junto a Él, el hombre que, redimido por su sacrificio, busca con ansia la unión. En esta pesquisa descubrirá que Dios está en todas partes, que su presencia se adivina incluso a través de los actos más sencillos de cada día, de manera que los gestos que parecen vulgares y cotidianos, podrán entrar a formar parte de las construcciones espirituales más altas, en una emocionantísima convivencia de lo divino con lo humano.

Lo que ahora nos importa es que todo el compuesto ideológico que inspira esos libros no difiere en lo esencial del que dará razón de ser a las obras de arte venideras, hasta el punto de que hay que afirmar que muchas, o casi todas, fueron concebidas a la luz de dichos textos. Las reformas espirituales del siglo XVI, una vez superado el intelectualismo renaciente y manierista, entrarán con fuerza en el arte cristiano del XVII, dejando ver la misma pulsión didáctica que guiaba a Cisneros, la valoración de lo visual que caracteriza a San Ignacio, el apego a lo cotidiano que se descubre en Santa Teresa, las apócrifas «revelaciones» de las monjas visionarias o la obsesión ortodoxa de los padres Granada, Suárez y Maldonado. El arte debía enseñar las verdades cardinales del catolicismo perfiladas por Trento, un concilio que llegó demasiado tarde, cuando el cisma ya era un hecho, y que hubo de limitarse a fijar el corpus doctrinal de la Iglesia. Ahora, a la teología y el arte, juntos, correspondía preocuparse de mantenerlo limpio y hacerlo llegar a todos.

El arte del barroco baja a la tierra los más espinosos misterios de la fe. Los ángeles, los santos y el mismo Dios empiezan a ser representados bajo una óptica nueva, que parece atender antes a la verdad que a la belleza. Los personajes sagrados se convierten en seres familiares, rodeados de mil detalles anecdóticos que cautivan pronto los ánimos del

espectador. Las historias devotas, de esta manera, parecen retales de la realidad de cada día, con su gracia y sus miserias. El idealismo esteticista del renacimiento había llegado muy lejos, convirtiendo buena parte de la producción artística en manjar exquisito de cultas minorías. Ahora que corrían tiempos difíciles para la fe, era menester aparcarse tantas sutilezas y volver a la claridad. Hacer que el hombre del momento se viera reflejado en las representaciones plásticas e hiciera suyos aquellos contenidos. Había que disfrazar el dogma con galas populares para que los indoctos pudieran con facilidad creerlo y amarlo. La imitación de Cristo, aquella que siglo y medio antes fuera propuesta por Tomás de Kempis, era tanto más llevadera si tanto más claros estaban los misterios de la fe. La mística fue consciente de ello mucho antes que el arte, y bastante antes de que el Concilio clamara por la claridad y, precisamente por eso, hay que rastrear en ella el verdadero sentido y los recursos del cambio estético.

La urgencia de enseñar al pueblo creyente y ayudarle a discernir los límites de lo aceptable, tiene un hermoso exponente en la reforma de la catequesis. Ya vimos como Cisneros tomaba medidas para velar por su efectividad y en la misma línea están los esfuerzos de fray Hernando de Talavera con los musulmanes granadinos. En ellos y en otros muchos se descubre la necesidad de romancear el catecismo para convertirlo en un arma realmente útil. La materialización de la empresa correspondió a la sensibilidad de Bartolomé Carranza, teólogo famoso, apóstol de la Inglaterra de María Tudor, premiado por el rey con la sede toledana. Escribe para aclarar la verdad a los fieles, dado que estando en Flandes e Inglaterra vio como «andaban en español y en otras lenguas vulgares muchos libros hechos por industria de herejes, en los cuales con el título de doctrina cristiana,

ponen sus errores»⁵. Su noble afán le costaría caro: diecisiete años de cárcel y la prohibición del libro, resultado de la cerrazón de Melchor Cano, Domingo de Cuevas y el inquisidor Valdés, que sostenían que no todo se podía dar a la comprensión a los fieles. Su ortodoxia, sin embargo, está fuera de toda duda. Dentro de lo que nos interesa, diré que Carranza sólo describe dos momentos de la vida del Señor: el Nacimiento y la Pasión, por ser donde con más claridad se contempla la dimensión de su divinidad y se define dogmáticamente su persona. El primado Carranza parece ir más allá de la mera explicación de la historia, glosando ampliamente la Navidad y Pasión, sin ahorrar gráficos detalles realistas, parece manifestar las virtudes de una predicación asequible y sincera, que él mismo pone en práctica con su prosa limpia y llena de agradables pinceladas de sabor popular. Andado el tiempo, calmados los ánimos de aquel furor conciliar, se abrirán paso iniciativas semejantes; recordemos entre las más notables la del padre Nieremberg o la de Pedro Díez de Cossío, escritas ya un siglo después⁶.

Pasando a la aportación de las distintas órdenes religiosas, empezaré por afirmar que fue la de predicadores la que nos brindó el mejor literato de la escuela mística española, fray Luis de Granada, un hombre incansable que consagrará sus esfuerzos a la plena difusión de las verdades de la fe y que, al igual que Carranza, hubo de chocar con la intransigencia de Melchor Cano, el cual sentenció que al dominico «le podía la Iglesia reprender gravemente ... en que pretendió hazer contemplativos e perfectos a todos, e enseñar al pueblo, lo que a pocos dél conviene»⁷. Sin rendirse

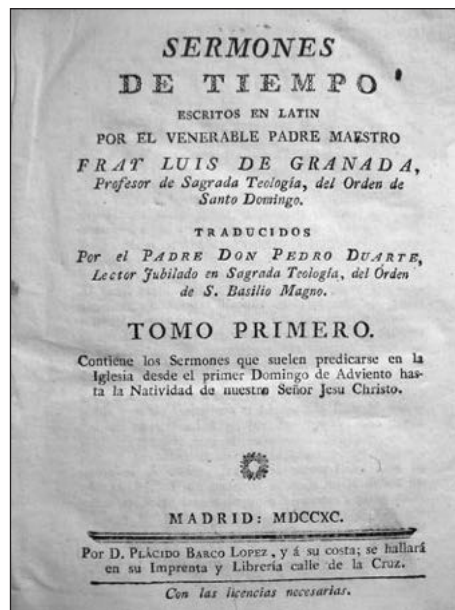


Fig. 1. Fray Luis de Granada, *Sermones de tiempo*.
Portada de la primera edición castellana

ante absurdos tales, el genio de fray Luis nos legó algunas de las mejores páginas de la *Edad de Oro*, con una prosa, ardiente, vivísima, que no persigue tanto narrar o describir como emocionar, como hacer que los sentimientos —el amor, la contrición, la fe— broten del alma hasta oprimir la razón, empujados por la visión del Niño, del pesebre, de la cruz o del sepulcro. Sus textos responden con la mayor coincidencia a ese afán por tocar la sensibilidad de los fieles que alienta buena parte de la creación artística del barroco, empeñada en generar una piedad sincera, nutrida de impulsos venales, pero siempre nobles y conducentes a la perfección. Sus ejemplos cautivan por su gran sencillez, por su vecindad con el día a día de los fieles, y ello en tanto que «el mismo Dios se dignó hacerse hombre y conversar y vivir con ellos. Porque

⁵ Carranza de Miranda, Bartolomé (1558): *Comentarios sobre el Catechismo christiano*, Amberes/ (1972) BAC, Madrid, I, p. 49.

⁶ Nieremberg, Juan Eusebio, S.I. (1640), *Práctica del Catechismo romano y Doctrina Christiana...*, Diego de la Carrera, Madrid; Díez de Cossío, fray Pedro, O.P. (1671): *Catechismo, con el Rosario...*, Imprenta Real, Madrid.

⁷ Del *Libro II de Audiencias del proceso Carranza*. Cf. Menéndez Pelayo, Marcelino (1883): *Historia de las ideas estéticas en España* (1994) C.S.I.C., Madrid, I, p. 560.

quando éste se baxó á lo ínfimo, elevó á lo sumo las cosas nuestras»⁸.

La literatura franciscana, fértil y variada como ninguna, alcanzará elevadísimas cotas de la mano de Francisco de Osuna, con sus *Abecedarios espirituales* y el hondo sentimiento cristiano de la *Ley del amor santo*; Bernardino de Laredo, autor de la célebre *Subida del Monte Sión*, y tantos otros, como San Pedro de Alcántara, Melchor de Cetina, Alonso de Madrid, Juan de Cazalla, Antonio de Guevara, Nicolás Factor, Diego de Estella, Juan de Madrigal, o Juan de los Ángeles, exponentes todos de la mejor ciencia del recogimiento, de una alta experiencia de lo divino transmitida con exquisita dulzura. Sin embargo, así lo creo, no serán ellos los más ricos veneros para el arte; éstos residen en la obra de las monjas visionarias, muy sugestionadas por los apócrifos y la escuela espiritual nórdica. Abre la lista sor Isabel de Villena, hija de alta cuna baturra y abadesa de la Trinidad de Valencia, que publica a finales del siglo XV una de las más bellas *vidas de Cristo* escritas en España⁹. Abogando con denuedo por la lengua romance y la frescura expositiva, nos presenta el libro en valenciano y no escribe en él verdades reveladas en visiones: ella no es más que una mujer que siente el dogma hasta lo más hondo y que lo enseña de acuerdo a sus convicciones, todavía medievales, muy marcadas por los aires del norte y, sobre todo, por la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia. Muy cercano en el tiempo se encuentra el sermonario de Juana de la Cruz, la *Santa Juana*, encabezado por un título tan bello e ilustrativo como *El Conhorte*. Una colección de pláticas, copiada por su amanuense, sor María



Fig. 2. Sor Isabel de Villena, *Vita Christi*.
Portada de la edición de 1513

Evangelista, y no publicada hasta nuestros días¹⁰. Los discursos se ordenan según un esquema cronológico que sigue la línea evangélica, de lo que resulta una narración novelada de la vida del Señor. Son sermones de inusitada viveza, llenos de un colorido popular que seduce desde el primer arrimo, bien por la humanidad de los sentimientos y la palabra de los personajes, bien por la inmediatez de los espacios y el colorido de las fiestas celestiales con que, según nos dice la autora, celebran en lo Alto la gloria del Señor. Una empresa en la que pronto se descubre su conexión con los afanes de Cisneros,

⁸ F. Luis de Granada (o1790): *Sermones de tiempo*, P. Barco López, Madrid, I, p. 343.

Entre la abundante producción dominica merecen recordarse, además: Baltanás Mejía, Domingo (1554): *Vita Christi...*, Martín Montesdoca, Sevilla; Ojea Gallego, Hernando (1602): *La venida de Christo y su vida y milagros...*, Christoval Lasso Vaca, Medina del Campo; Ramón, Tomás (1633): *Trenos o lamentaciones que hizo nuestra Señora viendo lo que padeció el niño Dios, desde que nació hasta que murió*, Luis Estupeñán Sevilla; Martínez de Llamo, Juan (1676): *Sermones para las Festividades de Cristo Nuestro Señor y Rosario de María Santísima*, A. García de la Iglesia, Madrid.

⁹ Villena, Isabel de (1497): *Vita Christi*, Jorge Costilla, Valencia.

¹⁰ García Andrés, Inocente (1999): *El Conhorte: sermones de una mujer, la Santa Juana (1481-1534)*, Fundación Universitaria Española / U. P. de Salamanca, Madrid.



Fig. 3. *La Santa Juana*, grabado del libro *Historia, vida y milagros... de la bienaventurada virgen sor Juana de la Cruz*, de fray Antonio Daza (Madrid, 1613)

que, de hecho, premió a la monja con la titularidad de la parroquia de Cubas de la Sagra. Semejantes elementos retomará sor María de Jesús de Ágreda en su extensa biografía mariana, escrita más de un siglo después¹¹. Una obra muchas veces farragosa, por la pesadez de sus digresiones morales. Confidente de Felipe IV y priora de la casa concepcionista de Ágreda, que su propia madre fundara, sor María recoge en los cientos de páginas de su libro, las revelaciones que acerca de sí misma y de los misterios de la fe, le fue haciendo Nuestra Señora. Sorprende y encandila la minuciosidad con que describe los hechos, llegando a dedicar, por ejemplo, un capítulo entero a contarnos cómo eran los pañales y ropillas que la Virgen preparó mientras aguardaba la venida del Niño.

La aportación carmelitana más importante a este tema reside en lo mucho

que la orden contribuyó a consolidar el culto a San José, cuya presencia es continua en la nuestra iconografía barroca. Los viejos prejuicios hacia el Patriarca fueron decayendo a lo largo de la baja edad media, cuando los valores ascendentes del trabajo y la familia encontraron en él un sólido apoyo, al que contribuyeron místicos como Ludolfo el Cartujano o Juan Gersón. La gran abogada del Carpintero en el siglo XVI será Santa Teresa de Jesús. Para entonces la figura del Santo ya estaba rehabilitada, siendo su gran mérito el de extender la devoción. La santa dio a su patrocinio la mayor parte de las casas que fundara por toda España, sin llegar a explicarse que hubiera quienes pensarán «en la Reina de los Ángeles, en el tiempo que tanto pasó con el Niño Jesús, que no den gracias a San Josef por lo bien que los ayudó en ellos»¹². Su esfuerzo hallará un afanoso seguidor en fray Jerónimo Gracián, autor de la clásica *Josefina*, amplio índice razonado de las virtudes y dones del Patriarca, en tanto que hombre santo, marido de la Virgen y padre terrenal de Cristo con autoridad efectiva sobre Él¹³.

Las plumas de la Compañía de Jesús nos ofrecerán los ejemplos de ortodoxia más depurada. Su obra fundamental serán los *Ejercicios* de San Ignacio, el libro de devoción más editado de la historia. Un manualillo pensado para uso de los directores espirituales, flexible hasta adaptarse a las posibilidades de todos los ejercitantes, de modo que «no se den a quien es rudo o de poca complisión cosas que no pueda descansadamente llevar, y aprovecharse con ellas»¹⁴. El aporte ignaciano a la estética de su tiempo reside en lo que él llama *la composición viendo el lugar*, «ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero con-

¹¹ María de Jesús de Ágreda (1670): *Mística ciudad de Dios*, B. de Villadiego, Madrid.

¹² Santa Teresa de Jesús, *Vida* 6, 8.

¹³ Gracián de la Madre de Dios, Jerónimo (1597): *Josefina. Sumario de las excelencias de San José esposo de la Virgen María*, Valencia.

¹⁴ San Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, § 18.



Fig. 4. Sor María de Ágreda, primera página del autógráfico de la *Mística Ciudad de Dios*, 1655-60. Ágreda, convento de la Concepción

templar¹⁵. Una operación que precede a cada ejercicio y en la que el Santo se muestra agudamente comprensivo con las capacidades y límites de la razón humana. La vista es el medio de conocimiento más eficaz y atractivo. Aquello que no se ve siempre parece lejano y no atrapa por mucho tiempo la atención. Las cosas se sienten dependiendo de cómo se vean física o mentalmente. Con el procedimiento de visualizar lo que se medita, de darle una entidad material, siquiera en la imaginación, se consigue que cada cual recree los escenarios sagrados a la medida de lo que conoce y acaso ama. La influencia de esta idea está clara en el apego a lo concreto que se descubre en el arte barroco, en ese afán por situar las cosas santas en marcos temporales y es-

paciales cercanos al espectador, de modo que la visión de lo divino no se aparte demasiado de la que se tiene de lo humano, porque sólo esa familiaridad fructificará con fortuna.

El éxito de la oración mental ignaciana propició la aparición de directores que facilitaban la práctica de los *Ejercicios*, destacando el del padre Luis de La Palma. Aparecieron también varios ejercitatorios que glosan o emulan al de San Ignacio, tales como las *Meditaciones* de Luis de la Puente o las de Tomás de Villacastín¹⁶. La diferencia con el libro del fundador es que éstos sí están destinados directamente al devoto y, por tanto, serán mucho más prolijos, al tener que aportar las explicaciones que en el otro caso impartiría el director espiritual. Así, contienen minuciosas descripciones de los lugares y los personajes, una *composición del lugar* ya hecha y no sólo dirigida, que ahonda en lo que, por su ternura o crudeza, más pueda atraer el interés del ejercitante.

También cultivaron los jesuitas el género hagiográfico, con obras como el *Flos Sanctorum* de Pedro de Rivadeneira, obra didáctica y accesible por más que llena de datos eruditos y citas a los santos padres. Trata los temas con claridad, explicándolos según las opiniones más habituales desde la edad patristica, sin rechazar construcciones medievales como la brigidiana. El paisaje y las gentes se describen con cuidado, con llaneza y frescura, bajo el signo del mismo impulso que guiara a San Ignacio. Aunque no era jesuita, sino agustino, me permito recordar aquí la *Vida de Cristo* de Cristóbal de Fonseca, libro docto y espeso que gozó de singular aceptación, y cuyos ecos se adivinan en los tratados de Pacheco e Interián¹⁷.

¹⁵ *Ibidem*, § 47.

¹⁶ Puente, Luis de la, S.I. (1605): *Meditaciones de los Misterios de nuestra Santa Fe*, Valladolid; Villacastín, Tomás de, S.I. (1612): *Manual de meditaciones y ejercicios espirituales*, Valladolid.

¹⁷ Ribadeneira, Pedro de, S.I. (1599): *Flos Sanctorum*, Madrid; Fonseca, Cristóbal de (1597): *Vida de Cristo Nuestro Señor*, Jaime Cendrat, Barcelona.

Tratados similares son los de VEGA, Pedro de la (1580): *Flos Sanctorum*, Fernando Díaz, Sevilla; VILLEGAS,



Fig. 5. San Ignacio de Loyola escribiendo los Ejercicios, grabado de la edición parisina de los *Ejercicios Espirituales* de 1644.

Otro campo importante es el de los *comentarios evangélicos*, obras que demuestran una inspiración científica antes que devota; están escritos en latín y se destinan a los teólogos más que a los fieles. Los ejemplos más esforzados se deben a los jesuitas Francisco Suárez y Juan de Maldonado, partidarios de una predicación más bíblica y objetiva, fruto del temor que inspiraban los iluminados²². El tratado del padre Suárez es denso como pocos; distribuido en disputas, su narración de la vida del Señor es la más amplia, razonada y valiente de su época, apoyada en un vasto aparato crítico y abundante, incluso, en términos médicos.



Fig. 6. El padre Suárez, según el *Libro de Retratos* de Francisco Pacheco.

Su intención de desautorizar las narraciones visionarias está bien clara. Por su parte, Maldonado, que nos lega una obra sin rematar, procede de un modo menos unitario pero de igual eficacia, glosando el Evangelio frase a frase. Menos tenaz que Suárez evitará ahondar en las cuestiones más dudosas, pero demostrará idéntico interés por la descripción vivaz de los sitios y las personas, con la guía que ello supone para el arte¹⁸. Cardinal es también la obra del padre Jerónimo Nadal, si bien, más que en sí propia, por la serie de estampas que la acompaña, las *Evangelicae Historiae Imagines*, ejecutada por autores como Martín de Vos y Jerónimo Wierx¹⁹. La agudeza jesuítica nos ofrece aquí una catequesis gráfica, de enfadosa ortodoxia y probada eficacia. Un repertorio útil para artistas y creyen-

Alonso de (1591): *Flos Sanctorum...*, Viuda de Iuan Rodríguez, Toledo; REBELLO, Juan (1600): *Vida y Corona de Christo...*, Francisco de Lyra, Lisboa; AGUADO, Francisco, S.I. (1646): *Misterios de la fe...*, F. García de Arroyo, Madrid; ANDRADE, Alonso, S.I. (1660): *Meditaciones diarias de los misterios de Nuestra Santa Fe y de la vida de Christo Nuestro Señor y de los Santos*, Andrés García, Madrid; ORMAZA, José, S.I. (1667): *Grano del Evangelio en la Tierra Virgen de Christo*, Imprenta Real, Madrid.

¹⁸ Suárez, Francisco, S.I. (1591): *Misterios de la vida de Cristo*, Alcalá de Henares/ (1948-1950) BAC, Madrid; Maldonado, Juan de, S.I. (1596): *Comentarios a los cuatro Evangelios*, Pont-à-Mousson/ (1950-1951) BAC, Madrid.

¹⁹ Nadal, Jerónimo, S.I. (1596): *Evangelicae Historiae Imagines. Ex ordine Evangeliorum, quae toto anno in Missae Sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae*, s.n., Amberes.

tes que brinda la lista depurada de los elementos que, conforme a la Escritura, deben aparecer en la representación de cada hecho de la vida de Cristo. Su celo hermenéutico le lleva a diferenciar, verbigracia, entre los momentos del Nacimiento y la Adoración de los pastores, en secuencia idéntica a la que presenta, bajo su influjo, más de una de nuestras sillerías de coro barrocas, caso de la compostelana de San Martín Pinario, de 1640.

A todo esto, que no es más que un vistazo demasiado rápido, hay que añadir otras muchas obras surgidas dentro del puro campo de lo literario, pues no en balde la religión lo bañaba todo y poesías, novelas o comedias eran también vehículo para la difusión del mensaje devoto. Son dignas de tenerse en cuenta, además, claro está, de los autos sacramentales, dramas como *El mejor esposo*, de Guillén de Castro²⁰ o novelas de la

talla de los *Pastores de Belén*, de Lope²¹, así como el caudal de pliegos con coplas, villancicos, poemas y dramatizaciones que en número inabarcable se publicaron durante los siglos XVI, XVII y XVIII, y cuyo estudio reclama desde hace tiempo la atención de la Historia del Arte, pues el tono sencillo y festivo de sus versos difiere poco de los efectos conseguidos por las obras de Zurbarán, Francisco de Moure, Bartolomé Murillo o Luisa Roldana²². No me detendré en ellos, pues agotando estoy ya los límites del título que he dado a mi trabajo y los que el Congreso impone al formato de las comunicaciones. De todas formas, creo que los ejemplos citados sean suficientes para intuir el papel determinante que los textos jugaron en la configuración de nuestra iconografía cristiana del barroco, con independencia del ciclo en que se integren los asuntos.



²⁰ En González Ruiz, Nicolás (1946): *Teatro teológico español*, BAC, Madrid, II.

²¹ Lope de Vega (1612): *Pastores de Belén...*, Luis Manescal, Lérida.

²² Me referí a ellas con algo más de atención en: Valiñas López, Francisco Manuel (2003): "fuentes literarias para la iconografía navideña del barroco español", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, pp. 179-194.

LA TÉCNICA MURAL EN LA TRATADÍSTICA BARROCA ESPAÑOLA. FUENTES ESCRITAS

Maria Antonia Zabildea Muñoz
Universidad Politécnica de valencia

Este artículo tiene como objetivo el poder conocer a través de las fuentes escritas, los aspectos técnicos y matéricos con los que se han ejecutado los cartones de las obras murales del tardo barroco español. Para ello, disponemos de dos tipos de fuentes originales:

a) por un lado, las fuentes escritas o documentales, contemporáneas de las obras estudiadas; y

b) por otro, el estudio experimental de la propia obra.

Las primeras proporcionan una idea general de los procesos técnicos empleados por los autores de época y la investigación experimental de las obras permite conocer con precisión cual de los procedimientos artísticos y el uso de los materiales descritos en las fuentes escritas fueron efectivamente empleados en un caso concreto. Aunque el estudio de las fuentes escritas es anterior al empleo de las técnicas experimentales aplicadas a casos concretos, éstas, son imprescindibles para obtener resultados precisos. A su vez, si no hay una comprensión previa de qué técnicas y materiales es posible encontrar en una obra, los resultados analíticos frecuentemente

carecen de sentido, y tampoco permiten obtener una idea completa del proceso técnico empleado.

Este capítulo procurará acercarnos a estas fuentes escritas, profundizando en el estudio de aquellas que se acerquen a los procedimientos pictóricos murales de nuestro interés.

Los procedimientos pictóricos, en relación al proceso creativo en su totalidad, se hacen posibles a través del medio con el cual el artista cuenta una historia. De hecho el grado de dominio de estos procedimientos guarda relación directa con la calidad de dicha historia. Los ejemplos históricos, de tratados, y de manuscritos de antiguos maestros, demuestran lo mucho que preocupaba a éstos la necesidad de lograr una armonía entre la técnica y el proceso creativo; una armonía vital para conseguir un resultado satisfactorio.

La técnica pictórica mural, al igual que las demás técnicas pictóricas viene reflejada a lo largo de la historia en diferentes fuentes tratadísticas.¹ Ahora serán las fuentes Barrocas (tanto españolas como italianas), las que nos describan las diferentes técnicas pictóricas,

¹ No es sencilla la selección y estudio de las fuentes escritas. No existe una catalogación completa de estas fuentes para la historia de la técnica del arte, y mucho menos de sus ediciones posteriores. La monumental recopilación de SCHLOSSER, Julius von, *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte* -3ª edición puesta al día por Otto Kurz; con presentación y adiciones de Antonio Bonet Corre-Madrid, Cátedra, 1976, pp. 389-439.

Es una obra, nos permite un mayor conocimiento del mundo "tratadista", aunque no incide especialmente en aspectos técnicos, incluyendo algunas referencias de alto interés, generalmente incompletas.

pero serán principalmente, las fuentes que traten de las obras murales, las que a nuestro estudio puedan desvelarnos cuestiones esenciales en el camino que nos queda recorrer.

Todas ellas, constituyen la base principal y fundamental para el conocimiento de la ejecución de las obras artísticas; del sistema de traslado del dibujo al muro usado en las pinturas murales (en este caso). Gracias a ellas, podemos clarificar el tipo de material que se ha usado para la confección de la obra al igual que un compendio de anécdotas o contenidos complementarios que ayudarán a entender el mundo artístico del momento.

La cantidad de textos en España, que podríamos nombrar con dichas intenciones, harían de este capítulo, un argumento excesivamente denso. Así que por nuestro interés específico; nos centraremos en los textos de la tratadística española que incluyan capítulos dedicados a la realización técnica de un mural, por ello, estudiaremos aquellos textos que reflejen técnicamente los diferentes

sistemas de traslado del dibujo al muro empleados en la ejecución de un fresco (*Arte de la Pintura*² y *Museo pictórico y escuela óptica*³), Así, excluirémos en nuestro estudio, los siguientes tratados o textos:

Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias por Vicente Carducho (1633).⁴

Principios para estudiar el arte de la pintura por José García Hidalgo (1691).⁵

Podríamos mencionar otros textos de carácter predominantemente práctico, didáctico y muy útiles, como; los varios textos publicados por Pablo Céspedes;⁶ *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* (1604), *Discurso sobre el Templo de Salomón y Poema de la Pintura y Carta sobre la pintura a Francisco Pacheco* (1608). En los que de forma muy general e incompleta cita aspectos técnicos, debido a que dicho autor nunca pretendió que estos tuvieran un carácter didáctico.

Otros textos, como el *Tratado de la Pintura Sabia*, de Fray Juan Rizzi,⁷ siguen líneas similares, con escaso valor para el

² El nombre de Francisco Pacheco (1564-1654; v.) es el más importante de la bibliografía artística española del s. XVII. El pintor y poeta sevillano nos ha dejado dos obras, la primera, fechada en 1599, aunque debe ser obra de todo el primer tercio del s. XVII, es su *Libro de retratos*, en que se incluyen biografías o elogios de los artistas que en él figuran. La segunda, a la que debe su justa fama y el lugar que en la historia del siglo le hemos asignado, es el *Arte de la Pintura*, Sevilla 1649. Importante entre todos por lo complejo y selecto de sus fuentes, la ciencia y experiencia del pintor que se traduce en atinados consejos y la abundancia de información sobre los artistas coetáneos.

³ Figura puente entre ambos siglos es el pintor cordobés D. A. Palomino y Velasco, reputado por Menéndez Pelayo hombre del XVII, pero que no publicará hasta bien entrado el s. XVIII su *Museo pictórico y escuela óptica* (1715-24) ni su *Parnaso Español pintoresco laureado, con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles* (1724).

⁴ Publicado por Francisco Martínez en 1633, en Madrid. Tuvo poca divulgación en su momento; debido probablemente a que éste, fue incluido como pintor y no como escritor por Palomino en su libro *Vidas*, op., Cit.

Vicente Carducho, nació en Florencia en torno a 1576 marchando a España junto a su hermano Bartolomé en 1585. Protegido por el duque de Lerma, fue nombrado pintor del rey el 28 de enero de 1609, puesto en el que habrá de permanecer hasta su muerte en 1638 coincidiendo con Velázquez en el favor real. Muy importante será junto a su labor artística su labor como defensor de la profesión. La atracción que sentía por la actividad artística y literaria, le llevará a tener contactos con notables personalidades entre las que se encuentran Lope de Vega o Juan de Jauregui, destacando además el elevado número de libros que poseía su biblioteca; más de trescientas obras.

Bartolomé, nació en Florencia en torno a 1560, donde ingreso en el taller de Zuccaro viajando con este a Roma antes de establecerse en su ciudad natal. En 1585 acompañará a Zuccaro a El Escorial, donde una vez destituido su jefe se hizo cargo de los frescos del claustro principal. Realizó algunos cuadros para el Rey quien acabará nombrándole pintor del rey el 8 de agosto de 1598. Fundamental en la actividad artística de Bartolomé Carducho será el negocio de importación de obras de arte.

⁵ De él nos habla Sanchez Cantón en "*Los Tratadistas e historiadores españoles de las artes en el siglo XVIII*", *Ars Hispaniae*, editorial Plus Ultra Madrid VOL XVII, pp. 36. Apuntando a su carácter eminentemente práctico.

⁶ (1538-1608). Artista español, poeta, y erudito que estudió para el sacerdocio y posteriormente la pintura con Federigo Zuccaro en Roma. Allí, pasó unos 20 años y ganó una reputación considerable como pintor, arquitecto, y escultor. De vuelta a España en 1577, lo designaron Canon de la catedral de Córdoba, donde permanece uno mejores de sus trabajos; la cena.

⁷ Antonio Palomino, hace referencia a este texto en su tercer libro; *El Parnaso español y laureado...* op., Cit.

Fray Juan Ricci despuntó como pintor en el Barroco Español junto a su hermano Francisco Ricci. Su padre,

estudio de las técnicas murales. Al igual que; *Las proporciones del cuerpo humano* de Gerardo Audrán (1780), o *Conservaciones sobre la Escultura. Compendio histórico, teórico y práctica de ella*, de Celedonio Nicolás de Arce y Cacho (1786).⁸ De la misma época e igualmente conocido y útil es el *Diccionario las Nobles Artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores* de Diego Antonio Rejón de Silva (1788).⁹

Como curiosidad, nombraremos los *Comentarios sobre la pintura encáustica del pincel* de Pedro García de la Huerta (1787).¹⁰

Debemos tener en cuenta que la multiplicación de estos tratados fue estimulada debido a la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y las pensiones regias para

estudiar en Roma y en París. Lo que produjo que se elevaran el tono de los escritos sobre la pintura y no tardaron en redactarse nuevos tratados, que no siempre se imprimieron en su tiempo. Quedando inéditos (y por ello descartados de nuestro estudio), algunos los libros y textos como; el de Felipe de Guevara¹¹, Francisco de Holanda,¹² Díaz del Valle¹³ y Jusepe Martínez (1675),¹⁴ imprimiéndose casi dos siglos después. Esto mismo ocurrió con el *Arte de pintar* de Gregorio Mayans Siscar¹⁵ (1776), que no salió publicado hasta 1854; cuando era mas que un manual eficaz para la enseñanza, una curiosidad para ciertos eruditos.

Obra de carácter manual; una vieja cartilla para la enseñanza del dibujo, es la obra de Vicente Salvador Gómez, *Carti-*

Antonio, también fue pintor, llegado desde Italia para trabajar en la decoración de El Escorial a las órdenes de Federico Zuccaro. Antonio se casó con una española y se instaló en Madrid donde nacieron Juan (1600) y Francisco (1614), castellanzando su apellido como Rizi. El aprendizaje del joven Juan se debió realizar con su padre, aunque parece que frecuentó asiduamente el taller de Juan Bautista Maíno. En 1627 ingresó en la orden benedictina, realizando la mayor parte de su obra para los monasterios en los que residió: Irache, Silos o San Millán de la Cogolla, entre otros. En 1662 se traslada a Roma y en 1670 a la abadía de Montecassino, donde falleció en 1681.

⁸ Su tratado se basa en contenidos primordialmente teóricos, aunque contiene informaciones sobre materias y técnicas de la escultura, que pueden llegar a ser interesantes para estudiosos de la pintura.

⁹ No solo escribió esta obra, sino que tradujo al castellano: *El tratado de la pintura* por Leonardo da Vinci y los tres libros que sobre *El mismo arte* escribió León Batista Alberti, Madrid, Imprenta Real, 1784.

¹⁰ En su escrito, emplea lo expuesto por un autor anterior: el abate Vicente Requeño; en su obra: "*Saggi sul restabilimento dell' antica arte de Greci e Romani Pittori*" (Ensayos sobre el restablecimiento del antiguo arte de los pintores griegos y romanos. (N. De T), publicada en Parma en 1787), quien además de seguir igualmente los preceptos de los clásicos, aporta el conocimiento científico de su época. En este tratado se recoge el mayor número de datos útiles para el conocimiento de la pintura encáustica.

¹¹ Los textos sobre pintura en España se continúan con la obra de Felipe de Guevara, *Comentarios de la Pintura*. Compuesta probablemente en 1560, fue Ponz quien la sacó a la luz en 1778. Su autor, uno de los primeros arqueólogos españoles, cegado por su fanatismo de lo clásico, no comprende el arte de su tiempo y es en los puntos en que se separa de lo antiguo donde sus *Comentarios* resultan más meritorios.

¹² El tratadista portugués Francisco de Holanda (1518-84), compone en 1548 su obra capital *De la pintura antigua*, con dos partes, de las que la segunda, los *Diálogos*, es la más interesante. Es esta obra un testimonio del poder con que la teoría del a. italiana se proyecta fuera del país de origen antes de la obra maestra, las *Vidas*. Obra fundamental para conocer el ambiente artístico del siglo y esta importancia que antes enunciábamos por cuanto su propio autor es un personaje simbólico, su origen lo denota su nombre, pero en 1538 va a Roma en el gran momento del a. nuevo y del maestro considerado ya desde entonces divino, Miguel Ángel, y el impacto es tal que el gran toscano será el sol central de la obra de Holanda, que podría llevar su nombre por título. En los Cuatro *Diálogos*, a través de tan elevado tamiz, nos ofrece Holanda sus impresiones personales sobre el a. y las opiniones de sus contemporáneos. Durante siglos permaneció inédito.

¹³ Aún hemos de citar dentro del s. XVII entre los biógrafos de Velázquez, a Alfaro y a Lázaro Díaz del Valle (1606-69), leonés, hombre que sintió gran veneración por este pintor, a quien dedica su Epílogo y nomenclatura de algunos artífices (1656-59), obra en que se recogen numerosas biografías de artistas, mostrando un gran apego a las fuentes (Vasari y otros biógrafos extranjeros; otros biografiados en la obra son Pacheco y Carducho), con lo que este desordenado conglomerado no pierde interés desde luego, pero se centra en la biografía del admirado pintor sevillano, a quien dirige la obra. Fue aprovechado por Palomino y Ceán Bermúdez.

¹⁴ Martínez Jusepe, con sus; *Discursos practicables sobre el nobilísimo arte de la pintura*, sus rudimentos medios y fines que enseña la experiencia con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres, publicado en 1853, en el "Diario Zaragozano".

¹⁵ Erudito español. Nacido en Oliva, Valencia (España) en el año 1699. Cursó estudios de gramática, retórica y poética en el colegio barcelonés de Cordelles. Derecho en la Universidad de Valencia y en la de Salamanca. En

lla y fundamentales reglas de pintura (1674); su autor muestra una humildad del todo desconocida para D. Félix de Lucio Espinosa y Malo, pedante tratadista, autor de *El pincel* (1681), donde, en estilo repleto de altisonancias, repite argumentaciones y autoridades sobre la nobleza del arte de la pintura.

No estuvo sobrada la arquitectura en el s. XVII de tratados notables. Hemos de anotar aquí la traducción de Vignola y el, titulado *Arte y uso de la Arquitectura*, que publicó en 1663 fr. Lorenzo de S. Nicolás, libro de mayor utilidad práctica que interés estético con un notable capítulo final autobiográfico. Sánchez Cantón dio a conocer el libro del arquitecto gallego D. de Andrade *Excellencias de la Arquitectura* (1695), broche de los de su especie en este siglo, cuya noticia se había transmitido, pero no su contenido, inquietante incógnita más prometedora de lo que la obra resulta, por común tendencia de los tratadistas españoles a la erudición.

En 1761 la llegada de Mengs iba a proporcionar a la Península un «dictador estético»; su intolerancia y su dogmatismo dan relieve a sus *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la Pintura*. Con furia iconoclasta se arroja sobre toda manifestación artística que no proceda de la Antigüedad clásica, perdonando tan sólo, pese a sus impurezas, a Rafael, Correggio y Tiziano. Pero la furia del semidiós es tanto más temeraria en sus profetas, Azara y Milizia, autores respectivamente de un *Comentario al tratado de la Belleza* y un *Arte de ver en las bellas artes del diseño*, en que se descalifican, por su ciega servidumbre, ante la posteridad.

1723, obtiene una cátedra en la facultad de leyes de Valencia. En 1733 es nombrado bibliotecario real en Madrid por Felipe V. Regresó a su Oliva natal viviendo allí hasta su muerte el 21 de diciembre de 1781. Mantuvo correspondencia con la mayor parte de escritores españoles y algunos extranjeros de su época. Produjo una formidable obra centrada, fundamentalmente, en estudios filológicos, literarios y filosóficos. De entre sus obras destacan: *Orígenes de la lengua española*, *Instituciones philosophicas*, *Diccionario de la lengua castellana*, *Vida de Cervantes* y un *Plan de reforma de la universidad*.

¹⁶ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, edición prolongada de Ceán Bermúdez, ed. M., Aguilar, Madrid, 1947, 1988. Y *El Parnaso español y laureado... con las Vidas de los Pintores*, y *Estatuarios Eminentes Españoles*, Madrid 1724.

¹⁷ PACHECO, Francisco, *El Arte de la Pintura*, primera edición por Simón Fajardo, Sevilla, 1649. Última edición con introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Barcelona, ed. Cátedra, 1990.

¹⁸ No debemos de olvidar que Pacheco fue censor pictórico durante la Inquisición.

En 1789, el sevillano D. Francisco Preciado de la Vega compone una alegoría titulada *Arcadia pictórica*; su crítica clásica ingeniosa y amena no toca los extremos de Mengs.

Como comentamos anteriormente, los únicos tratados de especial interés, son los de Antonio Palomino de Castro¹⁶ y Francisco Pacheco.¹⁷ Probablemente estos dos escritos, son las únicas referencias válidas españolas que permiten estudiar la técnica del fresco en España.

En cuanto al aspecto (técnico) que nos concierne, el tratado de Pacheco, de edición póstuma (*El Arte de la Pintura*, de 1649), fue de indudable repercusión en los círculos artísticos de la segunda mitad del siglo XVII, al editarse poco tiempo después de haber sido escrito éste, fue de influencia directa en los artistas contemporáneos de Francisco.

El Arte de la Pintura, comprende tres libros y un apéndice; el primero habla de *Su Antigüedad y las grandezas* (de la pintura), el segundo de *Su teoría y partes de que se compone*, y el tercero está dedicado a *Su práctica y de todos los modos de ejercitarla*. Por último, el apéndice se ocupa de cuestiones relacionadas con la iconografía y forma de disponer y representar escenas religiosas,¹⁸ curiosas e interesantes, pero de poca utilidad para nuestros propósitos. Por ello, la parte más interesante para nuestro estudio, es el tercer libro, que abarca desde la práctica de la pintura al temple, el óleo, el fresco, el dorado, el bruñido y el estofado. En cuanto a la pintura a fresco, Pacheco nos da interesantes consejos sobre dicha técnica, pero no nos describe de

forma clara los sistemas recomendados para el traslado del dibujo o boceto preparatorio al muro. En el capítulo III del tercer libro; *De la iluminación, estofado y pintura al fresco y de su antigüedad y duración*), el maestro dice así: "...pintar o estarcir el cartón que se hubiere hecho para el efecto, que es lo mas seguro; y aun algunos tienen por delante no solo dibujos trabajados, pero cabezas pintadas al óleo del natural para que su obra salga mejor, porque dibujar con lápiz sobre la pared y pintar de practica lo que saliere, no es para conservar la opinión, ni para cosas honra".¹⁹

En este párrafo, Pacheco simplemente se limita a comentar que el traslado del dibujo al muro se ejecutará mediante un estarcido, sin puntualizar la técnica ni la ejecución.

Probablemente, la carencia de los detalles técnicos sea debida a que Pacheco no realizó nunca un fresco y, pudiera ser, que tomara estos datos de otros tratados²⁰ o los recogiera de comentarios hechos por sus colegas en conversaciones de taller. Por ello, nombra lo que se debe de hacer pero omite el como hacerlo.

En cuanto al Tratado de Antonio Palomino (*El Museo Pictórico y Escala Óptica*), nuestras reflexiones son algo diferentes. Aunque este se estructura también en tres volúmenes: el primero está dedicado a la; *Theoría de la Pintura*. Los dos restantes volúmenes; *Práctica de la Pintura* y el *Parnaso español pintoresco laureado*, están considerados por muchos como uno de los más valiosos libros de la historiografía de la pintura Barroca española, de la cual, Palomino recoge un material muy precioso.

Su publicación elevó la fama y el prestigio que ya entonces disfrutaba el muralista andaluz. Su refleja los frutos de su larga carrera de pintor. La primera referencia que dicho autor hace de la pintura al fresco la encontramos en el segundo volumen; *Práctica de la Pintura*, esta referencia es prácticamente idéntica a la que aparece en el último volumen dedicado al *Parnaso español pintoresco laureado*, donde en uno de los capítulos, que dedica a la vida de Velázquez,²¹ Palomino comenta: "Para todas las historias se hicieron excelentes dibujos, o cartones del mismo tamaño en papel teñido, que servía de media tinta al realce del blanco; cual manera de dibujar es celebrada, y seguida de grandes hombres: por lo cual dijo el Vasari: Questo modo è molto a la pintoresca, è mostra più ordine del colorito. Y los que hizo Colonna fueron de extremado gusto, porque parecían coloridos: y fue la causa que siendo el papel de color azul natural, realizaba con yeso, mezclado con tierra roja, siguiendo el mismo orden, que en el pintar.

Muchos pintores hay, que para las obras al óleo huyen de hacer cartones del mismo tamaño, mas para las obras a el fresco, no se puede excusar, para compartir la obra, que venga justa, y medida; y ver el efecto, que hace la elección y juicio de toda junta".²²

Significativa es la extensión que Antonio Palomino dedica en su tratado a la vida del pintor napolitano Lucas Jordán, ya que ambos gozaban de una buena amistad y de mutuo entendimiento en el campo de la pintura.

Probablemente, el afecto cordialísimo de ambos pintores propició no sólo el que Palomino siguiera con gran atención la realización de los frescos de

¹⁹ Pacheco, F., *El Arte de la Pintura*, op. Cit., pp. 465.

²⁰ Ya que fue una persona culta y bien formada, un erudito que conocía no solo los textos contemporáneos sino también los antiguos; como lo demuestran sus referencias a obras como *Historia natural* de Plinio, *De pittura* de Alberti, *Vite* de Vasari, el *Trattato* di Lomazzo, el diálogo *Il Riposo* de R. Borghini, el manual *De'veri precetti della pittura* de Armenini y el tratado de Alberto Durer; *Della simetria dei corpi humani*. Aunque como es natural de la época, lo hiciera a través de transcripciones y traducciones de otros autores.

²¹ En la serie formada por "Vidas" (citado de esta forma por cierta bibliografía, se refiere al tercer volumen de su libro; *Parnaso español pintoresco laureado*). En este, encontramos que es muy desigual la extensión dedicada a los diferentes autores, ya que resaltan las vidas de Velázquez que consta de trece capítulos, y la de Luca Giordano, que consta de diez. Las demás son mucho mas cortas y van indivisas a diferencia de las de estos dos pintores.

²² Palomino, El Museo Pictórico y Escala Óptica. op., Cit., pp. 185-86.

Jordán, sino que muy pronto fuese admitido para frecuentar su taller por disposición del rey.

De esta relación Palomino incorporó a su propio estilo mucho de los principios del napolitano²³. Probablemente de él le llegarán las particularidades de cómo realizar un estarcido, por ello esta tan bien explicado en su Tratado, y no queda simplemente citado, como en el tratado de Francisco Pacheco.

Recordemos que el napolitano de nacimiento había acogido plenamente las enseñanzas de la escuela veneciana; influenciado principalmente por Paolo Veronese, probablemente enseñara al español la diferencia y el uso tanto del sistema de traslado del dibujo por incisión como el sistema del estarcido.

Los estudios, realizados en las pinturas de la Iglesia de los Santos Juanes y en la Basílica Superior de la Virgen en Valencia,²⁴ sobre el sistema de traslado del boceto preparatorio empleado por Palomino, concluyen reforzando nuestra opinión de que el sistema empleado por el tratadista español para trasladar el boceto al muro, ha sido el de incisión. En la publicación sobre la *Restauración de Pintura Mural Aplicada a la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia* se afirma: “La única técnica detectada en esta pintura para el traslado al soporte mural de los bocetos preparatorios es el método de incisión, aunque no se descarta que fuera acompañada en ocasiones de un estarcido previo, pues según apuntaba el propio Palomino, el traslado del boceto correspondiente a la jornada prevista, se realizaba utilizando el sistema del estarcido con pigmento de negro carbón.

Sin embargo, pese a lo que el mismo Palomino señala en su tratado, la toma de foto-

grafía infrarroja realizada en algunos puntos de la pintura no ha detectado ningún tipo de dibujo subyacente o estarcido”.²⁵

Probablemente, la incisión marcada sobre el revoque o intonaco húmedo no sea la única marca o señal que haya dejado Palomino sobre el tipo de sistema usado para el traslado del dibujo al muro. La cantidad de pequeños orificios (producto de los clavos con los que Palomino sujetaba al revoque el cartón) encontrados sobre dicho intonaco son una muestra más del uso del cartón a escala 1:1 por el tratadista español.

De este capítulo, deducimos, que en el transcurso del siglo XVII, dejando a parte a Italia y Francia, también en otras naciones se publicaron tratados sobre arte y biografías de los artistas; como en España, los Países Bajos y Alemania principalmente. Donde los escritores de dichos países, sin embargo, no poseen ideas originales y se limitan a aplicar ideas de sus colegas italianos. Ni siquiera los tratados de arquitectura presentan ninguna novedad importante, dejando al margen el interés por la escenografía y la nueva ciencia de la libertad con respecto a las proporciones clásicas.

El estudio comparativo de las obras españolas nos hace reflexionar y reiterarnos en que, probablemente, fuesen las fuentes italianas las obras de partida de los tratadistas españoles. En concreto la obra de Antonio Palomino, mucho más completa e interesante que la de Francisco Pacheco –en cuanto a pintura mural– nos acerca de lleno al mundo italiano, ya que en ella contempla las obras madrileñas de Rizzi, la de Coello y sobre todo la obra del inquieto e inseparable Gior-dano. Sin dejar de pensar en los trabajos

²³ La primera ocasión que se le presentó para lucirlos fue la decoración del patio del Hospital Real del Buen Suceso, del que nada se conserva por que desapareció totalmente el edificio.

²⁴ ROIG PICAZO, Pilar, BOSCH REIG Ignacio, *Restauración de Pintura Mural Aplicada a la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia*, Universidad Politécnica de Valencia, Servicio de Publicaciones, 1999, pp. 96.

ROIG, P.; BOSCH, I., *Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Proceso de intervención pictórica. 1936- 1990*. Servicio de publicaciones de la UPV.Valencia, 1990.

²⁵ Roig Picazo, Pilar, Bosch Reig Ignacio, *Restauración de Pintura Mural Aplicada a la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia*, op. Cit., pp. 96.

y los estudios que Palomino realizó de las pinturas de Andrea Pozzo.

Por ello en este capítulo adelantaremos consideraciones que reflejaremos en las conclusiones de esta tesis. Son los pintores y los tratadistas italianos los que aportan las nuevas y últimas tendencias en técnicas

pictóricas a la península española. Mucho antes de la llegada de Giambattista Tiepolo, el uso del cartón inciso se practicaba sobre el muro y su técnica se recogía en los manuales artísticos, aunque con ciertas incorrecciones en cuanto a datación del cartón estarcido y del cartón inciso.



**MESA III:
CANALES Y DIFUSIÓN ARTÍSTICA
EN LA CONTEMPORANEIDAD**

COMERCIO Y DIFUSIÓN DEL ARTE EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

Francesc Fontbona

A principios del siglo XIX un artista plástico tenía importantes dificultades en compaginar su arte con una actividad productiva que resolviera sus necesidades vitales. Los artistas más destacados todavía podían aspirar –como en siglos anteriores– a ser pintor o escultor de cámara del rey o de los infantes, lo que significaba estar al servicio directo del monarca o su familia, y ser retratista oficial suyo. Sin embargo, de pintores de cámara podía haber muchos; cuando fue nombrado Vicente López, por ejemplo, en 1814, había ya diecisiete pintores en esta situación; unos estaban en nómina de Criados de planta, otros cobraban directamente de la Tesorería General, y la verdad es que entre estos diecisiete hay varios nombres que hoy día nos dicen muy poco.

Por esta razón, el cargo que en realidad tenía un relieve más destacado era el de primer pintor de cámara, que venía a ser como el director artístico de la Casa Real. En el siglo XIX esta plaza la ocuparían nombres como Mariano Salvador Maella, Francisco de Goya, Vicente López, José de Madrazo y luego su hijo Federico de Madrazo.

La quiebra de la monarquía absoluta y la paulatina aunque implacable democratización de la sociedad propiciaron la

introducción de nuevas coordenadas estéticas, pero también de nuevos criterios en la organización de sus relaciones profesionales y laborales.

MECENAS, COLECCIONISTAS Y MARCHANTES

Aunque el coleccionismo del arte moderno era entonces aún minoritario sí que cabe hablar, sin embargo, de un cierto mecenazgo, que reproducía a escala menor la relación que había entre un monarca y sus artistas. Algunos nobles, hacendados, financieros e industriales acogían bajo su protección a pintores jóvenes o de limitados recursos económicos, les pagaban sus estudios y sobre todo les pensionaban para que pudieran ampliarlos en algún centro artístico principal extranjero, singularmente Roma o París. Así aquellos pintores que no disfrutaban de pensiones oficiales, por la razón que fuese, podían viajar a costa de algún mecenas que creía en sus posibilidades.

Uno de los casos más preclaros de mecenas ochocentista fue el del infante Sebastián Gabriel de Borbón (1811-1875), pintor y académico, que si bien había reunido una notable colección de pintura clásica, dedicó también singular atención a los pintores del momento, a algunos de los cuales protegió directa-

¹ Véase Feliu ELIAS: *Benet Mercadé, la seva vida i la seva obra*, Junta Municipal d'Exposicions d'Art, Barcelona 1921, pp. 49-50.

mente, como era el caso de Luís Ferrant, y de otros tenía obras importantes, como sucedía con Ramon Martí Alsina.

Ejemplos parecidos los hallaremos en el Duque de Villahermosa, que pensó a Valentín Carderera para que viajara a Italia entre los años veinte y treinta; en el financiero Leopoldo Gil que hacia 1869 cedió sin contrapartida estipulada su céntrico taller barcelonés al pintor Benet Mercadé¹; en el industrial Fernando Puig, que pensionó a Roma al pintor Joan Planella a mitad de los años setenta; en Manuel María de Gortázar, que sufragó los estudios y viajes del pintor Anselmo Guinea; en el Marqués de Cerralbo, erudito y académico, que fue mecenas del también pintor Máximo Juderías Caballero; en la viuda de Epalza, que pensionó a Alberto Arrúe a Madrid; en Francesc de Paula Ponsà, que dotó generosamente al pintor Antoni Estruch para que viajara a París y Roma (1894-96), y a Palestina para pintar una serie de lienzos lo más verídicos posible sobre la vida de Jesús; o en los Marqueses de Cubas, que pagaron sus estudios en Madrid a Elías Salaverría². Teresa Sauret cita varios casos más, de Málaga³.

Algunos familiares de artistas actuaron como mecenas de sus parientes; son los casos del financiero con base en París Pablo Bosch Barrau, primo y más o menos protector del pintor Laureano Barrau, o el industrial Josep Rocamora Pujolà, cuñado de Hermen Anglada Camarasa, que en los últimos años del siglo XIX jugó un papel básico en el sostenimiento económico del gran pintor cuando éste trataba duramente de abrir-

se paso también en París, antes de su fulgurante éxito internacional. El caso de otro industrial, Avel·lí Trinxet, mecenas y más o menos marchante de su sobrino Joaquim Mir desde 1899, sería también decisivo para la carrera del pintor hasta bien entrado el nuevo siglo⁴.

Y cabría añadir muchos otros nombres, entre los que no podemos olvidar a aquellos artistas que, a causa de su alta posición familiar, pudieron disfrutar de facilidades para viajar en su etapa de formación, como fue el caso de Aureliano de Beruete, Santiago Rusiñol, Ramon Casas o Juan de Echevarría. Y también Marian Pidelaserra pudo marcharse a París en 1899 gracias al apoyo económico de su padre, que era un industrial próspero.

En algunos casos el mecenazgo tenía visos de marchandaje, como lo es la relación que el hacendado y académico Sebastià Anton Pascual (1807-1872) tuvo con el pintor Ramon Martí i Alsina, a quien mediante contrato sufragó durante una época todas sus necesidades de artista, pero a cambio de la propiedad de su producción⁵.

En aquella época se concretaba ya el papel del marchante de arte —diferenciado del gran anticuario representado más tarde internacionalmente por Joseph Duveen, que sería nombrado Lord Duveen of Millbank en 1933⁶—, capaz no sólo de satisfacer los deseos de un mercado, sino incluso de orientar sus gustos y propiciar sus nuevas preferencias estéticas. El tipo del gran marchante moderno, lógicamente, no es autóctono, sino que se define en aquellas ciudades europeas que tenían un

² Esteban CASADO ALCALDE: *Los pintores españoles del siglo XIX en Italia*, en el catálogo de la exposición *Pintura española del siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Ministerio de Cultura, Madrid 1992-1993, pp. 24-50, cita otros casos de personalidades ochocentistas españolas que sufragaron los gastos de sus pensiones a diversos artistas.

³ Teresa SAURET GUERRERO: *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Universidad de Málaga 1987, pp. 103-114.

⁴ Teresa CAMPS: *La relació de mecenatge entre l'industrial Avelino Trinxet i el pintor Joaquim Mir*, en *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Museu Nacional d'Art de Catalunya / Institut d'Estudis Catalans / Publicacions de l'Abadía de Montserrat, Barcelona 1999, pàgs. 219-224.

⁵ Véase Joaquim FOLCH i TORRES: *El pintor Martí i Alsina*, Junta Municipal d'Exposicions, Barcelona 1920, p. 58.

público más capaz de adquirir obras artísticas: París, Roma, Londres...

El ejemplo más claro de este tipo de negociante de arte que supo aprovechar las apetencias artísticas de una nueva clase hegemónica fue Adolphe Goupil, radicado en París desde 1827, que había ido extendiendo su negocio a través de casas en Nueva York, Berlín, Londres y La Haya. Goupil se había iniciado como editor de estampas artísticas y fue uno de los grandes perfeccionadores de los sistemas de estampación de grabados y luego de reproducciones fotomecánicas, lo que facilitó una mayor difusión del arte de su tiempo por el mundo.

De ahí Goupil pasaría a la comercialización no ya sólo de reproducciones sino también de las mismas pinturas originales, que él encargaba a veces expresamente a sus autores, convirtiéndose así en un auténtico marchante de arte en el sentido moderno; tan poderoso que, valiéndose de su fuerza como agente artístico, encaminó a muchos pintores de categoría hacia las tendencias artísticas más vendibles. Con este tipo de marchantes, el arte se consagraba como un gran producto comercial selecto, plenamente condicionado por los vaivenes del gusto de la clientela⁷. Citar a Goupil en un texto como el presente, dedicado a los condicionantes sociales del arte español del siglo XIX, no es superfluo pues las estampas producidas por él eran las que se vendían principalmente en las incipientes salas de arte españolas, y sobre todo porque fue él quien abrió el mercado internacional a muchos pintores españoles ochocentistas. Son los casos, en primer lugar, de Mariano Fortuny, pero

también de una larga lista en la que figuran Bernardo Ferrándiz, José Jiménez Aranda, Tomàs Moragas, Baldomero Galfre, Román Ribera, Antonio Fabrés y muchos otros. Esta actividad exterior de muchos pintores españoles llegó a ser tan densa que había quien opinaba que “casi puede decirse que en la relación artística son españoles solamente en el nombre, pues los unos se establecen en Roma, en París o en Londres, y de los que viven en España, el mayor número pinta para el extranjero, de modo que la mejor y más valiosa producción artística de los españoles apenas se conoce en nuestro país, y contados son los particulares que coleccionan obras de arte moderno”⁸.

Goupil solía trabajar con contratos exclusivos que comprometían el total de la producción de sus pintores –los *poulains*, término francés con el que se llamaba coloquialmente a los artistas vinculados a un mismo marchante–, lo que daba a éstos una seguridad económica pero también mediatizaba la orientación estética de su obra, pues el marchante requería un producto acorde con la demanda de su clientela y no, evidentemente, con lo que el artista se sentía inclinado a expresar⁹.

Una carta, ya conocida, del pintor Román Ribera a su maestro Pere Borrell del Caso (1877) nos define de manera muy directa el tipo de lucha que un pintor sincero debía mantener con su marchante para combinar su gusto estético con la voluntad comercial de éste: “Como aquí en París domina el gusto de los cuadros en que haya mujeres elegantes y bonitas y en que el asunto sea alegre aunque sea frívolo, yo tengo que sostener

⁶ Sobre este carismático personaje internacional véase S. N. BEHRMAN: *Duween*, The Little Bookroom, New York 2003.

⁷ Sobre el problema del mercado del arte en la España del siglo XIX véase Jesús GUTIÉRREZ BURÓN: *El cambio de clientes en el siglo XIX: El arte como mercancía. Consecuencias*, en VII CEHA Murcia, 1988. *Actas. Mesa I (Patronos, promotores, mecenas y clientes)*, Universidad de Murcia, Murcia 1992, pp. 625-632.

⁸ Claudio BOUTELOU: *La pintura en el siglo XIX*, Imp. y Lib. de José G. Fernández, Sevilla 1877, op. cit., pp. 164-165.

⁹ Ver la transcripción literal de un contrato-tipo de Goupil en Carlos GONZÁLEZ y Montse MARTÍ: *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Tusquets editores, Barcelona 1987, p. 37, obra en cuyo capítulo inicial se examinan con cierto detalle varios de los condicionantes de la pintura ochocentista española activa en el exterior.

una lucha para combinar cuadros vendibles y que al mismo tiempo sean lo que han dado en llamar realismo que es lo que a mí me gusta, pues hay cosas que yo pondría en el cuadro y no puedo, pues ya dice Goupil que mis cuadros son algo *canalla*. Pues si yo los hiciera completamente a mi gusto, creo que entonces diría que son asquerosos, por más que a los artistas les gustasen. Pero no hay más que seguir adelante hasta que se convenzan de que un obrero y una mujer del pueblo pueden ser bonitos si están bien pintados¹⁰.

La razón comercial de Goupil pasaría luego a ser Boussod & Valadon, radicada en París, pero que con sus sucursales en Nueva York, Berlín, Londres y La Haya – donde un Van Gogh que aún no pintaba fue su empleado –, se convirtió en una verdadera multinacional del arte moderno.

En el mismo París, la casa Petit seguiría sus huellas y acabaría incluso yendo más allá abriéndose al Impresionismo, pues efectivamente más adelante hubo una nueva generación de marchantes parisenses dedicada básicamente a tendencias nuevas: Durand-Ruel, Bernheim-Jeune, Berthe Weill o Ambroise Vollard.

En el Reino Unido operaban los Agnew –Agnew & Sons Ltd.–, radicados en Manchester, con bases en Liverpool y Londres –sede principal de la firma desde 1877–, que también saltaron fronteras e instalaron sucursales en Berlín, París y Nueva York, centrados en la pintura inglesa.

En los Estados Unidos, la Knoedler & Company, fundada en Nueva York por un ex empleado de Goupil en 1857, repartió su dedicación entre la pintura moderna y

el anticuariado, y se expandió por Europa (Londres y París) a fines del siglo XIX. La casa Capobianchi, de Roma, tuvo una significación semejante, y el norteamericano George A. Lucas tuvo en París, una gran actividad de signo parecido¹¹.

Muchos de los marchantes internacionales que se han citado aquí –no sólo Goupil, sino también Agnew, Capobianchi, Lucas...– trabajaron con pintores españoles, lo que introdujo, con notable fuerza, la pintura conservadora española en el mercado extranjero.

Marchantes españoles también los hubo. Es el caso de Pedro Bosch, en Madrid, en los años ochenta; también interferían en la labor creativa de sus *poulains*; así de él son conocidas las indicaciones que daba al pintor Joaquim Vayreda en el sentido de que introdujera figuras en sus paisajes para hacerlos más vendibles, en contra del criterio del pintor que prefería el paisajismo puro, todavía entonces con poco empaque en los círculos académicos del arte¹².

Ya a fines de siglo, José Artal (1862 – 1918) –luego creado Conde de Artal– inició en 1897 un constante flujo hacia Argentina de pintura española, obra de artistas plenamente vinculados a él (Martín Rico, José Jiménez Aranda, Raimundo de Madrazo, Francisco Domingo Marqués, Pradilla, Villegas Cordero, Galofre Ximenis, el oscuro pero constante José Morillo, Enric Serra, José Benlliure, Sánchez Barbudo); también trabajó con pintores algo más abiertos a tendencias más vitales, como Casto Plasencia, Román Ribera, Mas i Fondevila y hasta como el jovencísimo

¹⁰ Carta fechada en París el 27 de Octubre de 1877, conservada en la sección de Manuscritos de la Biblioteca de Catalunya, de Barcelona, y reproducida y comentada anteriormente por mí en otros trabajos, como Francesc FONTBONA: *La crisi del Modernisme artístic*, Curial, Barcelona 1975, pp. 17–18.

¹¹ Lilian M.C. RANDALE: *The diary of George A Lucas: an American art agent in Paris, 1857-1909*, Princeton University Press, Princeton 1972, 2 vols.

¹² Come se ve en una carta de Bosch a Vayreda, citada por Rafael BENET: *Joaquim Vayreda*, Publicacions de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art, Barcelona 1922, p. 99. Véase también al respecto Jordi A. CARBONELL PALLARES y Jordi GONZÁLEZ LLÁCER: *Joaquim Vayreda*, AUSA, Sabadell 1993, pp. 122–123.

¹³ José MILICUA: *Picasso. Buenos Aires, 1901*, en *Picasso i l'art espanyol. Antecedents i conseqüents. Publicació de les ponències celebrades al Museu Picasso de Barcelona del 25 al 28 d'Abril de 1990*, "Papers del Minotaure" 1, Museu Picasso, Barcelona 1999, pàgs. 48–54.

Pablo Picasso¹³, y sobre todo los principales representantes de la rica escuela valenciana del momento: Pinazo, Emilio Sala, Navarro Llorens o, sobre todo, Joaquín Sorolla, con quien le unía una fuerte amistad personal¹⁴.

Artal actuó de manera parecida a como lo hicieran aquellos marchantes internacionales a los que me he referido antes. Como ellos, daba indicaciones estéticas o temáticas a sus *poulains*; así cuando advertía a Sorolla que no cayera en el folklorismo: “por Dios, nada de chulos ni chulas. El flamenquismo apesta”¹⁵. Normalmente trabajó con el Salón Witcomb, en Buenos Aires, pero entre 1907 y 1909 incluso llegó a tener su propia galería de arte en aquella capital. Su labor en la Argentina se prolongó hasta 1913, sumando en total veinticuatro las exposiciones que organizó allí antes de su regreso a Europa, y abrió el camino a otros promotores españoles que montaron sus propias exposiciones en América del Sur: singularmente José Pinelo y Justo Bou.

Toda esta estructura comercial lógicamente existía porque había una gran demanda de pintura. Muchos eran compradores ocasionales, otros sin embargo eran ya auténticos coleccionistas. Con todo no hay que pensar que el coleccionismo de arte en la España del siglo XIX estuviera demasiado concentrado en el arte contemporáneo. Mayoritariamente los coleccionistas de arte buscaban mucho más las piezas antiguas:

mobiliario de época, cerámica medieval, armas, numismática y pintura clásica¹⁶, ésta por lo general de atribuciones generosas pues hay que tener en cuenta que los estudios de historia del arte no eran en aquel tiempo muy profundos, y que muchas obras de taller o de pintores secundarios poco conocidos eran tenidas como originales de los maestros internacionales más prestigiosos, más por desconocimiento que por fraude¹⁷.

El arte llamado de *alta época* tenía un carisma que lo hacía especialmente deseable por parte de aquellos que querían dignificar sus domicilios con objetos y pinturas prestigiosos, mientras el arte del momento era más bien considerado como decoración a la moda o, muy a menudo, en su vertiente retratística, como meramente utilitario. Así gran parte de la actividad profesional de los pintores se canalizaba hacia el retrato, pues la burguesía se adornaba, a través de él, con lo que podríamos llamar un pedigrí ostensible¹⁸.

LAS EXPOSICIONES

En el siglo XIX arraigó en España un hábito que en el mundo del arte era ya plenamente vigente en Francia a lo largo de, como mínimo, todo el siglo anterior. Se trataba de la exposición pública de obras de arte.

En España ya se conocían exhibiciones más o menos ocasionales de obras de arte, vinculadas a ferias y fiestas religiosas o populares, como las procesiones de la

¹⁴ Véanse los catálogos de las exposiciones *Otros emigrantes. Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Caja de Madrid, Madrid 1994, con texto de Ramón GARCÍA-RAMA, y *Los Salones Artal. Pintura española en los inicios del S. XX*, Ministerio de Cultura-Fundación Central Hispano, Madrid 1995, con textos de Francesc FONTBONA y Florencio de SANTA-ANA.

¹⁵ Citado por GARCÍA-RAMA, op. cit., p. 30.

¹⁶ Véase por ejemplo, Rafael GIL: *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*, Edicions Alfons el Magnànim, València 1994.

¹⁷ Sobre el coleccionismo de esta época, véase Francesc FONTBONA, *El col·leccionisme català del Realisme al Romanticisme*, “Serra D’Or” (Montserrat), núm.335, Setembre 1987, pp. 60-61. Asimismo de Santiago Alcolea Blanch i F. Fontbona en el volumen *Les antiguitats i els antiquaris*, Gremi d’Antiquaris de Catalunya, Barcelona, 1985, pp.23-31 y 40-46, respectivamente. También, Francisca Español y Núria Rivero, *Coleccionismo y Renaixença*, “La Vanguardia” (Barcelona), 9-4-1985.

¹⁸ En este sentido es sintomático que Goupil, cuando establecía relación contractual con un pintor, se reservaba el derecho de propiedad de todos los cuadros que éste produjera, a excepción de los retratos, no comercializables pues sólo interesaban al entorno del retratado.

festividad del Corpus Christi¹⁹, muy extendidas. Aparte de que se enmarcaban en un contexto de oferta muy generalizada –eran auténticas ferias–, estas exposiciones eran todavía muy informales y solían acudir a ellas más artistas aficionados que profesionales.

Por otra parte estaban las exposiciones que se celebraban en las Academias, en las que participaban normalmente los alumnos. Fueron éstas durante tiempo lo más profesional que hubo en el campo de la exhibición artística contemporánea, pero por lo regular más que acontecimientos verdaderamente públicos eran parte del programa académico de formación artística, e interesaban por tanto más a la vida escolar que al mundo artístico en general.

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid las exposiciones más o menos periódicas y públicas se iniciaron en 1794, abiertas no sólo a profesores y alumnos, aunque varias no están documentadas²⁰. Con todo, sentaron las bases en Madrid del futuro esplendor de este tipo de manifestaciones, esencial en la vida artística del siglo XIX, y luego del XX.

Este siglo XIX es sin duda el de la privatización de muchas cosas, entre las cuales el arte. La pintura, la escultura, varias de las artes llamadas decorativas o incluso las reproducciones artísticas ya aparecían más o menos tímidamente en exposiciones generales, comerciales, de productos diversos, como si se tratara –y de hecho, según cómo, realmente se

trataba de ello– de una mercancía más. Así a menudo hubo secciones de pintura y otras artes plásticas en exposiciones comerciales de tipo general, como en la Exposición de Agricultura, Industria y Bellas Artes que se celebró el Septiembre de 1871 en los locales de la nueva Universidad de Barcelona.

Pero el carácter ocasional de lo puramente artístico en las muestras generales dio paso más adelante a la aparición de entidades que organizaban ya exposiciones colectivas exclusivamente de arte. Es el caso de diversas sociedades culturales que llevaban el nombre común de Liceo: en Sevilla, en Madrid²¹, en Málaga²², en Valencia, en Zaragoza. También es el caso de la Sociedad de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, fundada en 1846²³, o de la Asociación de Amigos de las Bellas Artes de Barcelona, que entre 1847 y 1859 montó, prácticamente cada año, una serie de exposiciones con finalidad de venta, a las que acudían pintores, escultores, dibujantes, y asimismo –más espaciadamente– arquitectos, grabadores, litógrafos y hasta fotógrafos²⁴. Era ésta una sociedad fundada y protegida por la Sociedad Económica de Amigos del País²⁵, y destinada literalmente a “estimular el amor á las Bellas Artes, escitar entre los artistas una noble emulación, propalar la noticia de sus obras, y facilitar el modo de enagenarlas”. Era manifiesto pues que aparte de una finalidad cultural se perseguía una viabilidad económica de las piezas expuestas.

¹⁹ Véase Jesús GUTIÉRREZ BURÓN: *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Tesis doctoral, Univesidad Complutense de Madrid, 1987, pp. 297.

²⁰ Esperanza NAVARRETE MARTÍNEZ: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Fundación Universitaria Española, Madrid 1999, págs. 297 y ss.

²¹ Sobre el *Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)* hay una tesis doctoral de Aránzazu PÉREZ SÁNCHEZ, presentada en la Universidad Autónoma de Madrid el 2002, que no he podido consultar.

²² Véase SAURET, op. cit, p. 85 y ss.

²³ Véase Manuel Angel ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, 1981, pp. 23 y ss.

²⁴ Ha estudiado a fondo esta asociación Sonia BLASCO: *Asociación de Amigos de las Bellas Artes*, en un trabajo lamentablemente inédito, realizado en Barcelona 1991.

²⁵ Curiosamente buena parte de las exposiciones de arte surgidas en torno a la fiesta del Corpus en Granada, también fueron propiciadas por la Sociedad Económica de Amigos del País.

Estaba formada la Asociación barcelonesa por unos trescientos accionistas, entre los que había, a parte de las autoridades –éstas más bien por una cuestión de cortesía institucional que por la intervención positiva de los poderes públicos en la iniciativa–, hacendados, profesionales liberales, financieros e industriales, mezclados con los mismos artistas²⁶, lo que convertía la iniciativa en un proyecto colectivo de buena parte de la sociedad civil catalana, claramente interesada en el arte.

El porqué de aquel tipo de exposiciones lo vio muy claramente un fino analista de la vida social del ochocientos, el periodista Joan Mañé i Flaquer, en un texto muy clarividente que ya he citado otras veces: “Estinguidas las corporaciones religiosas, antes protectoras constantes y eficaces de las artes, y habiendo menguado la riqueza y la generosidad de nuestras familias aristocráticas, son un recurso y hasta una necesidad las exposiciones públicas como la que hace anualmente la Asociación de Amigos de las Artes. Por medio de ellas se fomenta el cultivo de la pintura, democratizando al propio tiempo la protección de este hermoso arte, haciendo accesible a las fortunas más modestas la adquisición de buenos cuadros”²⁷.

A este tipo de exposición de arte de carácter eminentemente privado y burgués pronto le surgió una fuerte competencia oficial. Fueron las Exposiciones Generales –o Nacionales– de Bellas Artes, celebradas en Madrid desde 1856. Tuviron estas exposiciones, que se organizaban siguiendo el modelo del Salon de París, un peso enorme en la historia del arte español del ochocientos, aunque no

eran anuales sino que se celebraban cada dos o tres años²⁸. Su gran influencia radicaba en que eran un instrumento oficial, a través del cual se encauzaba toda la actividad artística pública del país. En ellas los artistas competían para alcanzar premios: medallas de primera, segunda y tercera clases, menciones honoríficas y ocasionalmente, cuando en el jurado había un alto grado de unanimidad, una única Medalla de Honor. También en estas exposiciones algunos artistas eran laureados con condecoraciones civiles.

El Estado, a través de la opinión de los jurados, efectuaba asimismo adquisiciones de varias de las obras mejor conceptuadas, que pasaban a engrosar acto seguido los fondos públicos y que a menudo se depositaban en las sedes de instituciones políticas –ministerios, gobiernos civiles, etc.–, que las colgarían permanentemente en sus salas más solemnes. Los primeros premios, con el criterio centralista que siempre ha caracterizado al estado español, solían destinarse al Museo del Prado, de Madrid, mientras que los premios menores adquiridos por el Estado iban depositados a museos de los llamados “de provincias”.

El resultado era una jerarquización de los artistas de acuerdo con criterios estéticos academicistas que el Estado hacía suyos. Los artistas más premiados gozaban de mejor situación profesional para alcanzar no ya sólo satisfacciones morales u honoríficas, sino mejores salidas profesionales y buenas plazas de profesores en las escuelas oficiales de Bellas Artes.

Las Exposiciones Nacionales fomentaron la creación de obras de gran tamaño, destinadas más que al coleccionismo

²⁶ La lista de accionistas, junto con el Reglamento de la asociación aparecen en *Asociación de Amigos de las Bellas Artes. Exposición anual de 1859. Catálogo de las obras expuestas*, Imprenta M. Blanxart, San Gervasio 1859, pp. 1-18.

²⁷ J. M. y F.: *Exposición de pinturas de 1853. II*, “Diario de Barcelona” (31 Julio 1853), pp. 5396-5398.

²⁸ Sobre este tema véase GUTIÉRREZ BURÓN, op. cit., y la obra ya clásica de Bernardino de PANTORBA: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Ediciones Alcor, Madrid 1948, de la que hay una segunda edición ampliada, Jesús Ramon García-Rama editor, Madrid 1980. Véase asimismo el catálogo de la exposición *Exposiciones Nacionales del siglo XIX. Premios de pintura*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1988.

doméstico, como ya se ha visto, a los museos o al ornato de los palacios institucionales. Propiciaron durante muchos años un modelo estético y conceptual derivado de la retórica romántica: era la llamada pintura de historia, didáctica y mitificadora, que normalmente copaba la mayor parte de los premios de mayor nivel²⁹. Sólo al final del siglo el gusto por los temas históricos se diluyó, dando paso a composiciones, igualmente grandes, pero entonces de carácter realista; sería la llamada pintura *social*.

A medida que avanzaba el siglo, sin embargo, el tipo de obras alentadas por las Exposiciones Nacionales fue concretándose cada vez más como el arte puramente oficial, y se generó un divorcio entre éste y el arte más vivo y ágil, cercano a los gustos del público. Por esto las exposiciones de carácter burgués, lejos de decaer se robustecieron, y se convirtieron en la alternativa real al arte oficial. En el plano privado, las exposiciones colectivas, como la serie antes aludida de Barcelona, o la que se desarrolló allí mismo entre 1868 y 1874 organizada por la Sociedad para Exposiciones de Bellas Artes, tuvieron cierta continuidad y una efectividad superior a su espectacularidad. También las hubo en otras ciudades, como Palma de Mallorca, donde la sociedad El Fomento de la Pintura y la Escultura tuvo una existencia prolongada, entre 1876 y 1904³⁰.

Por otra parte surgieron exposiciones singulares de envergadura en otros lugares del estado español: así en Barcelona la Exposición de Objetos de Arte de la Academia de Bellas Artes en 1866³¹, en Zaragoza tuvo lugar la Exposición Aragonesa de 1868³² –algo deslucida por lo turbulento del momento político– y la de 1885–86; en Bilbao, la Exposición Provincial de Vizcaya de 1882, del tipo feria de muestras, tuvo una importante parte artística; en Valencia –entre otras– la del Ateneo Mercantil de 1885³³; o muy especialmente en Cataluña la serie de Exposiciones Internacionales de Bellas Artes, que tras el relativo éxito de la sección artística de la Universal de 1888³⁴, se fueron sucediendo con periodicidad irregular desde 1891, con un alto nivel de calidad y participación, que equiparaba estas muestras con muchas de las similares que se celebraban en diversas ciudades de Europa y América³⁵.

En otro orden de cosas, al triunfar parcialmente, y en determinados círculos cada vez más importantes, a fines de siglo un tipo de arte que desdeñaba la estricta normativa oficial –el que en París fluía por la vía abierta por el Impresionismo–, tuvieron un papel importante ciertos cenáculos privados, surgidos de la voluntad de reunirse y organizar cosas que tenían los nuevos intelectuales y artistas. Eran entidades como el Kurding-Club de Bilbao (iniciado hacia 1893) o como la cer-

²⁹ Sobre este género, sin duda el que caracteriza mejor la línea estética y moral de esta serie de exposiciones, véase José Luís DIEZ (dirección científica): *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Museo del Prado, Madrid 1992.

³⁰ Véase Príamo VILLALONGA DE CANTOS: *La sociedad de “El Fomento de la Pintura y Escultura” (1876-1904). Aportación para el estudio del mercado pictórico y transformación de la clientela en el último tercio del siglo XIX en Mallorca*, en VII CEHA., op. cit., pp. 709-714.

³¹ Ver el *Catálogo de la Exposición de objetos de arte celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en el año de 1866*, Imprenta y Librería de Verdaguer, Barcelona 1866

³² Sobre las exposiciones en Zaragoza, véase la introducción a Ana GARCÍA LORANCA y J. Ramón GARCÍA-RAMA: *Pintores del siglo XIX. Aragón. La Rioja. Guadalajara*, IberCaja, Zaragoza 1992, pp. 15-27.

³³ Véase Miguel Ángel CATALÁ GORGUES: *100 años de pintura, escultura y grabado valencianos 1878-1978*, Caja de Ahorros de Valencia, 1978, pp. 15-16.

³⁴ Sobre este éxito relativo me remito a mi trabajo Francesc FONTBONA: *La pintura i l'escultura en el marc de l'Exposició. El preludi d'una etapa d'esplendor*, “Barcelona Metròpolis Mediterrània” (Barcelona), Cuaderno central nº 10 (1988), pp. 122-128 (traducción inglesa pp. 208-210).

³⁵ Véase P. BOHIGAS TARRAGÓ: *Apuntes sobre la historia de las exposiciones oficiales de arte en Barcelona*, “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, vol. III-1 al III-4 (1945).

vecería de Els Quatre Gats de Barcelona (1897-1903), que tenían en común ser lugares de ocio de los artistas y escritores jóvenes más afectos a la modernidad europea, y montar en sus locales informales exposiciones de sus contertulios habituales. Así, por ejemplo, las dos primeras exposiciones individuales del que había de ser máximo pintor mundial de nuevo siglo, Pablo Picasso, tuvieron lugar en Els Quatre Gats en 1900³⁶.

LAS GALERÍAS DE ARTE

Paralelamente a la proliferación del tipo de grandes colectivas más o menos oficiales antes descrito, tuvo lugar la aparición de salas o galerías de arte como las que nos son familiares desde el siglo XX. Al principio se exponían obras de arte en los escaparates de distintos comercios³⁷, luego tiendas de materiales artísticos o estamperías poco a poco fueron incorporando entre sus ofertas algunos cuadros al óleo o algunas creaciones escultóricas de formato doméstico. El interés despertado llevó a sus propietarios a organizar exposiciones más numerosas de obras de arte, normalmente dedicadas a varios artistas a la vez. A medida que el siglo llegaba a su fin se fueron introduciendo, aunque todavía muy espaciadamente, las exposiciones individuales.

La Sala Parés de Barcelona, fundada en 1840 como tienda de marcos, productos pictóricos y establecimiento de pintura y empapelado de habitaciones, reconvertida en galería de arte en 1877, es el paradigma de aquel nuevo modelo de establecimiento, que resultaría esen-

cial para la formación de un coleccionismo artístico privado a gran escala, hasta entonces poco generalizado. Joan Baptista Parés, su fundador, logró crear con ella una galería que se convirtió en la gran plataforma privada del comercio del arte catalán, y que aún hoy sigue en plena actividad más cerca de ciento setenta años después³⁸. Este tipo de establecimientos fueron apareciendo tímidamente a lo largo y a lo ancho de España. En la misma Barcelona destacaron las casas Bassols, Monter, la polifacética firma Vidal -enormemente activa en casi todos los campos del arte- y el Hotel de Ventas (inaugurado en 1890)³⁹. En Oviedo Pedro Masaveu fundó un importante almacén comercial en 1855, que más tarde se instaló también en Gijón; allí tuvieron cabida pronto exposiciones que con los años fueron dando forma a una verdadera galería de arte de notable envergadura⁴⁰. En Valencia el comerciante Juan Solís también dio entrada en su almacén a la pintura, y entre 1886 y 1888 llegó a mantener una Exposición permanente de arte⁴¹.

La generalización de este tipo de establecimientos hay que fecharla precisamente hacia fin de siglo. Es el caso de la sala de arte de Carlos Mateu, de Madrid, que tuvo sedes también en Bilbao, Valencia (donde se instaló en el primitivo local de Solís), Valladolid (iniciada en 1897) y Gijón (1898). Y también en Madrid, ya a principios de 1900, se inauguraría el prestigioso Salón Amaré, creado por los hermanos de este apellido; Balsa de la Vega dijo que en más

³⁶ Véase el catálogo de la exposición *Picasso i Els 4 Gats*, Museu Picasso, Barcelona 1995.

³⁷ Fué una práctica muy generalizada; queda comentada por ejemplo por José Carlos BRASAS EGIDO: *La pintura en el siglo XIX en Valladolid*, Institución Cultural Simancas-Diputación Provincial de Valladolid 1982, pp. 19-21.

³⁸ Véase Joan A. MARAGALL: *Història de la Sala Parés*, Selecta, Barcelona 1975.

³⁹ Véase Helena BATLLE i ARGIMON: *Exposicions i galeries d'art*, en Francesc FONTBONA (dir.): *El Modernisme. Les arts tridimensionals. La crítica del Modernisme*, Edicions L'Isard, Barcelona 2003, pp. 233-252.

⁴⁰ Véase Javier BARÓN THAIDIGSMANN: *La pintura asturiana durante la Restauración (...)*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1989, vol. I, pp. 72-76. Allí mismo se recogen otros nombres de galerías de arte asturianas ochocentistas de menor entidad.

⁴¹ Véase Vicente M. ROIG CONDOMINA: *La Exposición Permanente de Juan Solís en la Valencia del siglo XIX*, en *VII CEHA*, op. cit., pp. 675-679.

de un cuarto de siglo no había visto en aquella ciudad mejor instalación de cuadros y esculturas que la que acababa de inaugurarse, en la que los aspectos técnicos estaban primorosamente cuidados: así por ejemplo, las lámparas del techo estaban veladas por tules para difuminar la luz y facilitar así una iluminación homogénea de las obras expuestas⁴².

La gran época de la galerías de arte, sin embargo, tanto en España como en todo el mundo occidental, no se produciría hasta el siglo XX, época que, por razones de espacio, no me he propuesto analizar en esta ponencia, pues cada aspecto del comercio y la difusión artísticas novecentistas requeriría un espacio similar al dedicado aquí a todo lo sucedido en el siglo XIX.



⁴² R. Balsa de la Vega: *Crónica de arte: La exposición Amaré*, “La Ilustración Española y Americana” (Madrid), año XLIV, nº XI (22 Marzo 1900), pp. 174-175 y 169 (foto).

MODELOS Y PERVIVENCIAS EN LA PINTURA VALENCIANA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX¹

Ester Alba Pagán
Universitat de València

El siglo XIX valenciano, especialmente en lo que concierne a la pintura religiosa gestada en su primera mitad, sigue siendo un lugar olvidado por los historiadores. Su carácter significativo a caballo entre los modelos impuestos desde las academias dieciochescas y los nuevos impulsos artísticos lo convierten en un período complicado. Ciertamente, el caso valenciano no es muy diferente y muchas de las pinturas de altar, cuadros de devoción o pinturas murales que ornaban los muros de las iglesias de las tierras valencianas han sido olvidados. En este sentido, surge ahora la ocasión para analizar algunas de estas obras dentro de la historia evolutiva de las imágenes así como para meditar dentro de esta perspectiva las vías de intercambio, reformulación y difusión de modelos y composiciones en el panorama artístico de la pintura valenciana de la primera mitad del siglo.

Como dice Gombrich: “aun el mayor artista —éste más que otros— necesita un idioma en el que trabajar. Sólo la tradición tal como él la encuentra puede proporcionarle la materia de la imagi-

nería que necesita para representar un acontecimiento o un fragmento de naturaleza. Podrá reconfigurar esa imaginación, adaptarla a su tarea, asimilarla para sus necesidades y cambiarla hasta hacerla irreconocible, pero no puede representar lo que tiene delante de los ojos sin un repertorio preexistente de imágenes adquiridas, del mismo modo que no puede pintarlo sin el surtido preexistente de colores que debe tener en su paleta”². En estudios recientes, Pérez Sánchez³ ha destacado la relevancia que los modelos artísticos giordanescos tuvieron en la pintura española del dieciocho, una influencia que puede rastrearse igualmente en la pintura valenciana, de tal manera que su presencia renovó y transformó mucho de lo que constituía el estilo español del último barroco. A través de los maestros valencianos de entresiglos, José Vergara, Mariano Salvador Maella y Vicente López, pueden señalarse ecos de la arrebatada técnica y composición de Giordano en algunos pintores valencianos, especialmente entre los discípulos de Vicente López.

¹ Este trabajo se inserta dentro del estudio realizado con la financiación pública concedida al proyecto dirigido por el profesor Rafael Gil Salinas “Manifestaciones artísticas valencianas: del Academicismo a la Modernidad (1750.1930)”, Generalitat Valenciana CTIDIB/2002/203 y recientemente ampliado en el proyecto “Imagen y devoción. La pintura religiosa en la Valencia del siglo XIX”. GV04B-332.

² Gombrich, E. (1968): *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, pp. 161-162.

³ Pérez Sánchez, A. E. (2002): *Luca Giordano en España*, (cat. exp.), Madrid, p. 59. Señala que en España hubo “apasionados imitadores del maestro”, aunque dice que los “artistas españoles que se acogieron a las enseñanzas y modelos de Giordano no fueron desde luego grandes creadores y en ningún caso alcanzaron una estimación sobresaliente”.

Junto a la presencia de motivos giordanescos, en la pintura valenciana destacó, concretamente, el magisterio ejercido por Vicente López. Un factor muy importante fue la influencia que este pintor ejercerá en la propia Academia de San Carlos, así como en el conjunto del mundo artístico valenciano. El suyo fue un magisterio que creó un estilo muy enraizado en la tradición clasicista a lo largo de décadas. Vicente López fue, pues, como después sucederá con Sorolla, una figura con tanta personalidad artística que su estela será difícil de superar en años. Desde esta perspectiva pretendemos reconocer la identificación de motivos plásticos prestados, la presencia de imágenes de este artista en las obras de aquellos que le sucedieron en el tiempo. Se crean así repertorios visuales que, consciente o inconscientemente, los pintores utilizan en la configuración de su propia obra. Como ha señalado Pérez Sánchez⁴, los artistas operan sobre elementos plásticos visivos y a la hora de formar sus propias “invenciones” recurren a imágenes, formas o disposiciones espaciales en buena parte recibidos, bien a través de obras que pudieron admirar y estudiar directamente, o bien conocer a través de elementos de difusión artística como el grabado. En el caso valenciano hay una referencia constante a lo aprendido. Podemos establecer dos grupos de artistas: los que se formaron en el taller de López y usan con naturalidad los modelos y tipos del maestro y los que, ajenos a su magisterio, utilizarán sus composiciones, especialmente las grabadas, quizá ante la presencia de cierto gusto formado entre los comitentes que fuerza esa utilización de lo ajeno al exigir analogías o imponer modelos que el artista ha de hacer suyos.

ECOS DE GIORDANO EN EL MUNDO ARTÍSTICO VALENCIANO

Ya hemos señalado como en su reciente estudio en torno a la figura de Luca Giordano, Pérez Sánchez establece la presencia de modelos y disposiciones espaciales que recuerdan a las obras del napolitano, que en el caso valenciano se produce a través de Palomino. Sin embargo, posteriormente, ya entre los pintores objeto de nuestro estudio, en el siglo XIX, será a través de las imágenes de la Coronación o la Asunción de la Virgen donde los modelos giordanescos cobren importancia.

En tierras valencianas, la tipología asuncionista viene marcada por la influencia de las obras de Luca Giordano en la corte que, a través de Vergara y de Maella, pero especialmente de Vicente López, se prolongará hasta la segunda mitad del siglo XIX. Los frescos de Giordano en El Escorial habían dejado una profunda huella en Maella, en cuyos frescos del Palacio Real se advierten composiciones y grupos que evocan, aunque no copian, actitudes y disposiciones de procedencia giordanesca. Es uno de los ejemplos más destacados el fresco de la *Asunción de la Virgen* que Maella realiza en Palacio Real y que, a su vez, imitará Vicente López en los frescos de la iglesia de Silla.

Será así, a través de López como este tipo de composición de raigambre giordanesca se popularice en el territorio valenciano, especialmente a través de sus discípulos. No es de extrañar la rápida aceptación de estos modos en el mundo valenciano, pues ya anteriormente, a través de Palomino, habían llegado los ecos de Giordano a diversos artistas menores, como José Orient (1649-1714), cuya composición la *Batalla de Tedeliz* de la iglesia de Torreblanca de Castellón evoca directamente composiciones dinámicas de Giordano. En tierras castellanenses los

⁴ Pérez Sánchez, A. E. (1993): *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, pp. 9-10.

hermanos Guilló, Florencio y Vicente, experimentados decoradores al fresco, presentan en sus obras modos de Giordano, especialmente visibles en la decoración al fresco de la ermita de Albocacer, fechada en 1699, recogiendo el gusto de Palomino por las figuras volantes del napolitano⁵.

Ya en el XVIII, pintores como Evaristo Muñoz interpretarán las grandes composiciones giordanescas, tomando algunos motivos aislados y mostrando un evidente gusto por la intensa expresividad del maestro, aunque sin obtener el efecto de la maravillosa vibración lumínica. Uno de los mejores ejemplos de la influencia de Giordano en Muñoz son sus lienzos, custodiados por el Museo de Bellas Artes de Valencia, depositados en el Monasterio del Puig. Estos lienzos representan escenas de la vida de Santo Tomás de Aquino, procedentes del convento dominico de la ciudad. Son testimonio evidente de la impresión que las grandes composiciones de Giordano hubieron de causar en los pintores valencianos de esta generación, a través de la cual llegará en la máxima plenitud de su apogeo a los primeros pintores de la Academia valenciana, muy especialmente a través de José Vergara. Este artista mostrará en la bóveda de la iglesia de Santa Rosa de Lima, en Valencia, o en las decoraciones de la iglesia parroquial de Chiva, modelos y actitudes que proceden directamente de Giordano, particularmente en las figuras angelicales. Pero será su *Asunción de la Virgen* realizada para el cascarón del presbiterio de la iglesia del Temple de Valencia el modelo más difundido. La composición vergaresca es tributaria de un conocido esquema tomado en préstamo, a través de la estampa, de Rubens, concretamente de los grabados de Schelthe á Bolswert o Paulus Pontius que Vergara debió conocer, como muestran las evidentes analogías compositivas con composiciones de Corrado Giaquinto,



Fig. 1. Joaquín Oliet. *Asunción de la Virgen*.
Alfara de Algimia.

como la *Asunción de la Virgen* del retablo mayor de la iglesia romana de Rocca di Papa, donde el italiano utilizó las mismas fuentes. Para Catalá es posible que Vergara conociera la composición romana a través de algún grabado, o a través de la obra de Rafael Mengs, que pintó un lienzo similar para la catedral de Évora⁶. La Virgen asciende, sentada sobre nubes, y con los brazos abiertos rodeada de ángeles y querubines. En la parte inferior, los apóstoles se agrupan en torno al sepulcro vacío. Dos de ellos, uno arrodillado y el otro en pie, sujetan la losa mientras que los demás, con gestos de asombro contemplan a la Virgen, junto a dos santas mujeres. Como es habitual en este tipo de composiciones, la figura majestuosa de la Virgen asciende a los cielos, sentada entre nubes y con los brazos extendidos, elevada por ángeles mancebos y serafines, destacando el escorzo pronunciado de los dos ángeles que ascienden ingravidos.

Sin embargo, será precisamente a través de la obra de Vergara y especialmente de López, como el gusto por la estética de Giordano, adquirido en su época de discipulaje con Maella, adquiera mayor presencia en Valencia, ahondando en un gusto estético que en estas tierras se remontaba a años atrás. Así, a través de las obras de los pintores de su órbita, que trabajarán en las distintas iglesias de la zona, esta estética se mantendrá hasta la segunda mitad del siglo XIX.

⁵ Pérez Sánchez (2002): p. 63.

⁶ Catalá Gorges, M. A. (2003): *El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)*, Valencia, pp. 179-181; Catalá Gorges, M. A. (1983): "El Temple", en *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*, p. 286.

En Valencia, se puede citar el lienzo de Miguel Parra, *La Asunción de la Virgen*, realizado para el Nicho de la Asumpta en el altar de la capilla del Palacio arzobispal de Valencia, realizado hacia 1817. La Virgen, arrodillada sobre unas nubes, abre los brazos y mira hacia el cielo en su ascensión, rodeada de la gloria angelical, siguiendo el modelo impuesto por López en el fresco de la *Coronación de la Virgen*, de la Iglesia parroquial de Silla, y el de la *Asunción de la Virgen*, conservado en una colección particular valenciana, aunque más estático, sin movimiento. No utiliza los escorzos de las figuras de los ángeles mancebos como López, eliminando de la composición de esta manera las tradicionales figuras volantes de Giordano, imponiéndose una estética más académica⁷.

Otro de sus discípulos, Francisco Llácer, en la mayor parte de sus obras se muestra estéticamente cercano al maestro valenciano, en especial en los frescos realizados en la Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de Ruzafa⁸. La Virgen aparece sentada sobre nubes, y rodeada de la corte celestial, destacando los ángeles de los flancos que portan las rosas de la letanía mariana, ascendiendo a los cielos. Destaca la utilización de azules y dorados, gama cromática que ya utilizó en el fresco del *Padre Eterno* de la iglesia de El Salvador. Compositivamente sigue de cerca el modelo utilizado por López, en la escena de la *Coronación de la Virgen* de la iglesia parroquial de Silla. La Vir-



Fig. 2. Vicente Castelló y Amat. *Coronación de la Virgen*. Vall d'Uxò.

gen aparece representada en la misma actitud sentada en las nubes, con las rodillas ligeramente flexionadas, los brazos abiertos, con la cabeza ligeramente ladeada mirando hacia el cielo. Llácer ha adaptado el modelo de López eliminando elementos secundarios y centrandó la composición en la imagen de la Virgen y los dos ángeles que la acompañan. Incluso la túnica de la Virgen es idéntica, cayendo su capa azul sobre sus rodillas. A pesar de la evidente reelaboración compositiva, Llácer no sigue tan fielmente el modelo de López en la figura de la Virgen, que recuerda el modelo vergaresco del Temple, pues su sello personal es apreciable en su rostro, que recuerda al de la figura de la Virgen en el *Tránsito de San José* de la Capilla de San José de la Basílica de la Virgen de los Desamparados, modelo femenino que ya es evidente en su temprana obra académica *Judith en Betulia*.

⁷ Vilaplana, D. (1986): “Neoclasicismo, Academicismo, Romanticismo. La Pintura, en Aguilera Cerni (dir.), *Historia del Arte Valenciano*, vol. IV, Valencia, , pp. 271-285.

⁸ La atribución de estos frescos ha sido polémica. Situados en las bóvedas de este convento, fueron en 1986 atribuidas a Vicente López por Vilaplana Zurita, determinando su atribución al relacionar la composición de una de las escenas con el boceto autógrafo de *Moisés ante la zarza ardiendo* en la colección Mateu Pla. Sin embargo, Díez, en su estudio reciente sobre la obra de Vicente López rechaza de pleno esta atribución, aún considerándolas un conjunto de pinturas interesantes y de gran calidad. En su opinión, son tan sólo adjudicables a algún pintor de su escuela que copia y reelabora composiciones y modelos del maestro, planteando la posibilidad de que se deban a discípulos directos como Vicente Castelló, a quien ya los atribuyó Asunción Alejos, o Miguel Parra. Atendiendo a la información proporcionada por Alcahalí, se deben a la mano de Francisco Llácer, discípulo de Vicente López, que en multitud de ocasiones utilizó modelos de su maestro y destacó por su producción como fresquista y pintor de decoraciones eclesiásticas. Alcahalí, Barón de; (1897), *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, p. 189; Alejos, A. (1985): “Nuestra Señora de los Ángeles de Ruzafa, convento de origen barroco”, *Archivo de Arte Valenciano*, pp. 68-72 (como de Vicente Castelló); Díez García, J. L. (1999): *Vicente López (1772-1850)*, vol. II, p. 213, (como discípulo de Vicente López); Vilaplana (1986): p. 312-313 (como de Vicente López).

Influido directamente por la obra de Vergara, quien fuera su maestro, el pintor Joaquín Oliet, introducirá en algunas de sus decoraciones eclesiásticas el modelo del Temple, muestra de la impresión que el modelo de López hubo de causar en su época, siendo requerido por la clientela eclesiástica para sus templos. En la bóveda del testero de la Ermita del Socós de Càlig⁹, representará la *Asunción de la Virgen*, realizada en 1824, adaptando la figura de la Virgen a la titular de la ermita, la Virgen del Socorro. Aparece sentada sobre nubes con ángeles mancebos, abriendo los brazos y levantando la mirada, en el momento de ascender a los cielos, inmersa en un rompimiento de gloria, acompañada por una corte celestial de angelillos, destacando los que encima de su sepulcro abierto portan ramos de flores. En la zona de Castellón, este modelo pervivirá a través de Juan Francisco Cruella, quien en la ermita del Sargar de Herbés realizará sobre la bóveda del presbiterio la *Glorificación de la Virgen*, en 1836, aunque interpretada en clave más clasicista.

De esta manera, el modelo maellesco de la *Asunción de la Virgen María* conservado en el Palacio Real de Madrid, va sufriendo modificaciones e interpretaciones asentando este modelo iconográfico en tierras valencianas, como demuestra ampliamente la obra de Oliet. Más fidedigna al modelo de López es la *Asunción* que Oliet realiza para la Iglesia parroquial de San Agustín Obispo de Alfara de Algimia de Castellón¹⁰, en la que copia de forma mimética, con ligeras variantes, la decora-

ción mural realizada por Vicente López en la iglesia parroquial de Silla, que muestra la Coronación de la Virgen, aunque con una evidente limitación técnica. Oliet realiza la escena del mismo modo, pero elimina de la composición las alusiones a la coronación, sustituyendo las figuras de Cristo y Dios Padre por unos angelillos que juegan entre ellos de manera algo artificiosa, y la presencia de la paloma del Espíritu Santo que remata la composición. Como en López, el centro del nivel superior es iluminado por la luz del Espíritu Santo. La influencia academicista de Oliet, gestada por su sólida formación junto a Vergara y Camarón, aunado en pro de un estilo y técnica particular, sustituye la pincelada larga, el cromatismo y la agitación de las figuras de López, por una concepción más clasicista de la pintura, patente en la simplificación de algunos elementos como los pliegues de mantos y túnicas. Excepto estas ligeras diferencias, y salvando el grado de maestría de López, el grupo central reproduce con exactitud hasta el último detalle de la obra de Silla. Desde los pronunciados escorzos y la disposición de los agitados mantos de los ángeles mancebos, hasta las actitudes de los angelillos que portan ramos de flores, muestra una vez más del conocimiento de la producción artística de los pintores más aclamados de la época que le tocó vivir.

Más valiosas, impregnadas también de recuerdos y homenajes a Giordano a través del influjo de la obra de los académicos valencianos, son algunas de las obras de Vicente Castelló¹¹, hasta hace

⁹ Alcahalí (1897): p. 230; Gascó Sidro, A. J. (1996): *Pintores de Castellón. Del Neoclasicismo al Arte Contemporáneo*, p. 40; (1977): "Oliet, un fresquista castellanense en la agonía del Barroco". *Millars*, pp. 69-88; (1997-8): "El pintor morellano Joaquín Oliet". *Boletín de Amigos de Morella y su comarca*. Morella, Castellón, Vol. XVI, pp. 53-62, Vilaplana (1996): p. 317.

¹⁰ Gascó (1996), p. 41; (1997-8), p. 60; Vilaplana (1986), p. 317. La composición de López para la bóveda del presbiterio de Silla, obra de juventud e inspirada en composiciones de Bayeu y Maella muestra la representación tradicional de esta iconografía, aunando la asunción y la coronación. Sigue el modelo maellesco del fresco de la *Asunción de la Virgen* de Palacio Real, inspirado en la obra de Luca Giordano, que presenta actitudes y gestualidades semejantes, y el gusto por las figuras de ángeles mancebos volantes, en marcado escorzo, que Oliet sigue fielmente, aunque con diferentes calidades técnicas.

¹¹ Uno de los primeros trabajos que intenta aportar luz a la personalidad artística de Vicente Castelló es el realizado por Gil Salinas, R. (1987): "La pervivencia del academicismo: Vicente Castelló y Amat", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, pp. 84-86. Pero, quizá el mayor aporte al papel de Castelló en la pintura religiosa valenciana, sea el estudio de Pérez Sánchez, A.E. (1990): "La personalidad artística de Vicente Castelló y Amat", *Ars Longa*,

poco inéditas¹². En la iglesia parroquial de Bocairent, en una de las bóvedas del presbiterio volvió a utilizar esta composición, con variantes. Se trata de una de sus obras más tardías realizada aproximadamente entre 1854 y 1857, tras la remodelación del templo. Representa la *Asunción y Coronación de la Virgen*, arrodillada sobre nubes, y en actitud de adoración, dirige su mirada hacia arriba, siendo coronada por la Santísima Trinidad, mientras asciende al nivel celestial rodeada de una corte de angelillos que muestran diferentes actitudes. Algunos de ellos le sujetan la capa o manto, portando el ramo o vara de azucenas; otros le ofrecen canastas de flores, siguiendo iconográficamente modelos de su maestro Vicente López, especialmente las figuras de los ángeles mancebos que llevan ramos y canastas de flores que suelen acompañar a las representaciones de sus Inmaculadas, aunque el que porta el canasto de flores lo lleva sobre su cabeza, y aquí se lo ofrece a la Virgen. Es posible que el lienzo de la *Asunción de la Virgen* del Museo Lázaro Galdiano (nº 6861) sea boceto o estudio preparatorio para esta obra o, al menos, un primer planteamiento de la misma. En este caso, la Virgen aparece sobre las nubes, mirando hacia arriba y con los brazos abiertos, en la misma actitud que muestra en la *Coronación de la Virgen*, en la iglesia parroquial de Silla, o la preciosista *Asunción de la Virgen* de López, que se conserva en una colección particular valenciana. En el fresco de Bocairent, la Virgen aparece en actitud algo distinta, con las manos juntas en oración, mientras es coronada

por la Santísima Trinidad que no aparece en el boceto. Prácticamente exacto al fresco definitivo es el grupo de ángeles músicos, en el que un ángel mancebo, situado de espaldas, con medio cuerpo cubierto por una túnica verde, roja en el boceto, ofrece la partitura a una serie de angelillos que, dispuestos a su alrededor, la interpretan cantándola o con instrumentos musicales. En el boceto, el angelillo situado enfrente se dispone a cantar, mientras que en el fresco de Bocairent toca la flauta. Este gusto es bien visible en varios de los bocetos que se conservan en el Museo Lázaro Galdiano, considerados como anónimos del círculo de López, y que deben ser obra, igualmente, de Vicente Castelló. Uno de ellos representa la *Coronación de la Virgen por la Trinidad con dos ángeles mancebos y querubines acompañantes* (Nº Inv. 6863)¹³, boceto preparatorio para la decoración mural del presbiterio de alguna iglesia valenciana. Seguramente, sea éste uno de los ejemplos más palpables de la poderosa dependencia que Vicente Castelló muestra de los modelos de su admirado maestro Vicente López, en el que repite de forma prácticamente literal la composición del fresco pintado en la bóveda de la iglesia de la población valenciana de Silla, variada tan sólo en las figuras accesorias y que, incluso, tiene el mismo perfil cóncavo en los flancos. Sin embargo, no será la única vez que evoque esta composición. Una interesante versión nos la ofrece Castelló en la tardía *Coronación de la Virgen* de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de la Vall d'Uxó, una de sus últimas

nº1, pp. 9-25, al que hay que considerar como una personalidad propia en el arte valenciano del siglo XIX y no como un mero continuador de la obra de Vicente López, aunque es indudable el influjo ejercido por éste, junto al estudio de la pintura de los maestros valencianos del siglo XVII, tan valorados en el ámbito de la enseñanza académica, especialmente Ribalta.

¹² Alba Pagán, E. (2003): "Unes pintures de Vicente Castelló a l'Església de Bocairent", *Bocairent*, pp. 72-79. Las pinturas realizadas por Castelló en Bocairent aparecen citadas en el documento conservado en el *Archivo General de Administración*, EC. Caja 14.713, en la relación de méritos que el artista realiza, en 1857, para obtener la Cátedra de Dibujo antiguo y natural en la Escuela de Bellas Artes de Valencia.

¹³ Existe la posibilidad de que este boceto sea un estudio preparatorio para uno de los lunetos de la iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados de Alcoy, aunque el penoso estado de conservación de la pintura mural nos hace ser precavidos en tal afirmación.

obras, anterior a 1859. De ella se conserva, en el museo Lázaro Galdiano, un boceto o estudio preparatorio (Nº Inv. 6887) para esta composición que plantea idénticas soluciones, reduciendo la influencia de los modelos de López a la gloria de ángeles, algunos de ellos mancebos, portando cestos y varas de flores¹⁴. En ella se representa a la Virgen con túnica rosácea y manto azul, que recuerda ligeramente los modelos de Vergara, arrodillada sobre una nube inmersa en una gloria celestial de angelillos, algunos de los cuales le sujetan la capa, otros le ofrecen canastos con flores, siguiendo modelos de su maestro Vicente López, y un tercer grupo rodea una partitura cantando y tañendo instrumentos musicales. Utilizando los mismos elementos, con variantes compositivas evidentes, anteriormente empleados en la *Coronación de la Virgen* de la iglesia de Bocairant. En el nivel inferior una gran cruz de madera evidencia el triunfo de la religión y del sacrificio de su hijo actuando como mediadora entre los fieles y la esfera divina. Situada algo lateralmente, la Virgen se lleva una mano al pecho, mientras alarga la contraria hacia su Hijo, que junto a Dios Padre y al Espíritu Santo personificado por la paloma, la coronan.

EL MAGISTERIO DE VICENTE LÓPEZ: LA CONFIGURACIÓN DE IMÁGENES EN LA PINTURA RELIGIOSA VALENCIANA

La utilización de modelos de López no sólo se planteará en los temas asuncionistas, sino que irá mucho más allá. En las decoraciones murales de las iglesias valencianas, los modelos de las mujeres fuertes de la Biblia y temas del Antiguo Testamento de Silla y de la iglesia del Grao de Valencia serán igualmente utilizados por estos artistas. Pero lo más interesante es que muchas de estas imágenes recurren a composiciones

de Vicente López que hoy tan sólo conocemos a través de bocetos y estudios preparatorios. En las decoraciones de la iglesia parroquial de Silla y en la del Grao de Valencia representó a las figuras de las mujeres fuertes de la Biblia en sus pechinas. Como en el caso anterior, el éxito de las composiciones de López en las primeras décadas del siglo y la fuerte ascendencia que éste mantuvo sobre los artistas de su órbita se manifiesta tempranamente en las decoraciones religiosas valencianas.

Un caso destacado es el de Francisco Llácer y las decoraciones de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de Ruzafa en las que retoma repetidamente los modelos de López. Para la representación de *Judith con la cabeza de Holofernes*, en una de las pechinas de la iglesia, se inspirará en la imagen de Silla en la que López sigue a Luca Giordano en la monumentalidad de la figura y el movimiento ondulante de los paños, seguido con fidelidad en Ruzafa, aunque el colorido utilizado es diametralmente diferente, destacando el intenso granate y los ricos dorados. Esta tipología será repetida por otros artistas más tardíos como Cruella en la ermita del Sargar de Herbés de Castellón, en la que Judith sujeta en alto la cabeza cortada de Holofernes y la espada, tras penetrar en su tienda, donde se aprecia el cuerpo inerte del soldado sobre la cama. La figura de Judith deriva con toda claridad de la composición, del mismo asunto, utilizada por Vicente López en la pechina de la iglesia parroquial de Silla, en Valencia. Cruella incluso ha respetado la disposición del cortinaje del fondo, aunque ha eliminado la figura de la sirviente, dejando paso a un boscoso paisaje. De igual manera, Llácer seguirá el modelo de López en la iglesia de Ruzafa, en la imagen de Ruth, que sigue el modelo iconográfico de López, con la hoz de segar y las

¹⁴ La decoración de la iglesia de Vall d'Uxó se completa con las escenas de la *Anunciación* y la *Visitación* en los que vuelve a utilizar los modelos realizados en Alcoy. Estas pinturas ya fueron citadas por Tormo, E. (1923): *Levante*, Madrid, p. 55, como obras del discípulo de Vicente López, Vicente Castelló.

espigas de trigo entre las manos, y cubre su cabeza con amplio sombrero de paja atado con una pañoleta, muy semejante a los utilizados por los campesinos valencianos de la época, aunque con ciertas variantes. Por su parte, Cruella, en Herbés, utiliza la iconografía empleada por López en la iglesia del Grao de Valencia, sentada sobre una roca, portando la hoz de espigar, y las espigas de trigo, volviendo su cabeza, igualmente cubierta con un amplio sombrero de paja atado con una pañoleta. La escena de *Jael matando a Sísara* de Ruzafa de Llácer es de mayor interés, pues en la actualidad no se conoce ninguna pintura de López que represente iconográficamente la escena del asesinato¹⁵. Sin embargo, es evidente que Llácer vuelve a utilizar un modelo de López, presentando idéntica composición al boceto conservado en una colección particular barcelonesa que Díez considera como primer tanteo de composición de López para los frescos del Grao, posteriormente rechazado por el artista¹⁶, aunque la escena de Ruzafa parece indicar que la conocía. Otro tanto sucede con la representación de Llácer de *La profetisa María*, en Ruzafa, cuya composición sigue de cerca a la pintura conservada en el Museo Lázaro

Galdiano (nº 6086), estudiada recientemente por Díez¹⁷, quien indica que se trata de un estudio preparatorio para una de las pechinas de la iglesia del Grao de Valencia, como indica el perfil triangular de la composición del Lázaro. Sin embargo, la realización final de la escena del Grao, plantea interesantes variantes de composición. En el estudio preparatorio, como en la pintura de Ruzafa, aparece aislada la figura de la profetisa y en posición diferente. Esto no descarta que el boceto del Lázaro fuese pintado por López para otro templo valenciano, como parece indicar que Llácer conociese este modelo. De igual suerte, las escenas relativas a temas del Antiguo Testamento en la iglesia de Ruzafa tomarán como modelo las composiciones de López. Para *Gedeón con el vellocino de oro*, en la bóveda del crucero, copia una composición de López, de la que se conserva un boceto preparatorio en una colección particular, recogido recientemente en el estudio de Díez, sobre Vicente López¹⁸, y que considera estudio preparatorio para alguno de los frescos de iglesias valencianas desaparecidos. Lo mismo ocurre con la de *Moisés ante la zarza ardiendo*, que evoca la composición de un boceto de López conservado en

¹⁵ En la iglesia del Grao de Valencia, López había elegido el momento en que Jael muestra el cadáver de Sísara, conservándose su boceto en una colección particular de Bilbao.

¹⁶ Díez (1999): p. 23, P-43; en esa misma colección se conserva otro boceto que representa a Ruth y que se trata de un boceto preparatorio para la iglesia del Grao: Díez (1999): p. 25, P-52. Esto le hizo pensar que se trata de una pareja de bocetos para esta misma iglesia, rechazando después López la escena de Jael matando a Sísara por la de la heroína bíblica mostrando el cadáver, que es la que se encuentra representado en la pechina del Grao. Díez recoge la información del propietario de que ambas pinturas proceden de los herederos del pintor catalán Ramón Martí Alsina. Sin embargo, el hecho de que esta composición sea repetida por Llácer en la iglesia del convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Ruzafa, crea la evidencia de que conocía dicha composición, por lo que es posible que no se tratase de un boceto preparatorio para la iglesia del Grao, como plantea Díez, sino que en realidad se trate de un estudio para la decoración de alguna otra iglesia valenciana, hoy no conservada, pero que Llácer conocía.

¹⁷ Díez (1999): p. 23, P-46.

¹⁸ Díez (1999): pp. 22-23, P-40, lo considera compañero de un estudio preparatorio, también al óleo sobre lienzo, para alguna iglesia valenciana, cuya decoración no nos ha llegado, que representa a *Noé mostrando el arca a su familia*, del que además se conoce su dibujo preparatorio. Díez (1999): p. 24, P-49.

¹⁹ Díez (1999): p. 24, P-47. Considerado por Pérez Sánchez, A. E. (1978): "Novedades sobre Vicente López" *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte*, t. II, siglo XIX, Valladolid, p. 44, como primera idea para uno de los recuadros de Silla, donde López representó a *Moisés convierte en serpiente su bastón*. Parece tratarse de un boceto preparatorio para un techo no conocido, emparejándolo Díez con un boceto que se conserva en una colección sevillana del Sacrificio de Noé, de idéntico formato. Aguilera, E. M. (1946): *Vicente López*, Madrid, lám.V; Benet, J. (1972): "La obra mural de Vicente López", *La Vanguardia*, Barcelona, (1972), s/p; Gaya Nuño, A. (1973): *Vicente López. Maestros de la Pintura*, nº 76. Barcelona, fig. 39; Morales, J.L. (1980), *Vicente López*, Zaragoza, p. 126, nº 434.

el Museo del Castillo de Peralada¹⁹, boceto preparatorio para la decoración de una de las iglesias valencianas, que no se ha conservado. Este tema que aparecerá igualmente en las obras de Juan Francisco Cruella que lo imita en la ermita del Sargar de Herbés, y Vicente Castelló, en una de las pechinas de la iglesia de Albalat dels Taronjers. Lo mismo sucede con la escena del *Sueño de Jacob* que Llácer realiza en Ruzafa, donde de nuevo copia una composición de López, en esta ocasión de la iglesia del Grao de Valencia. De ella que se conoce un boceto preparatorio al óleo, conservado en el Museo Cerralbo que es estudio preparatorio de composición, y otro similar en una colección particular de Barcelona²⁰. Esta composición, de nuevo, aparecerá en la ermita de Herbés de forma casi idéntica, lo que indica que debieron conocer el mismo modelo. Ambas obras presentan las mismas variantes respecto a los bocetos y la pintura de la iglesia del Grao, aunque representan el mismo pasaje: el momento en que Jacob sueña con la escala divina por la que suben y bajan ángeles, por lo que es posible suponer que esta misma composición con las variantes que reflejan Cruella y Llácer fuese realizada por López en alguna otra iglesia, cuya decoración no nos ha llegado. Por su parte, Vicente Castelló en la obra al fresco, del mismo asunto, en una de las pechinas de la iglesia parroquial de Albalat dels Taronjers, se acercará estilísticamente a algunas figuras del *Sueño de Jacob* del conjunto del Grao. Jacob aparece en primer plano placidamente dormido, junto a su cayado de pastor, con la mano apoyada en su cabeza, siguiendo el modelo de López²¹.

A estas composiciones hay que añadir dos más realizadas por Cruella en Herbés, que siguen modelos de López que hoy sólo conocemos a través de bo-

cetos, realizados para alguna decoración hoy destruida. Es el caso de la escena de *Noé saliendo del arca* tomada del lienzo de Vicente López, *Noé mostrando el arca a su familia* que, en opinión de Díez, es estudio preparatorio para una decoración eclesiástica. A pesar de representar dos momentos diferentes, Cruella utiliza el mismo esquema compositivo y los mismos modelos figurativos de la obra de López en la ermita castellonense de Herbés. En ésta, Noé, en el centro de la composición, señala el arca que aparece al fondo mostrándolo a los miembros de su familia, asomados de medio cuerpo tras la roca en la que se encuentra el patriarca, arrodillado para poder encajarlo en la escasa altura del recuadro apaisado. En cambio, la escena de Cruella parece representar el momento en que la familia y Noé, junto a algunos animales, han salido del arca tras haber finalizado el diluvio, momento representado por el arco iris que envuelve la escena. A pesar de ello, la figura de Noé muestra la misma actitud que en la obra de López, señalando el arca e incluso aparece, a pesar de que el espacio no lo sugiere, ligeramente arrodillado, flexionando la pierna derecha como en el modelo de López. El aspecto del anciano de cabello largo y barba blanca, con túnica y manto es seguida de forma fidedigna por Cruella. Igual sucede con los personajes secundarios de la escena, como la mujer de Moisés, una anciana tocada por un pañuelo que sujeta bajo la barbilla con su mano, a la izquierda del patriarca, y la mujer con el cesto en la cabeza, a su derecha. De igual manera, el arca es representada como una sencilla casa de techado a doble vertiente, añadiendo Cruella a la composición algunos animales, como un venado, un camello y un elefante que se disponen a salir del arca. Para el *Sacrificio de Isaac*, el pintor morellano vuelve a mostrar su deuda

²⁰ Díez (1999): p. 23, P-41, P-42; lo considera obra coetánea a los frescos de la iglesia de Silla y a las pinturas de la Catedral de Valencia de López, compañero de la pintura, también preparatoria de *San Elías escribiendo las profecías*, en el mismo museo, ambas para la iglesia del Grao de Valencia.

²¹ Pérez Sánchez (1990), p. 19, fig. 16



Fig. 5. Vicente López. López. *Sacrificio de Isaac*.
Catecismo de Fleury.



Juan Francisco Cruella. *Sacrificio de Isaac*. Herbés.

con los modelos compositivos de López, utilizando uno de los grabados de Vicente Capilla, sobre dibujo de Vicente López para la obra de Claude Fleury *Catecismo Histórico que contiene en compendio la Historia sagrada y la doctrina cristiana*, publicada por Benito Monfort en Valencia²².

El gusto de la clientela valenciana por las obras de López, al exigir modelos del maestro que los artistas han de adaptar a su gusto, genera la necesidad de recurrir a imágenes grabadas, generalmente estampas de carácter devocional cuyos dibujos o diseños eran de la mano de Vicente López. Así, este recurso es utilizado en gran medida por artistas de su área de influencia.

Quizá, el ciclo más interesante de los realizados en Valencia sea el que Francisco Llácer lleva a cabo en la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, concretamente en la capilla de San José,

donde realiza dos grandes lienzos que representan *La Glorificación de San José*, y *La muerte o tránsito de San José*²³, realizados hacia 1820. En ellos se aprecia la influencia de las composiciones de López, posiblemente tomando como modelo para la segunda la obra del maestro realizada para la iglesia parroquial de Benifayó que representaba la muerte de San José en una de sus capillas y que fue destruida, o al menos desaparecida durante la guerra civil española²⁴. Aunque, desgraciadamente, este lienzo no nos ha llegado estas obras sirven para hacernos una vaga idea de su composición. No debía ser, por tanto, muy diferente al dibujo de López, grabado por Francisco Jordán, conservado en la Biblioteca Nacional (col. Albert, M.91, n° 741 y AA.10), sobre este mismo tema. Copia exacta de la composición de López es el lienzo de la *Muerte de San José*²⁵ de

²² Se conserva la publicación de 1821 en Valencia, aunque Carrete, J. (1985): *Catálogo de Estampas del Museo Municipal de Madrid. Estampas españolas*, Madrid, n° 33-8; (1989): "Estampas calcográficas por dibujos de Vicente López", Cat. Exp. *Vicente López. (1772-1850)*, Madrid, p. 327, cita una edición anterior de 1816, que sin duda conocía Cruella, y de la que debía poseer un ejemplar, utilizando el modelo de López para ilustrar el pasaje del *Sacrificio de Isaac*. Díez (1999): p. 432, E-5.

²³ En una colección madrileña se conserva un boceto de este mismo tema, que reproduce el original de Llácer en la Basílica de los Desamparados. Considerado en el archivo Mas como obra de Vicente López, se trata de un estudio preparatorio realizado por Llácer. Díez (1999), ya no lo cita como obra de López en su estudio. Vilaplana (1986): pp. 320-321.

²⁴ La decoración de Vicente López en Benifayó fue dada a conocer por Pérez Sánchez (1978): p. 42. El estudio reciente de Díez (1999): pp. 17-19, completa la información, recogiendo toda la bibliografía anterior.

²⁵ La evidente filiación de la obra de Oliet con el modelo de López es innegable. A pesar de ello, en la reciente exposición de la *Luz de las imágenes* de Segorbe (2001), p. 668, esta obra se ha relacionado con un grabado de José Camarón de este tema, perteneciente a la serie que realizó este artista para ilustrar el *Libro de la vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca y esposo de nuestra señora, san Joseph*, de José Valdivieso, obra que venía reeditándose desde el siglo XVII y que, en la edición madrileña de 1774, fue ilustrado con los grabados de Camarón. El de la muerte San José lleva el n° XXIII y muestra a San José en el lecho, sostenido por el Hijo,



Fig. 3. Vicente López. *Muerte de San José*.



Joaquín Oliet. *Muerte de San José*. Castellón.

Joaquín Oliet, uno de los mejores de la serie de la Concatedral de Castellón y en el que estéticamente se vincula, ya tempranamente a la obra de Vicente López, tomando como referente sus composiciones grabadas. El cuadro de Castellón copia fidedignamente la composición de este grabado, que fue muy difundido en su época²⁶. La escena representa a San José postrado en su lecho de muerte, consolado por su hijo, mientras la Virgen María le acerca un cuenco con caldo. Oliet sigue incluso los modelos humanos, gestos y actitudes de López con habilidad, aunque elimina algunos aspectos como los angelillos del primer término. También es similar a esta composición

el lienzo del siglo XVIII del mismo tema de la iglesia de Santiago de Orihuela, que se atribuye, igualmente, a un pintor de la órbita del maestro valenciano. Aunque documentado en 1795 este lienzo está más próximo a la composición mostrada por Vergara, en su *Muerte de San José*²⁷, de una colección particular valenciana. Esta pequeña pintura sobre tabla muestra cómo determinadas imágenes fueron objeto de amplia demanda como cuadros de devoción, destinados no sólo a capillas eclesiásticas, sino también a oratorios domésticos.

Posteriormente, Joaquín Oliet utilizará este recurso a menudo. En los frescos de la ermita de Vinromá²⁸, realizados

mientras la Virgen y dos angelillos arreglan la cama. Al fondo, aparece el viaje de San José, o Tránsito, portando la palma y acompañado de un ángel. Las diferencias respecto a la obra de Oliet son evidente, rechazando de pleno que pudiese tratarse de la real fuente iconográfica, aunque esto no implica que el grabado de Camarón de 1774 influyese en algo en la estampa de López, que introdujo importantes variantes repetidas por Oliet.

²⁶ Díez (1999): p. 467, lám. 30. En la misma colección se conservan dos copias de esta estampa, grabadas por Tomás Rocafort en Valencia (t. 48, n.º 443 y t. 48, n.º 445), además de otras dos copias, una de mala calidad realizada por Larrosa (n.º 446) y otra editada en Valencia por N. Sanchís (n.º 447).

²⁷ Se trata de un pequeño óleo sobre tabla (0,90 x 0,67). Un cuadro de mayores dimensiones de autor anónimo en la actual iglesia de Nuestra Señora del Puig de Valencia, procedente de la casa mayor de los padres mercedarios, de clara influencia vergaresca, presenta esta misma iconografía.

²⁸ Gascó Sidro (1977), pp. 69-88; (1996), p. 38; (1997-8), p. 57.



Fig. 4. José Bonet. *San José con el Niño en gloria*. Altura.

hacia 1805 y 1808 vuelve a utilizar la obra de López como referencia, copiando literalmente la composición. De nuevo, la fuente de inspiración serán las composiciones grabadas, en esta ocasión utilizando los dibujos de López, grabados por Miguel Gamborino entre 1798 y 1803, impresos por la calcografía Nacional en 1804, de los que se conocen numeroso ejemplares y que representan las diversas estaciones del *Vía Crucis*²⁹. Oliet readaptó los modelos a su estilo más sobrio y de dibujo más contenido. Así, la escena de la *Elevación de la Cruz* copiará literalmente el dibujo realizado por Vicente López y grabado por Gamborino, conservado en la Biblioteca Nacional (Nº 827-20), que representa el mismo asunto³⁰, el momento en que la cruz en que Cristo ha sido clavado comienza a ser elevada. Lo mismo sucede con las escenas de la *Caída camino del Calvario* y la *Aparición de Jesús resucitado a la Magdalena*, en la que se representa la escena conocida como *Noli me tangere* de influencia poussiana. La utilización de estampas es algo habitual en los pintores de todas las épocas. Sin embargo, la utilización de las realizadas por un artista contemporáneo como López indica el prestigio que este pintor gozaba en estos primeros años de siglo, convirtiéndose en uno de

los artistas más reputados y solicitados en Valencia. En 1816, para la ermita de Vilanova d'Alcolea, Oliet utilizará modelos compositivos extraídos de grabados con dibujos de López, para la obra, ya citada, de Claude Fleury, impresa por Benito Monfort, en concreto, para la escena de la *Caída de Adán y Eva*. En el resto de la capilla, utilizará otros esquemas, decorando la bóveda del presbiterio con un rompimiento de gloria y los evangelistas y escenas del Antiguo y Nuevo Testamento en el resto de los muros.

No sólo las decoraciones eclesiásticas de López gozaron de gran éxito en los ambientes valencianos. También los lienzos devocionales realizados por este artista arraigaron profunda y rápidamente en el gusto de la clientela, especialmente los modelos iconográficos de San José y de la Inmaculada. La mayoría de los artistas para sus lienzos religiosos destinados a los altares de iglesias o para el culto particular utilizarán, sin duda a petición de sus comitentes, las composiciones de López como referente e incluso los modelos humanos por él establecidos.

El modelo iconográfico principal para la representación de San José será lienzo de la colección Trenor, fechado hacia 1814, del que existe también una copia en el Museo Lázaro Galdiano (nº 3.977), modelo iconográfico que alcanzó gran éxito entre la clientela de López. San José aparece barbado y joven, alejado de la iconografía tradicional que solía representarlo más entrado en años, vestido con túnica de color gris violáceo y manto ocre, del que se conservan numerosas copias y réplicas del mismo autor y del taller. En las decoraciones valencianas será repetida fidedignamente, como muestra el fresco de *San José con el niño*, de Joaquín Oliet en la ermita de Vilanova d'Alcolea. Otro de los modelos más imitados será el lienzo realizado

²⁹ Todavía en 1814, las láminas del *Vía Crucis* diseñadas por Vicente López y grabadas por Gamborino eran anunciadas para su venta en la prensa local valenciana. *Diario Provincial de Valencia* 25 abril 1814, nº 1164.

³⁰ Se conservan diversos grabados, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (nº 85/268), en la Calcografía Nacional de Madrid, (nº 1107), y otro además en la Biblioteca Nacional, procedente de la colección Albert (V.32. Nº 219).

por López en 1803, representando a *San José con el niño Jesús y el Espíritu Santo en gloria*, para la catedral de Segorbe y hoy conservado en el Museo Diocesano. Una réplica casi exacta se conserva en la cercana iglesia de Altura realizada por José Bonet. En el Museo Lázaro Galdiano se conserva un estudio preparatorio de este tema, posiblemente destinado a un cuadro de altar (Nº Inv. 6876), que como otros tantos lienzos que presentan idéntica factura ha de ser obra de Vicente Castelló. En esta ocasión, deriva directamente del boceto pintado por Vicente López, *San José con el Niño Jesús y San Juanito en gloria*, que se conserva en una colección particular madrileña. El santo aparece sentado en una nube y rodeado de angelitos, porta en sus brazos al Niño Jesús, sobrevolando junto a ellos la paloma del Espíritu Santo.

También sus conocidas y populares Inmaculadas gozaron de gran aceptación, conociéndose algunas réplicas, algunas obras de taller y otras copias casi idénticas. Otros artistas, aunque bajo el influjo de la estética de López, darán forma a sus propias invenciones en base a los modelos aprehendidos, fundiendo o permutando elementos formales que remiten a lo visto en la obra de otros artistas. En este sentido, en el ámbito valenciano, quizá una de las obras más destacadas sea la *Inmaculada Concepción* de Vicente Castelló que actualmente se conserva en el Monasterio del Santo Sepulcro de Alcoy. Esta *Inmaculada* considerada obra anónima del siglo XVIII se trata en realidad de una obra de Vicente Castelló y Amat, quien trabajó en numerosas iglesias y conventos alcoyanos. En el Museo Lázaro Galdiano (Nº inv. 6856), existe una obra de similar factura, sin duda estudio preparatorio para un cuadro de altar³¹, quizá para este mismo lienzo a pesar de sus modificaciones pos-



Fig. 6. Vicente Castelló. *Inmaculada Concepción*. Alcoy.

teriores. El lienzo representa a la Inmaculada Concepción sobre nubes encima del dragón, a quién atacan los angelitos de la peana, observándose la influencia de su maestro en la figura del angelito volante que la corona de rosas, bajo la Paloma, de cierta influencia giordanesca, tan apreciada por López. En la obra de Alcoy se mantienen estos elementos, aunque se ha eliminado la figura del dragón asietado por los angelillos y los que portan los símbolos de la letanía mariana muestran disposiciones diferentes. Ambas obras, especialmente la del Lázaro, están estrechamente emparentadas con la imagen de la *Inmaculada* que orna el primer tramo de la bóveda de la iglesia de la Cartuja de Portaceli³². La Virgen aparece representada en idéntica postura, de pie con las manos juntas a un lado del rostro en actitud de oración, sobre una bola del mundo, entre nubes, mientras los ángeles lanzan sus flechas al ángel caído. Probablemente, Castelló vio esta imagen durante sus documentados trabajos en Portacoeli, que hasta el momento no se han podido identificar. Lo mismo sucede con la *Virgen del Rosario en gloria, con santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena*, realizada hacia 1800, conservada en una colección particular, y del que se conserva una intere-

³¹ Este mismo asunto lo realizó en otras ocasiones, como la *Inmaculada Concepción* que mostró a la estimación de la Junta, para “un retablo de las inmediaciones de la ciudad” de Valencia, en agosto de 1815.

³² Las pinturas de los muros y bóvedas de la iglesia de Portacoeli han sido atribuidos a Luis Planes, Camarón y Vergara. Fuster Serra, F. (1994): *Cartuja de Portaceli. Historia, vida, arquitectura y arte*, Valencia, p. 333-367.

sante versión en la iglesia parroquial de la población valenciana de Andilla.

En definitiva, podemos concluir que el estamento eclesiástico, al igual que la monarquía borbónica restaurada de Fernando VII, en sus encargos artísticos primará la consolidación del lenguaje religioso tradicional a través de la estética y los modelos iconográficos del pintor Vicente López, gusto que primará, igualmente entre los comitentes particulares. El éxito de López se produce tras su regreso de Madrid en 1792, como un artista consolidado. Pronto irá afirmándose como uno de los artistas más demandados por la clientela valenciana. Tras su marcha a la corte, como primer pintor de Cámara de Fernando VII, dejará un vacío en la producción religiosa valenciana que será ocupado por sus discípulos más directos, Parra, Castelló,

Llácer y por otros artistas como Oliet y Cruella, en Castellón. Estos artistas utilizan los modelos del maestro con mayor o menor fortuna, repitiendo actitudes, composiciones o reutilizando dibujos. Por supuesto, se trata de un estudio que pretende aproximarse a través de las principales obras de López a la perduración de su magisterio en territorio valenciano. Mucho queda por decir: Este tributo se verá plasmado en otras parcelas, desde el retrato a la composición alegórica y será ofrecido por otros muchos discípulos como lo son sus hijos, Luis y Bernardo López que trabajaron para la catedral y las Salesas de Orihuela. Así, la realidad valenciana de la imagen ideada y la imagen copiada nos ofrece un lenguaje pictórico anclado en el tardobarroco académico hasta mediados del siglo XIX.



CANALES Y DIFUSIÓN DEL FENÓMENO DEL JAPONISMO EN ESPAÑA

V. David Almazán Tomás
Universidad de Zaragoza

FASCINACIÓN POR EL EXÓTICO JAPÓN

Desde la Antigüedad, Oriente sedujo a Europa a través de la Ruta de la Seda. En nuestros días avanzamos hacia un conocimiento más profundo de las culturas orientales y su seducción artística ya no se basa en la opulencia de sus manufacturas (seda, porcelana, laca...), sino en la influencia de sus formas artísticas, su estética y pensamiento. En tiempos en que se debate sobre conceptos como la multiculturalidad y el choque de civilizaciones, nos parece oportuno resaltar desde la historia del arte la extraordinaria importancia de la influencia del arte no occidental en nuestro propio discurso artístico. Dicho esto, el objetivo de esta comunicación es el análisis de la influencia artística japonesa en un fenómeno que se ha denominado *Japonismo*. Como es sabido, el *Japonismo* ha sido valorado como uno de los factores que sirvieron de impulso al nacimiento de arte moderno y los primeros “ismos”. Si bien en Europa

y Estados Unidos este fenómeno ha sido estudiado en profundidad, el caso español requiere todavía de más estudios que nos ayuden a valorar su importancia.

Conviene señalar que el fenómeno del *Japonismo* no es una mera prolongación de la *Chinoiserie*¹ propia de los siglos XVII y XVIII. No se produjo tan sólo un relevo en la civilización de origen de exóticos motivos decorativos², sino que cambia el ámbito de influencia, que pasa de la cultura cortesana a la burguesa. Es sorprendente el gran alcance, incluso en un nivel popular, del exotismo del Extremo Oriente en países como España, que por entonces ya no tenía una presencia política y comercial en la región. En el abanico de manifestaciones culturales abierto a la influencia japonesa sobresalen el arte, la decoración, el diseño, la literatura, la moda, los espectáculos y la publicidad. En las Bellas Artes, apreciamos una doble lectura del fenómeno del *Japonismo*. Por una parte, atendiendo a su temática, puede ser entendido como género³;

¹ Para un estudio general de la *Chinoiserie* véase la siguiente bibliografía seleccionada: Jacobson, Dawn: *Chinoiserie*, Londres, Phaidon Press, 1999; Impey, Oliver: *Chinoiserie, the impact of oriental styles on Western art and decoration*, Londres, Oxford University Press, 1977; Keller, Dominik (et al.): *Chinoiserie. China als Utopie*, Zurich, Conzett und Huber, 1975; Honour, Hugh: *Chinoiserie: The vision of Cathay*, Londres, 1961.

² Es más, en el *Japonismo*, por lo general, los occidentales no diferenciaban bien entre lo chino y lo japonés, fusionando ambas culturas indistintamente en un concepto híbrido. No obstante, el impulso del coleccionismo fomentó la aparición de estudios especializados y los inicios de una etapa científica en el estudio de la cultura de Extremo Oriente. Académicamente, el término *Japoniste* fue instaurado en el Primer Congreso de Orientalistas, celebrado en París en 1875.

³ El *Japonismo*, si lo estudiamos como género, consiste en la exótica utilización de objetos y temas japoneses, especialmente flora (cerezo, lirios y crisantemos) y fauna (aves e insectos); vestimentas femeninas (kimonos, aba-

por otra parte, sin preocuparnos necesariamente del tema de la obra, puede ser considerado como una influencia estilística⁴ que influyó en la renovación del arte académico occidental y aportó elementos de vanguardia. El epicentro de la renovación artística occidental por el *Japonismo* fue París⁵ (en los impresionistas, post-impresionistas, simbolistas y modernistas), pero este movimiento alcanzó directa o indirectamente a todas las grandes ciudades occidentales, donde se fomenta el coleccionismo de obras artísticas japonesas, especialmente los coloristas grabados xilográficos *ukiyo-e*, poco valorados en su país de origen, que sin embargo causaron un gran impacto por su temática, composición, riqueza ornamental, dinamis-

mo y expresividad⁶. En la nómina de los más influyentes japonistas contamos a los grandes hitos de la pintura moderna: J. A. M. Whistler⁷, Edouard Manet⁸, Edgar Degas⁹, Claude Monet¹⁰, Henri de Toulouse-Lautrec¹¹ y Vincent Van Gogh¹².

Las causas de la aparición del fenómeno del *Japonismo* fueron varias. Las principales pueden condensarse en la constante mirada de Occidente a Oriente, las oportunas condiciones para acceder a la cultura japonesa, y el contexto aperturista japonés de la era Meiji (1868-1912). Tras siglos dos de aislamiento, las vías de contacto con Occidente fueron los lazos comerciales directos, los viajeros y diplomáticos occidentales en Japón, la llegada de japoneses en Occidente, la

nicos y quitasoles) y decoración de interiores (biombos y tibores). El arquetipo de la imagen japonista es la figura idealizada de la *geisha*.

⁴ Son características del *Japonismo* el predominio del dibujo lineal, utilización de colores planos, los formatos alargados tipo *kakemono*, el encuadre cortado, la diagonal, el silueteado, contornos definidos y el gusto por el decorativismo organicista.

⁵ Los hermanos Edmond y Jules Goncourt (1822-1896 y 1830-1870), Charles Baudelaire (1821-1867), Philippe Burty (1830-1890), Félix Bracquemond (1833-1914) y Abbott McNeill Whistler (1834-1903) Whistler, fueron los primeros en llamar la atención sobre esta renovadora influencia, que pronto logró la adhesión de Edouard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1834-1917), Claude Monet (1840-1926) y Emile Zola (1840-1902).

⁶ Para una selección bibliografía básica sobre el *Japonismo* remito al lector a las siguientes obras de referencia: AA.VV.: *Dialogue in Art. Japan and the West*, Nueva York, Kodansha Internacional, 1976; Berger, Klaus: *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; Ives, Colta Feller: *The Great Waves: The influence of japonese woodcuts on French Prints*, Nueva York; The Metropolitan Museum of Arts, 1974; Rappard-Boon, Charlotte van: *Japonisme, The first years, 1856-76*, Amsterdam, Liber Amicorum, Karel G. Boon, 1974; Sullivan, Michel: *The Meeting of Eastern and Western Art*. Los Angeles, University of California Press, 1989; Wichmann, Siegfried: *Japonisme: The Japanese influence on Western art since 1859*, Londres, Thames and Hudson, 1981; Weisberg, Gabriel P. e Yvonne, M.L.: *Japonisme, an Annotated Bibliography*, New York, 1990. Asimismo son imprescindibles los catálogos de las exposiciones: *Mutual influences Between Japanese and Western Art*, Tokio, National Museum of Modern Art, 1968 y *Japonisme*, París, Galeries Nationales du Grand Palais, 1988.

⁷ Con obras tan conocidas como *Caprice in Purple and Gold* (1864), *Rose and Silver: The princess from the Land of Porcelaine* (1864), *Variations in Flesh Color and Green: The Balcony* (1864-70) y *Harmony in Blue and Gold: The Peacock Room* (1876-77).

⁸ Presentó en el Salón de París de 1866 su polémica obra *El Pífano*, en el que ignora los principios clásicos de la perspectiva y hace flotar a la figura en un fondo neutro, siguiendo lo visto en grabados japoneses, los cuales aparecen en varias pinturas del artista. En otro conocido cuadro, el *Retrato de Emile Zola*, Manet colocó un biombo dorado con un ave sobre un cerezo y un grabado de Sharaku (c.1793). Los abanicos, unos de los emblemas del *Japonismo*, aparecen en la litografía *La parisina* (1874) y en *Mujer con abanicos* (1873). De factura caligráfica es *Cabeza de cuervo y caracteres japoneses*, unos dibujos de Manet en tinta china sobre papel (1875). También pintó varios *Crisantemos*, en formato de abanico (1881).

⁹ Utilizó frecuentemente para sus escenas de la vida cotidiana las composiciones de Hokusai (1760-1849), cuyos libros de dibujos, *Manga*, tuvieron gran repercusión en el arte occidental.

¹⁰ Gran coleccionista de grabados (véase la completa monografía de Aitken, Geneviève y Delafond, Marianne: *La Collection d'estampes japonaises de Claude Monet*, La Bibliothèque des Arts, París, 1998), Monet, participó animadamente de la moda por lo japonés pintando a *Madame Monet vestida de japonesa* (1876), llegando, incluso, a construirse un jardín de tipo japonés en su villa en Giverny-sur-Epte —hoy Musée Claude Monet à Giverny—, cuyo estanque motivó sus famosas *Nymphéas*.

¹¹ Coleccionista de objetos de arte japonés, utilizó tinta y pinceles japoneses para anticipar un expresionismo gestual muy influyente en el mundo del cartelismo y el diseño gráfico.

¹² La correspondencia de Van Gogh desde Arlés es un continuo alegato en pro del arte japonés, que también fue coleccionista de estampas japonesas,

aparición del coleccionismo de objetos japoneses, las Exposiciones, especialmente Universales e Internacionales, y las publicaciones de libros sobre Japón, y reportajes en la prensa, con especial interés de la prensa ilustrada.

Ajustando el contenido de nuestra comunicación a los canales de difusión artística en la contemporaneidad, vamos a centrarnos en este texto al análisis de las vías de difusión del arte japonés y el *Japonismo* en un marco cronológico fundamental para su desarrollo, las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Con este propósito, para contextualizar el tema del *Japonismo* en el arte contemporáneo español realizamos una valoración de la influencia japonesa en nuestro arte y establecemos un estado de la cuestión de las investigaciones sobre el tema en nuestro país. Tras esto, presentamos un análisis de los canales de difusión del arte japonés y del *Japonismo* más significativos. La presencia de objetos artísticos japoneses, tal como se desprende de los estudios realizados sobre el coleccionismo no fue muy significativa, lo mismo que las exposiciones de arte japonés, que fueron escasas hasta décadas recientes. El contacto de los artistas españoles se produjo muchas veces en el extranjero, especialmente París. No obstante, hubo una importante vía de encuentro con el arte japonés a través de publicaciones, especialmente revistas ilustradas con mucho contenido gráfico y gran difusión.

JAPÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL

Si bien no hay duda en que las relaciones directas, el coleccionismo y las exposiciones sobre arte japonés no

tuvieron la intensidad que la de otros países como Francia, Reino Unido o Estados Unidos, en el arte contemporáneo español encontramos obras que reflejan el gusto por el exotismo japonés en fechas tan tempranas como los primeros japonistas, gracias a artistas de proyección internacional como Mariano Fortuny (1838-1874), en cuya primer versión del *El Coleccionista de Estampas* (1863) aparecía una armadura japonesa propiedad del artista, un jarrón de porcelana china y un abanico japonés¹³. Otro temprano introductor del *Japonismo* en España, aunque más modesto, fue Raimundo Madrazo y Garreta (1841-1920), cuñado y amigo de Mariano Fortuny y, al igual que este, coleccionista de objetos orientales. Realizó cuadros como *La Japonesa* (1879), en el que aparecen los elementos clave de este tipo de obras: el kimono, las flores exóticas, los farolillos japoneses y, en la firma, un anagrama de inspiración caligráfica. Sin la calidad de los autores mencionados, son numerosos los pintores que abordan en alguna ocasión la moda por lo japonés, si bien muchas veces alejados de la voluntad de encontrar en el arte japonés un apoyo para modernizar su pintura.

Es en regiones más abiertas a las corrientes europeas, como Cataluña y el País Vasco, en cuyos artistas observa una mayor asimilación del *Japonismo*. En Barcelona, debido a su vocación europea, su gran industria gráfica¹⁴, la Exposición Universal de 1888 y el empuje del Modernismo hallamos uno de los focos más interesantes del *Japonismo*. Entre los nombres más destacados hemos de citar a la polifacética familia Masriera¹⁵ y a los grandes nombres de

¹³ hizo copias al óleo entre 1886 y 1888 de algunos *ukiyo-e* de Hiroshige (1797-1858) y Eisen (1790-1848). En ocasiones, como explico homenaje, colocaba en sus retratos estampas japonesas como fondo.

¹⁴ Las inquietudes espirituales orientalistas de Van Gogh se concretaron en su conocido autorretrato como un monje budista de 1888.

¹⁵ La armadura japonesa de *samurai* fue regalada al artista por el coleccionista norteamericano W.H. Steward, un jarrón de porcelana y un abanico japonés. La incursión de objetos japoneses se debe a que Fortuny era un gran coleccionista de objetos de arte oriental. En fotografías antiguas de su estudio vemos que entre los múltiples objetos que exhibía en su estudio de Villa Martinori (Roma) se encontraba esta armadura japonesa. Otro cuadro con marcado influjo japonista fue *Niños en un salón japonés* (1874), en el que retrató en un ambiente oriental,



Fig. 1. Mariano Fortuny, primera de las versiones de *El coleccionista de estampas*, de 1863, obra pionera del Japonismo español, en la que la pasión por los objetos artísticos japoneses se manifiesta en una armadura *samurai*.

la ilustración¹⁶, como Apel·les Mestres (1854-1936), Alexandre de Riquer (1856-1920), Ramón Casas (1866-1932) y José Triadó (1870-1929). En general, el Japonismo modernista catalán presenta dos grandes corrientes claramente diferenciadas. Una *decorativista*, que tuvo su máximo representante en Alexandre de Riquer, con el estilo de Mucha, colores suaves, *cloisonnisme*, contornos marcados, trazos gruesos, exquisitas filigranas bizantinizantes; y otra *sintética*, que estuvo encabezada por Ramón Casas, con estilo caligráfico, lineal y expresivo cercano a Toulouse Lautrec.

Siguiendo en el campo de la ilustración gráfica¹⁷, en Madrid debemos destacar la extraordinaria y prolífica producción japonista de los dibujantes de las grandes revistas nacionales, tales como *Blanco y Negro*, *La Esfera* o *Nuevo Mundo*,

de kimonos y abanicos, a sus hijos María Luisa y Mariano. Características semejantes observamos en *La Japonesa* (1865) y el retrato de *Adelaida del Moral* (1874). También en su obra gráfica se puede atestiguar el interés de Fortuny por el arte japonés, ya que realizó copias de diseños del *Manga* de Hokusai, que demuestran un la existencia de una investigación artística hacia los grabados japoneses. Véase *Mariano Fortuny Marsal. Mariano Fortuny Madrazo*, Biblioteca Nacional-Electa, Madrid, 1994, pp.101.

¹⁶ Trenc, Eliseo: *Las artes gráficas en la época modernista en Barcelona*. Barcelona: Gremio de Industrias Gráficas, 1977.

¹⁷ José Masriera y Manovens pronunció un discurso en la Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona en 1885, en el que defiende el arte japonés y destaca la influencia y el interés que éste ha despertado en Europa. Francisco Masriera (1842-1902) pintó a una joven vestida de japonesa en 1886 el cuadro titulado *Contrariedad*. Luis Masriera y Rosés (1872-1958), pintó *La sombrilla japonesa* (1920), obra que le sirvió para crear la escenografía de *Sota'ombrella*, por la que ganó un *Grand Prix* en la Exposición de Artes Decorativas de París del año 1925.

¹⁸ El Japonismo modernista catalán presenta dos grandes corrientes claramente diferenciadas. La primera, que denominaremos *decorativista*, tuvo su máximo representante en Alexandre de Riquer, con el estilo de Mucha, colores suaves, *cloisonnisme*, contornos marcados, trazos gruesos, exquisitas filigranas bizantinizantes. Por otra parte, una corriente *sintética* estuvo encabezada por Ramón Casas quien recogió estilo caligráfico, lineal y expresivo de Toulouse Lautrec. Una claramente japonista de Ramón Casas fue el cartel anunciador de *Anís del Mono*.

en las que trabajaron artistas de la talla de Joaquín Xaudaró (1871-1930), Roberto Martínez Baldrich (1895-1959), Rafael Penagos (1889-1954), Federico Ribas (1890-1952), Salvador Bartolozzi (1882-1950) y Francisco Cidón (1871-1930).

El País Vasco presenta también artistas con un marcado interés por lo japonés, siendo destacable la masiva presencia de grabados *ukiyo-e* en la pintura del vasco Juan de Echevarría¹⁸ (1875-1931), a quien consideramos uno de los autores más interesantes en la modernización de la pintura española a través de la asimilación de las corrientes postimpresionistas.

La senda marcada por Van Gogh es seguida también por destacados artistas de nuestra vanguardia, como el caso de Joan Miró (1893-1983), quien en 1917, al retratar a su amigo E.C. Ricart con un grabado japonés *ukiyo-e* como fondo, aunque en lugar de reproducirlo lo pegó directamente a modo de *collage*. Sin embargo, la influencia japonesa en la obra de Miró no se limita a este Japonismo clásico o histórico, propio de las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, marcado por la repercusión de los grabados *ukiyo-e*, ya que desde las vanguardias artísticas, especialmente el surrealismo y, posteriormente, en el expresionismo abstracto, se produce un punto de inflexión en las relaciones artísticas con Japón, hacia influencias más profundas y depuradas, basadas en la difusión del zen. En el arte español del

siglo XX, como bien sabemos gracias a las investigaciones de la Dra. Pilar Cabañas, Joan Miró es uno de los principales puentes de la modernidad con el arte japonés¹⁹. El arte del zen²⁰ (la pintura a la tinta *suibokuga*, la austera caligrafía y los jardines secos) sustituyen a los grabados *ukiyo-e* como referente estético hacia el que dirigir nuevos caminos en el arte occidental²¹ (rechazo a la lógica racional, el interés por el azar, estética de la nobleza de lo pobre). A partir de este momento el *Japonismo* deriva en lo que podríamos denominar *Zenismo*²². Con el Expresionismo Abstracto se llega a un encuentro en el plano teórico y también en lo formal, tanto en tendencias gestualistas (imitando los trazos de la pintura a la tinta), como en las matéricas (buscando superficies gastadas, austeras, naturales). En el caso español²³, hemos de destacar a Antonio Saura (1930-1998) Antoni Tàpies (1923-) y Fernando Zóbel (1924-1984).

En nuestros días, conviven aspectos del *Japonismo* y del *Zenismo*²⁴, junto con una nueva visión cosmopolita, tecnoló-

gica y neopop de las grandes y futuristas ciudades del Extremo Oriente —primero, fue Japón, Hong Kong y Taiwán, luego Corea del Sur y, ahora, la China. Esta nueva oleada de influencia cultural nos llega a través del diseño, el *manga*, el *anime*, el cine y el videojuego. Por esta razón, todavía podemos seguir hablando de *Japonismo*, o incluso adoptar el término de *Neojaponismo*, ya que, incluso en el ámbito de la pintura, destacados artistas figurativos continúan una reinterpretación del exótico Japón, siendo en los últimos años quizá el caso más representativo el de la última serie sobre *geishas* en kimono de Eduardo Úrculo²⁵. Precisamente Fernando Castro Flórez, autor del catálogo de las citadas obras de Úrculo, hace tan sólo unos meses, ante el fenómeno neojaponista nos volvía a señalar que “Japón nos invade poco a poco”²⁶.

EL FENÓMENO DEL JAPONISMO EN ESPAÑA: ESTADO DE LA CUESTIÓN

A falta de publicaciones monográficas y exposiciones sobre el tema, todavía estamos en un momento de desarrollo de

¹⁹ Un libro sobre este tema, está siendo preparado en estos momentos. En algunos trabajos he tratado algunos aspectos: véase; Almazán Tomás, V. David: *Japón y el japonismo en las revistas españolas ilustradas (1870-1936)*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2001 (edición en microficha); “*Japonismo e Ilustración Gráfica: la influencia japonesa en los ilustradores de la revista Blanco y Negro (1892-1930)*”, ponencia presentada en el “VI Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España”, celebrado en la Universidad de Santander del 26 al 29 de septiembre de 1997; publicado en *Japón: un enfoque comparativo. Actas de la Asociación de Estudios japoneses en España*, Madrid: Asociación de Estudios Japoneses en España, 1999 y Almazán, V. D.: “El *Japonismo* en la obra gráfica del ilustrador Joaquín Xaudaró (1872-1933)”, comunicación al XII Congreso del CEHA (Comité Español de Historia del Arte), celebrado del 28 de septiembre al 1 de octubre de 1998, en la Universidad de Oviedo y organizado por el Departamento de Historia de Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. Oviedo: Universidad de Oviedo, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 1998. Para la publicidad véase Almazán, V.D.: “La imagen de Japón en la publicidad gráfica española de finales del siglo XIX y principios del siglo XX”, *Revista Española del Pacífico*, n.º 10, Madrid: Asociación Española de Estudios del Pacífico, 1998; “La seducción de oriente: de la *Chinoiserie* al *Japonismo*”, *Artígrama*, n.º 18, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2004, pp. 83-106.

²⁰ Juan de Echeverría, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004.

²¹ La influencia japonesa en el pintor surrealista ha sido estudiada con profundidad en el libro Cabañas, Pilar: *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*, Barcelona, Electa, 1999.

²² Para una introducción breve, rigurosa y asequible del arte zen remito al lector a García Gutiérrez, Fernando: *El Zen y el arte japonés*, Sevilla Guadalupe, 1998.

²³ Para un estudio en profundidad de la cuestión, véase AA.VV. *Dialogue in Art. Japan and the West*. Nueva York: Kodansha Internacional, 1976.

²⁴ El Dr. Javier Villalba a presentado recientemente en la Universidad Complutense su tesis *Budismo Zen: repercusiones estéticas en Oriente y Occidente*.

²⁵ En este tema es obligado felicitar por su labor investigadora al Grupo Asia de la Universidad Complutense, con la Dra. Carmen García Ormaechea, Dra. Pilar Cabañas y Dra. Eva Fernández.

²⁶ Es necesario constatar la popularización superficial del arte zen a través de la decoración de interiores, moda y diseño, en paralelo a la vulgarización del minimalismo.



Fig. 2. Francisco Masriera pintó el cuadro de género *Contrariedad* que reflejaba la moda por la vestimenta japonesa. La obra fue reproducida en una xilografía de la barcelonesa revista *La Ilustración Artística*, año XI, n° 565, 24 de octubre de 1892, p. 693.

los estudios sobre el Japonismo, en el arte y otras manifestaciones culturales. En este sentido, es necesario comentar el retraso general de los estudios sobre Extremo Oriente en nuestro país, que dispone de una corta tradición académica en la universidad española. Afortunadamente, gracias a un completo y reciente artículo de la Dra. Elena Barlés Báguena disponemos de las claves sobre la evolución los estudios sobre arte japonés en España, ya que la historiografía carecía de un enfoque global hasta el momento²⁷. Ciertamente,

somos deudores de la ingente labor desarrollada por los pioneros, que en el caso español son religiosos misioneros, entre los que al menos, para la historia del arte, hemos de destacar al padre Fernando García Gutiérrez²⁸, que ha sido profesor en la Universidad de Sophia y de Sevilla, así como es autor del volumen correspondiente al arte de Japón en la colección *Summa Artis*, lo que lo convierte en referencia indiscutible. Otros pioneros, en el ámbito universitario, han sido Jean Rivière y Federico Torralba, impulsores respectivamente de los estudios sobre arte oriental en la Complutense (Carmen García Ormaechea) y la de Zaragoza (Elena Barlés Báguena).

El primer trabajo de investigación de envergadura sobre la cuestión del *Japonismo* corresponde a la tesis doctoral de la coreana Sue-Hee Kim Lee²⁹ *La presencia del Arte de Extremo-Oriente en España a fines del siglo XIX y principios del siglo XX*, que se centra principalmente en la pintura y la ilustración gráfica de Cataluña, así como la pintura de las regiones periféricas. Recientemente el autor³⁰ ha presentado su tesis *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1936)*, en la que aborda la cuestión en conjunto, destaca la importancia de la prensa ilustrada como fuente para el estudio del fenómeno y analiza la influencia japonesa en las manifestaciones artísticas, pero también culturales, como la literatura, teatro, cine, moda y publicidad. Por su parte, la japonesa Minoru Shiraishi, está realizando su tesis doctoral en la Facultad de Traducción de la Uni-

²⁷ Castro Flórez, Fernando: *Eduardo Úrculo*. Catálogo de la Exposición celebrada en la Galería Metta en Madrid, en septiembre y octubre de 1999, Madrid, 1999.

²⁸ Castro Flórez, Fernando: Karaoke en el Imperio de los signos”, *Blanco y Negro Cultural*. Madrid: 10 de enero de 2004.

²⁹ Barlés Báguena, Elena: “Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España”, *Artigrama*, n° 18, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2004.

³⁰ En su labor de enlazar el arte japonés con español, Fernando García Gutiérrez ha estudiado las relaciones artísticas entre ambos países, en temas como el arte *namban* –cuestión sobre la que ha trabajado la Dra. Yayoi Kawamura de la Universidad de Oviedo, en lo referente a las lacas– y también sobre el *Japonismo* en general: García Gutiérrez, Fernando: *Japón y Occidente: Influencias recíprocas en el arte*, Guadalquivir, Sevilla, 1990; “Influencias mutuas entre el arte japonés y el occidental”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, n° XVI, segunda época, Sevilla, 1998; y “La pintura de Hokusai y su influencia en Europa”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, n° XVII, segunda época, Sevilla, 1999.

versidad Autónoma de Barcelona sobre el *Japonismo* catalán, habiendo presentado en 1996 su trabajo de investigación “El japonismo en Cataluña. La evolución del japonismo: formas e ideologías”. Los congresos de la Asociación de Estudios Japoneses en España, con una sección artística, se han convertido en un foro para presentar investigaciones sobre las relaciones artísticas hispano-japonesa³¹.

En nuestra opinión, todavía queda por establecer el marco teórico del Japonismo en España con más precisión, completar el catálogo de autores y obras japonistas y situar a España en el mapa del Japonismo en la bibliografía internacional.

EL COLECCIONISMO

En general, puede afirmarse que, desde la segunda mitad del siglo XIX, en Occidente, se produjo un auge del coleccionismo japonés, especialmente grabados ukiyoe, lacas, cerámica y pequeña estatuaria. En París, no hay duda de que este coleccionismo fomentó el desarrollo del *Japonismo* artístico. Destacaron las colecciones de Théodore Duret, Enrico Cernuschi, Philippe Burty, Charles Gillot, Tadamasa Hayashi, Henri Verver, Pierre Barboutau, los hermanos Goncourt y Emile Guimet³². Este último, en 1889, con la apertura del museo parisino que lleva su nombre, elevó el *status* del arte japonés a la categoría museística. Muchos coleccionistas realizaron exposiciones, principalmente de grabados de



Fig. 3. El pintor de género Pedro Saenz Saenz realizó a finales del XIX y principios del siglo XX varias obras que se reprodujeron en diversas publicaciones. Es representativa de su estilo convencional su *Japonesa* para la portada para la revista cultural *La Esfera*, año III, n° 133, 15 de junio de 1916.

ukiyoe que acercaron el arte japonés a los artistas y al público general e incluso editaron revistas especializadas en las que reproducción mediante litografías objetos artísticos japoneses³³. Así mismo, como hemos comentado anteriormente, varios artistas, como Monet o van Gogh fueron coleccionistas de arte japonés.

Por el contrario, la histórica relación del Reino de España, desde el siglo XVI, con Filipinas, China y Japón³⁴ no se corresponde en absoluto los escasos vínculos culturales en la Edad Contemporánea. En líneas generales, el colec-

³¹ Sue-Hee Kim Lee: *La presencia del Arte de Extremo-Oriente en España a fines del siglo XIX y principios del siglo XX*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1988.

³² Almazán Tomás, V. David: *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, edición en microficha, 2001.

³³ Sus actas más recientes correspondientes a los dos últimos congresos en la Universidad de Sevilla y la Complutense han sido publicadas en David Almazán Tomás (Coord.): *Japón: arte, cultura y agua*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2004. En la parte “Japón y el arte contemporáneo” aparecen estudios sobre Santiago Rusiñol (Cristina de la Cuesta), Fernando Zóbel (Carlos Mazarío), Joan Tharrats (Pilar Cabañas), Antonio Saura (Pilar Cabañas), Eduald Serra (Eva Fernández), Moisés Villèlia (Eva Fernández) y Antoni Tàpies (Carmen García Ormaechea).

³⁴ Destacan las colecciones de Théodore Duret, Enrico Cernuschi, Philippe Burty, Charles Gillot, Tadamasa Hayashi, Henri Verver, Pierre Barboutau, los hermanos Goncourt y Emile Guimet. Este último, en 1889, con la apertura del museo parisino que lleva su nombre, elevó el *status* del arte japonés a la categoría museística. Véanse los capítulos “Critics, connoisseurs and dealers as leaders of taste, 1870-1880” y “The great parisian collections, 1878-1905” de Berger, Klaus: *Japonisme in Western painting from Whistler to Matisse*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 88-106 y 176-183.

cionismo religioso³⁵, el de la Corona³⁶ y, en menor medida, el militar³⁷, han sido los ejes fundamentales de las colecciones españolas. Lamentablemente, los siglos XIX y XX, que coinciden con la formación de colecciones y museos y con el desarrollo del Japonismo, se corresponden en nuestro país con un periodo de pérdida de protagonismo internacional. No obstante, desde finales del XIX, con la moda japonista, la burguesía iniciará también un coleccionismo artístico, gracias a acontecimientos extraordinarios como la Exposición Universal de Barcelona de 1888 supuso un contacto directo con objetos artístico japoneses. Esta Exposición³⁸ supuso una importante llegada de grabados ukiyoe³⁹ y supuso además el origen de importantes publicaciones sobre el Imperio del Sol Naciente, entre las que sobresale el *Dai Nipon* de García Llansó⁴⁰.

³⁵ Especial repercusión entre coleccionistas y artistas tuvo la revista *Le Japon Artistique*, desde 1888, dirigida por Samuel Bing, editada en tres idiomas y con la colaboración de los máximos especialistas europeos.

³⁶ Para el caso de Japón, véase Cabezas, Antonio: *El Siglo Ibérico de Japón: La presencia Hispano-Portuguesa en Japón (1543-1643)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995.

³⁷ En este sentido, es obligado destacar el Museo Oriental de Valladolid, del Real Colegio de los Padres Agustinos, dirigido por Blas Sierra de la Calle, dedicado al arte chino y filipino. Otro caso destacable es el de la colección de arte oriental del Museo de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Sevilla, que procede de la labor de la Misión de los Jesuitas y en concreto de los esfuerzos del gran especialista en arte japonés García Gutiérrez, Fernando: *La Colección de Arte Oriental China-Japón*. Sevilla: Real Academia de Artes de Santa Isabel de Hungría, 2002. Finalmente, aunque con una colección que no es comparable en cantidad y calidad a las citadas, también aparece en la cartografía de los museos orientales españoles el Museo de Santo Tomás en Ávila.

³⁸ Dos importantes exposiciones han exhibido recientemente las obras de arte extremo oriental ligadas al coleccionismo real. Los catálogos de dichas exposiciones han reunido estudios especializados que constituyen una referencia bibliográfica actualizada imprescindible. La mayor de estas exposiciones es *Oriente en Palacio: Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, marzo-mayo 2003, Palacio Real de Madrid. Madrid: Patrimonio Nacional, 2003. Para una valoración de dicha exposición véase Cervera, Isabel: "El gusto real por lo exótico", *Blanco y Negro Cultural*, 22 de marzo de 2003, Madrid, pp. 29. Por otra parte, previamente bajo el patrocinio de la Fundación Santillana, en junio de 2000 se presentó en Santillana del Mar (Cantabria) la exposición *Asia en las colecciones reales del Museo Nacional de Artes Decorativas*, Madrid: Fundación Santillana, 2000.

³⁹ Véase Arias, Matilde Rosa: "Militares y armaduras japonesas en el Museo del Ejército de Madrid", en Almazán, V.D. (Coord.). *Japón: Arte, cultura y agua*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Asociación de Estudios Japoneses en España, 2004, pp. 89-98 y Arias, Matilde Rosa: "Siete samuráis en el Museo del Ejército de Madrid: seda, hierro y laca, Goya, n.º 292, enero-febrero 2003, pp.35-50.

⁴⁰ Para una valoración de la importancia de la Exposición Universal de Barcelona, véase Shiraishi, Minoru: "Exposición Universal de Barcelona, 1888, Sección Japón", en *Japón. Hacia el siglo XXI: un enfoque pluridisciplinario y multicultural en el avance del conocimiento. Actas del V Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, AEEJ, Madrid, 1999, pp. 93-102.

⁴¹ La Biblioteca de Museos de Arte de Cataluña adquirió un gran lote de grabados ukiyoe, estudiados en su tesis doctoral por Navarro Polo, Sergio: *Obra gráfica japonesa de los periodos Edo y Meiji en los museos y colecciones públicas de Barcelona*, Universidad de Zaragoza, 1987.

⁴² García Llansó, Antonio: *Dai Nipon*, Manuales Soler LX, Manuel Soler Editor, Madrid, 1906.

⁴³ *Artígrama*, n.º 18, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2004.

⁴⁴ *Hanga: Imágenes del mundo flotante*, Catálogo celebrada en el Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid, de marzo a mayo de 1999. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.

⁴⁵ *Ukiyo-e. Grabados japoneses de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1993.

Este año, la revista del Departamento de Historia del Arte, *Artígrama*, ha dedicado su n.º 18 al coleccionismo público de arte oriental en España⁴¹, abordando el panorama general y monográficamente las principales colecciones, esto es, la de Torralba en el Museo de Zaragoza, la de Fernando García Gutiérrez en el Museo de la Academia de Sevilla, el de los Agustinos en Valladolid, dirigido por Blas Sierra de la Calle, el Museo Etnológico de Barcelona y otros. Por otra parte, El Museo Nacional de Artes Decorativas⁴² y la Biblioteca Nacional⁴³ han exhibido sus fondos de grabado japonés recientemente. En la primera mitad del XX se formó la colección asiática de Santos Munsuri⁴⁴, legada al Museo Etnológico. Ya en la segunda mitad del XX destacamos la colección de Don José Palacio⁴⁵ en Bilbao.

Ante la falta de colecciones permanentes de entidad sobre arte oriental estamos trabajando, en colaboración con la Dra. Elena Barlés, en el estudio las exposiciones temporales sobre arte oriental en España, que esperamos presentar en breve, anticipando que las más importantes e influyentes se han producido en época reciente⁴⁶.

REVISTAS ILUSTRADAS

El escaso desarrollo del coleccionismo de arte japonés y el retraso bibliográfico español son argumentos para destacar la importancia como canal de difusión del arte japonés y del *Japonismo* a la prensa ilustrada⁴⁷. Las particularidades históricas y culturales de Japón hicieron de Japón uno de los más importantes temas de actualidad razón por la cual su presencia en los medios de comunicación fue muy intensa, como lo fue también su repercusión cultural. Asimismo, consideramos que los medios de comunicación de masas son imprescindibles en el estudio de cualquier manifestación del arte contemporáneo.

Los orígenes del modelo de prensa ilustrada desarrollada en España durante toda la mitad del siglo XIX y principios del XX se remontan al *Semanario Pintoresco* (1836-1857). Una segunda etapa fundamental en la consolidación de la prensa ilustrada en España la constituye la fundación por Fernández de los Ríos, director del *Semanario Pintoresco* desde 1847, de *La Ilustración. Periódico Universal* (1849-1857). Esta última publicación, inspirada en la inglesa *The Illustrated London News* y la francesa *L'Illustration*, fundadas respectivamente en 1842 y



Fig. 4. Joan Miró retrató a su amigo E.C. Ricart en 1917 con un grabado japonés *ukiyo-e* como fondo, al modo en que Vicent van Gogh en alguno de sus retratos, como homenaje al arte japonés.

1843, tiene una importancia fundamental, ya que supone un mayor tamaño del papel y el inicio de relacionar las noticias de actualidad con las imágenes que se publican, muchas veces de procedencia extranjera ya que resultaba más económico comprar los grabados que encargarlos a artistas nacionales. Con *La Ilustración* se inicia un modelo de publicaciones de enorme éxito en todo el mundo y que se denomina genéricamente *ilustraciones*⁴⁸, siendo *La Ilustración Española y Americana* (1870-1921), la más importante de todas. También destacó *La Ilustración Artística*, por la editorial barcelonesa Simón y Montaner⁴⁹, desde 1882 hasta 1916. A finales del siglo pasa-

⁴⁶ Romero de Tejada, P. y Santos, E.: *Culturas de Oriente, donación Santos Munsuri*. Madrid, Museo Nacional de Antropología, 1990.

⁴⁷ Esta pequeña colección, legada al Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1953 ha sido estudiada por Don Federico Torralba en 1985 y, posteriormente por Arantxa Pereda. La colección fue presentada en la exposición *La colección Palacios*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.

⁴⁸ *Momoyama. La Edad de Oro del Arte Japonés (1573-1615)*, celebrada en el Palacio de Velázquez de Madrid, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994 y *Tesoros del arte japonés: Período Edo (1615-1868)*, Colección del Museo Fuji, exposición celebrada en la Fundación Juan March, Madrid, Fundación Juan March, 1994.

⁴⁹ Véase Almazán, V.D.: *Japón y el japonismo en las revistas españolas ilustradas (1870-1936)*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2001 (edición en microficha) y las publicaciones del autor anteriormente citadas.



Fig. 5. La Exposición Universal de Barcelona de 1888 supuso la exhibición y venta de objetos artísticos japoneses en nuestro país. Esta imagen de la sección japonesa es una xilografía de Rico realizada a partir de una fotografía de Audouard y C^a, publicada por *La Ilustración Española y Americana*, año XXXII, n^o 43, el 22 de noviembre de 1888.

do las *ilustraciones* fueron las publicaciones ilustradas con mayor éxito. Pero el periodismo gráfico del siglo XX estuvo marcado por Hasta el inicio de la aparición de una nueva variedad de revistas ilustradas como *Blanco y Negro*, fundada por Torcuato Luca de Tena en 1891 y *Nuevo Mundo* (1894-1933). Estas revistas presentaban un nuevo formato más reducido que las diferenciaba claramente de las revistas *ilustraciones*. La muerte del fundador de *Nuevo Mundo* José Perojo en octubre de 1908 supuso una escisión en la cual varios integrantes como el director Francisco Verdugo, el colaborador Mariano Zabala, los reporteros gráficos Campúa y Díez Casariego, y numerosos empleados fundarían en 1911 *Mundo Gráfico*. En 1914 se formó un nuevo *trush* del periodismo español, constituido

por Prensa Gráfica S.A., controlada por La Papelera Española, cuyos integrantes eran *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico*, *La Esfera* y *Por Esos Mundos*. Esta última revista tenían carácter mensual, no semanal como el resto, y se dedicaba principalmente a temas de divulgación científica, geográfica y cultural. Por el contrario, *La Esfera* (1914-1931), subtitulada, *Ilustración Mundial*, era la revista una lujo, costaba el doble que *Blanco y Negro* o *Nuevo Mundo* y es un ejemplo todavía hoy recordado de elegancia gráfica. Otra revista representativa del contexto de prensa ilustrada nacional es *Alrededor del Mundo*, dedicada a reportajes, desde 1899 a 1930.

El estudio de este conjunto de revistas ilustradas de información general constituyen un episodio fundamental de la historia de los medios de comunica-

⁵⁰ A pesar de la gran importancia histórica de la prensa ilustrada como fuente documental, los estudios sobre revistas ilustradas en nuestro país son ciertamente escasas. En este sentido hay que destacar el importante Congreso *La prensa ilustrada en España. Las "Ilustraciones" (1850-1920)*, IRIS, Université Paul Valéry, Montpellier, 1996.

ción de España y su estudio nos permite estudiar el desarrollo del *Japonismo* en España. De este modo, podemos señalar que hubo un gran interés, que no puede compararse a otros países no occidentales, sobre Japón. Salvo en contadas ocasiones, la visión que se difundió de Japón fue altamente positiva. Este interés se manifestó tanto en las noticias de actualidad, principalmente conflictos bélicos, como en sus tradiciones como en sus manifestaciones artísticas y culturales. Sin embargo, a pesar del gran número de noticias y reportajes que se publicaron en nuestro país sobre Japón, ninguna revista contó con corresponsales directos en Japón, por lo que hubo una gran dependencia de otras publicaciones, agencias y fuentes de información europeas y norteamericanas, lo que significa que en España hubo un conocimiento de Japón y su realidad a través de la prensa semejante al de los países occidentales que mantenían mayores contactos políticos y comerciales con Japón.

Las revistas recogieron el fenómeno del *Japonismo* en nuestro país, cuya calidad es manifiesta en el campo de la ilustración gráfica, pero que se extendió a múltiples aspectos de la vida cultural española, como el teatro, la literatura, la publicidad, la moda, la decoración y las fiestas.

Por lo publicado por las revistas españolas sobre Japón podemos afirmar documentadamente que los lectores españoles, pese a la distancia geográfica, no fueron ajenos al interés que despertó lo japonés en Occidente y que tuvieron el mismo tipo de información, muchas veces la misma, que la difundida por la prensa inglesa o francesa. Las revistas ilustradas, con sus escritos y sobre todo con sus imágenes, por su gran difusión y popularidad, contribuyeron decisivamente en la configuración de la visión que se creó en España sobre Japón. La imagen de Japón extraída de lo publicado la prensa ilustrada española se puede



Fig. 6. El pintor Hokusai fue el artista más valorado en Occidente durante el *Japonismo*, siendo frecuente la reproducción de alguna de sus obras. Un artículo sobre un episodio de su biografía en el que pinta un retrato de grandes dimensiones del patriarca del budismo Daruma fue publicado bajo el título de “El cuadro mayor del mundo” en la revista *Alrededor del Mundo*, año IX, n.º 405, 6 de marzo de 1907, p. 157.

concretar principalmente como la de un país que desde el gobierno del Emperador se consolidó entre las naciones más modernas y civilizadas, con unas tradiciones exóticas y refinadas. Por otra parte, por encima de cualquier otro país asiático, las costumbres tradicionales japonesas despertaron la curiosidad de los lectores españoles y, como contrapunto a la vertiginosa occidentalización y modernización de los japoneses, también se ofrecieron a los lectores artículos e imágenes sobre los aspectos autóctonos de Japón. Si Japón ha sido siempre definido como el país de la espada y el crisantemo, o si se prefiere del *samurai* y la *geisha*, podríamos afirmar que la interpretación que los lectores hicieron de Japón estuvieron simbolizados por el soldado disciplinado y con uniforme occidental, que representaba la modernización del Estado nipón, y la *geisha*, exótica y delicada, que personificaba el viejo Japón.

La voluntad cultural divulgativa de las revistas ilustradas permite que encontremos entre sus páginas numerosas referencias a las manifestaciones artísticas japonesas. La realidad japonesa del periodo Meiji (1868-1912), esto es, la am-

⁵¹ Situada en la calle Aragón, n.º309-311, en el edificio que hoy ocupa la *Fundación Tàpies*.

bivalencia entre la modernización y la tradición, también aparece presente en las informaciones artísticas sobre Japón, ya que junto a comentarios sobre el grabado *ukiyo-e*, las artes decorativas y las artes de la naturaleza, se presentaron enjundiosos artículos sobre la moderna pintura y escultura de Japón. Además de la distinción entre el arte tradicional y el moderno, otra característica que tuvieron las informaciones sobre el arte japonés fue su variedad; así encontramos noticias referidas a la arquitectura, la escultura y la pintura (tanto tradicional como moderna), la cerámica, el esmalte, la laca, la pequeña estatuaría, el *netsuke*, las artes del metal, los textiles, el *ukiyo-e*, la jardinería, el *bonsai*, el *ikebana*. La valoración del arte japonés que encontramos fue positiva y estuvo marcada por el prestigio, elegancia y gran virtuosismo técnico. Los elogios también se pronunciaron en lo referente al arte moderno, y la poca armonía de algunas composiciones se compensaba con el beneplácito con que se contemplaron los esfuerzos de los artistas por asimilarse a las corrientes europeas. Estas informaciones artísticas demuestran la existencia en España de un interés por el arte japonés, si bien es cierto que en este tema todavía hacen falta profundos estudios sobre el coleccionismo en nuestro país, y en la vinculación de artistas e intelectuales españoles con los principales centros japoneses de las capitales europeas. En cuanto a la popularidad de los artistas japoneses debemos destacar a Hokusai, entre los tradicionales, y Foujita, entre los modernos.

Otras manifestaciones culturales japonesas reflejadas en la prensa española

fueron las musicales, las literarias, las teatrales, las cuales no abordaremos en esta comunicación.

El fenómeno del *Japonismo* se manifestó en la prensa ilustrada en muy diversos aspectos: cuadros reproducidos en grabados o fotografías, ilustraciones realizadas como portadas o para acompañar textos, la propia maquetación, anuncios publicitarios, relatos literarios, crónicas teatrales y cinematográficas de obras ambientadas en Japón, reportajes sobre la moda femenina y del hogar, noticias de fiestas de disfraces, etc. Esta información nos permite afirmar que el *Japonismo* estuvo presente en el arte, cultura y sociedad de la España del último tercio del siglo XIX y primero del siglo XX, especialmente en el cambio de siglo y la década de los años veinte. En la pintura reproducida el *Japonismo* se manifestó a través de complementos como abanicos y sombrillas japonesas, los objetos artísticos japoneses (biombos, muñecas, *kakemonos* y máscaras de teatro, etc.), y más interesantes todavía, a través de damas vestidas con kimono. Menos frecuentes fueron los cuadros con tema directamente japonés. La influencia japonesa rara vez se manifestó en el diseño global de las revistas ilustradas, pero sí en numerosas ilustraciones que hacen del *Japonismo* una de las tendencias más interesantes en la ilustración gráfica de las revistas *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* y *La Esfera*, sobre todo en los años veinte. Además, El *Japonismo* se manifestó con intensidad en el mundo publicitario, principalmente en el campo de la perfumería y cosmética dirigidos al público femenino.



EL GRUPO MENORCA, UNA EXPERIENCIA INFORMALISTA EN MENORCA (1964-1970)

Cristina Andreu Adame
Museo de Menorca

INTRODUCCIÓN

El cambio experimentado a lo largo de la primera mitad del siglo XX en el lenguaje plástico, con una crisis en los valores tradicionales basados en la representación de la realidad, supuso un cambio radical en las tendencias artísticas, ligadas a partir de esos momentos a la abstracción. Después de las experiencias alemanas, con la fundación de los primeros grupos, como el *Die Brücke* en Dresde y el *Der Blaue Reiter* en Múnich, encabezado por el padre de la abstracción lírica, Kandisky, y la creación en 1918 de la *Bauhaus* por Gropius, con una modificación importante en las enseñanzas artísticas, surgirán diferentes agrupaciones en el norte de Europa, como, *De Stijl*, fundada en Holanda en 1917.

Las crisis europeas que provocaron la segunda guerra mundial y todas las consecuencias políticas derivadas del nazismo y del stalinismo, ocasionaron un retroceso total del arte europeo, como explica Anna M. Guasch “La ocupación nazi de París en 1940 culminó un período de incertidumbres que tuvo nefastas consecuencias para el mundo del arte europeo, tal como se puso de manifiesto con el cierre de museos y galerías y en el exilio de la mayoría de los artistas más significativos de preguerra, fuesen los abstractos, los constructivistas o los de tendencia surrealista”. (Guasch, 1997: 29).

Asimismo, en toda Europa se generaron respuestas, surgiendo nuevas iniciativas con una trayectoria muy diferente en cada país, debido a las circunstancias históricas y culturales. En París nació el concretismo, en Dinamarca los artistas de la vanguardia crearon el grupo Cobra. En España, la fundación de grupos enraizados en las nuevas tendencias internacionales, no se dió hasta finales de los años cuarenta, cuando un colectivo catalán creó el grupo *Dau al Set*, que influidos en una primera etapa por el surrealismo y el expresionismo pictórico germánico, derivaron hacia el informalismo francés de J. Dubuffet, J. Fautrier y Wols. Otros grupos como el madrileño, *El Paso*, también se integró en el informalismo, mostrando una preferencia por el color negro para expresar su rebeldía.

En las islas Baleares, los primeros contactos con los estilos europeos en los años treinta, son puntuales y vienen dados por la presencia circunstancial de algunos artistas, como Hans Hartung, Bram van Velde y Wols. No será hasta finales de los años cincuenta, cuando artistas e intelectuales defiendan un arte nuevo, que coincidió con la llegada de artistas de diferentes latitudes que se desplazaban a las islas buscando el clima mediterráneo, una tranquilidad que los alejaba de los núcleos urbanos o bien buscando sensaciones y espacios diferentes para desarrollar su potencial creativo,

como explica Elena Ruiz, en la formación del Grupo Ibiza 59, "Se ha de tener en cuenta el poder que ejercía el Mito del Mediterráneo en la gente del Norte, viajar a las tierras meridionales, donde el clima es suave, era sin duda uno de los atractivos, pero había más. Ibiza era un lugar barato donde se podía vivir con poco dinero. Además poseía un ambiente placido y tolerante que invitaba a un planteamiento de vida sencillo y propicio al desarrollo de las artes" (Ruiz, 1992: 19-20).

Casos conocidos en las islas son los grupos Tago y Los diez del Teix en Mallorca y el Grupo Ibiza 59 en Ibiza. Ambos colectivos presentan similitudes, como expone F. Barceló, "como el predominio del lenguaje abstracto, el buen conocimiento de las vanguardias internacionales, un cierto hermetismo en relación a los artistas nativos y, sobretodo, la escasa vinculación con el postimpresionismo anacrónico y provinciano que reinaba todavía en el ámbito local". (Ferran Barceló, 1996: 49).

Fueron grupos que no tuvieron un periodo largo de pervivencia, pero aportaron nuevas ideas y abrieron las islas a las vanguardias internacionales. El grupo Ibiza 59, que nació oficialmente en la exposición del 27 de junio de 1959, se disolvió en 1964, y los diez del Teix se fundaron en el año 1962 y en unos años se disolvieron.

Coetáneo en Menorca y todavía bastante desconocido es el Grupo Menorca, formado por artistas del norte de Europa establecidos en la isla, a excepción de los dos ceramistas del colectivo, uno catalán y otro menorquín. La mayoría eran artistas formados en la Universidad, con estudios artísticos, conocían las vanguardias europeas del momento y no tenían una cohesión estilística como grupo, pero sí un objetivo común: la representación plástica tenía que alejarse de la estética tradicional y el artista tenía que desarrollar su potencial creativo mediante la materia, el color y el trazo .

ANTECEDENTES

En los años treinta, con el avance del nazismo, muchos artistas europeos cambiaron su residencia a otros países. El artista alemán Hans Hartung escogió la isla de Menorca, como lugar de paz y de creación, para residir. En el año 1932, vino con su mujer Anna Eva Bergman, también artista, y se construyó una casa en una cala de la costa norte de la isla, Cala Tirant (Fornells). El realizó los planos de su casa y como indicó "nadie se instala en una casa que el mismo ha diseñado, con la mujer que se ama, sin prever que algo va a cambiar, a desarrollarse, en su interior" (Descargues, 1984: 35).

Esta etapa supuso un cambio y una transformación de lo que experimentó en París con Rosenberg, todo aquello que empezó a hacer en las hojas de papel siendo estudiante y que posteriormente definirá su propia obra, cuando el trazo se convierte en el elemento principal para crear la pintura gestual, como explica Pierre Descargues "el núcleo de su obra se basa en que ninguna forma existe si no está creada por un movimiento. Además se basa más en el movimiento que en el color. El movimiento se organiza en pincelada separadas, estiradas líneas, desarrollándolas" (Descargues, 1984: 46-47).

La estancia en Menorca no duró mucho, hasta 1934, cuando al confiscarle sus bienes se traslada a París y después a Estocolmo. En el año 1965, volvieron a la isla, pero como invitados del fundador del Grupo Menorca, Arnulf, que abrió una exposición de Hartung y Anna Eva, en la primera galería de arte contemporáneo de la isla, Sa Taula de Fornells.

FORMACIÓN DEL GRUPO MENORCA Y LA GALERÍA SA TAULA

En 1957 llegó a Menorca el pintor noruego, Arnulf Björndal y su compañera Ulla, ilustradora de libros. Formados en el Círculo Artístico de Tromsø y concedores de las vanguardias europeas,



Fig. 1. Arnulf Björndal. *Playa de Tirant*. Litografía. 1958. Museo de Menorca.

habían realizado un periplo por diferentes países europeos, entre ellos Francia, Inglaterra, Alemania y España. Seducido por las palabras de un amigo catalán, que le habló de la costa norte de Menorca como lugar tranquilo y virgen, muy acorde con su manera de vivir y su filosofía, trasladó su residencia a una cueva de cala Tirant, donde en los años treinta se había construido una casa su antecesor, el pintor alemán Hans Hartung: “en mi primer encuentro con Menorca viví como troglodita en una cueva situada en su costa norte, briosa y pintoresca, rumiando proyectos de arte durante cinco años de meditación y trabajo”.

A finales de los años cincuenta se iniciaba el turismo en Menorca, con los primeros vuelos regulares Londres-Maó y el primer hotel dedicado al turismo. La sociedad y el ambiente cultural menorquín no eran muy propicios para acoger propuestas artísticas integradas en la vanguardia europea del momento. La tradición de los pintores paisajistas predominaba, entre ellos destacaban Juan Vives Llull y J. Roberto Torrent, integrados en las tendencias impresionistas y postimpresionistas.

Tampoco los centros culturales eran numerosos, solamente en el Ateneo de Maó y en el Círculo Artístico de Ciudadela, se podían realizar muestras pictóricas. No existía ninguna galería y el público solo conocía las exposiciones de estos dos centros, en donde se habían realizado las primeras exposiciones generales de Bellas Artes (Ateneo) y algunas muestras colectivas de pintores catalanes y mallorquines coetáneos de J. Vives Llull y J. Torrent; entre ellos Anglada Camarasa, Tito Cittadini, Narcis Puget y Joan Gelabert. Por tanto el mercado artístico estaba muy limitado y todo lo nuevo y especialmente la abstracción, no encajaba en una sociedad con un gusto estético basado en la más pura tradición.

Arnulf centralizó y consiguió reunir a un grupo de artistas noruegos y holandeses de la vanguardia, fundando la primera galería de la isla y convirtiendo al pueblo de Fornells, durante una década, en el centro neurálgico del arte contemporáneo menorquín.

El pueblo de Fornells fue el eje de una nueva clase social, abierta y creativa, que en los primeros años escandalizó a los habitantes de este núcleo costero,

que vieron en estos personajes a artistas estrambóticos, pero que con el tiempo se integraron y dieron nuevos aires al anquilosado ambiente cultural.

En el año 1958 realiza las primeras exposiciones individuales en los salones Dolfo y en el Museo de Bellas Artes, con obras figurativas de paisajes menorquines, especialmente de Fornells. También participó en I Salón de Primavera del Ateneo de Maó en 1962, ganando la Medalla de Honor.

Simultaneando las muestras en su país y muy ligado a su círculo, en el año 1961 realizó una exposición en Copenhague, en la galería *Admiralgade 20*, junto a los holandeses Ton Orth, Rijk van Ravens y Jos Jansen, con el nombre de "4 jóvenes artistas", muestra que posteriormente se expuso en las ciudades noruegas de Oslo y Tromsø. De aquí surgió la idea de realizar proyectos en común y formar un grupo en Menorca, como indica el crítico asturiano Jesús Villa Pastur, en el folleto de la exposición del año 1965 del Ateneo Barcelonés.

"El éxito conjunto conseguido en las tres citadas ciudades, la afinidad en sus tendencias personales de concebir el arte, de que alguno de esos pintores tenía su residencia habitual en Fornells. Y sobre todo idéntico entusiasmo sentido por las manifestaciones de la plástica contemporánea."

La primera exposición del grupo en Menorca y el punto de partida del mismo, tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes de Maó, el 7 de marzo de 1963. Apoyados por su directora, M. Luisa Serra, y por el pintor Joan Vives Llull, vocal del patronato del centro, la muestra fue un éxito según relatan las crónicas de la prensa insular y nacional. Aquí contaron con la participación del pintor catalán José M^a de Sucre y con la incorporación de otros miembros al grupo inicial, como el ceramista catalán afincado en Menorca, Jaime Ribalaiga.

En esta exposición las obras de los participantes se integran en la plástica

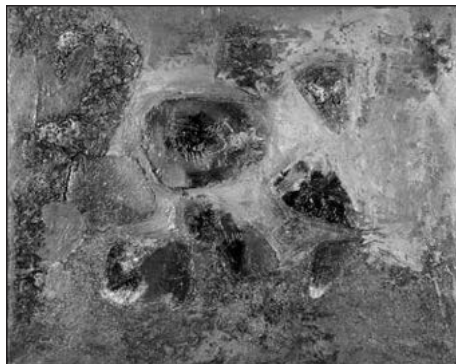


Fig. 2. Arnulf Björndal. *Sedimentos*. Técnica mixta sobre tela. 1961. Museo de Menorca

de las vanguardias. "Nuestro viaje creativo tienen su origen en el Cobra, en el informalismo, en el expresionismo abstracto e inspirado por la naturaleza. El destino nuestro no está determinado; trazamos el camino y otros vendrán a dar nombre a esta meta indefinida." (Catálogo del Grupo Menorca, 1963).

Para ellos la formación del grupo en la isla era un elemento de unión muy importante para su creación artística, como reflejaron en la lectura de algunos textos que la prensa denominó manifiestos, pero que realmente eran unos escritos que complementaban el catálogo que se publicó, "En lo que se identifica hoy, el Grupo, es en Menorca, como isla de naturaleza hermosa y plena de calma y sosiego, una isla donde la intención del que la visita no debe ser pasar unas vacaciones, sino, donde es posible liberarnos de los prejuicios de la civilización, como si habitásemos en un jardín de meditación" (Catálogo del Grupo Menorca, 1963).

Paralelamente, el impulsor del grupo estaba sumergido en un gran proyecto, la construcción de un nuevo edificio en Fornells, que tenía que ser la sede permanente del colectivo y la primera galería de arte contemporáneo de Menorca. Con la asesoría técnica del arquitecto Pedro Mercadal construyó un edificio emblemático, inspirado en uno de los monumentos megalíticos

más singulares de la prehistoria menorquina, *La Taula*. Un edificio en donde el juego de la construcción está entre la verticalidad y la horizontalidad, con claras influencias de la arquitectura funcionalista. En su seno acogía en la parte inferior la galería, y en la parte superior el estudio del pintor con un sistema de ventanales al oeste que proporcionaban una gran iluminación y unas ventanas ovaladas a diferentes niveles con función de ventilación al este, que proporcionaban una peculiar silueta en la parte exterior, al mismo tiempo que conseguía diferentes intensidades lumínicas. El edificio se coronaba con una terraza con vistas a la bahía de Fornells, donde se celebraban todos los eventos que acompañaban a las exposiciones. En la entrada al puerto de Fornells, justo en la plaza principal se alza este edificio singular, que destaca dentro de la construcción de casas menorquinas de todo el pueblo. La galería se abrió el mes de junio del año 1964.

La articulación entre todas las artes era la meta final de Sa Taula, con una intención clara de interconexión entre arquitectos, artistas y escritores, en donde cabían exposiciones, manifiestos, la fundación de bienales y la creación de una filмотeca. Como explicó Cirici “En Sa Taula hay gente que trabaja en música, fotografía, pintura, grabado, escultura, cinema, arquitectura, decoración, artesanía. Hay la intención de ir desarrollando una biblioteca, una discoteca i una filмотeca abiertas a todos” (Cirici Pellicer, 1964: 55).

El mes anterior, en mayo de 1964, abrieron una galería en la ciudad noruega de Tromsø, que se denominó *Promenadegalleri*, con obra de todo el colectivo y de artistas españoles. Su intención era fomentar la colaboración entre el norte y el sur, como comentaba J. Villa Pastur en la exposición del grupo en el Ateneo barcelonés, “el mediterráneo representa añoranza de luz

y sol para los hombres septentrionales, y *Sa Taula* y *Promenadegalleri*, haciendo con su labor realidad esa añoranza, contribuirán a un mejor conocimiento recíproco de España y de Noruega, y con ello a un mayor intercambio cultural y turístico entre ambas naciones” (Villa Pastur, 1965).

En el año 1965, realizan diferentes muestras, una de ellas en Barcelona y participan cinco pintores de los países nórdicos y dos ceramistas.

El contacto con grupos catalanes y de Baleares fue frecuente, entre ellos: Salón de Mayo y el Círculo de Arte d’Avui de Barcelona, la galería de arte del Teix de Mallorca y la Galería Ivan Spence de Ibiza.

La revista Serra D’Or editada en Cataluña y fundada en el año 1959, se hace eco del grupo en el año 1964. La sección artística, a cargo del crítico Alexandre Cirici Pellicer, le dedica unas páginas a los componentes y a la exposición del Museo de Bellas Artes de Mahón. “No hay duda que Sa Taula ha de ser un poderoso factor de vivificación y desprovincialización del ámbito artístico de Menorca” (Cirici, 1964: 55).

A partir de 1968 no se conocen exposiciones conjuntas y en las crónicas ya no se menciona la actividad del colectivo.

COMPONENTES DEL GRUPO

No tenemos referencias de todos los artistas que formaban el grupo, únicamente podemos mencionar a tres pintores y dos ceramistas, ya que de los otros no conocemos ningún dato, ni obras en la isla.

ARNULF BJÖRNDAL (TROMSÖ, 1934)

Artista noruego, fundador del grupo y del cual se conservan más obras en la isla. Construyó el edificio de Sa Taula, sede del grupo, como homenaje a la isla. Como el comentó “Sa taula es como una ofrenda de amor-fruto de mi ad-



Fig. 3. Arnulf Björndal. *Figura a la platja*. Tinta i aquarel·la sobre paper. 1964. Museu de Menorca.

miración- a la blancura rutilante de las casas menorquinas”.

Todas sus obras están inspiradas en el paisaje menorquín, experimentando diferentes lenguajes plásticos que van de la figuración a la abstracción. En una primera etapa, sus obras se caracterizan por una representación figurativa, inspiradas en la zona norte de la isla, especialmente de los rincones de Cala Tirant y Fornells, con su puerto y parajes; predominando las litografías y las acuarelas. Estas obras corresponden a los años comprendidos entre 1958 y 1962.

En 1963, cuando realiza su primera exposición en el Museo de Bellas Artes de Maó, sus obras ya transmiten una plástica diferente, adscrita a un lenguaje no figurativo y con raíces en el expresionismo y el informalismo. En algunas introduce materiales extrapictóricos y experimenta con caligrafías. En esta nueva etapa, la fuente de inspiración de sus obras procede especialmente del

fondo submarino de la isla: rocas, algas, animales y otros elementos son esquematizados mediante líneas sinuosas, como se comenta en las crónicas, “Esta misma sensación de fondo del mar produce el núm 3, *Els escalons*, cuyo colorido hace pensar en el remolino de las corrientes submarinas y en las plantas acuáticas” (Serra, 1963).

Abandonó Menorca en 1970, cuando vendió el edificio Sa Taula. Actualmente reside en su ciudad natal, se dedica a la pintura y realiza diferentes encargos oficiales. Ha recibido varios galardones y su obra se encuentra en su país natal, Alemania, Italia y EE.UU. El mes de junio del 2004 visitó la isla de Menorca.

CORNELIS RIJK VAN RAVENS (SCHIEDAM, 1936)

Nació en la ciudad holandesa de Schiedam. Sus exposiciones en Holanda, Dinamarca y Francia, le permitieron conocer las raíces de la abstracción no geométrica y los postulados del grupo Cobra. Después de exponer con algunos miembros del futuro Grupo Menorca en Copenhague, Oslo y Tromsø y de residir algunas temporadas en Menorca, se instaló en el pueblo de Fornells entre los años 1962 y 1968.

En las pocas obras conservadas, podemos ver en sus temas las referencias al paisaje de la isla, predominando los colores marrones, las líneas sinuosas y el abigarramiento de éstas. Las similitudes con obras de algún miembro del movimiento Cobra son palpables, como el cuadro *La grande terre* de Corneille, de 1958.

En el año 2002 visitó la isla y comentó que su trabajo actual consiste en realizar escenografías para la televisión.

TON ORTH (ROTTERDAM, 1935)

Nació en la ciudad holandesa de Róterdam. Entre 1957 y 1963 se formó en Holanda. Participó en diferentes exposiciones colectivas e individuales en

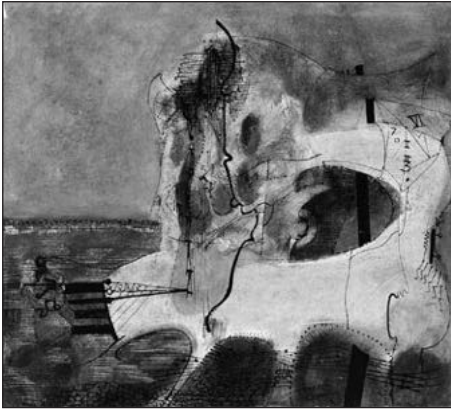


Fig. 4. Ton Orth. Abstracción. Técnica mixta sobre papel. 1963. Museo de Menorca.

Holanda, Alemania, Italia y Francia. Se trasladó a Menorca buscando la luz mediterránea para crear nuevas obras con connotaciones plásticas en los lenguajes de los movimientos artísticos europeos del momento.

En las pocas obras conservadas podemos ver un lenguaje plástico ligado a la abstracción y al expresionismo mágico, con predominio de los tonos azules y rojos.

Una de las obras que dejó en la isla Ton Orth son las pinturas que realizó en la escalera del edificio Sa Taula, que fueron restauradas en 2002. El color y el trazo expresionista son los elementos que más potenció para representar unas figuras humanas con unos rostros muy emotivos.

JAIME RIBALAIGA LLORACH (BARCELONA, 1924-1967)

Desde muy joven conoció el mundo de la alfarería, al ser su padre dueño de una fábrica de cerámica. Se formó en la Escuela Massana de Barcelona con el maestro Manuel Regant. Entre los años 1945 y 1947 residió en la isla, donde conoció a su futura mujer, Amelia Briones, instalándose definitivamente en 1962.

En su primera etapa en Barcelona expuso en las galerías Layetana, Sala Mirador y el Salón de Mayo. En Menorca participa en diferentes certámenes, como

el Salón de Primavera del Ateneo de Maó y en la exposición de 1958 del Museo Provincial de Bellas Artes. En 1963 participa en la creación del Grupo Menorca. También realizó algunos encargos, como el monolito para la sala Jardines Infanta de Maó, entre 1960 y 1961.

Es el único miembro de los fundadores del grupo, que utilizó el volumen como forma de expresión. El fin de la obra no era la forma sino la materia utilizada, que a veces se iba superponiendo para conseguir texturas nuevas y informalistas.

Para ello se sirvió de la cocción a alta temperatura, especialmente gres y esmaltes, donde las obras adquieren unas tonalidades que van del ocre al azul brillantes. Sus piezas son variadas, desde plafones a recipientes y abalorios. Las piezas pequeñas se convierten en verdaderas joyas: botones, colgantes, collares y pendientes.

La mayoría de su obra se conserva en colecciones particulares y en la familia.

FEDERICO HILARIO GINER (MAÓ, 1939)

Es el único menorquín que se incorporó al grupo. Ceramista y alumno en la Escuela Massana, uno de sus maestros fue el catalán Jaime Ribalaiga. En 1965 obtuvo la Medalla de Honor del IV Salón de Primavera del Ateneo de Maó. Actualmente reside en Tarragona.

Sus obras suelen experimentar con el gres en colores oscuros, de líneas geométricas y creando unos volúmenes sencillos pero con gran fuerza expresiva, lejos de la representación figurativa, con raíces en el primitivismo, como muy bien las definió Alexandre Cirici "Se caracteriza por la fuerza primitiva, de un cierto regusto etrusco que da a sus piezas, que serían de una geometría elemental si no fuera la vibración manual que las hace escapar de la regularidad y confiere a las siluetas y a los volúmenes un cierto salvajismo, y por la preferencia por una materia áspera y oscura" (Cirici, 1977: 462).

LA REVISTA SA TAULA

La idea de las artes como un concepto global y muy en la línea de los movimientos vanguardistas europeos, les llevó a editar una revista, *Sa Taula*, de pequeño formato y de la cual sólo se editaron tres números.

La publicación del grupo se generó una vez inaugurada la galería de Fornells y tomó el nombre de ésta. Fue la primera en 1964 (mayo-diciembre) y la portada la ilustró uno de sus integrantes, el pintor Rijk van Ravens, con un dibujo abstracto de trazos negros, destacando un logo de la taula en el ángulo inferior izquierdo. En ella figuran el nombre de todos los artistas que colaboraron en la primera exposición: artistas europeos y algunos integrantes de grupos catalanes, mallorquines y ibicencos.

Entre ellos figuran: Abelló Martín, Michel Albert, Trond Botnen, David Brooke, Gracia Cardus, Jan Cremer, Rodríguez Cruells, Modest Cuixart, Dahmen, de Saram, Jose María de Sucre, Gerry Eckhardt, Frank el Punto, Palle From, Joseph Grau Garriga, Gyllenvar, Marianne Hermann, Hsiao Chin, Hurtuna, Jos Jansen, Jeppe Juel Jensen, Kuevik, Richard Lair, Hans Laabs, Salvador Llovera, Pat Lukar, Liv Lund, Jan Inndgren, Arné Malmedal, Seppo Mattinen, Francesc Messa, E. Molinaroi,

En la introducción, Carlos de Salort, amigo de los integrantes y en esos años delegado del Gobierno en Menorca, relata como se fundó el grupo de artistas que se instalaron en Fornells, y dedica unas palabras al impulsor y creador del grupo, Arnulf Björndal, y al edificio que construyó, *Sa Taula*.

La presentación la realiza Arnulf, que liga al *Grupo Menorca* con el edificio de *Sa Taula*. Especifica que se sienten “bauers” en referencia a la línea del movimiento de la Bauhaus fundada por Walter Gropius en Weimar, en 1919. La filosofía de interrelación de la arquitectura con las otras artes es el punto de

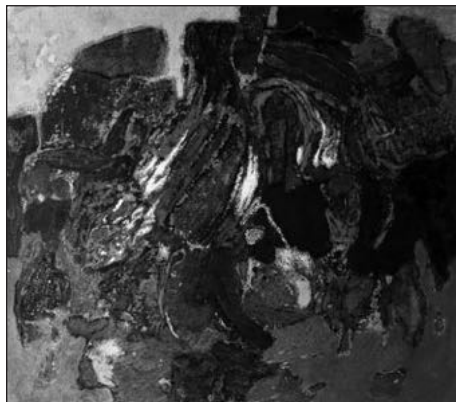


Fig. 5. Rijk van Ravens. Abstracción. Técnica mixta sobre papel. 1963. Museo de Menorca.

partida del movimiento, de manera que el edificio *Sa Taula* se tiene que convertir en un laboratorio del arte. Prueba de ello es que en la parte inferior dedica unas líneas a la dispersión de los dos movimientos artísticos alemanes *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter* y a la fundación de la *Bauhaus*.

A continuación un escrito titulado “De la cueva a la taula” del mismo autor, donde explica como le conmocionó Menorca y su historia, el hecho de vivir en una cueva durante un año, el contacto con la naturaleza y su proyección en el arte. De aquí surgió su ofrenda al edificio de la taula, como un homenaje a la isla y a sus gentes. Su nombre proviene de uno de los monumentos megalíticos más característicos y para el, con un fuerte significado simbólico, al expresar “indicará la gran mesa donde vamos a reunirnos todos cuantos, de una forma o de otra, sentimos la llamada del arte...”. Idea que recuerda la filosofía de la Bauhaus, movimiento que siempre fue un punto de referencia, “El fin último de cualquier actividad figurativa es la arquitectura” (Marchán, 1996: 113).

Seguidamente un artículo de Guillermo Florit Piedrabuena, en aquellos momentos conservador del Museu Municipal de Ciutadella, que analiza las interpretaciones de diferentes arqueólogos

sobre el monumento de la taula y también, el hecho de ser la única isla que tiene este monumento.

Otro artículo es el del crítico catalán, Jesús Villa Pastur, afincado en la isla y amigo de Arnulf, que escribe sobre el *Arte como camino*, donde analiza la variedad de tendencias que se han producido en el arte de los primeros 60 años del siglo XX y con la premisa que solo los auténticos caminos de expresión serán los que perdurarán.

También se refleja en la publicación la colaboración que mantienen con dos grupos de baleares, afines y vanguardistas. El primero es el colectivo mallorquín que se generó en el pueblo de Deyá, gracias a la iniciativa del inglés afincado en Mallorca, William Waldren, que rehabilitó el molino del pueblo y fundó el Museo Arqueológico de Deyá y la Galería de Arte del Teix, donde nació el grupo *Diez del Teix* formado por los artistas: Michel Albert, Francisco Barceló, Frank Hodgkinson, Theodore Kliros, Eugene Molinaro, Georges Sheridan, John Ulbricht, William Waldren, Thea Winger y Norman Yanikun.

El escrito corresponde al texto que se publicó en el programa inaugural del grupo mallorquín, donde relataban su formación y filosofía.

La otra agrupación es el colectivo de la galería Ivan Spence de Ibiza, continuadora de la tradición des Vedrà y del Corsario. Hay un escrito titulado "Carta desde Ibiza" firmado por Esteban López, que alude a la formación del *Grupo Menorca*, como otro colectivo de artistas extranjeros que residen en las islas Baleares, a las cuales denomina "Las islas de los artistas", ya que se convierten en el centro de residencia de artistas famosos y de otros que buscan un renombre, al mismo tiempo que genera una entrada de las influencias vanguardistas europeas.

Siguiendo en la misma línea de colaboraciones, hay dos escritos que hacen



Fig. 6. Portada de la revista Sa Taula, 2. 1964.

referencia al ambiente artístico catalán del momento. En el primero, uno de los integrantes del grupo catalán, *Ciclo Arte de Hoy*, el escultor sueco Owe Pellsjö, explica la fundación y las intenciones del grupo en Cataluña. Los otros integrantes fueron los pintores Bosch, Lluçia, Mensa, Amelia Riera, y Valbuena.

En el segundo, el presidente del Salón de Mayo de Barcelona, Santi Surós, realiza una crónica de la octava edición, en la cual participaron los grupos Cogul, Machines, Gerona, Lais, Escuela de Zaragoza, Escuela de Madrid y el Grupo Menorca. Menciona el interés que despertó el grupo y destaca la importancia que están alcanzando los artistas europeos en el arte español, al mismo tiempo que les desea una larga pervivencia para fomentar el intercambio y los estímulos mutuos.

También indica la filosofía del salón como organización libre, concebida por los artistas, sin premios ni jurados.

Finaliza la publicación con un artículo sobre el grupo, como se formó, su filosofía, sus proyectos y sus componentes, titulado "El grupo Menorca": su historia, su realidad y sus proyectos.

En este momento los miembros que componen el grupo son: Arnulf Bjorn-dal, Jaime Ribalaiga, Wim Blok, Federico Hilario Giner, Bent Irve, Ton Orth, Hans Smit, Rik van Ravens y Jesús Villa Pastur.

La segunda revista apareció al año siguiente, 1965, y se tituló *Sa Taula i Tromsö 65*, en homenaje a la segunda exposición, que tuvo lugar del 8 al 14 de marzo en la galería *Promenadegalleri*, que abrió el grupo en la ciudad Noruega de Tromsö. La ilustración de la portada es la misma que la anterior, un dibujo de Ravens con el icono de la Taula. Los escritos corresponden como en la primera revista, a una introducción de Carlos de Salort y Arnulf Bjorn-dal, en este caso en noruego. La completan un cómic de Rik van Ravens de dos páginas y un inventario de todas las obras, en total 160 de 43 artistas.

La tercera revista, salió en 1966 y fue la última edición del grupo. El contenido es monográfico, en homenaje a la exposición que Arnulf consiguió reunir de la pareja Hans Hartung y Anna-Eva Bergmann. Es la más pequeña de todas, pero la más ilustrada, conteniendo: un gravado de 1948 de Hans Hartung, una foto de la pareja, una de la casa que se construyeron en Cala Tirant (Fornells) en 1933-34 y la última, que cierra la revista, en la que se ve el edificio *Sa Taula* y a Arnulf y Ton Orth con diferentes cuadros de la exposición inaugural de la galería. El texto introductorio es de A. Bjordal y en el alaba la trayectoria de Hans y Eva, cita su estancia en la isla en 1933, finalizando con unas frases sobre el hecho de reunir en la galería la obra de artistas que pertenecen a dos generaciones. Completan la revista, un artículo de Santos Torroella, firmado en Barcelona, sobre la idea de abrir un museo Hans Hartung en Menorca, y un listado de las obras expuestas: nueve litografías y dos aguafuertes de Hartung, y siete xilografías y dos litografías de Anna Eva Bergmann.

CONCLUSIONES

Ahora en los albores del siglo XXI y con una perspectiva histórica, se ha de analizar que supuso este grupo en la isla. Su integración fue difícil y solamente una minoría participó de su círculo de amistades, como he podido comprobar en las pocas obras que existen en la isla. Encontraron un paisaje idílico, un paraíso para la creación, como ellos indicaban, pero no un mercado, que hubiera asegurado la pervivencia del colectivo.

Perduró durante unos cinco años, en los cuales las intenciones iniciales se quedaron por el camino, ya que el entusiasmo inicial también iba acompañado de grandes dosis de utopía, al pretender crear un centro artístico mediterráneo en una isla pequeña y con poca demanda, donde las tendencias artísticas estaban arraigadas en el pasado. De la misma manera un mercado artístico bastante precario no podía dar salida a sus objetivos iniciales.

Además no hubo una continuidad, ya que en los años setenta el grupo se disolvió, sus miembros se desplazaron a sus países de origen y en Menorca sólo se hablaba de ellos, como el grupo de artistas extravagantes de Fornells. Ningún artista siguió sus pasos y la continuidad de la galería se truncó, de aquí que podamos considerar esos años como una experiencia vanguardista y un paréntesis en la plástica menorquina.

No ocurrió lo mismo que en Ibiza, donde la labor del grupo Ibiza 59, perduró en las galerías y posteriormente en el Museo de Arte Contemporáneo.

En la actualidad, los miembros del grupo siguen activos y todavía forman parte de un colectivo artístico importante en sus países de origen, a excepción del ceramista Jaime Ribalaiga, que murió en 1967. Prueba de ello es que el fundador, Arnulf, en el mes de junio de 2004, vino a la isla, para recordar esos años que fueron decisivos para la evolución artística posterior.

Hoy en día se conserva obra del grupo en el Museo de Menorca y en algunas colecciones particulares. De estas últimas sabemos que sus propietarios fueron amigos del colectivo y adquirieron obras en la galería *Sa Taula* o bien algunos artistas se las regalaron.

La galería sólo ejerció como tal, en los años que se gestó el grupo. En los años setenta, Arnulf la vendió a unos ingleses que la convirtieron en tienda de souvenirs. Hoy en día después de una buena labor de sus propietarios actuales, se ha acondicionado como bar con la intención de abrir la parte superior a eventos culturales o exposiciones, y se han restaurado los murales de la escalera, obra de Ton Orth.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1982): *Pintura menorquina contemporània*. Edicions menorquines, Ciutadella.
- AA.VV. (1992): Catálogo de la exposición *Grupo Ibiza 59. Passat i present*, Ed. Museu d'Art Contemporani d'Eivissa, Eivissa.
- AA.VV. (1996): Catálogo de la exposición *Abstraccions. Pintura no figurativa a les Illes Balears*, Ed. Govern Balear, Palma.
- AA.VV. (1996): *Gran enciclopèdia de la pintura i l'escultura a les Balears*. 4 vols. Promomallorca edicions, Palma.
- AA.VV. (1997): Catálogo de la exposición *Ribalaiga. Ceramista 1924-67*, Sa Nostra, Maó.
- AA.VV. (1999): Catálogo de la exposición *Hans Hartung L'esperit de la línia*, Sa Nostra, Palma.
- Argan, Giulio Carlo (1977): *Walter Gropius i el Bauhaus*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Balanzó, Emili de (1994): "Grupo Menorca: crónica d'una passió", en *Revista Mare de Déu de Gràcia 94*, Editorial Menorca, Maó, p. 15-17.
- Blok, Cor (1982): *Historia del arte abstracto 1900-1960*, Ed. Cátedra, Madrid.
- Bozal, Valeariano (1992): *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. Espasa Calpe, S.A. Madrid.
- Bozal, Valeariano (1993): *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Espasa Calpe, S.A. Madrid.
- Calvo Serraller, Francisco (1985): *España medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, Ed. Fundación Santillana Ministerio de Cultura, Madrid.
- Catalogo de la exposición del Grup Menorca (1963). Museo de Bellas Artes de Maó.
- Cirici Pellicer, Alexandre (1977): *Cerámica catalana*, Ed. Destino, Barcelona
- Cirici Pellicer, Alexandre (1964): "Sa Taula. L'art vivent a Menorca." en *Serra d'Or*. Barcelona, p. 55.
- Descargues, Pierre (1984): *Hartung*, Ed. Polígrafa, Barcelona.
- Diario Menorca. (1963). 7-3, 22-3-1963.
- Guasch, Anna Maria (1997): *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Ed. del Serbal., Barcelona.
- Kabkiluoma, Tytti (1984): Grupo Menorca I y II, en *Diario Menorca*, 6 de febrero, Mahón.
- Kandisky, Wassily (1978): *De lo espiritual en el arte*, Ed. Barral. Barcelona.
- Revista *Sa Taula* (1964,1965, 1966), Maó.
- Marchán Fiz, Simón (1996): *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, Espasa Calpe, vol. XXXIX, Madrid.
- Ruiz Sastre, Elena (1992): "Grup 59" en Catálogo de la exposición *Grupo Ibiza 59. Passat i present*, Ed. Museu d'Art Contemporani d'Eivissa, Eivissa.
- Serra, M. Luisa (1963): "Exposición del Grupo Menorca en el Museo de Bellas Artes de Maó" en *Diario Menorca*. Maó
- Sintes Espasa, Guillem (1988): "La experiencia solitaria de Hans Hartung" en *Revista Gràcia 88*, Editorial Menorca, Maó, p. 57-61.
- Verger, (1963): "El Grupo Menorca inicia mañana sus actividades artísticas" en *Diario Menorca*, 7 de marzo, Mahón.
- Verger Canals, Antonio (1995): "Pinceladas de antaño" en *Diario Menorca*, 20 de marzo, Mahón.
- Villa Pastur, Jesús (1965): "El Grupo Menorca. Su historia, su realidad y sus proyectos" en *Grupo Menorca*. Ateneo Barcelonés. Menorca.

IMÁGENES DE ARTE PRESO. DIFUSIÓN Y MEMORIA.

Juana María Balsalobre García
Profesora del Centro UNED Elche y Alcoy

I. Esta comunicación tiene como punto de partida la catalogación y exposición, denominada *Arte preso. Dibujos y acuarelas en el Reformatorio de Adultos de Alicante (1939-1941)*, que estoy coordinando. Ha sido precisamente esta tarea la que me está permitiendo ver las diversas circunstancias, realidades, aportaciones e interés de la muestra.

La idea principal de dicho trabajo, desde el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, es la difusión de esta colección creada en la cárcel. Aquí, se pretende mostrar, además de su trascendencia como documento histórico-social, esas particulares relaciones del arte y los artistas, en un momento tan duro y complicado, como los años que siguieron a nuestra guerra civil. Es importante mencionar la unión de los encarcelados para crear sus propios, aunque reducidos, cauces de libertad desde la cárcel.

Aquellos artistas encerrados con los pocos medios materiales a su alcance, crearon en el papel extraordinarias escenas, retratos y también bellas imágenes. Es claro el interés de tales obras para la historia del arte porque, desde el punto

de vista artístico, cada línea, cada aguada, tiene una parte importante de técnica, pero sobre todo posee una atmósfera de falta de libertad.

Físicamente dicha memoria, ha vuelto a Alicante, de donde un día partió, posiblemente, en una vieja maleta. Ahora, que el paso del tiempo y la normalidad democrática, permite no solamente abrir las carpetas sino comunicar con la fuerza y el peso que le confiere aquella situación. Así mismo se puede sentir el eco que, imaginamos, traspasaba los muros de aquella cárcel, desgraciadamente fueron muchas las cárceles. Los artistas hablaron de la forma que mejor sabían en el caso que nos ocupa con el lenguaje plástico de dibujos, acuarelas, etc.

II. En la cárcel de Alicante –Reformatorio de Adultos de Benalúa– en el año 1939 se hallaban, entre los muchos presos¹, políticos, médicos, arquitectos reputados, caso de Miguel López, de poetas como el oriolano Miguel Hernández, el escultor Vicente Olcina² y pintores como Miguel Abad Miró, Emilio Varela, González Santana, Mel-

¹ Santo Matas, Joaquín (2002) “La etapa de la cárcel: Grandeza en la miseria”, en *Gastón Castelló 100 años*, Ayuntamiento de Alicante, Alicante, p. 53-65. “como los socialistas ilicitanos Manuel Arabid y Juan Vives, o Signes, luego gran novelista; los médicos Ángel Pascual Devesa, Edmundo Ramos y Eduardo Lafuente... escritores de la talla de Jorge Llopis, Luis Jiménez y Antulio Sanjuán; el violinista invidente Tomás Aldeguer y el director de la orquesta de Cámara de Alicante José Juan Pérez; el actor Paco Hernández; el ingeniero Roberto Torras Uriarte; el abogado y cineasta José Ramón Clemente...”, p. 57.

² Hermano de Marina Olcina, la primera mujer concejala en el Ayuntamiento de Alicante en el último periodo de la República, del que se debería investigar la obra escultórica que hizo.

chor Aracil³, Gastón Castelló y Ricardo Fuente... Para todos ellos la guerra supuso una gravísima ruptura humana y profesional, agravada por el encierro con la consiguiente pérdida de libertad. En el caso de este último, que era catedrático de Dibujo del Instituto de Alicante, fue muy dura en el sentido que, también Carmen⁴, su esposa y su hijo de pocos días estuvieron encerrados en la cárcel de mujeres.

Dentro de aquella realidad se puede comprender el tema de las obras artísticas de la colección de Ricardo Fuente Caamaño. Si tenemos como punto de partida el número de dibujos, el primero corresponde al retrato, el segundo a las escenas carcelarias, el tercero a las obras dedicadas a Carmen Caamaño y a *Ricardillo* y la cierran los dibujos y acuarelas de contenido religioso.

Son más de cien obras de pequeño formato pero de fundamental importancia. En el papel, que es el soporte utilizado con distintas medidas y diferentes gramajes, encontramos, con toda su fuerza plástica la concepción técnica y creativa de Ricardo Fuente, igualmente de cada uno de los artistas que también tienen algunas obras. En estas obras aflora la pátina del tiempo y posiblemente el deseo de una especie de humano olvido, que quedaron guardadas, sin abrir, como uno más de los miedos de aquellas historias y vivencias que los sellaron. A propósito de este tema podemos señalar una singular imagen que puede representar precisamente esa fuerza de no querer abrir la historia de aquellos años de la posguerra que tantas personas vivieron y ésta es la sobreimpresión como un calco del retrato que Ricardo Fuente hizo del poeta oriolano Miguel

Hernández precisamente por haber estado muchos años dentro de un álbum de dibujo. No fue Ricardo Fuente Alcocer, el que lo desplegó sino su hijo Ricardo Fuente Caamaño.

El hecho de tener que elegir seis imágenes para ilustrar esta comunicación ha sido complicado debido al importante número de obras que componen la mencionada colección cuya génesis, como ya se ha comentado, han sido los dibujos y acuarelas de la colección de Ricardo Fuente, que se realizaron en el llamado Reformatorio de Adultos de Alicante.

III. La serie de retratos tiene un extraordinario interés, tanto los de Ricardo Fuente visto por otros artistas⁵ como los realizados por Ricardo Fuente de otros muchos presos entre ellos los de Miguel Hernández, Gastón Castelló, Melchor Aracil, Rafael Millá –fundador del partido comunista en Alicante–, Antonio Guardiola, Eusebio Oca, Rafael Rivelles –desgraciadamente en el reverso la leyenda dice “fusilado”–, Martínez Segura, el maleante Trigueros y se amplía la galería con retratados que no conocemos sus nombres pero que estaban en la cárcel.

RETRATO DE GASTÓN CASTELLÓ Y RICARDILLO. (Fig. 1)

Esta singular obra contiene la imagen del pintor y la de Ricardillo a la que se hace referencia en su apartado. No obstante, se debe subrayar el hecho de que Gastón Castelló la esbozara, evidentemente, desde el sentimiento compartido con Ricardo Fuente de la privación de libertad. Se aprecia un empleo muy preciso del lápiz, que se hace más intenso en determinadas zonas, Gastón Castelló

³ Miguel Abad Miró-Miguel Hernández (1938-1994) *Poesía y pintura* exposición del artista alcoyano Abad Miró, organizada por la *Fundación Cultural Miguel Hernández*. Orihuela del 25 de febrero al 26 de marzo de 2004.

⁴ Carmen Caamaño Díaz, que en el último período de la II República desempeñó el cargo de gobernadora civil de Cuenca, y “Ricardillo” hijo que nació el 18 de marzo de 1939 en San Juan de Alicante.

⁵ Artistas como Abad Miró, Melchor Aracil, F. Martínez Alcocer, Gastón Castelló, González Santana dibujaron retratos y otros compañeros hicieron también sus aportaciones plásticas, poéticas o con partituras musicales para ser enviados a la esposa y también para la madre de Ricardo Fuente Caamaño.



Fig. 1. Retrato de Gastón Castelló y Ricardillo.
Lápiz sobre papel. 284 X 215. Gastón Castelló. S/f.

va perfilando el contorno de la figura y modela con un rayado paralelo, que llega a ser entrecruzado en el rictus de expresión de la cara y con el lápiz difumina sobre aquellas zonas en las que precisa incidir en el modelado. Asimismo se hace evidente la modernidad de su trazo con un lenguaje cercano al geometrismo cubista. Los efectos de luces los consigue gracias a unas precisas líneas y a los sombreados con los que está tratado el rostro y nos indica que el artista daba más importancia a la realidad que con este dibujo pretendía transmitir, que a la disposición académica de la figura. La de Ricardillo realizada dentro de ese estilo gráfico que se caracteriza por un trazo firme y preciso del lápiz en la delimitación de los contornos que se complementa con suaves toques de sombras, como medio para conseguir los volúmenes y sin grandes acentuaciones del claroscuro. Tiene los rasgos esenciales que precisa a pesar de sus pequeñas dimensiones. A la forma se une el gusto y la delicadeza gracias al trazo fluido del lápiz negro con su personalísimo estilo.



Fig. 2. Retrato de Ricardo Fuente
Lápiz sobre papel. 267 X 215. M. Abad Miró.
Reformatorio 1939.

RETRATO DE RICARDO FUENTE (Fig. 2)

Esta obra de gran elegancia y trata- da con un ligerísimo y preciso trazo del lápiz, que en algunos puntos como el cuello, párpados y comisura de los labios se hace más intenso, con la finalidad de resaltar estos partes de la figura e igualmente con el mismo sistema determina las otras partes de la imagen del retratado y de la obra. Abad Miró parte de los principios académicos para delinear con pequeñas líneas paralelas algunas entrecruzadas y así conseguir el resultado de luces y sombras que le permiten definir tanto la composición como el lugar de cada elemento. El artista dotado de gran virtuosismo técnico conjuga la línea intensa que siluetea la figura con suaves trazos paralelos difuminados que utiliza para modelarla. Esa perfección en el estudio del modelo que hace el pintor nos aporta la vivacidad de una instantánea en la que destaca la actitud del retratado, la expresividad de ese rostro tan humano y sus sentimientos. El efecto de la luz lo consigue gracias a la propia tonalidad



Fig. 3. *Hombre con camisa en las manos*.
 Acuarela y tinta sobre papel. 222 X 165.
 Firmado en áng. Inf. Izdo.: "Fuente".
 Inscip en áng. Inf. Izdo.: "Para el gran melchor".
 Zona inf. Dcha: "un crimen".

cromática del papel y nos muestra una de las sensaciones más singulares del momento captado por el artista pero que a su vez nos hace sentir la atemporalidad del tema: retrato de un hombre, Ricardo Fuente, dibujando.

IV. Las imágenes tomadas por los artistas de la cárcel tienen como tema escenas cotidianas, entre ellas los artistas se centran en los temas siguientes: hombres dormidos, recostados, sentados, de pie, de espaldas, leyendo, dibujando y diferentes representaciones de la celda prácticamente en todas las obras, ya sean bodegones o dibujos de otros temas, aparece también esbozada una reja.

HOMBRE CON CAMISA EN LAS MANOS (Fig. 3)

Esta acuarela y tinta sobre papel, firmada por Ricardo Fuente y dedicada al pintor alicantino Melchor Aracil, tiene también manuscrita la palabra *un*

crimen. No se trata de un estudio previo o preparatorio de figura masculina, parece más acertado considerarlo como una instantánea tomada dentro del marco real de la cárcel. Su carácter expresivo sobrepasa la propia dimensión del soporte plástico. La individualidad del modelo, ajeno por completo al convencionalismo propio de las "academias" e incluso a la mirada del artista, que a través de su obra nos sugiere más de una pregunta. Plásticamente destaca el trazo ágil y preciso de la pluma junto con ligeros y densos toques de aguada para acentuar los volúmenes. Son suficientes para transmitirnos la tensión, el instante y la realidad en los que aparece como atrapada la imagen, que se puede ver dentro del más puro estilo gráfico y en la dura existencia de la posguerra. Cuando quiere conseguir un mayor contraste luminoso utiliza la aguada amarilla, que es posteriormente recubierta, con mayor o menor fuerza con un personalísimo rayado. La iluminación la obtiene jugando hábilmente con los tonos, gracias a un perfecto dominio en la utilización de la aguada y a su destreza en el empleo de la pluma, sobre todo en el torso del hombre, donde consigue trazos muy sutiles. A lo que se añade esa tenue utilización de amarillo o de blanco propio del papel, que utiliza para delimitar el contorno de la figura y determinar una especial atmósfera.

CELDA CON HOMBRES DURMIENDO. (Fig. 4)

Con el empleo de la acuarela el artista, Fiso, determina la composición de la escena, perfila los contornos de las figuras, modela los volúmenes mediante un esbozo de rayados paralelos, que se hace más intenso en aquellas zonas en las que quiere conseguir una mayor oscuridad jugando con la propia textura y tonalidad del papel, cuando se requiere más luminosidad se intensifica con un suave toque de aguada como en ese imagina-

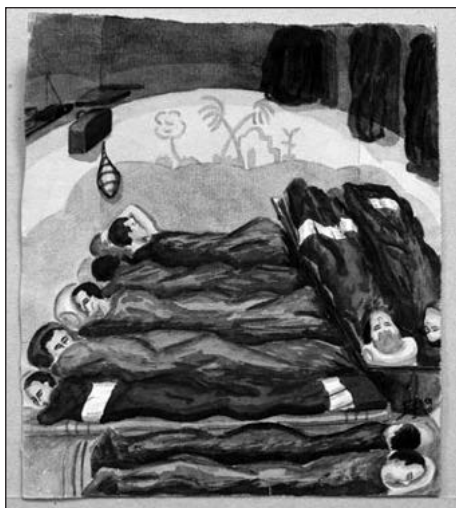


Fig. 4. Celda con hombres durmiendo.
Acuarela y tinta sobre papel. 265 X 225.
Firmado en áng. Inf.Dcho.: Fiso/ 2-40 ?

rio mar que introduce una imagen de naturaleza y también determina el fondo con el cierre vertical de la composición. La selección del tema nos indica la importancia que el artista daba a los diferentes elementos que forman el conjunto. El protagonismo otorgado a aquellas disposiciones carcelarias en las que se hacinaban los presos, queda puesto de manifiesto en esta obra. El artista configura y modela los rostros de los hombres que duermen con la cabeza sobre una almohada, dos en una litera y los demás en el suelo, pero no se ciñe por completo a los límites impuestos por el papel.

V. Todos los dibujos incluyen claramente una carga emocional debido a las citadas connotaciones de encierro carcelario. Sin embargo, desde el punto de vista humano, la serie que se puede titular Madre e hijo es sin lugar a dudas la más tierna. Sabemos que Ricardo Fuente hijo, está encerrado con su madre en la cárcel de mujeres, no sólo contando



Fig. 5. Madre con hijo y dos mujeres.
Lápiz sobre papel. 210 X 300.
Firmado fechado y dedicado en áng. Inf.Dcho.:
"Con un beso de /M. Abad Miró/(dale Recuerdos a
tu mamá./ Reformatorio 11.Sbre.39)"

con los escritos y dibujos de Ricardo Fuente, padre, a su esposa sino también por los retratos de Ricardillo a los tres meses de su nacimiento, que esbozan Gastón Castelló, Olcina⁶, Melchor Aracil⁷, F. Martínez Alcocer e igualmente destacan los dibujos de Antulio Sanjuán⁸, Abad Miró; las alegorías, los cuentos, las felicitaciones de los seis meses de Ricardillo, las de Navidad, dirigidas igualmente a Carmen Caamaño como la referida a la siguiente imagen.

MADRE CON HIJO Y DOS MUJERES. (Fig. 5)

Dibujo a lápiz sobre papel, firmado por Miguel Abad Miró el 11 de septiembre de 1939, en el que escribe *Dale recuerdos a tu mamá*, dedicado a Ricardillo. El dibujo está dotado de una exquisita delicadeza, una gran minuciosidad y precisión con un trazo muy sutil para delimitar los contornos de las tres mujeres y el niño que forman la composición. Concebida como una maternidad, es al niño al que dirigen sus miradas. El trazo firme y seguro del lápiz es el medio utilizado por el artista para componer la escena. Siluetea los

⁶ Además del retratos del niño, pinta una acuarela dedicada y firmada "al llorón de Ricardillo" Olcina

⁷ También dibuja una Alegoría de Ricardillo en barca, "En San Juan de Alicante nació un niño que está ya seis meses encarceladito y se llama Ricardito. Su amigo Melchor Aracil 18-9-39

⁸ A Ricardito Fuente Caamaño con un sonoro beso de largo metraje A. Sanjuán. Reformatorio 18-3-40.



Fig. 6. *Deseo de un futuro mejor para Ricardito*.
Acuarela y tinta sobre papel. 305 X 225

Leyenda en áng. Inf. Izdo: "Así vivirá nuestro Ricardillo/cuando estemos juntos, o el hijo /de nuestro Ricardillo sí es den/tro de veinte años. Sí el nieto /también se parece a tí será /estupendo ¡que abuela más /guapa vas a ser! Hay que ir haciéndose /a la idea." Ricardo Fuente.

contornos, para posteriormente modelar volúmenes con un rayado paralelo y entrecruzado de tonalidad negra. Un trazo grueso de carbón sirve para perfilar el contorno del rostro, haciéndose más intenso y los efectos de luces los consigue con suaves difuminados.

DESEO DE UN FUTURO MEJOR PARA RICARDILLO. (Fig. 6)

Acuarela firmada por Ricardo Fuente y dedicada a su esposa⁹. Se trata de una pintura más escenográfica y rica por su dinamismo y por la esperanza que Ricardo Fuente tiene de que el futuro será mejor. El dibujo conservado guarda una estrecha dependencia, tanto estilística como temática con los lenguajes plásticos y sociales de la época. La composición es muy sugerente está ejecutada con algunos trazos de lenguaje casi cubista de una gran fantasía y rico en efectos pictóricos, gracias a la combinación de la tinta y la aguada. Dotado de unas características determinadas, un sutil trazo de repasado con una suave tinta de color pardo. Aplica la aguada con la libertad que el tema le permite y la utiliza con la precisión y maestría propias de un dibujante dotado. Determina aquellas zonas en las que quiere conseguir una mayor luminosidad utilizando la propia textura y tonalidad del papel y cuando se requiere más oscuridad la consigue con aguadas de colores más intensos.

VI. En síntesis, la citada colección aporta una parte histórico-plástica de gran relevancia. El artista a pesar de difíciles situaciones consigue hablar, con los elementos y las herramientas que en cada momento tiene a su alcance.



⁹ "Así vivirá nuestro Ricardillo/cuando estemos juntos, o el hijo /de nuestro Ricardillo sí es den/tro de veinte años. Sí el nieto /también se parece a tí será /estupendo ¡que abuela más /guapa vas a ser! .Hay que ir haciéndose /a la idea". Ricardo Fuente.

LA RECEPCIÓN DEL ARTE EN LA *ANTOLOGÍA*
DEL HUMOR DE EDITORIAL AGUILAR (1951-1966)

Moisés Bazán de Huerta
Universidad de Extremadura

La *Antología del Humor* es una publicación anual realizada por la madrileña Editorial Aguilar entre 1951 y 1966, y encomiable en principio por una continuidad poco habitual en este tipo de empresas. Son 15 volúmenes consecutivos cuyo formato permaneció invariable desde el primer ejemplar: una media de 380 páginas y unas 400 ilustraciones, con un tamaño de 20 x 12,5 cm., encuadernación cosida, tapa dura y una sobrecubierta en papel cuché con la reseña: “Cerca de 500 dibujos de los mejores caricaturistas de hoy y textos de grandes humoristas, españoles y extranjeros. Revista y selección de cuanto ha sobresalido en la interpretación humorística”. El lomo se fragmenta con rayas horizontales bicolors y diferentes dibujos, mientras en la contraportada se incluye un chiste gráfico, generalmente de autor extranjero y vinculado al *New Yorker* o *Punch*, salvo en la edición de 1960-61, cuyo protagonista es el español Ballesta. En cada número figuran dos años, correspondientes al período recogido y al de la edición.

Con la *Antología*, Aguilar se sumaba al impulso de la literatura de humor que inició José Janés a finales de los 40

y continuaron Taurus y Plaza. Podemos calificar la iniciativa como un auténtico éxito editorial. No sólo por la continuidad antes aludida, sino por las frecuentes reediciones. La tirada del primer tomo se agotó en cuatro meses, y hay constancia de al menos cuatro ediciones. Los prólogos de 1955-56 y 1956-57 señalan que ha sido necesario reimprimir todos los números para atender la demanda del público, interesado en completar la colección, y celebran cómo se espera con avidez la llegada de cada nuevo ejemplar.¹ Ningún indicio en el último volumen (1965-66) anunciaba el fin efectivo de la serie, por lo que más que un descenso de ventas o una posible falta de interés, fueron circunstancias imprevistas las que truncaron la empresa.²

El alma de la idea es Ricardo Fuente; los tres primeros tomos aparecen como recopilados y confeccionados por él. Desde el volumen 1954-55 sigue ocupándose de la parte gráfica y la maqueta, pero comparte protagonismo con Agustín Caballero, que asume el prólogo y la compilación de la parte literaria. Esta situación se mantiene en los siguientes números, hasta que en 1963-64 desapa-

¹ Las tiradas de la época solían rondar los 5.000 ejemplares, y las reediciones los 2.000. Con estos datos podemos hacernos una idea del alcance de la iniciativa.

² Aunque sin reediciones, la *Antología del Humor* se mantuvo en los años sesenta por la fidelidad de su público, y hubiera podido perpetuarse. Debí ser pues la jubilación o la muerte de su responsable, Agustín Caballero, la causa del cese, aunque no he podido confrontar el dato. Lo segundo opina José García (Pgarcía), humorista colaborador habitual de *La Codorniz*, y director posteriormente de *La Golondrina* y la *Academia del Humor*. En homenaje a esta publicación, desde 1995 edita, con medios más modestos, una nueva *Antología del Humorismo Mundial*.

rece Ricardo Fuente; desde entonces Caballero realiza el prólogo y la recopilación global, mientras la confección corre a cargo de Alberto García.

Las notas introductorias ofrecen una primera declaración de intenciones, y como indica Fuente: “*Tipos, costumbres, situaciones del hombre de hoy, quedan aquí prendidos por la magia del lápiz y la observación certera. Pues la caricatura, aunque arte menor, es una de las manifestaciones más sutiles y verdaderas del espíritu crítico. Quedan así registrados no sólo los mayores valores del humorismo mundial, sino también los motivos que han hecho reír al hombre de cada hora, el lado ridículo de cada situación, las fuentes inextinguibles de la sonrisa.*”

Desde 1954-55 asume el prólogo Agustín Caballero, modificando la redacción mantenida sin apenas variantes en los tres primeros volúmenes. Partiendo a veces de anécdotas o situaciones inventadas, sus textos reflexionan sobre la necesidad y la naturaleza del humor. Matiza en 1958-59 que no es la carcajada, sino la sonrisa, lo que la *Antología* pretende estimular; la sonrisa entendida “*como una risa superior, sutilizada, quintaesenciada en el crisol de la inteligencia y absolutamente inocua. La sonrisa es la respuesta silenciosa de la sabiduría comprensiva al estímulo del ingenio que la provoca.*” En 1961-62 satiriza con lenguaje teórico algunos de los temas sugeridos en el interior; con frecuencia utiliza el ordinal del ejemplar para recrear de forma erudita la simbología del número correspondiente; y no faltan tampoco alusiones irónicas al supuesto valor de sus presentaciones. También hay lugar para los homenajes. En 1960-61 felicita a Mingote y Puig Rosado por sus respectivos éxitos en Londres y París. En 1962-63 lamenta la muerte de Julio Camba y Alex Atkinson, mientras la introducción de 1963-64 se convierte en un emotivo homenaje al desaparecido Ramón Gómez de la Serna, asiduo colaborador de la *Antología*, para la que enviaba con puntualidad sus mejores textos

y greguerías, ilustrados por él mismo. En 1964-65 rinde cuenta del fallecimiento de Wenceslao Fernández Flórez, pero también celebra los 20 años de Álvaro de Laiglesia como director *La Codorniz*.

Ricardo Fuente señala ya en el primer ejemplar que esta serie de libros de humor tendría en su día un valor documental. Y en efecto, como recopilación de dibujos y textos de procedencias dispares e internacionales, difícilmente localizables con posterioridad, posee un gran interés. Los nombres de los autores y la publicación de donde proceden se citan convenientemente. El periodo y el ámbito abarcados son más que significativos, y el carácter anual permite ver la posible evolución en los temas, estilos y firmas seleccionadas.

Pero tampoco conviene magnificar sus pretensiones. Una de las carencias más notables es la ausencia de un índice o un mínimo intento de clasificación, por temas, nacionalidades u otros parámetros. Esta situación les fue ya reprochada en su momento, pues Fuente y Caballero aluden a ello en diferentes prólogos, pero alegan que cualquier ordenación *habría ahogado lo que el humor tiene de chispa repentina y espontánea*. Con la excusa pues de mantener la sorpresa y la agilidad, hacen gala de una cierta anarquía que suponen agrada a la mayoría de los lectores, y abogan por su prioridad de entretener.

La reseña pormenorizada de las fuentes resultaría demasiado extensa, pero pueden subrayarse algunas. Se consultan en la Biblioteca de la Casa Americana y el Instituto Británico, y los recopiladores agradecen las amplias autorizaciones del editor José Janés, Espasa-Calpe, *Revista de Occidente* y sobre todo *La Codorniz*. En lengua inglesa destacan el *New Yorker*, *Saturday Evening Post*, *Punch*, *Collier's*, *Everybody's*, *Picture Post*, *John Bull*, e incluso *Play-Boy*. Francófonos son *Paris-Match*, *Ici Paris*, *France Dimanche*, *L'Express*, *L'Illustré*, *Le Rire*, *Fouri-*

re, Marie-Claire y Hara-Kiri. De Italia, Roma Sera, *L'Espresso*, *Tempo*, *Il Travaso* y *L'Europeo*, y ocasionalmente algún periódico alemán; también se citan habitualmente revistas como *Marc'Aurelio* o *Calandrino*. Del ámbito hispanoamericano, los diarios *La Nación* y *El Gráfico* de Buenos Aires, o *Marcha* de Montevideo; y españoles, *ABC*, *Informaciones*, *Madrid* o *Las Provincias* de Valencia; revistas como *Semana*, *Lecturas*, *Hola*, *Foco*, *Meridiano*, *Medicamenta*, *Época*, y las especializadas en humor *Don José* y por supuesto *La Codorniz*. Desde 1964 traducen textos de la *Enciclopedia dell'Umore* publicada en Italia por Omnia Editrice, a cargo de Guglielmo Guasta y Gianni Finlandia, éste último colaborador habitual con la *Antología del Humor*.

La nómina de escritores es amplísima, y su calidad desigual, pero con un nivel medio muy destacado.³ Los temas que tratan son enormemente variados, y darían juego para un estudio de corte sociológico sobre las inquietudes y recursos de la época. Pero el objeto de esta comunicación es el tratamiento del arte, y una primera nota es que no aparece como un asunto preferente; parece que por su entidad resulta un argumento más afín a los humoristas gráficos que a los literarios. El artículo de C. A. L. Green "La pintura y sus exposiciones" (1955-56), sobre las peripecias de

un miope en una galería, no pasa de ser un divertimento anecdótico, aunque incluye algunas claves sobre cómo percibir el impresionismo de Pissarro. Jean Dutourd, en "Las tribulaciones de Pigmalión" (1963-64), recupera el mito clásico, pero desde un tono banal poco interesante. Más sugestivo resulta, en el mismo volumen, el texto de Art Buchwald "Minueto para una Gioconda", donde reproduce el ritual que siguen los espectadores para contemplar el cuadro y diversos diálogos según su nacionalidad, demostrando una gran capacidad de observación. Sobre todos ellos destaca Ramón, siempre original e ingenioso, con pasajes ilustrados como "Lo que tiene dentro un obelisco" (1960-61), y en particular "Inauguración de monumento" (1957-58), que recupera con agudeza el papel de las comisiones, los bocetos, los formulismos representativos y el valor de las estatuas ecuestres, llegando a imaginar la huida al galope de una estatua tras su inauguración.

Pero conviene centrarse ya en el copioso apartado gráfico. Las firmas recogen casi dos generaciones de dibujantes; los hay plenamente consagrados, y otros en sus inicios, apuntando lo que serán luego trayectorias fundamentales en el humor gráfico español.⁴ La valoración crítica de todos ellos se hace inabordable aquí, pero para cualquier conceder

³ Junto a otras muchas firmas extranjeras, los compiladores incluyen asiduamente a Evaristo Acevedo, Rafael Azcona, Bardaxí, Castellano, Cero, César Bruto, Julio Camba, Noel Clarasó, Coll, Chamico, Chistera, Chorot, Luis Delgado, Falele, Ferrand, Wenceslao Fernández Flórez, Ferrand, García Elorrio, Ramón Gómez de la Serna, Guareschi, Gianni Finlandia, Enrique Laborde, Álvaro de Laiglesia, Milkes, Moncho, Conrado Nalé Roxlo, Napoleón Verdadero, Remedios Orad, Ángel Palomino, José María Pemán, Pgaría, Óscar Pin, Pitigrilli, Víctor Uve, Vadorrey, Vivas y Wimpí; todo ello junto a la recuperación esporádica de textos de Charles Dickens o Mark Twain, y frecuentes citas y anécdotas de personajes históricos o actuales marcadas por la ironía.

⁴ Referencias imprescindibles para aproximarse al tema son el libro de Tubau, Iván (1987): *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Mitre, Barcelona; y López Ruiz, José María (1995): *La vida alegre*, Compañía Literaria, Madrid. Destacable el estudio de Patecca (1969): *Dibujando chistes*, CEAC, Barcelona, que incorpora entrevistas con diversos dibujantes, al igual que Galán, Diego (1974): *¿Reirse en España? El humor español en el banquillo*, Fernando Torres, Valencia. Un amplio repertorio de dibujantes recogen también Villabella Guardiola, José Manuel (1975): *Los Humoristas*, Amaika, Barcelona, y Laiglesia, Álvaro de (1970): *Humor gráfico español del siglo XX*, Salvat-Alianza Editorial, Madrid. Pueden citarse como complemento el trabajo de León-Ignacio (1979): *Cómo ríen los españoles*, Plaza y Janés, Barcelona; el librito más ligero de Carabias, Julio (1973): *El humor en la prensa española*, El autor, Madrid; y abarcando un periodo más amplio el estudio de Acevedo, Evaristo (1972): *Los españoles y el humor*, Editora Nacional, Madrid. Gironés, José Manuel (1974): *La política española entre el rumor y el humor*, Nauta, Barcelona, aborda el asunto con otras prioridades. Insólita fue la iniciativa del trofeo Paleta Agromán, que desde 1958 fomentó y premió la actividad de los humoristas gráficos; ver Aguirre González, José María (1983): *25 años de humor español*, Agromán-Stentor, Madrid.

del tema la nómina resulta apabullante, al menos en el panorama hispano.⁵ De los extranjeros, Saul Steinberg figura inevitablemente a la cabeza, y no por casualidad un dibujo suyo abre el primer tomo.⁶ En buena lógica, por el origen de las fuentes consultadas, destacan autores franceses, norteamericanos e ingleses, junto a algunos italianos y alemanes; la calidad de las firmas es muy alta, y la relación necesariamente más incompleta.⁷

La selección de los dibujantes y sus obras tiene inevitables sesgos. Los antólogos apuestan por un humor blanco, aséptico, carente de cualquier contenido político o denuncia social. No es extraño; persiguen una publicación atractiva y sin aspectos desagradables.⁸ Pero recordemos además que la censura no habría admitido audacias en este sentido; la Ley de Prensa de 1966, que facilitó una cierta apertura y la progresiva aparición de un humor crítico e incluso politizado, llegó cuando la serie hubo completado ya su ciclo. Estamos pues ante un humor evasivo o gratuito, utilizando los términos no peyorativos de Iván Tubau, que explota recursos y temas habituales (situaciones insólitas, anacronismos, exageracio-

nes, peculiaridades físicas o de carácter, relaciones de pareja y familiares, niños, moda, deporte, espectáculos, profesiones, costumbres, objetos, progreso...)⁹

A diferencia del ámbito literario, la presencia del arte adquiere en las ilustraciones una mayor continuidad e interés. Casi 200 dibujos son los que directa o tangencialmente aparecen vinculados con el tema. Su calidad es muy diversa, y su valor para este trabajo también. Tienen importancia en sí, como manifestación artística, y podría analizarse su estilo, trazo, recursos compositivos, relación imagen-texto y otros parámetros, pero no es ese mi objetivo. Lo importante ahora es lo que revelan sobre el fenómeno artístico, el proceso creativo, la actividad de los pintores y escultores, el papel de las galerías y museos, el mercado, las reacciones del público y el grado de aceptación o rechazo de las propuestas de vanguardia.¹⁰

Un motivo recurrente es la falta de inspiración y el miedo ante el lienzo en blanco. Mientras un artista se desespera intentando sintetizar la sonrisa de la Gioconda (Gebé, 1959), otro pide a la señora de la limpieza que le sugiera

⁵ Aunque se detectan algunas ausencias notables, en la relación aparecen (incluyendo también argentinos y uruguayos): Abelenda, Ballesta, Castanys, Julio Cebrián, Conti, Chamico, Chumy Chúmez, Dátile, Eduardo, Forges en el último número, Garaycochea, Garmendia, Garrido, Gila, Goñi como ilustrador, Rafael Hernández, Herreros, Kalikrates, Landrú, Martínez de León, Manucho, Máximo, Medrano, Mena, Antonio Mingote, Molleda, Mozo, Munoa, Oli, Oliván, Oski, Pablo, Lino Palacio, Patecca, Puig Rosado, el primer Quino, Ramón, Regueiro, Serafin, Spín, Tilo, Tono y Vic, entre otros.

⁶ Sobre Saul Steinberg y su vertiente más artística puede consultarse el catálogo de la exposición comisariada por Dore Ashton para el IVAM en 2002.

⁷ Del ámbito francés: Barberousse, Jean Bellus, Bosc, Cesc, Coq, Chaval, Don, Douay, Dubout, Effel, Jacques Faizant, Folon, Gad, Gebé, Maurice Henry, Hervé, Mose, Nitro, Peynet, Sempé, Siné, Tetsu, Topor y Trez. En publicaciones norteamericanas: Peter Arno, Cem, Chon Day, Dana Fradon, Gantriis, Goldstein, Tom Henderson, Al Kaufman, Kovarsky, Jerry Marcus, George Price, Soglow, Vip o Zeis. Los italianos Giovannetti, Manzi, Scarpelli o De Simoni. Los británicos Acanthus, Alec, Anton, Eric Burning, FFolkes, Fisher, Holland, David Langdon, Mahood, Gerald Scarfe, William Scully, Ronald Searle, Siggs, Smilby, Sprod, Spy, Starke, Norman Thelwell y Arnold Wiles, a los que se suman André François y Goetz, que trabajan también en medios ingleses. Sobre éste último entorno puede consultarse Bryant, Mark y Heneage, Simon (1994): *Dictionary of British Cartoonist and caricaturists 1730-1980*, Scolar Press, Gower House.

⁸ No hay tampoco anticlericalismo, ni erotismo, y sólo algún apunte de humor negro muy limitado, destacando un dibujo de Topor en 1963-64. Tampoco se incluyen caricaturas, quizás porque la internacionalidad de las fuentes podría hacerlas poco reconocibles.

⁹ Repertorios temáticos pueden encontrarse en Patecca (1969): *Ob. Cit.*; o Rebes, María Dolores y García Pavón, Francisco (1966): *España en sus humoristas. 1885-1936*, Taurus, Madrid, aunque la cronología que analizan estos últimos no alcanza este periodo.

¹⁰ Modelo de este tipo de análisis puede considerarse la comunicación de Reyero, Carlos (1988): "El arte desacralizado: *La Avispa* (1883-1891)", en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, p. 83-90, celebrado en 1984.

algún tema (Modell, 1960). Pero siempre encuentran soluciones: el pintor de Steinberg (1963), tras profunda reflexión, acaba pintando un lienzo dentro del lienzo; el de Stevenson (1958) rellena líneas y manchas hasta ennegrecerlo por completo, y volver a empezar con otro; el de Dubout (1957) culmina también un cuadro monocromo negro inspirándose en el cielo nocturno. Pueden servirse de los utensilios más diversos para ayudarse en la tarea: un telescopio para pintar la luna (Dejoux, 1953); un periscopio para captar un paisaje urbano desde la cristalera del desván (Kovarsky, 1951); cinco puntos inspirados por un dado (Mena, 1962) o escuchar una caracola para desarrollar una marina (Toter, 1963). El lienzo en blanco genera también comentarios ajenos: “¡Que tela tan estupenda!, no debería usted tocarla”, sugiere un conocido (Brian, 1954), mientras una chica joven y entendida, dándolo por terminado, exclama “¡Qué sobriedad, qué pureza!” (Don, 1964).

Cuando la inspiración no llega, siempre se puede recurrir a uno mismo. Los autorretratos protagonizan numerosas viñetas y se prestan a situaciones paradójicas, más o menos inteligentes. En un alarde de complejidad, el pintor de Chaval (1958) se retrata de espaldas, mirándose en dos espejos laterales; en un dibujo de Henry (1956) posa sentado un personaje idéntico al artista; la señora madura que se mira al espejo se autorretrata mucho más joven (1954); el pintor tímido de Greder (1961) aparece pequeño, en una esquina del cuadro; el de Garaycochea (1959) dibuja su huella digital y el de Fiddy (1958) su propio pie, apoyándolo en una columna.

Otro grupo, muy numeroso en ejemplos, es el que suscitan las relaciones entre el pintor y su modelo. Las damas de cierta edad centran bastantes viñetas. Con el retrato de cuerpo entero terminado, a falta del rostro, el artista comenta: “Hasta ahora todo va bien,

Señora Madison” (Price, 1954); o bien el pintor acaba dibujándole orejas de burro por su charla insustancial (FFolkes, 1951). La modelo tímida aparece retratada asomándose tras un biombo (Anderson, 1959), en tanto un escultor ordena a otra que sonría cuando el gran bloque de piedra apenas está desbrozado (Henry, 1963). Inusualmente negro resulta el dibujo de Trez (1956) en que el artista, con el modelo al fondo, carga una escopeta, con el pie de texto: “Preparando una naturaleza muerta”.

La imagen del artista que trazan los humoristas gráficos está anclada en tópicos bastante repetidos; se mueve entre el pintor pobre, de vestimenta raída, y el bohemio desenfadado, con gorra y barba recortada, añadiéndose en el caso del escultor el batín y el lazo al cuello, siempre con cincel y martillo en mano. Con frecuencia estas notas se combinan para crear la figura del pintor de vanguardia, incomprendido y rechazado. Sus anhelos de triunfo son una constante: Kovarsky (1952) lo refleja pintando un cuadro repleto de billetes, mientras Fradon (1959) lo sitúa imaginando las altas cantidades que pujarán por su obra. Pero en realidad, o sufren las impertinencias del cliente: “¿No nos rebajará algo? Sólo nos interesa el marco” o, los más pragmáticos, asumen las circunstancias del mercado produciendo obras convencionales: “Lo que me permite vender más barato que Cezanne es que vendo más” (ambos de Bellus, 1958). Martínez de León (1958) logra una excelente viñeta múltiple mostrando un artista moderno, con cuadros de corte kandinskyano, que para dar a conocer su obra la expone en la calle con un cartel de “Se vende”, a lo que algún avisado añade: “¡A que no!”.

El pintor *à plein air* es otro arquetipo frecuente. Actúa en el campo, observado por una vaca con gesto entendido (Starke, 1951), o en la calle, donde hartado de que le agobien rompe el lienzo sobre un espectador (Henderson, 1952). En un

caso, un grupo de transeúntes mira al artista en el muelle, pintando una mano alzada que sale del agua, mientras en el río sólo quedan las ondas (André François, 1953); y en otro, una sucesión en fila de pintores intentan captar desde una acera la misma vista urbana, pero incorporando en el lienzo a su predecesor (Goetz, 1952). También tiene cabida el artista aficionado, de fin de semana: Eric Burning (1960) muestra un matrimonio de mediana edad, pintando ambos el mar desde un pequeño embarcadero, cuando ella advierte: “Se me ha acabado el azul”. Dátile (1957) con anterioridad había publicado en *La Codorniz* la misma idea protagonizada por un naufrago.

Un grupo propio lo configuran los escultores, con presencia más numerosa de lo esperable. En el desarrollo de su actividad, todas las referencias localizadas aluden a la talla, ninguna al modelado, enfoque significativo de la vertiente más conocida del oficio y que mejor puede conectar con el público. Los recursos inspiradores más comunes son la alteración de la escala y el manejo de grandes bloques de piedra en el estudio. Ante un gigantesco busto femenino, que emerge del suelo, el agente indica a los próximos inquilinos que el escultor del piso de abajo está incluido en el alquiler (Douay, 1951); o asistimos a la caída de una gran piedra al piso inferior cuando el artista, desde el andamio, propina su primer golpe de cincel (McLoughlin, 1951). El bloque puede ser tallado con una potente taladradora (Wiles, 1954) o abordado por cinco escultores enlazados por cuerdas como si fuesen alpinistas (Waite, 1953). También la frustración creativa se hace presente: entusiasmado con la formidable piedra que trae al taller, el artista va desbrozándola hasta reducirla a la nada (Cem, 1951), o en solución paralela, acaba labrando una tapa para la mesilla (Lino Palacio, 1962). Proliferan las situaciones paradójicas: esculpir una estatua agachada para saltar sobre ella

(Moal Lic, 1956); taparse los ojos al bajar los senos (Searle, 1963) y concebir una figura materna para que lo acoja en sus brazos (Faizant, 1956). Encontramos también al cliente satisfecho ante su descomunal retrato: “¡Estupendo! Hágame seis iguales” (Mose, 1952) y al escultor que ante una aparatosa composición poblada de figuras, con un llamativo hueco interior, justifica: “Es por donde tuve que abrirme camino” (Fisher, 1961).

El entorno que rodea la actividad artística también se ve reflejado. Apenas hay referencias al ámbito formativo de las escuelas de bellas artes, pero sí a las exposiciones y los museos. En una doble viñeta, Fongasse (1956) revela con agudeza el contraste entre el pase privado abarrotado de gente y las salas vacías una vez abiertas al público. En la inauguración de Sprod (1956) los asistentes sostienen sus copas y canapés sobre paletas de pintor, mientras en un inquietante dibujo de Steinberg (1958) dos mujeres, en vez de observar los cuadros, miran con atención... hacia nosotros.

El museo parece el lugar donde todo puede ocurrir. El humorista aplica el recurso de la animación, con frecuencia destinado a estatuas conocidas y susceptibles de cobrar vida: Hércules sostiene su pedestal (Mose, 1953); la espada de un Tiranocida ocasiona una muerte (Colos, 1965); el arquero procura disparar a un pájaro (Kovarsky, 1954) y dos perros esperan ansiosos a que el Discóbolo actúe (Sin firma, 1962). Caben también tímidas alusiones eróticas generadas por la presencia de desnudos: el desfile de alumnos que se agrupa notablemente al pasar ante uno (Bosc, 1964); el cordón de seguridad separado de forma ostensible de la pared ante el único desnudo de una sala donde el resto son cuadros abstractos (FFolkes, 1965); las tres damas enlutadas que generan sonrisas al situarse junto a Las Tres Gracias (Uber, 1965); o un ejemplo de Gourmelin (1965), difícil de entender sin imagen, en el que un



Fig. 1. Martínez de León. "Artista incomprendido". 1958.

desnudo femenino tumbado se presenta en fragmentos enmarcados independientes, de manera que el cuadro que contiene el pubis aparece caído e invertido en el suelo. Un caso de *deconstrucción* extrema sería el que plantea De Simoni (1953): los restos de una figura ecuestre aparecen en una sala sobre ocho o diez pedestales, y el guía confiesa: "Teníamos una sola estatua, pero no hemos querido renunciar al Museo". El ambiente recargado de otras épocas se refleja en el artista distinguido que pinta un cuadro con marco en forma de L para cubrir el único hueco existente en la pared (Mose, 1955). Y asistimos al tedio de los vigilantes, sentados y bostezando en serie (Langdon, 1951), pero también dispuestos y activos, tumbando a los visitantes en el suelo para ver mejor los frescos del techo (FFolkes, 1952), o dando prolijas indicaciones a través de las piezas para indicar el W. C. (Lavergne, 1953).

Cabe abrir también un apartado para las alusiones a determinados géneros. El mismo FFolkes (1952) rememora la pintura de historia y los cuadros de batallas con una profusa viñeta en la que todo un ejército espera paciente a que el artista culmine su enorme lienzo sobre el terreno antes de la ofensiva: "Ocho días más y está terminado, caballeros". Pero es el bodegón el motivo más revisado, y desde perspectivas muy diversas. Nitro (1951) juega con el doble sentido del término *naturaleza muerta*, haciendo desfilarse ante un cuadro a un grupo de hombres enlutados dando el pésame. En un museo, e inspirada por un recargado bodegón barroco, repleto de alimentos, una señora está comentando a otra: "Y cuando empieza a hervir le añade usted una cucharadita de sal..." (Sillince, 1951). La escena que recrea Tetsu (1960) muestra un matrimonio al que el marchante presenta un bodegón tradicional, con un

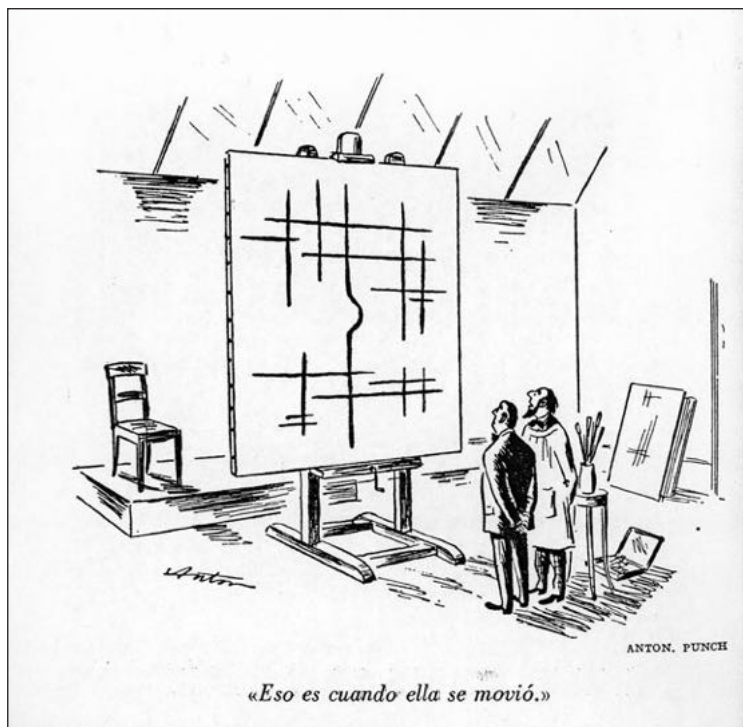


Fig. 2. Anton. *Punch*. 1960.

molinillo y una cafetera, apuntando ella: “Nos gustaría algo más moderno... por ejemplo, con un Túrmix”.

El monumento público configura por último un capítulo propio, abundante en muestras, pues el humorista sabe que tiene una gran proyección social. Vladimir Fuká (1965) llega a imaginar una sofocante ciudad abarrotada de celebridades locales sobre su pedestal. Los actos de inauguración suscitan muchas ideas: Cem (1955) presenta al orador pronunciando grandes loas antes de desvelar una estatua... de sí mismo, y Jeanson (1954) un monumento al mago Houdini que desaparece al descender el velo. Surgen además propuestas de lo más diverso. Dos de Molnar: al inventor de los baños de vapor, con un pe-

destal convertido en sauna, del que sólo asoma la cabeza (1955), y al aniversario de la cremallera, con la estatua cerrando sus dos mitades (1954); y dos de Chamico (1955): al inventor de la gárgara, muy predecible, en forma de fuente, y al soldado desconocido, que aparece decapitado, “...tuvimos que suprimirle la cabeza porque todo el mundo le conocía”. Cabe añadir esta reflexión de Dátile (1956) sobre la pervivencia de determinados modelos: dos caballos pastan a la sombra de una estatua ecuestre para comentar: “Dirán que estamos pasados de moda, pero yo no he visto todavía una moto en un monumento”.¹¹

Pero sin duda es sobre la recepción del arte contemporáneo y las propuestas más avanzadas donde estas viñetas

¹¹ He ampliado este tema con parámetros muy diversos en Bazán de Huerta, Moisés: “Le monument public vu par la caricature”, en *Memoire sculptée de l'Europe et de ses aires d'influence XVIIe-XXe siècles*, Coloquio Internacional auspiciado por el Consejo de Europa y celebrado en Strasbourg en diciembre de 2001, pero cuyas *Actas* aún se encuentran en prensa.

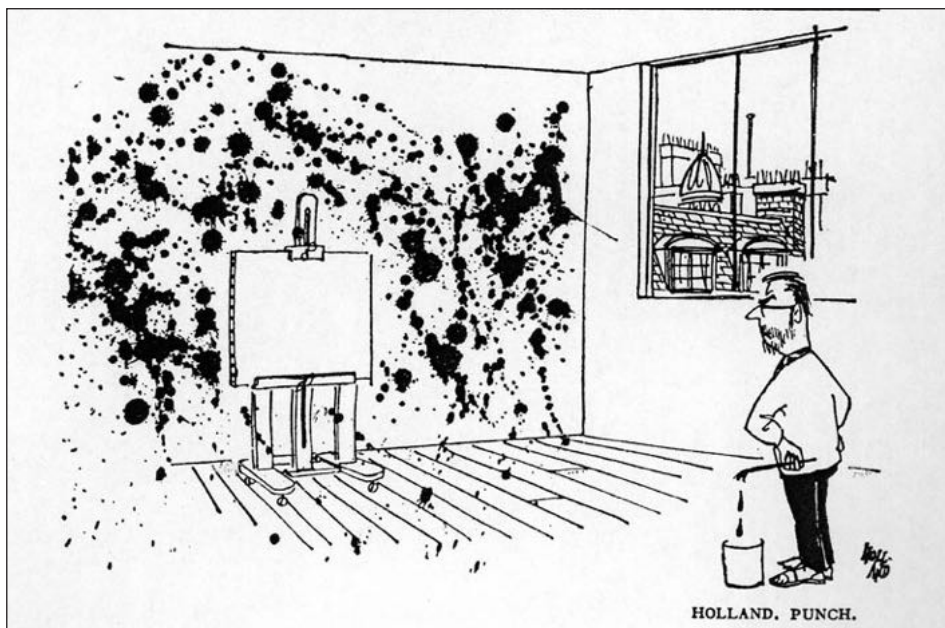


Fig. 3. Holland. *Punch*. 1962.

ofrecen una información más valiosa. El humorista gráfico, por su formación y oficio, conoce bien el mundo artístico y los mecanismos que lo rigen; sabe de estilos, tendencias, composición, proporciones, y él mismo aplica esos criterios con soltura en su trabajo; aunque, paradójicamente, la modernidad de su lenguaje plástico contraste a veces con un talante conservador al afrontar estos temas. En la escasa bibliografía disponible se apunta ese carácter retrógrado, enmarcado en una dinámica de rechazo hacia todo lo nuevo.¹² Pero la perspectiva que ofrecen los ejemplos recogidos en la *Antología* resulta cuanto menos ambigua o ambivalente.

Un factor que creo puede influir en esa valoración es que el humorista necesita contar con la complicidad del público para que su propuesta funcione. Los medios de prensa de los que se nutre la *Antología* se dirigen a un lector de tipo

medio, mayoritario, que en general es poco entendido o permanece ajeno al arte de vanguardia, y que el humorista sospecha no muy receptivo a estas cuestiones. Por eso a veces es difícil saber hasta qué punto comparte el posible rechazo que sus personajes experimentan al enfrentarse con estas obras artísticas. Se observa además que no todas las posturas son negativas, aunque es cierto también que los matices vienen provocados por la ingenuidad o la ignorancia.

Hay un arquetipo que en diversos ejemplos encarna bien este escenario: el matrimonio de mediana edad, convencional, poco entendido pero curioso, que asiste a las exposiciones como acto social o por entretenimiento. Cuando por fin se sienta y se quita los zapatos, en una gran sala con cuadros abstractos, la mujer exclama: "¡Ahora sí que me gustan!" (Wiles, 1953). En otra exhibición, al aire libre, y también marcada por lo

¹² Lo señalan Rebes, María Dolores y García Pavón, Francisco (1966): *España en sus humoristas... Ob. Cit.*, p. XIII y 148; y Pastecca (1969): *Dibujando chistes... Ob. Cit.*, p. 214, aunque Iván Tubau, matiza que también en este medio hubo elementos de progreso y actitudes abiertas.

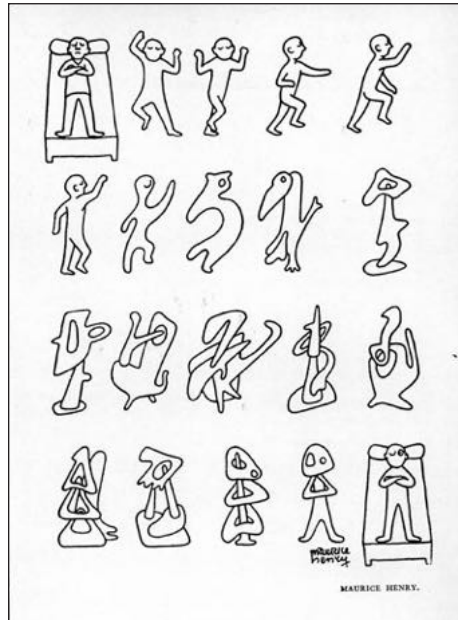
Fig. 4. Siggs. *Punch*. 1952.

Fig. 5. Maurice Henry. 1965.

abstracto, una señora de corte similar, fijándose en uno de los cuadros, comenta: “¿Has visto qué cosa más mona?” (Stark, 1965). Una tercera, ante un grupo de esculturas geométricas, reflexiona: “Pensándolo bien no estaría de más cierto tipo de control sobre el hierro y el acero” (Scully, 1965). Y otra incluso llega a espetar al artista: “¡Pues el que pinta bien es mi sobrino Enriquito!” (Eduardo, 1963). Por fin el marido también interviene, y en una inauguración, tras varias copas, junto a un cuadro en la línea de Pollock, apunta: “Pues sí, yo también estoy empezando a entenderlo” (Burgin, 1963).

Otro elemento a considerar es cómo se revelan en la práctica esas manifestaciones de vanguardia, de qué forma son recogidas por los autores. El hecho de que para elaborar la *Antología* se consultaran un buen número de periódicos franceses y algunos ingleses y norteamericanos, favoreció sin duda la localización de referencias artísticas internacionales que en muy poca medida aparecían en la prensa española. Obviamente no pa-

rece figurar entre las pretensiones de los antólogos un afán difusor o didáctico, pero aunque fuese inintencionado, el repertorio de citas es interesante y merece cierta atención.

Los cuadros que ilustran las viñetas antes señaladas parten de fuentes heterogéneas. Los dibujantes conocen las pautas del lenguaje plástico y las recrean de forma difusa, sin pretender en general una réplica concreta. Encontramos así rasgos cubistas, surrealistas y una cierta abstracción lírica de raíz kandinskyana. Hay lugar para la mancha informal y el gesto, pero también mucha abstracción geométrica. Los *ismos* incluso se combinan en una misma obra; sucede en una ilustración de Bort (1951), donde ante un retrato que mezcla influencias cubistas y surrealistas, la novia del pintor grita: “¡Tú me traicionas! ¡Esta no soy yo!”.

Podemos rastrear citas no sabemos si pretendidas, como la alusión implícita al espacialismo de Lucio Fontana que supone un dibujo de Botter (1961), en que el artista perfora el lienzo con un taladro, inspirándose en un queso de gru-

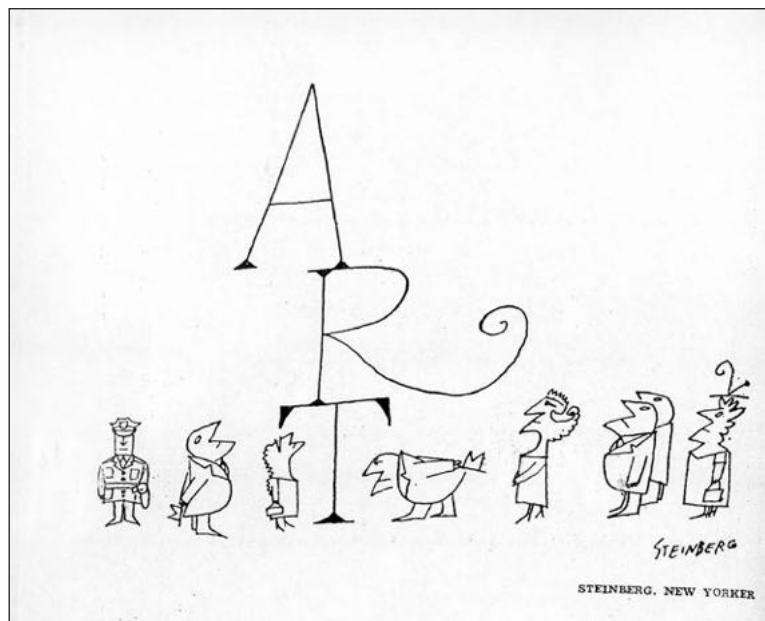


Fig. 6. Saul Steinberg. *New Yorker*. 1960.

yere. Y otras más evidentes y confesadas: Eduardo (1963) dibuja a partir de Picasso una sintética corrida de toros observada por un torero de trazo más realista, que reflexiona: “Estas corridas *picassianas* no hay quien las entienda”. Chon Day (1959) homenajea a Calder con un naufrago satisfecho en su isla que contempla, colgado de la palmera, el móvil que ha fabricado con raspas de pescado. Incluso encontramos en el volumen de 1965-66 una incursión humorística original de Tharrats, quien con una formulación muy avanzada recrea un *traje de noche* plagado de constelaciones.

El neoplasticismo de Piet Mondrian es citado visualmente con frecuencia, dentro del repertorio de cuadros de una galería contemporánea (Ffolkes, 1965) o en aquellas ideas inspiradas por elementos geométricos o retículas, como el preso de Dubout (1959) que pinta la reja de su ventana. Un magnífico dibujo de Anton (1960) recupera las *Composiciones* de Mondrian de 1914-1916; ante una sola y ostensible curva en la línea vertical central, el artista justifica:

“Eso es cuando ella se movió”. En una doble viñeta de Smilby (1962), un joven moderno corta de forma rectilínea el hueco irregular dejado en la pared por un ratón para que nada desentone en una sala cuya decoración habrían firmado sin problemas Theo van Doesburg o Gerrit Rietveld.

El otro núcleo de referencias se centra en el expresionismo abstracto norteamericano, mucho más próximo en el tiempo y que cobra en la *Antología* por su inmediatez valor casi documental. Parecería más lógico que procedieran de la prensa estadounidense, pero las citas principales llegan a través de humoristas ingleses que publican en *Punch*. La pintura de Jackson Pollock concentra la atención de los autores, y no es extraño, pues representa la imagen más conocida e impactante de la Escuela de Nueva York, por su carga gestual y la novedad del *dripping* como proceso creativo. Dos ejemplos lo resumen bien. En un dibujo de Teigh (1959) el artista lanza violentamente pegotes de cemento y manchas de pintura contra la fotografía de su es-

posa pegada en el lienzo. En el segundo, de Holland (1962), el pintor observa a cierta distancia, entre enfadado y perplejo, y con el pincel aún goteante en la mano, el resultado de su acción: las manchas y chorreos de pintura cubren por completo la pared alrededor del lienzo, que permanece immaculado.

La escultura contemporánea también atrae la atención de los humoristas gráficos. Señalé antes un caso que incluye piezas de hierro geometrizadas muy potentes, de raíz constructivista (Scully, 1965), pero no es lo habitual. El paradigma de la modernidad para los dibujantes son las formas sinuosas y plenas de oquedades internas que encarna la escultura de Henri Moore, y en paralelo las superficies blandas y globulares de Jean Arp. Sorprende la insistencia con que se repite este modelo, tanto en su vertiente más orgánica como en la puramente abstracta, y lo bien asimilado que está en su traslación al dibujo. En una viñeta sin firma publicada en *Il Travaso* (1962) el autor sitúa entre varias obras una que recuerda un televisor, mientras Garycochea (1961) convierte una escultura titulada "Impulso" en un gigantesco ti-

rachinas. La exposición de las piezas en el museo da lugar además a situaciones de todo tipo: en un dibujo de Danilo (1962) una mujer se asoma por uno de los huecos para ser fotografiada, mientras en otro de Wiles (1960) los vigilantes han de recurrir a los bomberos para liberar a un niño cuya cabeza ha quedado encajada. Con todo, la imagen más conseguida es la madre que tapa los ojos al hijo al pasar ante una obra en la que figura el rótulo "Desnudo" (Siggs, 1952). Mención aparte merece una sorprendente ilustración múltiple de Maurice Henry (1965) en la que un personaje tumbado sufre sucesivas metamorfosis hasta recuperar con un guiño de complicidad su posición original, dando lugar a un sugestivo repertorio de formas que, más que inspirarse en modelos escultóricos, evocan las creaciones surrealistas de Ives Tanguy.

Hasta aquí esta revisión de un tipo de fuente por lo general ignorada, y que sin embargo puede resultar una vía alternativa y sugerente para valorar la recepción del arte en la sociedad contemporánea, enmarcándose así en los objetivos del Congreso.



RAÍCES SIMBOLISTAS DE LA *VAMP* CINEMATOGRÁFICA

M. Magdalena Brotons Capó
Universitat de les Illes Balears

EL FENÓMENO DE LA *FEMME FATALE*

Según Mario Praz, siempre ha habido mujeres fatales en el mito y en la literatura por la sencilla razón de que el mito y la literatura no hacen sino reflejar fantásticamente la vida real, y la vida real siempre ha ofrecido ejemplos más o menos perfectos de feminidad prepotente y cruel. Esta afirmación puede fácilmente extenderse al campo cinematográfico, pues, al fin y al cabo el cine reflejó la realidad contemporánea a su nacimiento. Actualmente las actrices famosas, conocidas por el público de todos los lugares del planeta, se han convertido en un icono. Idealizadas por los espectadores, éstos acuden a las salas para ver cómo la estrella del filme seduce al protagonista con su belleza y misterio. La mujer es la dominadora, la que lleva al hombre a su terreno, convirtiéndole en objeto de placer. Esta es la *femme fatale*, la vampiresa cinematográfica que desde los orígenes del cine cautivó a los espectadores, y que actualmente, en pleno siglo XXI, sigue siendo objeto de veneración. En esta comunicación pretendemos señalar las coincidencias existentes entre este fenómeno cinematográfico y la plástica de finales del siglo XIX. Como

veremos, tanto la iconografía como la estética de las obras de este período se repetirán en el cine, de manera que el nuevo lenguaje artístico del siglo XX toma el relevo de la pintura. Así pues lo primero que debemos señalar es que no debemos buscar los orígenes de la *femme fatale* en el cine. Es esta una tipología que tiene sus orígenes en la literatura preromántica del siglo XVIII¹. Décadas después el simbolismo hará de esta mujer una de sus más divulgadas expresiones, tanto literarias como pictóricas. No es objeto de esta breve comunicación profundizar en el mito y la evolución de la mujer fatal, sobre la que existe una extensa bibliografía. Simplemente destacaremos algunos elementos que nos parecen imprescindibles para entender lo que supuso la aparición de esta figura en la literatura y el arte, y cómo, de la mano del cine, llegó a su difusión popular.

Es en la cultura judeo-cristiana donde debemos buscar los orígenes de la ética sexofóbica, que junto con la negación del placer y la aparición de la culpa, han marcado al hombre occidental hasta la actualidad². La religión cristiana establece desde sus orígenes una clara dicotomía entre dos tipos de mujer: Eva, la pecadora, lujuriosa, representación

¹ Mario Praz, analiza esta relación en su exhaustiva obra *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (1ª edición 1930), a la que haremos referencia en otras ocasiones durante este trabajo.

² Erika Bornay (1995): *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, p. 31 y ss.

del mal, y María, virgen, desexualizada, símbolo de pureza. Esta dualidad llegará hasta la época contemporánea, atravesando un largo camino a través de la historia de la humanidad³. A lo largo de los siglos la figura de la mujer se ha visto sometida a la dura carga de luchar entre dos polos opuestos: debía elegir entre ser respetable, y por lo tanto, asexual, o ser tachada de despreciable, condenada al pecado si mostraba los deseos que al hombre le estaban permitidos, o, por lo menos, perdonados, ya que, en definitiva, siempre era la mujer la culpable de conducir al hombre por el camino de la perdición. Esta dicotomía se vio acentuada a durante el siglo XIX cuando el artista *fin-de-siècle*, el creador decadente, dejará de lado la casta esposa y madre, y se decantará por la imagen de la mujer objeto de sus fantasías eróticas⁴. De aquí al surgimiento del mito de la mujer fatal habrá solo un paso, que no tardarán en dar los artistas simbolistas, y ligados a éstos, los prerrafaelitas. Durante la segunda etapa de este grupo, en torno a 1857, surgirá la figura de una mujer sensual e inquietante, prefiguración de la *femme fatale*, de la mano de artistas como Edward Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti y el escritor A. Ch. Swinburne, entre otros. Esta figura tuvo gran éxito no solo en el público masculino, sino también en el femenino. En *The Femme Fatale: Erotic Icon*, Virginia Allen afirma que la imagen de la *femme fatale* fue extremadamente popular entre las mujeres del siglo XIX porque la mujer emulaba la “apariencia y conducta de la *femme fatale* sin necesariamente adoptar su letal actitud”⁵. Allen afirma que la apariencia de la *femme fatale* permitía a la mujer anhelar y soñar en el icono de la independencia y el poder

erótico, ofreciendo un modelo que combinaba libertad con intriga erótica. Aunque con lo expuesto hasta ahora ya podemos saber qué entendemos por mujer fatal, concretaremos diciendo que es la mujer que conduce hacia el peligro, la destrucción, o incluso la muerte a los hombres que sucumben a sus seductores encantos. Físicamente destaca su fascinante belleza, aunque algunas suelen presentar un marcado carácter andrógino (pensemos en las masculinas mujeres de Ferdinand Knopff, por ejemplo, o la divina Garbo). Sujetas, como el resto de las mortales, a los dictados de la moda, pasan por ser preferentemente mujeres de tez clara, ojos verdes y cabellos oscuros, que van del rojo al negro, aunque también encontremos adeptos al prototipo de rubia glaciar (las mujeres de Dante Gabriel Rossetti o la *sex symbol* rubia por excelencia, Jean Harlow) .

LAS PRIMERAS DIVAS DEL CINE

Aunque el cine nació como un espectáculo de feria para las clases populares, sin ninguna esperanza de prosperar como negocio e industria, muy pronto esta visión tan limitada dejará paso a otra mucho más ambiciosa. Los pioneros del cinematógrafo entendieron que para conquistar a la burguesía debían modificar su estatuto y sus imágenes, de aquí la evolución experimentada por la producción de las películas, su duración, y el repertorio de las mismas. Del cine como entretenimiento, como espectáculo de unos pocos minutos de duración, se evoluciona a un acontecimiento que compite con el teatro como oferta de ocio: por este motivo recurrirá a actores famosos de la escena teatral para atraer al público a las salas. Si durante los pri-

³ Angela Dalle Vacche señala que en *La storia del femminismo*, publicado en 1911, el historiador italiano Giuseppe Lelio Arrighi, afirmaba que el único camino correcto que podía seguir la mujer era aquel que le marcaban las enseñanzas del Nuevo Testamento, y no la nueva ideología que provenía de la liberal Francia decimonónica (“The Diva-Image in 1911: Visual Form, Cultural Specificity, Perceptual Model”, en AA.VV. (2000): *La decima musa. Il cinema e le altre arti*, IV Convengo DOMITOR, Udine, p.128).

⁴ Erika Bornay (1995), *op. cit.*, p. 60.

⁵ Virginia Allen (1983): *The Femme Fatale: Erotic Icon*, Whinston, New York, p. 191.

meros años de vida del cinematógrafo, hasta principios de la primera década del siglo XX, los actores del cine eran totalmente desconocidos, a partir del desarrollo de los largometrajes aparecerán películas que basan su publicidad en el nombre del actor. En realidad, se promociona no tanto al actor que interpreta un personaje como el personaje que interpreta, de manera que el actor pasa a convertirse por sí mismo en una figura simbólica, mítica, un ser sobre el cual el público transfiere sus frustraciones y sus aspiraciones. El personaje se convierte en una imagen de otra dimensión a la que el público aspira. Es en la década de los años diez cuando se experimenta la conversión de las actrices en divas, en un proceso que llevará a la aparición del fenómeno de masas conocido como *star system*, término acuñado algunas décadas después. A través de la publicidad generada por los estudios cinematográficos, el actor o actriz serán reconocidos mundialmente, no tanto por la versatilidad de sus interpretaciones como por la imagen que le ha hecho famoso. En este texto nos ocuparemos de las protagonistas de dramas románticos, las malvadas cazahombres, quienes con sus dotes de seducción y belleza, chuparán la voluntad del hombre, alejándole del recto camino del matrimonio y la procreación: son las vampiras de la gran pantalla.

LAS FUENTES ICONOGRÁFICAS. EL SIMBOLISMO

“Las mujeres que pinta Rossetti existen en un universo aparte; carecen de localización concreta en el espacio o en el tiempo. La *Astarté Syriaca* de 1877, acaso la obra más destacada de toda la serie, encierra una nueva concepción de la mujer, que iban a hacer muy familiar los poetas y pintores simbolistas franceses en el curso de la siguiente

década. La *femme fatale*, que tanto fascinó a los hombres de los años noventa, se manifiesta ya aquí con sus atributos más característicos”⁶. Con estas palabras Lucie-Smith señala esta obra de Rossetti como una de las primeras representaciones de la mujer fatal⁷. De hecho la imagen había ido gestándose en anteriores obras del pintor quien, influido por los textos de su amigo, el escritor Swinburne, pintó los rasgos de esta fémica en obras como *Lady Lilith*, de 1868. Lilith, la mujer que se emancipa del control del varón, la representación máxima de la crueldad femenina, se muestra en la obra de Rossetti a través la sensual joven que peina sus largos cabellos contemplando, con una pérfida mirada, su fascinante belleza en un espejo. Otro pintor asociado al prerrafaelismo como Edward Burne-Jones, o el francés Gustave Moreau, junto con otros representantes de la estética simbolista como el noruego Munch o el vienés Gustav Klimt, entre otros, serán los referentes plásticos a los que haremos referencia en este texto. A partir de los personajes representados en sus obras, estableceremos un paralelismo entre éstos y las películas que causaron que actrices como Asta Nielsen, Pina Menichelli, Theda Bara, Gloria Swanson, Greta Garbo, etc., se convirtieran en fuente de deseo para los hombres, y secreta aspiración para las mujeres.

LA MUJER VAMPIRO

En los orígenes de la formulación del mito de la mujer fatal, es de común acuerdo destacar a Lilith como la primera mujer que se rebela contra el hombre, inaugurando la categoría de mujer fatal que aquí tratamos. Seductora y devoradora de hombres, esta diablesa de posible origen asirio-babilónico, pasó a la tradición hebraica, donde aparece como la primera compañera de Adán, por lo

⁶ Edward Lucie Smith (1991): *El arte simbolista*, Ed. Destino, Barcelona, p. 43.

⁷ Astarté, más conocida como Istar, es una de las diosas más importantes de la mitología asirio-babilónica. Diosa de la fertilidad, pero también de la guerra, del amor y del placer, era a veces despiadada y cruel. Tuvo numerosos amantes a los que solamente retenía una hora, para luego envilecerlos con su nefasto amor.

tanto precedente a Eva. A diferencia de ésta, Dios no la formó de una costilla del primer hombre. Este primer indicio de la independencia de la mujer se subraya en el pecaminoso hecho de no querer yacer bajo el hombre durante su unión carnal⁸. Además, Lilith se rebelaba contra la maternidad, atacando a las parturientas y devorando la sangre de los recién nacidos.

Aunque hemos señalado la pintura de Rossetti como una de las primeras representaciones de esta maléfica mujer, no podemos dejar de lado la obra del pintor Phillip Burne Jones, hermano del prerrafaelita, quien con su obra *A Vampire*, de 1897, representó una de las pocas imágenes existentes de una mujer en el acto de atacar a su presa. Esta obra inspiró al poeta Rudyard Kipling el poema *The Vampire*, al ver el cuadro en la New Gallery de Londres ese mismo año. Pero fue sin duda el pintor noruego Edward Munch, quien con su obra *Vampiro* de 1893, plasmó de una manera mucho más directa lo que representaba el mito de la mujer vampiro para el hombre de la época. Entre 1893-1908, los años más decisivos para su carrera, Munch pasó la mayor parte del tiempo en Alemania. Durante este período fue concebida y ejecutada parcialmente la obra conocida como el *Friso de la vida*, a partir de la cual pretendía expresar simbólicamente su experiencia vital a través de varios arquetipos. Entre los temas escogidos destaca el representado en la obra *Vampiro*, una poderosa evocación del terror masculino hacia la sexualidad femenina: podemos ver como una mujer de larga y rojiza cabellera, se abalanza sobre el cuello del hombre agachado, del que brotan chorros de sangre. Parece ser que en un principio la obra se tituló *Amor y dolor*, aludiendo a la dualidad del sentimiento que despierta la imagen. El título definitivo le fue sugerido a Munch por el

poeta Przybyszewski, influenciado por la imagen de la Clarimonde de Gautier (la perversa protagonista de *La muerta enamorada*, 1836)⁹, sin que podamos dejar de mencionar la importancia de Baudelaire en la concepción vampírica de la mujer (*El vampiro* y *Las metamorfosis del vampiro* que forman parte de *Las flores del mal*, 1857). Aunque estas obras fueron en gran parte las causantes de que en la Europa finisecular circulara la moda de la mujer vampiro, la figura de la fémina que se nutre del cuerpo de su amado es mucho más antigua. Encontramos antepasados de las modernas mujeres-vampiro en las harpías, empusas y lamias clásicas, descritas por Hesiodo y Virgilio, imágenes que se reencarnan en las perversas mujeres que aparecen en los textos de Théophile Gautier y Sheridan le Fanu (*Carmilla*, 1872). En todos estos relatos de vampiras y vampiresas está presente el terror hacia la mujer perversa, la prostituta, la liberal, la emancipada, capaz de corromper la moral del hombre, y que huye de la procreación. En esencia, la vampiresa es la mujer que, no pudiendo ser esposa y madre, elige abandonarse a los placeres. Para consolarse se dedica a destruir a cada hombre que se cruza en su camino. La aversión a los niños es otra de las características más destacadas de la maldad de esta mujer: “Esta absoluta aridez se debe a su naturaleza centrípetas: lo absorben todo, pero no son capaces de entregar nada al mundo. La sola idea de que algo salga de sus cuerpos les produce náuseas y mareos”¹⁰. Esta otra característica, no menos deplorable en la época, la observamos claramente en la *Madonna*, obra del mismo autor, de la que existen tres versiones, realizadas en 1893, 1894 y 1894-95. Rodeada de fetos y espermatozoides, símbolos que remarcaban su esterilidad, no por ello deja de acechar al hombre.

⁸ Robert Graves y Raphael Patai (1986): *Los mitos hebreos*, Alianza, Madrid, p. 59.

⁹ Erika Bornay (1995): *op. cit.*, p. 288.

¹⁰ Pilar Pedraza (1991): *La bella, enigma y pesadilla (esfinge, medusa, pantera...)*, Tusquets, Barcelona, pp. 145-146.

Aunque según Pilar Pedraza las vampiras cinematográficas son una versión desvirtuada de sus antepasadas, lo cierto es que la figura de la mujer vampiro, la mujer cruel que destruye al hombre mediante sus artes amorosas, y que goza del dolor que produce en su amante, ha sido un prototipo recurrente en la historia del cine desde sus inicios, pasando por diferentes épocas en las que ha experimentado un mayor éxito (recordemos, por ejemplo, que una de las características más significativas del denominado cine negro es la presencia de la mujer fatal, elemento que este género heredó del expresionismo alemán junto con muchos otros elementos¹¹).

Comúnmente se considera a Theda Bara como la primera *vamp* cinematográfica, aunque matizaremos, del cine americano. Debemos señalar que anterior a la realización del film *A Fool There Was* en 1914, de Frank Powell, que dio fama mundial a esta actriz, otra norteamericana, Alice Hollister, ya había interpretado a una vampiresa, a la aventurera Sybil en la película *The vampire* de 1913, dirigida por Robert G. Vignola para la productora americana Kalem¹². Pero lo cierto es que la película de Powell se convirtió en un éxito sin precedentes, lanzando a una desconocida joven de veintinueve años proveniente de Cincinnati llamada Theodosia Goodmann en Theda Bara (misterioso nombre, que resultaba ser el anagrama de Death Arab, Muerte Árabe), la exótica hija de un escultor italiano y una actriz francesa, nacida bajo las pirámides de Egipto¹³. El director Frank Powell buscaba una protagonista para su adaptación cinematográfica de *A Fool There Was*, un melodrama obra de Porter Emerson Brown, inspirado en el cuadro Burne-Jones antes comentado, y en el poema de Kipling que empieza con los versos que dan título a la obra.

Esta pieza se representaba en los teatros de Nueva York en 1909, cosechando un gran éxito de público y crítica, de manera que William Fox accedió a la producción de la película. La trama narra la historia de una misteriosa y cautivadora mujer que lleva a la ruina a los hombres. Seduce a un joven diplomático, empujándole a una vida depravada en Europa, para después abandonarle en Nueva York donde es relegado al ostracismo por los de su clase, mientras ella se dedica a buscar nuevas víctimas. Cuando su esposa se muestra dispuesta a perdonarle y a aceptarle de nuevo, reaparece la vampiresa, obligándole a ser su esclavo hasta el final. La película gozó de un extraordinaria campaña publicitaria, y la frase “*Kiss Me, My Foll*” que la vampiresa dedica a uno de sus amantes, se convirtió en un grito de guerra para la mujer liberada, apareciendo como subtítulo de la película. El maquillaje de la actriz, que destacaba los ojos y los labios muy oscuros en una tez muy pálida, junto a una abundante cabellera negra, aportaban una expresión muy dura al rostro. Cuando la película se estrenó en 1915, Theda tenía preparado el discurso que daría durante la rueda de prensa, en el cual relataba su exótica vida hasta llegar a ser la *femme fatale* de la película. Este recurso publicitario estaba destinado a aportar la dosis de fantasía y misterio del que Theodosia Goodman carecía, y que era imprescindible para que la Mujer Vampiro del film traspasara la pantalla, convirtiéndose en objeto de deseo para el público.

Al mismo tiempo que *A Fool There Was* triunfaba en las pantallas cinematográficas americanas, al otro lado del océano, en París, aparecía el serial de Louis Feuillade *Les Vampires*. Aunque el título hacía alusión a una banda de ladrones que recorrían las calles de París aprovechando la oscuridad de la noche,

¹¹ Véase Ann Kaplan (1999): *Woman in Film Noir*, British Film Institut, London.

¹² Roman Gubern (1989): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Akal, Madrid, p. 34.

¹³ Eve Golden (1996): *Vamp. The Rise and Fall of Theda Bara*, Emprise Publishing, Inc., Vestal, New York, p. 1.

Irma Vep, una de las integrantes de este grupo, se convirtió en la primera *femme fatale* francesa. El personaje interpretado por la actriz Musidora, era el de una misteriosa cantante de cabaret que se unía al grupo de ladrones para desvalijar a los ricos burgueses de la ciudad, enfundada en una estrecha malla negra de seda. La actriz aparece por primera vez en el tercer capítulo del serial, titulado *Le cryptograme rouge*, en una secuencia en la que ya se nos muestra su oscura personalidad: en un cabaret de la ciudad, que en realidad es la guarida oculta de la banda, el nombre de la cantante que aparece en el cartel, Irma Vep, se transforma, dando lugar a la palabra Vampire. Su personaje tomó más fuerza a partir del quinto episodio *L'évasion du mort*, donde ya aparece brevemente con la famosa malla negra, aunque es en el siguiente, *Les yeux qui fascinent*, cuando el mito quedó definitivamente fijado. El éxito del personaje es debido no solamente a la misteriosa imagen que adopta Musidora en esta serie, sino sobre todo por ser la única de la banda que sale ilesa en cada episodio. Capítulo tras capítulo, vemos como cada nuevo jefe de la banda es apresado por el héroe Philippe Guérande, mientras que la maléfica ladrona consigue escapar milagrosamente, eludiendo el control de la autoridad masculina¹⁴. Es precisamente el triunfo de la mujer sobre el hombre, característica imprescindible de cualquier mujer fatal que se precie, el rasgo más destacado de esta primera *vamp* del cine francés.

En la Europa septentrional la famosa actriz danesa Asta Nielsen, la “Duse del norte” como la denominó la crítica, en alusión a la famosísima actriz de teatro italiana, Eleonora Duse, fue enormemente elogiada por Béla Balász. En un artículo publicado en 1924 el teórico de

cine afirmaba: “Inclinaos ante ella porque es incomparable y sin igual. (...) Inclinaos ante ella porque es inigualable e inimitable”¹⁵. Aunque volveremos a hacer referencia a Nielsen en otro apartado, ahora destacamos su trabajo en *Afgrunden*, dirigida por Urban Gad en 1910, autor también del guión de la película. Esta obra fue la primera de metraje triple respecto al normal estándar de trescientos metros habitual en la época, capaz de articular la historia capturando la atención de los espectadores, y haciéndoles partícipes de la trama¹⁶. Pero quizás lo más destacado de *Afgrunden* es el erotismo que desprende, con imágenes directas que sorprendieron al público. La historia presenta puntos de contacto con el naturalismo literario, y parece ser que Gad escribió el papel de Magda para la joven actriz, que interpretó por primera vez un papel principal en el cine, pues tenía una cierta experiencia teatral. Paolo Cherchi Usai destaca el erotismo de la danza que interpreta al final de la película esta joven vampiresa, que mata a su amante al final del film.

ESFINGE

La imagen que mejor representa el enigma, el misterio, es sin duda la Esfinge. La imposibilidad por parte del hombre de acceder a ella, de desvelar su secreto constituye su terrible imán. Aunque la esfinge es un personaje originario del antiguo Egipto, es la vertiente clásica del mito la que influyó a los artistas del XIX. La esfinge se convirtió en la figura ideal con la que los simbolistas representaron a la mujer fatal, destacando su fuerte potencial erótico, sus conexiones con antiguos mitos, con ritos esotéricos. Estos artistas se sintieron fuertemente atraídos por esta figura híbrida, mitad mujer, mitad animal, dando

¹⁴ Vicki Callahan (2005): *Zones of Anxiety. Movement, Musidora and the Crime Serials of Louis Feuillade*, Wayne State University Press, Detroit, p. 41.

¹⁵ Béla Balász, “Asta Nielsen. Cómo ama y cómo envejece”, *El hombre invisible* (texto recogido en Béla Balász (1978) *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 242-244.

¹⁶ Vittorio Martinelli (2001): *Le dive del silenzio*, Cineteca Bologna, Le Mani, Genova, p. 200.

como resultado toda una serie de obras que representaban el enfrentamiento entre Edipo y la esfinge. Aunque el famoso cuadro *Edipo y la esfinge* de Jean-Auguste Dominique Ingres de 1808, es sin duda un referente para los simbolistas, una de las obras que representa este tema con una mayor carga erótica es *El beso de la esfinge* de Franz von Stuck, en el que la esfinge “besa en la boca apasionadamente a Edipo, que parece morir de voluptuosidad y agotamiento entre sus brazos-garras”¹⁷. La representación de la esfinge como mujer fatal fue el tema escogido por von Stuck (*Esfinge*, 1904) y sobre todo por Fernand Knopff, quien la utilizó en varias de sus obras como *El Ángel* o *De la Animalidad*, de 1892, o *El Arte (Las caricias, La esfinge)*, de 1896. Knopff, el más destacado de los simbolistas belgas, presenta el tipo de simbolismo hermético y ambiguo al que hacemos referencia en este texto. Influido por Flaubert, Baudelaire y Leconte de Lisle, fue un gran admirador de Moreau, a quien descubrió en su visita a París. En la figura de Knopff reconocemos al verdadero dandy, el esteta decadente, personificación del Des Esseintens de Huysmans. En sus figuras femeninas, basadas en su hermana cuya belleza le fascinaba, podemos ver la perversidad y misterio propio de quien, en realidad, tiene una actitud realmente misógina hacia la mujer. También Gustave Moreau, se sintió atraído por esta misteriosa figura. La Esfinge constituía un enigma angustiante para Moreau, como lo prueban la multitud de dibujos y telas que realizó sobre el tema. Finalmente citaremos a Félicien Rops, quien dedicó un dibujo de su serie “Las diabólicas” de 1879 a esta figura mitológica.

Si hay una actriz que represente el mito de la esfinge es, sin lugar a dudas, Greta Garbo, la actriz sueca que llegó a ser famosa mundialmente con el sobrenombre de “la divina”. Su porte con-

centrado, sus modos interpretativos poco dados a los excesos, su frialdad, hicieron de ella una figura inaccesible, impenetrable y hasta incomprensible. No fueron tan solo sus trabajos cinematográficos los que potenciaron el hermetismo de su personaje, si no también su celosa vida privada, que la llevó a retirarse de la escena pública a la temprana edad de 37 años, envolviendo su vida en un halo de misterio, y haciendo de cada aparición fortuita un acontecimiento social y cinematográfico. Ya hemos hecho una breve referencia a Greta Garbo al introducir la figura de la mujer fatal, destacando que una de las características que puede presentar es una marcada ambigüedad, característica que, dicho sea de paso, es también aplicable a muchos de los poetas y artistas de la época. Este fue sin duda uno de los elementos que contribuyeron a su fama, pues, aunque la rigurosa moral de la época no hiciera públicas sus relaciones personales, su relación con la también *femme fatale* Marlene Dietrich no hizo sino acrecentar el mito. La película que mejor encarna la misteriosa figura de la esfinge es *Flesh and the Devil*, (*El demonio y la carne*) de Clarence Brown, 1926. Garbo interpreta una mujer fatal, de nombre Felicitas, que se interpone entre dos grandes amigos, Leo y Ulrich, enfrentados por su amor. Y mientras tanto Felicitas, causante de la desgracia, resta impassible. Apasionada, pero impassible. Es precisamente esa frialdad la que cautiva a los hombres, la que provoca que se encuentren sin saber cómo, atrapados en su halo de misterio, sin poder ejercer ninguna oposición a su fascinante poder de atracción.

La carrera cinematográfica de Greta Garbo siguió ascendiendo. Algunas de las heroínas interpretadas por Garbo subrayaban su parte masculina, como *La Reina Cristina de Suecia* (1933, Rouben Mamoulian); otras eran adaptaciones de legendarios personajes de novela como

¹⁷ Pilar Pedraza (1991): *op.cit.*, p. 79.

Ana Karenina (1935, Clarence Brown), o *Margarita Gautier* (1937, George Cukor). No faltan figuras enigmáticas como la espía Mata-Hari en el film del mismo título (1932, George Fitzmaurice), o la fría representante del gobierno soviético en *Ninotchka*, film dirigido en 1939 por Ernst Lubitsch, que fue publicitado con el slogan “¡Garbo ríe!”, aludiendo al cambio que supuso el que la actriz trabajara en una comedia.

MEDUSA

¿Por qué esta figura mitológica, de terrible aspecto, atrajo a la mayoría de escritores y pintores finiseculares? Medusa es una de las tres hermanas Gorgonas, con serpientes en lugar de cabellos y unos ojos de mirada fulminante, que provocan que todo aquel que los mire se convierta en estatua de piedra. Los artistas destacaron la visión horrenda del nido de serpientes moviéndose sobre su cabeza, imagen que se ha querido ver como antecedente del simbolismo destructor y maléfico, asociado a la cabellera femenina¹⁸. Pilar Pedraza destaca que una de las razones que explican la fascinación por esta figura es la terrible potencia de su fuerza, y la irresistible atracción que ejerce hacia aquellos que acuden en su busca. Hasta el mismo Perseo, protegido por los dioses, corre el riesgo de convertirse en piedra si la mira sin la protección de su escudo divino¹⁹. Aunque sin duda la primera imagen que recordamos de esta fantástica figura mitológica es la expresiva y misteriosa *Medusa* de Caravaggio, pintada hacia 1590, el simbolismo proporciona numerosos ejemplos protagonizados por esta maléfica fémina. Sin dejar de

lado a Dante Gabriel Rossetti, autor del poema *Aspecta Medusa*, Edward Burne Jones (*The Baleful Head*, 1885-1887) o a Jean Delville (*El ídolo de la perversidad*, 1891) entre otros, no cabe duda que fue Fernand Knopff quien mejor plasmó la figura de Medusa, convirtiéndola en la protagonista de gran parte de sus obras. *Medusa dormida* (pastel, 1896) es una extraña representación del mito en el que ésta se nos muestra con la apariencia de una extraña ave, envuelta en un cuerpo de plumas, motivo que recuperará décadas después Pina Menichelli, protagonista del film *Il fuoco*. Medusa es un animal solitario. Se presenta con los ojos cerrados y de espaldas ante el espectador, dándonos a entender que el enigma que encierra nos está vedado. En *La sangre de la Medusa* (carboncillo, 1895) Knopff presenta a Medusa con la iconografía tradicional, los cabellos convertidos en peligrosas serpientes, el rostro hierático, los ojos blancos, a modo de máscara, resaltando la imposibilidad de acceder a su misterio. Volvemos a encontrar un rostro de rasgos duros, labios delgados, barbilla pronunciada, marcando el lado masculino de la figura femenina que tanto gustaba a los ambiguos decadentes.

La representación de Medusa en el cine explicita una peculiar relación entre la figura maligna y el personaje femenino, estrechamente unidos en la narración melodramática²⁰. Más allá de la descripción del mito de Medusa, que podemos conocer a través de textos de autores clásicos como Ovidio (*Metamorfosis*) o Hesiodo (*Teogonias*)²¹, el mito trata sobre la mirada fascinante de la criatura sobrenatural y su poder mortífero. Es evidente que la relación entre la figura de Medusa

¹⁸ Erika Bornay (1994): *La cabellera femenina*, Cátedra, Madrid.

¹⁹ Pilar Pedraza (1991): *op. cit.*, p. 220.

²⁰ Muriel Andrin (2000): “Gorgó ou la Médusation: continuité et renouveau de la figure mythologique”, en *La décima musa. Il cinema e le altre arti*, IV Convegno DOMITOR, Udine, p. 266.

²¹ En la narración mitológica de Hesiodo, Medusa es la tercera Gorgona, hija de Phorcys y Ceto, hermana de Sthéno y Euryale, y la única mortal. Según Ovidio Medusa, una criatura que había sido joven y bella en otro tiempo, después de ser seducida por Poseidón en el templo de Atenea, vio su hermosa cabellera transformada en un nido de serpientes. La maldición de Medusa, que convierte en estatua de piedra a todo aquel que osa mirarla a los ojos, es destruida por Perseo, hijo de Zeus y Andrómeda, quien, con la ayuda de los dioses, consigue cortarle la cabeza.

y el cine va más allá. La figura mitológica ejerce su poder de fascinación a través de la mirada, de la misma manera que la pantalla cinematográfica ejerce su poder sobre el espectador que la contempla.

En el cine italiano, no cabe duda de que el momento de mayor auge del fenómeno de la mujer fatal, y del divismo que conllevó, fue el cine mudo. Ya al poco tiempo de nacer, el cinematógrafo empieza a producir evidentes transformaciones en el contexto social. En otro ámbito, aunque estrechamente ligado al fenómeno de mass-media que supone el cine, el escritor Gabrielle D'Annunzio escribe una serie de papeles femeninos destinados a difundirse a través del cine. Estas mujeres se convierten en modelos de lo que se entendió como una imagen inalcanzable, con una vida llena de las más grandes pasiones, llevadas al límite en cada historia. En Italia, a diferencia de Francia, el divismo cinematográfico tiene a sus espaldas una importante tradición teatral proveniente del siglo XIX, y encabezada, a principios del XX por Eleonora Duse. El cine, un medio de mayor alcance, con una grado de penetrabilidad mucho mayor que el teatro con la ayuda del primer plano, hará de estas actrices del cine mudo verdaderos objetos de veneración por parte del público. Como señala Gian Piero Brunetta puede llegar a convertirse en diva cualquier mujer, aunque no sea una actriz con gran experiencia o capacidad. Lo que se les requiere es que establezcan una relación agresiva con el espectador,

sometiéndolo a su propio dominio²². Una de las divas de la gran pantalla en Italia fue Pina Menichelli, protagonista de *Il fuoco* de Giovanni Pastrone, film de 1915 producido por Itala Films. Aunque comúnmente se cita esta película como una adaptación de la novela del mismo título de D'Annunzio, en realidad el guión de *Il fuoco* es obra de Febo Mari, aunque el equívoco, lejos de ser aclarado, fue alimentado por la productora, la Itala-Film de Turín²³. La película cuenta la historia de amor entre una enigmática poetisa y un joven pintor. La poetisa, que vive solamente para satisfacer sus pasiones que la consumen como el fuego, enamora al joven pintor para luego volver con su esposo, dejando al desolado amante destruido por las llamas del amor. El film está dividido en tres partes: en la segunda, titulada "La vampa", la maligna mujer fatal abandona al pintor, no sin antes dejarle un cheque por el que le paga el retrato que éste le ha hecho durante su idilio. El remate final, sucede en la tercera y última parte, "Le cenere" (Las cenizas), cuando la pérfida mujer destroza definitivamente al pobre pintor, fingiendo no reconocerle. La imagen de Pina Menichelli, envuelta en un vestido de plumas, fue objeto de interés para Salvador Dalí, quién realizó un paralelismo entre la apariencia de Menichelli y un búho, animal nocturno de grandes ojos brillantes que recuerdan a los de la actriz²⁴.

Menichelli fue también la protagonista de *Tigre reale*, film de 1916 del

²² Gian Piero Brunetta (1979): *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma, p. 77.

²³ Como explica Michele Canosa: "Il titolo è dannunziano ma diciamo subito che il film non è tratto dall'omonimo romanzo di Gabriele D'Annunzio. L'equivoco, piuttosto corrente, è prevedibilmente alimentato dal fatto che *Il fuoco* è il primo film dalla Itala dopo *Cabiria* (1914), il quale aveva goduto della collaborazione di D'Annunzio e, soprattutto, del suo prestigioso Nome d'Autore. Del resto, la casa di produzione di Pastrone recava nel suo emblema (*trademark*) due melegrane, di cui una spaccata, e D'Annunzio aveva progettato il suo testo *Il fuoco* per il ciclo narrativo dei *Romanzi del Melograno*. Ma fin qui l'evocazione del romanzo di D'Annunzio, sia pure limitata al titolo è, come altrove, una pura operazione di marketing", Michele Canosa (1996): "Bruciami... Bruciami L'Anima!", en AA.VV., *Il cinema e le altre arti*, Marsilio Editori, Venecia, p. 335.

²⁴ Al principio de *Babaouo*, Dalí afirma que el único cine que vale la pena es el anterior al sonoro. Para el artista, esta es la "època grandiosa del cinema històric", la protagonizada por las divas del cine italiano, mujeres fatales que "palpaven parets i passadissos en tota la seva longitud i s'aferraven a totes les cortines i a tots els arbutos, aquelles dones amb els escots que rellicaven perpètuament de les espatlles més nues de la pantalla, en una nit ininterrompuda de xiprers i balaustrades de marbre. (...) En una d'aquestes pel·lícules, titulada *Il fuoco*, era

mismo Pastrone, basado en una novela de Giovanni Verga. La actriz interpreta a la condesa Natka, quien bajo el grito imperante de “¡Hazlo! ¡Es bello!” empuja a su ex amante al suicidio.

Por otra parte debemos destacar a Asta Nielsen en *Der Totentanz* (dirigido por Urban Gad en 1912). En este film Nielsen interpreta a Bella, una joven hermosa que un buen día anuncia a su marido, herido a causa de un accidente de trabajo, su intención de convertirse en actriz. Su decisión, influida por un pianista que pronto se convertirá en su amante, no es bien recibida por el marido. Muriel Andrin destaca que encontramos en esta escena el primer ejemplo de la “medusación”, es decir, la fascinación que ejerce Bella/Medusa con su penetrante mirada. Así convence a su marido, quien resta temeroso de las consecuencias de esa decisión. No tardaremos en darnos cuenta de la verdadera personalidad de Bella, quien hacia el final del film, es apresada por la policía poco después de matar a su amante, momento en el que se desvela la verdadera mirada de la pérfida mujer.

SALOMÉ

La cultura cristiana está repleta de mujeres fatales: Eva, la primera mujer fatal, Judith, Betsabé o Dalila, aunque Salomé es quizás la figura bíblica que más ha atraído a los artistas simbolistas. La joven hijastra de Herodes que reclama de la cabeza de Juan el Bautista

como premio al desenfrenado baile que ejecuta para su libidinoso padrastro, excitó la imaginación de pintores y escritores finiseculares como lo demuestran las obras de Moreau, Franz von Stuck, Aubrey Vincent Beardsley, Oscar Wilde, Munch o Gustav Klimt. En *La aparición* (1875) la interpretación que Gustave Moreau hizo del tema de Salomé fascinó a Huysmans, quien en *À rebours* realiza un comentario de la enigmática obra. En el cuadro de Moreau el hombre aparece predestinado a la destrucción. Por el contrario la mujer es la figura activa, temible “(...) como gran parte de su imaginaria, parecen participar de una vigorosa e imaginativa celebración de los temores masculinos de castración e impotencia”²⁵. El tipo de mujer representado por Moreau es el de la belleza fría, felina, maléfica, que triunfa sobre el hombre. Esta tela junto con otra famosa *Salomé* del mismo Moreau, se presentaron en el Salón de 1876 atrayendo a multitud de visitantes, y convirtiéndose en “fórmulas de base, prototipos, modelos privilegiados para la generación simbolista de los años 1880”²⁶.

En el cine el mito de la pérfida mujer que reclama como trofeo la cabeza de un santo excitó la imaginación de guionistas y productores, siendo además un motivo perfecto para que la actriz protagonista ejecutara una sensual danza, sin que la censura pudiera ser demasiado estricta. Parece ser que la primera actriz en interpretar a Salomé fue Florence

possible veure Pina Menichelli nua sota un vestit de plomes que representava un mussol, i això amb l'única raó manifesta de justificar, arribat el crepuscle, una molt primària i lamentable comparació simbòlica entre el mussol que encarnava ella i una flama –la de l'amor– que acabava d'encendre amb les seves mans fatals (...)”, Salvador Dalí (2004), “Babaouo”, en *Salvador Dalí, obra completa, vol. III. Poesia, prosa, teatre i cinema*, Destino-Fundació Gala-Salvador Dalí, Barcelona, pp. 1086-1087.

²⁵ Lucie-Smith, *op. cit.*, p. 69. En una carta dirigida a su amigo Henri Ropp, el frío y misógino Moreau se refería a la joven hebrea con estos términos:

“Esta mujer aburrida, fantasmagórica, de naturaleza animal, entregada al para ella mitigado placer –tan asqueada está de cualquier satisfacción del deseo– de ver a su enemigo derrotado.

Esta mujer que se pasea indolente, de manera vegetal y bestial, por los jardines que ha mancillado el horrible crimen, que causa espanto al mismo verdugo, que huye enloquecido, sería para ti un verdadero goce.

Cuando quiero plasmar esos matices no los encuentro en el tema sino en la misma naturaleza de la mujer, que busca las emociones malas y que, estúpida, ni siquiera comprende el horror de las situaciones más espantosas”. Robert L. Delevoy (1979): *Diario del simbolismo*, Skira, Genève, p. 42.

²⁶ Robert L. Delevoy (1979): *op. cit.*, p. 42.

Lawrence en la película del mismo título dirigida por J. Stuart Blackton en 1908, según una adaptación de la obra de teatro de Oscar Wilde. Pero sin duda mucho más famosa fue la interpretación realizada por Theda Bara en un film de 1918 dirigido por J. Gordon Edwards, con guión de Adrian Johnson. Desgraciadamente esta es una de las muchas películas que se han perdido de la actriz. Solamente se conservan algunos fotogramas, junto con fotos publicitarias de la época, que muestran una Theda Bara vestida con exóticos vestidos y repleta de joyas, con un cierto aire oriental, inspirados libremente en lo que podría haber sido la moda de la Jerusalén antigua.

Antes de llegar a la famosa interpretación de Rita Hayword, que excede los límites cronológicos de este trabajo, otras famosas actrices, como la diva del cine mudo italiano Francesca Bertini en 1910, y Diana Allen en 1923 representaron a Salomé en la gran pantalla.

OTRAS MUJERES FATALES: CLEOPATRAS, SIRENAS...

La galería de personajes que encarnaron el mito de la *femme fatale* en el cine mudo no finaliza con la relación expuesta hasta ahora. Deberíamos recordar que el cine incidió en la parte más "vampírica" de un personaje histórico como Cleopatra VII (69-30 aC), la reina de Egipto, miembro de la familia de los Ptolomeos. La biografía de Cleopatra ha sido llevada al cine en multitud de ocasiones, siempre incidiendo en sus relaciones amorosas con dos poderosas figuras como Julio Cesar y el general Marco Antonio. Aquí la figura de la mujer fatal, que atrapa en sus redes al hombre para conseguir su objetivo, se encarna en esta ambiciosa mujer que un día soñó con la creación de una gran monarquía oriental al margen del Imperio Romano.

No podía ser de otra manera: también Theda Bara interpretó a la reina de Egipto, en un film de 1917 dirigido por J. Gordon Edwards, actualmente perdido. De los fotogramas que se conservan destaca el suntuoso y muy revelador vestuario, que sorprendentemente no fue censurado, aunque podemos pensar que lo habría sido algunos años después. La identificación de Bara con el personaje fue total, excesiva para algunos críticos, ya que la actriz explotó de nuevo su misterioso pasado exótico.²⁷

Por otra parte las Sirenas, esas figuras híbridas que atraen al hombre por medio de sus cantos, haciendo que estos pierdan su voluntad y se conviertan en meros juguetes en manos de la mujer, fueron objeto de interés por parte de los artistas simbolistas como Gustav Klimt, quien pintó el fascinante cuadro *Las Sirenas* hacia 1889. También Gustave Moreau sucumbió a su encanto como podemos ver en la tardía obra *El Poeta y la Sirena* (1893).

Mucho antes de Esther Williams, Annette Kellerman se convirtió en la primera sirena cinematográfica. Esta joven campeona de natación en su Australia natal, pasó de actuar en music-halls y en el circo, a protagonizar románticas películas en las que la Sirena perdía su lado oscuro para convertirse en una dulce hija de Neptuno (*Siren of the Sea* 1911; *Neptune's Daughter*, 1914, Herbert Brenon), en hija de los dioses (*A Daughter of the Gods*, 1916, Herbert Brenon), o en la reina de los mares (*Queen of the Sea*, 1918, John G. Adolfi; *Venus of the South Seas*, 1924, James R. Sullivan). La censura solo pudo protestar por sus púdicos desnudos, y no por ningún comportamiento amoral que recordara el de sus antepasadas: ni a las pájaras con cabezas de mujer, ni a las que venció Homero en *La Odisea*.

²⁷ "I felt the blood of the Ptolemy coursing through my veins", she emoted. "I know that I am a reincarnation of Cleopatra. It is not a mere theory in my mind. I have positive knowledge that such is the case. I live Cleopatra, I breathe Cleopatra, I am Cleopatra", Eve Golden, *op. cit.*, p. 130.

UNA APROXIMACIÓN A LAS RELACIONES
ARTÍSTICO-CULTURALES ENTRE ESPAÑA E ITALIA
EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX.

M^a Isabel Cabrera García
Gemma Pérez Zalduondo
Universidad de Granada

INTRODUCCIÓN

Las relaciones y conexiones intelectuales entre Italia y España durante la primera mitad del siglo XX son muy relevantes, pese a haber ocupado París o Bruselas el protagonismo como focos de interés para nuestros artistas. No sólo encontramos intercambios amistosos y personales entre artistas, músicos o escritores, sino préstamos formales y sobre todo ideológicos.

Desde el fin de siglo vemos cómo figuras de la talla de Unamuno¹ solicitan de otros colegas la necesidad de conocer la producción literaria italiana, y su correspondencia da cuenta de sus conocimientos al respecto y de sus relaciones. Igualmente es claro el interés por parte de críticos y autores españoles hacia el pensamiento y la obra de figuras concretas, como D'Annunzio, Marinetti y el núcleo de *Valori Plastici* dando cuenta de cómo los movimientos de vanguardia que proceden de Italia son tempranamente conocidos en España.

Ni que decir tiene que el intercambio funciona en las dos direcciones, pues no son pocos los autores italianos, la prensa, las instituciones, las actividades culturales (conciertos, exposiciones...) que se ocupan en Italia del arte y la cultura españolas.

La similitud de intereses e inquietudes estéticas y formales de un núcleo importante de artistas españoles e italianos hasta la Segunda Guerra Mundial es por lo tanto evidente. Igualmente es manifiesta la existencia de relaciones e influencias artísticas e institucionales entre ambos países. A pesar de ello, no es hasta nuestros días cuando la historiografía artística ha comenzado a profundizar tales cuestiones, en buena parte debido a la intensidad del impacto que ejerció la vanguardia francesa en nuestro país.

Como consecuencia, los objetivos del presente trabajo –que sirven de avance al libro sobre el que las autoras trabajan y que verá pronto la luz– son descubrir los canales por los que discurrieron las relaciones artísticas entre España e Italia y estudiar los puntos de conexión entre los pensamientos artísticos de ambos países que, en el caso español, permanecerían activos más allá de la Guerra Civil para conformar el núcleo central de la estética del primer franquismo.

La convivencia de todo tipo de creadores en un mismo arco temporal marcado por preocupaciones intelectuales y estéticas compartidas hace que la aproximación multidisciplinar al estudio de las relaciones artísticas hispano-italianas consiga una visión más completa y rica del fenómeno.

¹ Ver al respecto Gabriele Morelli “Relazione letteraria: Farinelli-Unamuno”, en *Culturas italiana y española frente a frente: 1918-1939*, Titus Heydenreich (ed.). Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1992. p.21.

PARÍS COMO PUNTO DE ENCUENTRO

La confluencia de jóvenes artistas españoles e italianos en París a comienzos del Siglo XX es un elemento del que partir para explicar las relaciones personales que en las décadas siguientes fueron uno de los vehículos por los que transitó la influencia entre el pensamiento y la creación artística de España e Italia. Un caso paradigmático es por ejemplo el del compositor italiano Alfredo Casella, quien tuvo la posibilidad de conocer en la capital francesa a los músicos y las composiciones que constituían lo que algunos autores franceses como Aubry denominaron el “renacimiento musical español”: El director de Orquesta Arbós, el pianista Ricardo Viñes, el violonchelista Pau Casals; también las creaciones de Albéniz y Falla², entre otros, que el músico italiano incluyó en su repertorio como pianista y director por diversos países del mundo. El propio Casella fue además el principal artífice del escaso conocimiento que se tuvo en España de la música contemporánea italiana a través de sus visitas a las sociedades musicales españolas hasta 1942³.

También es París donde nuestros intelectuales y artistas, desde el fin de siglo van a poder estar en contacto con los primeros círculos que se decantan y apuestan por lo clásico como otro camino más hacia la renovación artística, hacia lo moderno: Jean Moréas y l'École Romaine, la obra de Pubis de Chavannes o Maurice Denis, el trabajo de un Maillol, de Picasso, o ciertas tesis cubistas... y por extensión el amplio debate sobre lo latino frente a

lo nórdico-anglosajón heredado del Siglo XIX. Al respecto es importante puntualizar cómo artistas de los círculos catalán y vasco especialmente, se interesaron desde el punto de vista teórico por esos planteamientos estéticos y además –en lo que a nosotros más nos interesa– por la contaminación de los mismos (orden, clasicismo, mediterraneismo, latinismo, antirromanticismo...), en algunos autores, con determinada ideología política conservadora y ultranacionalista, baste recordar al respecto ciertos contactos: Moréas y Maurras, Barrés con algunos pintores españoles, el d'Ors de aquellos años parisinos con Maurras.

Más interesante aún, tratando de rastrear un hilo conductor que nos lleve en nuestro país a la actividad teórica desarrollada por sectores culturales conservadores y filofascistas en los años treinta y posteriormente al franquismo, es el caldo de estos presupuestos en determinados ambientes culturales o autores. Un ejemplo de ello sería, además de D'Ors y el Noucentismo del que hablaremos más adelante, la creación en la segunda década del siglo, en el seno de la tertulia bilbaína del Lyon d'Or, de la Escuela Romana del Pirineo, su promotor iba a ser el poeta y diplomático Ramón de Basterra. Creada a semejanza de la École Romane francesa de Jean Moreas. La integraban Ramón de Basterra, Pedro Eguillor, Esteban Calle Iturrino, Pedro Mourlane Michelena, Rafael Sánchez Mazas, José María Salaverría, Fernando de la Quadra Salcedo y Joaquín de Zuaño. Grupo de autores que apuesta por una estética clasicista e italianizan-

² Sobre las relaciones de Falla con Italia ver: Ver Massimo Mila (a cura di). *Manuel de Falla: catalogo delle opere, discografia, letteratura*. Milano. G. Ricordi e C., 1962 (“Symposium”, 3); Paolo Pinamonti (a cura di). *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa: atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 15-17 maggio 1987)*. Firenze, L. S. Olschki (*Quaderni della Rivista italiana di musicologia*, 21), 1989. Paolo Pinamonti (a cura di), *Manuel de Falla. Scritti sulla musica e i musicisti, con un saggio inedito di Gian Francesco Malipiero*, Milano, Ricordi-Mucchi, 1993. Sobre las relaciones Falla e Italia, véanse dos publicaciones específicas: Fiamma Nicolodi, “Falla e l'Italia”, en Pinamonti (ed.). *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa: atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 15-17 maggio 1987)*. Firenze. L. S. Olschki (*Quaderni della Rivista italiana di musicologia*, 21), 1989 (también en Fiamma Nicolodi. *Orizzonti Musicali italo-europei 1860-1980*. Roma. Bulzoni Editore, 1990); Yvan Nommick (ed.). *Manuel de Falla e Italia*. Granada. Archivo Manuel de Falla, 2000.

³ Pérez Zalduondo G. “Alfredo Casella e la musica italiana in Spagna (1915-1945)”. *Alfredo Casella e l'Europa. Atti del Convegno (Siena, 7-9 giugno 2001)*, a cura di Mila De Santis. Firenze. Olschki, 2003, pp. 379-397

te, antirromántica, como reacción frente a la crisis de la cultura occidental (no en vano Basterra se consideraba discípulo de Spengler) y como símbolo de identidad cultural, que reivindican una España unitaria, heredera de Roma, católica e imperial, con una misión que cumplir en Europa. Es clara pues, la influencia de Charles Maurras y Maurice Barrés en este ideario, sobre todo en el “nacionalismo exaltado que comparthen”, de la misma manera que existe una clara proximidad con algunas tesis dorsianas.⁴ Y por supuesto es evidente que este cóctel de ideas está en la base de determinada crítica y literatura artística reaccionaria que recorrerá los años treinta y cuarenta en nuestro país, de hecho miembros de esta escuela como Sánchez Mazas o Mourlane iban a ser figuras destacadas de Falange Española.⁵

Volviendo a la capital francesa, más allá del conocimiento recíproco de la creación musical y artística de españoles e italianos, es posible encontrar áreas de preocupación similares entre los jóvenes de todos los ámbitos de la creación que confluyeron en París en los albores del Siglo XX: la necesidad de renovación, la preocupación por la búsqueda de una música y un arte que recogiese los rasgos diferenciales de sus respectivos países (preocupación por la identidad nacional), la polémica sobre los lenguajes de vanguardia, el interés mutuo por lo mediterráneo o latino, la exigencia de crear instituciones que vertebraran la necesaria renovación artística y musical y de sus infraestructuras en España e Italia...

El comienzo de la Primera Guerra Mundial marca la vuelta a sus países de origen de españoles e italianos, en parte truncando esta corriente de intercambio en París. Pero es preciso constatar como en España, tras el estallido de la guerra, se producen cambios muy significativos

al llegar artistas, nacionales o extranjeros, que habían vivido las experiencias de la vanguardia europea: Barradas, Picabia, los Delaunay, Norah Borges, los Paszkiewicz, Falla... La información que traían consigo, como otra forma de apertura al exterior, supone un estímulo para nuestros círculos de vanguardia, y se ponen en marcha nuevas experiencias como es de todos conocido. En ellas junto a la vanguardia es importante la llegada de información sobre un fenómeno incipiente como es el del “retorno al orden”.

Una vez acabada la Primera Guerra Mundial y al filo de los años veinte en París, se dan a conocer diferentes experiencias de creadores italianos, se publica determinada literatura artística (Mario Broglio publica una edición reducida de *Valori Plastici* en francés y el volumen *Le Néoclassicisme dans l'art contemporain*, ve la luz el libro de Severini *Del cubismo al clasicismo* en 1921, en 1926 se edita en francés la revista *900. Cahiers d'Italie et d'Europe...*) allí coinciden trabajando entre 1928 y 1933 un nutrido grupo de artistas -De Chirico, Savinio, Campigli, de Pisis, Severini... que utilizan también la prensa parisina (*Esprit Nouveau, Bulletin de l'Effort Moderne, Les Arts à Paris*)- y desde París también llega el eco de los españoles a Italia -mencionemos el reconocimiento de la obra de Picasso, entre otros, en la prensa italiana-. Es fundamental destacar que el escenario europeo del período de entreguerras es muy interesante artística, política e ideológicamente, y es preciso no olvidar cómo tiene lugar en esos momentos una radicalización del nacionalismo y la expansión del nacionalismo autoritario (pensemos en la influencia en Francia de Acción Francesa hasta la década de los treinta y en lo que suponen el régimen de Mussolini y el III Reich), de manera

⁴ CARVAJOSA, Mónica y Pablo. *La corte literaria de Jose Antonio*. Barcelona. Crítica.2003. Los autores aluden a ellos con el calificativo de “nacionalistas maurrasianos”

⁵ Ramón de Basterra, y la Escuela Romana del Pirineo, son mencionadas con frecuencia como claros precedentes ideológicos de la Falange.

que la relación política-ideología-cultura será muy estrecha, cuando ya episodios graves hacen caminar a Europa a una segunda gran guerra.

También son años de mayor virulencia y polarización política en España, y junto al interés que aquí suscitan los cambios estéticos que tienen lugar en Italia llegará el ideario político del fascismo, no en vano la marcha sobre Roma tiene lugar en 1922. Los intelectuales españoles van tomando posiciones y despierta interés el fenómeno fascista italiano. En una breve columna de *La Gaceta Literaria*, el año 1928, junto al artículo “España veloz” de Marinetti, leemos “Los únicos auténticos vanguardisti de hoy son esos niños de la milicia fascista, que no tienen para nada que ver con la literatura.”⁶

Momento de especial sintonía con Italia serán los años de la Dictadura de Primo de Rivera, en la que a pesar de los esfuerzos realizados por el régimen de Mussolini⁷ por hacer penetrar su influencia cultural en España, no fue posible contrarrestar el impacto que el pensamiento artístico francés ejercía sobre nuestros artistas. Pese al interés por lo italiano París seguía pesando. La proclamación de la República más adelante, enfriaría las relaciones culturales con el régimen fascista a nivel institucional, pero ya muchos intelectuales y artistas se habían pronunciado a favor de lo que ocurría en Italia y también en Alemania, recordemos que Ernesto Giménez Caballero publica su “*Arte y Estado*” en esas fechas. Será necesario esperar al llamado “bienio negro” y al comienzo de la

Guerra Civil para observar de nuevo un manifiesto interés institucional.

A la luz de lo anteriormente expuesto y con sus matizaciones por la relevancia de París, es innegable que la relación intelectual y artística entre España e Italia existió y es un elemento esencial para explicar el cambio ideológico que van a experimentar algunos de nuestros intelectuales y creadores en un camino que les conducirá al fascismo cultural y a ser los impulsores de estos desarrollos en nuestro país en las décadas de los años veinte y treinta. Una vez iniciada la guerra y durante el periodo de la autarquía, algunos de ellos serían los artífices de parte de la política artística y cultural del régimen franquista y participarían activamente en sus instituciones. Asimismo, serían los que, a través de la prensa “oficial”, definirían las coordenadas ideológicas en las que se articuló parte del pensamiento artístico del período.

CONEXIONES CON ITALIA

Centrándonos ya directamente en la recepción de lo italiano en nuestro país, y antes de que tengan lugar experiencias más tardías como la pintura metafísica, *Valori Plastici*, *Strapaese*, *Stracittá*, *Novecento...* el terreno estaba ya abonado, mencionemos por ejemplo el interés por el Futurismo en España. Fundado en 1909 por Marinetti, se conoció ese mismo año en España, gracias a Ramón Gómez de la Serna y a su revista *Prometeo*, como es sabido también Teodoro de Anasagasti dará a conocer en 1919 el “Manifiesto de la Arquitectura Futurista” (1914) de Sant’Elia en la revista *La Construcción*

⁶ “Alarma: ¡La retaguardia quiere ya ser vanguardista!, n° 39, 1 agosto 1928, p. 243

En otro artículo “España e Italia” de G. R. Ceriello, n° 54, 15 de marzo de 1929, se expresa la confianza en un mayor intercambio cultural entre ambos países gracias al fascismo “ Nos atrevemos a tener viva confianza en que las relaciones culturales y el intercambio intelectual entre nuestra Península y la Ibérica hayan de intensificarse cada vez más... y tras el ejemplo de la denodada GACETA LITERARIA y de algún otro periódico español, cabe esperar que se divulgue, junto con la gran historia de nuestro pasado, el actual poderoso renacimiento del espíritu romano, debido al fascismo” p. 360

⁷ Recordemos por ejemplo el pacto hispano-italiano del 26. Ver TUSELL, Javier y SAZ, Ismael: “Mussolini y Primo de Rivera: las relaciones políticas y diplomáticas de dos dictaduras mediterráneas” en VARIOS: *Italia y la guerra civil española*. Simposio celebrado en la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma. Madrid, Centro de Estudios Históricos, CSIC, 1986. p. 171; PALOMARES LERMA, G. “*Mussolini y Primo de Rivera. Política exterior de dos dictadores*”. Madrid, Eudema Universidad, 1989.

Moderna. Es de sumo interés en estos momentos la figura de Gómez de la Serna, por su relación con la vanguardia europea y con Italia: entre 1909-10 residió en París, años en los que aparecen en Prometeo el “Manifiesto futurista” y la “Proclama futurista a los españoles” de Marinetti, pero son destacables además sus estancias en Nápoles, los contactos con intelectuales italianos e iniciativas como la creación de la revista *900* de Bontempelli en 1926, de la que fue miembro del comité de redacción, o la traducción de sus obras en Italia y el reconocimiento en general del autor allí.⁸

Volviendo al futurismo, y pese a esta temprana información nunca existió un amplio debate sobre él ni una adhesión generalizada de nuestros artistas a sus principios aunque si se vieron influidos por él sobre todo pintores que viajaron a Italia como Barradas, Enric Ricart o Rafael Sala... poetas sobre todo catalanes -Junoy, Vallespinosa, Salvat-Passeit- y casi todos los ultraístas, pero especialmente interesante para nosotros entre los prosistas es Giménez Caballero, para el que funciona ya la ecuación futurismo-fascismo, y que además promoviera la visita a España en 1928 del Marinetti ahora próximo a Mussolini, del que diría en la Gaceta: “¡Marinetti! Te saludamos con la eterna admiración española *ante lo que se mueve, grita, se desenfrena y revoluciona*. A ti, cuyo enlace en España era éste: Unamuno, Baroja, Ramón, De Torre...”⁹

Una segunda escala después del futurismo será el conocimiento del fenómeno del “retorno al orden” y de su producción plástica y teórica, que tam-

bién llega a España en los años veinte, las propias revistas del movimiento ultraísta ya informan de él.¹⁰

Como mencionamos en páginas anteriores, sabemos que dichas conexiones se produjeron en buena medida en París, donde se hallaban los más significativos cabezas de grupo del movimiento en Italia. En la Europa de la postguerra empezó a establecerse con fuerza a partir de una serie de actividades y publicaciones compitiendo con otros discursos de vanguardia.

Junto a estas experiencias recordemos que paralelamente el fascismo se va consolidando en Italia, en un momento y en un contexto político europeo complicado por el desarrollo de ultranacionalismo y el ascenso y protagonismo de grupos parafascistas. Mussolini pone en marcha un proyecto cultural bajo la dirección de Bottai canalizado a través de un amplio abanico de instituciones, actividades, publicaciones, revistas... El aparato propagandístico desplegado es enorme y por supuesto contempla una política cultural exterior con la intención de extender el fascismo fuera de las fronteras italianas¹¹. Entre los que militan en las filas del fascismo cultural también encontramos autores que comparten aspectos del ideario del retorno al orden, en especial la vocación latina y mediterránea y el respeto por la tradición.

En España el terreno está abonado para que el retorno al orden tenga eco en los sectores culturalmente más conservadores, en los que se hará una interpretación interesada de sus ideas. Máxime teniendo en cuenta que coincide también la penetración de este idea-

⁸ “El 1926 ha sido, en Italia, el año de Ramón Gómez de la Serna”. Así comienza la columna “Las letras españolas en el extranjero. Italia. Balance de 1926” escrita por A. R. Ferrarin en *La Gaceta Literaria*, nº 2 15 de enero de 1927, p.7.

⁹ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto “Conversación con Marinetti”. *La Gaceta Literaria*, nº 28, 1928, p.173

¹⁰ Eugenio Carmona se ha ocupado del tema en distintas publicaciones como su tesis doctoral inédita *El movimiento renovador de las artes Plásticas en España. Del “momento vanguardista” al retorno al orden. 1917-1925*. Universidad de Málaga, 1988/89, y más recientemente en “El “Arte nuevo” y el “retorno al orden”. 1918-1926”. Catálogo de la Exposición *La Sociedad de Artistas Ibéricos...*, p. 47-58.

¹¹ Son numerosos los artículos publicados en revistas italianas que abordan el tema de la propaganda exterior, de la proyección cultural del fascismo a nivel internacional.

rio con un momento de descrédito y rechazo a la vanguardia por creer que es algo inactual y superada ya, recordemos la encuesta sobre la vanguardia lanzada en el número 83 de junio de 1930 de *La Gaceta Literaria*. El retorno al orden se presentaba así como otra vía para la puesta al día de los lenguajes plásticos sin necesidad de pasar por la experiencia vanguardista. Para los artistas e intelectuales conservadores era buen argumento para defender un arte figurativo y tradicional garantizando a la vez su modernidad. La vanguardia era algo añejo ya, pasado, había un lenguaje más moderno y ante todo cercano a los ideales más conservadores que se decantan por la figuración, y en los que aún pervive el discurso fin de siglo en torno a la identidad nacional y el catolicismo inherente a lo español.

Como ejemplo sirvan las páginas de *La Gaceta Literaria*, en las que se mezclan no pocas noticias sobre el turbulento panorama estético y político italiano. Sobre el retorno al orden informan textos como “Del cubismo al superrealismo, n°20, 15 oct. 1927 de Sebastia Gasch; “La actitud crítica en la pintura del Siglo XX” n° 40, 15 agosto 1928 de Ernesto Pestaña Nobrega; Eugenio D’Ors “Mario Tosi” n° 111, 1 agosto 1931. De Chirico es mencionado en numerosas ocasiones en la revista¹²: Sebastián Gasch “Comprensión del arte moderno”, n°65, 1-IX-1929, p.248; el anónimo “Giorgio de Chirico”, n°116, 15-x-1931, p.311; Eugenio D’Ors “Giorgio de Chirico y la inteligencia sarcástica”, n°79, 1-IV-1930, p.108, y del mismo autor “Italia

vuelve”, n°81, 1-V-1930, p.136 en el que afirma “ en punto a raza y demografía, no ha acontecido en Italia nada importante desde el renacimiento hasta hoy...” con Chirico, Severini, Tosi y los demás; en “Las musas quietas del hombre que vuelve” de Miguel Pérez Ferrero n° 89, 1 set. 1930 , p.284, leemos que pese al protagonismo de París “sin embargo ...Con la mirada puesta en Piero della Francesca y en de Chirico, ha pasado su estancia en Italia el escultor Cruz Collado. Con la mirada fija en ellos ha vuelto a su país el escultor”... y a propósito de lo que le ha aportado al escultor menciona “esa corriente de humanidad que ahora vuelve a inspirar al Arte”...

Por el contrario, el caso del pensamiento y la creación musicales italianas en España es bien distinto. El peso del crítico musical César M. Arconada, que en enero de 1931 realizó su última colaboración con *La Gaceta Literaria*, determinó una información suficiente sobre música española de vanguardia pero, excepto en dos ocasiones, no se introdujo noticia ni reflexión alguna sobre el derrotero de la creación musical italiana en pleno régimen fascista¹³. Es necesario sin embargo apuntar un dato de considerable interés para el conocimiento de las relaciones musicales entre Italia y España: Desde el número 11 de la revista, correspondiente a Junio de 1927, José Subirá, musicólogo y crítico musical, colabora en *La Gaceta Literaria* para mantener a sus lectores perfectamente informados de la actualidad musical catalana. Se trata de un hecho importante porque fueron Barcelona y los músicos

¹² Hemos de destacar la influencia que ejerció Giorgio de Chirico, junto a los pintores aglutinados en torno a la revista *Valori Plastici*, en el trabajo de los surrealistas españoles en los años treinta (como el caso de Dalí), e igualmente en la primera posguerra: “De Chirico no fascinó sólo a los artistas surrealistas como Dalí o Domínguez sino que además ofreció a la propaganda artística del régimen de Franco un arsenal de formas. Éste daba la posibilidad de unir monumentalidad imperial con la religiosidad imperial neo-contrarreformista”. Ver Sylvaine Hänsel “Anotaciones al intercambio artístico entre pintores y escultores italianos y españoles durante los años 1910 a 1936” en “*Culturas italiana y española...*”. También Valeriano Bozal apunta la influencia italiana en algunos sectores de la pintura española de los años 30 y 40. BOZAL, V. “El horizonte de la renovación plástica...”, Catálogo de la Exposición *La Sociedad de Artistas Ibéricos...*, p. 44

¹³ Cesar M. Arconada. “L’Italiana en Algeri”, en: *La Gaceta Literaria*, 27 (1Febrero 1928), p. 169; “Adriano Lualdi: Viaggio musicale in Italia”, *Ibid.*, 28 (15 Febrero 1928), p. 174

catalanes los protagonistas y casi únicos autores de los intercambios realizados con Italia durante las décadas de los veinte y los treinta.

Otras revistas e instituciones se aproximan también a estos contenidos para darlos a conocer en nuestro país. Es imprescindible subrayar también el intercambio de artistas, los viajes y estancias de españoles en Italia y a la inversa. Arquitectos como Anasagasti, Mercadal, Sert... que se interesan por el debate sobre lo mediterráneo y la arquitectura popular. Pintores y escultores como Gregorio Prieto, Souto, Giner, Cruz Collado... demuestran la proximidad a un Sironi, Carrà o al Novecento y sus postulados. Y también el protagonismo que toman determinados temas e imágenes o incluso procedimientos tal como se desprende del interés suscitado por la pintura mural, para ilustrar este tema que aquí solo tocamos de pasada y que es objeto de otro trabajo baste la referencia a Benjamín Palencia que viajó en 1930 por Italia y que en *Cruz y Raya* publica "Giotto, raíz viva de la pintura" en el que leemos: "El motivo de traer a nosotros la obra plástica de Giotto es debido a nuestra creencia de que la idea fundamental que le dio vida a su pintura es la que ha servido de piedra de toque a todo el sentido que anima hoy a las nuevas escuelas... espíritu que animó aquella gran obra, y que nosotros en este momento queremos traer a primer término, viendo que, después de un apartamiento de seis siglos, es la que con más claros fundamentos ha guiado a un grupo de pintores deseosos de renovación..."¹⁴

Pero como decíamos, en la apreciación del fenómeno del retorno al orden -y otras tendencias que apuestan por clasicismo- en nuestro país lo que a nosotros nos interesa ahora, más que la lectura del mismo como otra escalada de la vanguardia internacional, es la "relectura interesada" que hicieron de él aquellos

intelectuales y artistas más retardatarios utilizándolo como argumento para defender una vuelta a la figuración y a los valores de la tradición (además autores como Maeztu, D'Ors, Eugenio Montes, Sánchez Mazas, Giménez Caballero... visitaron y tuvieron contactos importantes en estos países lo cual les permitió conocer y valorar su producción cultural de primera mano). Y era lógico pues hay una serie de consignas estéticas, recogidas en la amplia producción teórica de De Chirico, Broglio, Carrà, Savini, Severini..., tales como el valor concedido a lo espiritual, el orden, la disciplina, la medida, la geometría, el clasicismo, la importancia del oficio y de los valores técnicos, el interés suscitado por el seiscientos y el setecientos y por la pintura mural, así como la producción y actividades de los pintores del Novecento que difícilmente podía sustraerse al interés de ese sector intelectual, que convenientemente reinterpretados eran muy válidos en un contexto en el que lo que interesaba era resaltar que los ismos eran algo caduco, pasado y sólo habían supuesto un episodio de caos y locura en el panorama artístico y cultural que felizmente la sensatez había reconducido.

LA INFLUENCIA EN ESPAÑA DE LOS HISPANISTAS ITALIANOS

Ni que decir tiene que este intercambio funciona en las dos direcciones pues no son pocos los hispanistas italianos con una prolija producción sobre nuestro país, que se incrementa al aproximarnos a la década de los veinte y treinta, ya que los intereses del nuevo régimen de Mussolini son más que evidentes por razones sobradamente conocidas.

La información sobre España, su situación política y su producción cultural, se prodiga en revistas como *Crítica Fascista* (Andrea MARIO "Parole chiare sul Primoriverismo", n°9, 1931, p.172-175; Humberto NANI "Intermezzo spag-

¹⁴ *Cruz y Raya*, n° 19, octubre, 1934, p 11-12

nolo” n°9, 1931, p.175-176; Sofia CORRADO “Due libri : Italia-Spagna. “La nuova cattolicità” y “La rivoluzione spagnola” –los dos de Giménez Caballero–; Lorenzo GIUSSO “ Un libro di Ortega y Gasset” –*El tema de nuestro tiempo*– n°12, 15 giugno 1934, p.199-200; Giovanni ENGELY “L’ Europa e la Spagna”, p.346-348 n°22, 15 sett. 1936–XIV... más la sección de Giménez Caballero sobre España, desde 1933, “Lettera dalla Spagna”); la revista “ *Colombo. Rivista bimestrale di vita e di fatti italo-ibero-americiani*”, órgano desde 1926 del “Istituto Cristoforo Colombo (entre las publicaciones editadas por Instituto figuran: Cesare de LLOPIS “Cervantes reacionario”, Arturo FARINELLI “Ensayos y discursos de crítica literaria hispano-europea” 2 vol, Ezio LEVI “L’unità del pensiero latino”...); en la revista *Stile futurista* dirigida por Marinetti :Italo LORIO , “Forme nuove nella Spagna vecchia”, n° 2, agosto, 1934XII p.33-35; en la revista *PAN*... por solo citar algunas.

En la otra dirección, la vocación imperialista y universalista del fascismo hará penetrar poco a poco en nuestro país información sobre sus actividades y con ella propaganda sobre su ideología, hecho que se verá favorecido con la dictadura de Primo de Rivera. Así la información sobre la cultura italiana en España a través de las revistas contó con la colaboración de hispanistas y artistas italianos: en la *Gaceta de Arte* por

ejemplo figuran colaboradores como Albreto Sartoris y Carlo Belli; en *La Gaceta Literaria* nombres como Ettore de Zuani, Arturo Farinelli, A. R. Ferrarin, G. R. Ceriello; en *Acción Española*, Lucio Ambruzzi...¹⁵

Especialmente relevante es el capítulo de los ensayos de músicos, críticos y musicólogos italianos sobre distintos aspectos de la música contemporánea de su país, publicados en la prensa musical española. Las primeras colaboraciones de firmas extranjeras procedieron de las culturas francesa y alemana¹⁶. Fue en 1930 cuando apareció el primero de los cuatro ensayos de Alfredo Casella que la revista publicaría hasta 1932¹⁷. Dichos textos coincidieron en el tiempo con uno de los períodos más activos del músico en España como intérprete, especialmente en Barcelona, y con la publicación de su artículo ‘Il rinascimento musicale iberico’ (*Pegaso*, 1930), una reflexión sobre la creación y la vida musical española que muestra el exacto conocimiento que Casella tuvo de las mismas¹⁸.

Entre 1930 y 1932 los artículos con firmas y sobre temas italianos alcanzaron cierta regularidad, preferentemente centrados en la creación contemporánea, como los de Giacinto Sallustio sobre Respighi, del quien también se publicó una semblanza con motivo de su muerte¹⁹, y las crónicas de Arnaldo Bonaventura en 1930²⁰. El primer ejemplar de *Ritmo* una vez proclamada la República

¹⁵ Ver Peña, Victoriano. *Intelectuales y fascismo. La cultura italiana del «ventennio fascista» y su repercusión en España*, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 244; CALDERA, Ermanno . “La passione hispanica e l’eredità romantica in Arturo Farinelli”, en *Cultura italiana e spagnola*... p.13 ss.

¹⁶ Las firmas de Ch.M. Wider, Ch.M. y Jean de l’Epeé, en el número 1; de Hugo R. Fleischmann en los números 3 y 4.

¹⁷ Casella, Alfredo. ‘Materia y timbre’, en: *Ritmo*, ii/10 (marzo 1930), pp. 3-4; ‘Del nuevo estilo italiano’, en: *ibidem*, ii/23 (octubre 1930), pp. 3-4; ‘Casella visto por sí mismo (i)’, en: *ibidem*, iv/50 (febrero 1932), pp. 7-8; ‘Casella visto por sí mismo (ii)’, en: *ibidem*, iv/51 (marzo 1932), pp. 2-3.

¹⁸ Id. ‘Il rinascimento musicale iberico’, en: *Pegaso*, 7 (julio 1930), pp. 57-66. Signatura Archivo Manuel de Falla: 6048.

¹⁹ Sobre la muerte de Respighi, ver *Ritmo*, viii/131 (junio 1936), p. 14.

²⁰ Sallustio, Giacinto. ‘Colaboraciones extranjeras. Respighi i’, en: *ibidem*, ii/15 (15 junio 1930), pp. 5-6; ‘Colaboraciones extranjeras. Respighi ii’, en: *ibidem*, ii/16 (junio 1930), pp. 1-3. Bonaventura, Arnaldo. ‘Los centenarios musicales en 1930’, en: *ibidem*, ii/24 (15 noviembre 1930), p. 3; *ibidem*, ii/25 (30 noviembre 1930), pp. 25-26. De D., M. ‘Ante el segundo milenario de Virgilio. La reina Dido, Metastasio y Piccini’, en: *ibidem*, ii/26 (15 diciembre 1930), pp. 2-3.

incluyó un ensayo sobre Marchetti, de cuyo nacimiento la prensa italiana celebraba el centenario²¹. Por su parte, Carlo Clausetti realizó un bosquejo histórico del teatro lírico en Italia en su artículo sobre la crisis del mismo²².

De todos los anteriores fueron los ensayos de Alfredo Casella los que tuvieron sin duda un eco mayor, que se sumó a sus importantes aportaciones como intérprete y compositor para configurar su personalidad como la del mayor propagador de la música contemporánea italiana en España durante los años treinta.

Pero lo más relevante fue la constante colaboración en *Ritmo* de Ettore Desderi, director del Liceo Musical de Alejandría y redactor del *Il Pianoforte y Rivista Musicale Italiana*. La semblanza del compositor, redactada por él mismo, inauguró el apartado 'Figuras de actualidad' con la que la revista se propuso dar a conocer «las más destacadas figuras en el campo de la música sagrada moderna». La importancia de dicha colaboración está enfatizada porque en el número siguiente se publicó su fotografía en portada y en las páginas interiores se incorporaron críticas alemanas que elogiaban la obra de este musicólogo²³.

A través de sus artículos, Desderi destacó su vinculación con la «renovación musical en Italia, trabajando en unión con los mejores músicos del país» y el liderato musical italiano del momento: "Italia quiere, pues, ser nuestra nueva música; a este fin conspiran los trabajos de cada uno de los músicos de la nueva Italia. A un semejante fin no puede llegarse si no es mediante la vuelta a las más puras fuentes del lenguaje musical italiano.

Yo considero que mi misión es la de la composición litúrgica; una actividad de fe

católica e italiana y, por tanto, una natural confesión de mi primitiva 'Romanitas'²⁴.

La identificación entre religión e italianidad, definidores de un pasado glorioso, de la primitiva 'Romanitas', la actividad artística concebida como militancia y misión, fueron ideas que se encuentran en los textos de los músicos españoles más vinculados a ideologías nacionalistas y las únicas existentes desde el final de la Guerra Civil. Para ellos fue también fundamental el concepto de tradición equiparada con la historia, como para Desderi, quien, en relación a los músicos italianos contemporáneos, señala:

Aunque cada uno de esos autores posee sus propias ideas y su propia personalidad, es claro que, bajo el punto de vista objetivo y crítico, hoy los músicos italianos aspiran de nuevo a unirse con la verdadera 'tradición', es decir, con las primitivas fuentes de nuestra música, con aquel famoso periodo de Palestrina hasta Scarlatti²⁵.

EL FASCISMO CULTURAL EN EL PENSAMIENTO ARTÍSTICO DE LOS INTELLECTUALES ESPAÑOLES, ALGUNOS EJEMPLOS.

Son todos ellos autores vinculados al pensamiento más conservador que luego formará en las filas del franquismo, es decir, se trata de intelectuales que trabajaron durante la Guerra Civil y en los primeros años 40, desde la prensa y las instituciones, para intentar configurar un modelo estético oficial y que modelaron su ideario especialmente en la segunda y tercera década del siglo en contacto y pugna con los primeros desarrollos de la vanguardia en nuestro país, siendo muy importante en ellos el contacto con Italia. Se nutren por tanto de distin-

²¹ Ver *ibidem*, iii/30-31 (15-30 abril 1931), p. 14.

²² Clausetti, Carlo. 'Colaboraciones extranjeras: La ópera de mañana i', en: *ibidem*, iv/49 (1 febrero 1932), pp. 1-3; *ibidem*, iv/50 (15 febrero 1932), pp. 2-4.

²³ *Ritmo*, vii/113 (julio 1935), p. 5.

²⁴ Desderi, Ettore. 'Figuras de Actualidad', en: *ibidem*, vii/112 (15 junio 1935), p. 8.

²⁵ *Ibidem*.

tas fuentes como son el tradicionalismo autóctono, el pensamiento fin de siglo, las ideas fascizantes llegadas del exterior, de manera que su pensamiento no se desarrolla al margen de lo que ocurre en estos momentos en Europa, acontecimientos por los que se muestran siempre muy atentos –la crisis postbélica europea y el nacimiento de los fascismos–, compartiendo así la preocupación general de los intelectuales europeos.

Dos episodios a nivel internacional de los que se aprovechará este sector más reaccionario haciendo una relectura interesada de ellos iban a ser el fenómeno del “retorno al orden” y el ideario de los totalitarismos europeos en especial la admiración por la Italia de Mussolini.²⁶

Son años, sobre todo la década de los años treinta, también de importantes cambios estéticos, especialmente se extiende al arte una preocupación por temas políticos, antes bastante más ajenos a los artistas, de manera que muchos intelectuales declaran públicamente su militancia. El binomio arte-política estará presente de manera mayoritaria en buena parte de la crítica y la literatura artística de estos años, intentando explicar o influir en la creación artística, y por supuesto afecta por igual a las dos facciones ideológicas e intelectuales que conviven en un enfrentamiento latente en la preguerra, derecha e izquierda. Esta división se haría más evidente y conflictiva aún hacia mediados del decenio, cuando el pulso dialéctico entre dos posturas que se van considerando “enemigas” quede reflejado en las revistas y escritos de diversa índole y en los numerosos virajes o cambios de ideología

que experimentan no pocos intelectuales, que después de haber militado en las filas de una de las facciones se vuelven sus más acérrimos detractores.

Vamos a ocuparnos aquí brevemente para ilustrar lo expuesto, de varios autores que figuran en las páginas de la prensa conservadora más radical de los años treinta y después en el franquismo y que comparten su admiración por Italia, lo clásico y mediterráneo, por el ideario fascista, que defienden un arte católico, militante, comprometido que sirva como eficaz propaganda en nuestro país y con una proyección internacional, un arte con una tarea que cumplir en Europa extendiendo los valores hispánicos en el viejo continente... entre otros aspectos.

Especialmente significativa es la personalidad y la obra de **Eugenio D’Ors** que lideró un movimiento que presenta claros vínculos con el fenómeno europeo de “retorno al orden” de los años veinte, e incluso con el Novecento italiano y los aledaños del fascismo –que será utilizado por D’Ors en defensa de sus ideas–. Pero en el que tampoco podemos olvidar sus vínculos ideológicos y afectivos –residió en París– con la Francia de los primeros años del siglo, y el nacionalismo y autoritarismo heredero del “affaire Dreyfus”, contexto que “constituía precisamente el núcleo duro, la esencia última del fascismo intelectual que estaba fraguándose en el París de la anteguerra”, en el que D’Ors entraría en contacto con las ideas maurrasianas y la vocación por lo clásico.²⁷ El D’Ors noucentista, ya desde su gestión en las instituciones catalanas en primera década siglo, logró hacer efectivo un ideario,

²⁶ Los años veinte son ricos en información sobre la Italia fascista, recordemos publicaciones como las de Frances Cambó, *Entorn del feixisme Italia*, Barcelona, Ed. Catalana, 1925; las ediciones y los artículos de Juan Chabás en *La Gaceta Literaria*; los artículos de Ledesma Ramos en los años treinta en *La Conquista del Estado*, en *La Gaceta Literaria*... o su libro publicado en 1935, *¿Fascismo en España?. Sus orígenes, su desarrollo, sus hombres*, Madrid, ed. La Conquista del Estado, 1935, (aunque este autor terminará por inclinarse más hacia el nacionalsocialismo alemán); también en 1935 el libro de Vicente Gay, *Madre Roma*, Barcelona, Bosch, 1935, que fue premiado por el gobierno italiano, por citar algunos.

²⁷ Ver CACHO VIU, Vicente *El nacionalismo catalán como factor de modernización*. Barcelona, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Quaderns Crema, 1998 o *Revisión de Eugenio d’Ors (1902-1930)*, Barcelona, Quaderns Crema y Residencia de Estudiantes, 1997.

que se sustentaba en una serie de nociones como Unidad, Misión, Imperio, Autoridad, Belleza, Dibujo, Roma... y en las que se encuentran los gérmenes de buena parte de los postulados artísticos esgrimidos en los primeros años cuarenta como oficiales.

Además los contactos y simpatías del autor con la Italia de aquellos años y los sectores próximos al fascismo se ponen de manifiesto en los artículos que publicara en *La Gaceta Literaria*;²⁸ también en su participación en julio de 1934, junto a Salvador de Madariaga y Giménez Caballero, en el *entretien* del Instituto de Cooperación Intelectual celebrado en Venecia. Más tarde, ya con el bando nacional, fue él el que organizara la exhibición mostrada por la España franquista en la Bienal de Venecia de 1938, a invitación de Mussolini. El eco y reconocimiento de Eugenio d'Ors en Italia sería notorio como se desprende de una crítica suya publicada en la revista italiana *PAN*: "A Roma alla Galleria Sabatello si è aperta una mostra di MARIO TOSI, pittore che vive a Parigi da una decima d'anni e che là è attivissimo nell'ordinare mostre di pittura italiana d'avanguardia. L'hanno lodato molti stranieri, e lo spagnolo Eugenio D'Ors ha scritto su lui un libro dove si parla della «grande pitie de l'art italien au XIXe siècle», e si annuncia su quel mortorio il sorgere finalmente dell'aurora con Carrà, De Chirico, Sironi, Campigli e appunto Tosi. Tosi è un pittore serio, freddo e compatto, che da sedichia da aver piuttosto un temperamento di scultore e d'architetto. Quasi tutti i quadri illustrati dal D'Ors sono qui spositi: solidi, dinetti, volumini, incomprensibili ed accademici. Reazzione all'impressionismo?"...²⁹

Con este bagaje prepararía su gestión durante la guerra en el lado nacional y durante el primer franquismo desde los diferentes cargos oficiales que ocupó.

Uno de los autores más significativo es para nosotros **Ernesto Giménez Caballero**. Su creciente admiración por Italia y el profundo cambio ideológico experimentado desde el vanguardismo –futurismo y surrealismo– a favor de las teorías fascizantes se debió a la impresión que le causara la Roma mussoliniana. Sus contactos con Italia son estrechos: sus viajes, conferencias, publicaciones y la amistad con importantes intelectuales y representantes políticos (Bottai, Ministro de las Corporaciones y fundador y director de la revista *Crítica Fascista* en la que colaboró, Curcio Malaparte, Bontempelli o Marinetti,) e incluso contraerá matrimonio con una italiana. Su producción literaria y sus escritos en *La Gaceta Literaria* que él fundara junto a Guillermo de Torre y que redactaría en solitario al final como "El Robinsón Literario de España", dan buena cuenta de su creciente politización y de su entusiasmo por el fascismo y el discurso de la romanidad y el latinismo mezclado con el "aprovechamiento político" de ciertos valores de las vanguardias artísticas (subversión, violencia, juventud...)³⁰, así se deja ver en su artículo "Conversación con Marinetti" publicado en el n° 28 de 1928, especial de *La Gaceta Literaria* dedicado a las letras italianas con motivo viaje de Marinetti a España: " Marinetti es la misma cosa de Italia, y por eso ¡también! La representa: Italia, violencia, porvenir.

...Hoy se desprecia a Marinetti entre los enterados. ¿Enterados de qué? Mañana, el fascio de los veinte años levantará un puño como monumento a este hombre.

²⁸ "Italia vuelve", *La Gaceta Literaria*, 1-V-1930. Ver además MECHTHILD, Albert. "El Saetazo de Roma". Ernesto Giménez Caballero y la Italia fascista". *Culturas italiana y española*...

²⁹ *PAN*, fascicolo V, diciembre 1933-1934, p.791

³⁰ "Conversación con Marinetti" *La Gaceta Literaria*, n° 28, 1928, p. , "Carta a un compañero de la joven España", *La Gaceta Literaria*, 15-II-1929... *Circuito Imperial*, 1929; *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*, 1932; *La Nueva Catolicidad. Teoría general sobre el fascismo en Europa* 1933; *Roma Madre* galardonada por el Premio Internazionale di San Remo... pero sobre todo *Arte y Estado*, 1935.

En el agua chirle de Europa nonaguentista fue su removedor. De esa agua purificada salió en Italia un Pirandello, un Bontempelli. Salió un país latino con más fuerza que uno germánico. Salió una política original y sin préstamos nórdicos.”

Es interesante además señalar que el contacto de estos intelectuales con Italia tiene lugar en un momento en que Mussolini establece el pacto con la Santa Sede, tomando por ello el protagonismo, en la ideología del régimen fascista, el pensamiento escolástico y contrarreformista, lo cual favorece la afinidad con el pensamiento católico y conservador español, y podemos presumir que no pocos préstamos tendrían lugar y se harían evidentes en textos de preguerra y posguerra.

En 1922 será enviado a Roma **Rafael Sánchez Mazas** —otro de los autores que nos interesa destacar— como corresponsal de ABC, siendo nombrado también agregado cultural de la embajada de España, actividades que le van a permitir establecer estrechos contactos con los medios intelectuales italianos (señalemos su amistad con Luigi Federzoni, escritor, futuro ministro del Interior y presidente del Senado italiano en el régimen de Mussolini, y director de la revista *L'idea nazionale* en la que se publicaron textos de Mazas) y también casado con una italiana.

Su estancia le va a dar la posibilidad de seguir con interés y en directo el avance y consolidación del fascismo, proceso del que informa puntualmente en sus crónicas, y paralelamente va a despertar en Sánchez Mazas un gran entusiasmo por lo latino, lo clásico, y el humanismo renacentista. Los asuntos principales que llenan sus escritos serán pues “la cultura italiana”: la cultura clásica grecorromana, la arquitectura, pintura y literatura del Renacimiento —y como

en nuestro autor la estética y política van unidas se ocupa por igual de Maquiavelo, Dante o Rafael...—, y por supuesto tema central, heredado del pensamiento decimonónico más conservador, es también la España imperial (Felipe II, Escorial...), el esplendor político, cultural y artístico de esta “edad de oro” en nuestro país, que alimenta más que ninguna otra el sentimiento nacionalista de nuestro autor: “Cantan en el lienzo de Velásquez la patria y el mundo. Así como se dijo «Rafael de Urbino» o «Pietro di Borgo», se hubiera podido decir «Diego de las Españas» o «Velásquez de Europa». La luz de su pintura es la más española, la más europea, la más católica, la más universal de su tiempo...”³¹

Eugenio Montes es otro de los intelectuales que también ejerció como crítico y que se suma a esta lista. Gran amigo de Sánchez Mazas, compartió con él su entusiasmo por Italia, su cultura y su historia (sobre todo por el Renacimiento) y por supuesto por la ideología del fascismo, pese a haber militado también, antes de ello, en las filas de la vanguardia a través del ultraísmo y de sus contactos con la generación del 27.

Eugenio Montes fue igualmente corresponsal en Roma de *ABC* y *Blanco y Negro* publicando numerosos artículos en estas revistas y en *La Gaceta Literaria*, para terminar uniéndose al grupo de *Acción Española*. Textos como “Leonardo y la encrucijada” n° 76, 15 de febrero de 1930, p.51; “La esencia civil de la escultura”, n°94, 15 noviembre de 1930; “El Marqués de Sade y los niños terribles”, n°95, 1 de diciembre de 1930... en *La Gaceta Literaria*; o “Rehaciendo España”, n°43, tomo VIII, 1933, p.681; “Discurso a la catolicidad española”, n°50, tomo IX, 1934, p.133; “¡¡Santiago y cierra España!!”, n° 58 y 59, tomos, 1934, p.321 de *Acción Española*, por citar algunos de sus artículos, ponen el énfasis en el tema

³¹ SÁNCHEZ MAZAS, Rafael. “La rendición de la plaza de Breda o *El cuadro de las lanzas*, de Velásquez”, *ABC*, 3 de marzo de 1929

de la identidad de lo español, la monarquía, el catolicismo, Castilla, la unidad nacional, el valor del pasado y la historia, el latinismo... cuestiones que no son sino la columna vertebral del ideario que recorre las páginas de la literatura artística del primer franquismo, persiguiendo

desde estos presupuestos un lenguaje plástico oficial.

La extensión de este artículo no nos permite continuar, pero la nómina no se acaba aquí, otros artistas y autores engrosarán las páginas de próximos trabajos en curso sobre el tema.



EL ULTRAMORALISMO EN LA PRENSA CATÓLICA ESPAÑOLA ENTRE LOS SIGLOS XIX¹

Lola Caparrós Masegosa
Esperanza Guillén Marcos

Durante el último cuarto del siglo XIX, el arte español se hacía eco, con mayor o menor fortuna, de las tendencias pictóricas que triunfaban en Europa. El realismo se había consolidado y daba lugar a expresiones plásticas cualitativa y técnicamente muy dispares al tiempo que el simbolismo irrumpía con fuerza como respuesta a la pretendida posibilidad de que el arte fuera capaz de representar al realidad. Todos querían “être de son temps”, necesidad planteada por Daumier, pero si unos estimaban que ser de su tiempo entrañaba un compromiso social y la obligación de dejar testimonio fidedigno de la realidad (“sólo creo en lo que veo”, decía Courbet), los otros por el contrario, remontándose al romanticismo y recuperando algunas de sus preocupaciones esenciales, confiaban en la superioridad del sentimiento (“no creo en lo que veo sino en lo que no veo y en aquello que siento” nos dijo Moreau) y pintaban fabulosos universos alejados por completo de las miserias de la vida cotidiana.²

Los pintores españoles, que también querían ser de su tiempo, simbolistas o

realistas, presentaban sus obras a la admiración o rechazo del público y a la consideración de la crítica³. Entre los críticos de mayor predicamento se encontraban los que defendían sus ideas en la prensa católica y serán objeto de censura por razones frecuentemente moralistas, tanto unos como otros, aunque sean en principio los realistas el principal blanco de sus comentarios adversos.

Así, apelándose a la espiritualidad, se estima a la razón como negativa por su pretensión de explicarse el mundo y se la relaciona sorprendentemente con el panteísmo, acusado de materialista y de intentar sustituir a Dios por el hombre. Asimismo, se rechazan simultáneamente la razón positivista que mira el mundo con ojos de científico y la expresión de los instintos que conduce a un sensualismo considerado peligroso. En 1897 quien firma Equis escribe sobre la Exposición de Bellas Artes de ese año: “Así como la filosofía del panteísmo declarándose soberana rival y vencedora impía de la fe, camina sin otra guía más que la razón humana con el propósito y

¹ Para la elaboración de este texto han sido consultadas una serie de publicaciones católicas editadas en España entre 1861 y 1915: *El siglo futuro*, *La España Católica*, *La Ilustración Católica*, *El pensamiento Español*, *El Universo*, *la Razón Católica*, *la Unión Católica*, *El Correo Español*, *La Hormiga de Oro* o *La Academia Calasanciana*. Por razones de espacio tan sólo ofrecemos una breve selección de los textos recopilados sobre la postura conservadora y moralista de la iglesia católica española respecto al arte, especialmente la pintura y particularmente la realista e impresionista, comentando las razones en las que se basó para su rechazo

² Para una primera aproximación al tema: NOCHLIN, Linda: *El realismo*. Madrid, Alianza, 1991.

³ Sobre simbolismo en España ver CAPARRÓS MASEGOSA, Lola: *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada, Universidad, 1999.

la esperanza de hallar el íntimo secreto de todos los espacios, y de robar todos sus misterios a la divinidad, al universo y al hombre; así también la literatura y las bellas artes inspiradas en el panteísmo no son más que una vil adulación de los sentidos, una grotesca adoración de la materia... El hombre dios del panteísmo toma la literatura y las bellas artes como a ministros dóciles de todos sus apetitos bestiales, y como a órganos de su fantasía, destinados a divinizar sus pasiones y sus vicios⁴.

La postura de la prensa católica, como portavoz de las ideas ultraconservadoras de la iglesia, enfrentada al liberalismo político y a cualquier intento de modernización de la sociedad, con respecto a la vida intelectual mantuvo asimismo una posición marcada por el integrista.⁵ La máxima expresión de ese integrista, radical e intolerante, será el texto que publica en 1884 Felix Sardá y Salvany titulado *El liberalismo es pecado* en el que se declaraba que “ser liberal es más pecado que ser blasfemo, ladrón, adúltero u homicida” y que la unión del liberalismo y el catolicismo era “la más repugnante de todas las ideas”⁶.

Las actitudes progresistas de la burguesía que se reflejaban en la literatura coetánea y particularmente en la novela sufrieron los más furibundos ataques. Si Pérez Galdós consideraba a la clase media como la base del orden social y extraía de ella los personajes de sus obras presentándolos “con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa” al tiempo que pensaba que la novela moderna de costumbres había de ser “la expresión de cuanto bueno y malo exis-

te en el fondo de esa clase”⁷, la actitud de la iglesia católica hacia cualquier escritor naturalista era censurable precisamente por lo mismo, porque presentaba sin más los acontecimientos y porque no se emitían en sus obras juicios sobre los actos de los personajes: “Inútilmente se buscaría en él (escritor naturalista) una conclusión, una moralidad, una lección cualquiera sacada de los hechos. El autor no es un moralista sino un anatómico”⁸.

Este es el principal motivo por el que se desaprobaba entre otros la obra de Valera, ya que la novela naturalista se presentaba como opuesta a la doctrina católica y dirigida a “sensaciones, a los ásperos y funestos instintos que afeminan el alma, rebajan las características y conducen a las naciones a una rápida decadencia”⁹.

Pero no sólo fue la literatura el blanco de los disparos de la crítica católica sino, de modo muy especial, la pintura que se estaba alejando de la grandilocuencia retórica de los aparatosos cuadros de historia y sus excesos temáticos para centrar su atención en asuntos de la vida contemporánea alejados de intenciones ennoblecedoras, siguiendo la consigna de Courbet para quien la pintura, como arte esencialmente concreto, sólo podía ocuparse de cosas reales y existentes y nunca de algo no existente ni propio de un tiempo pasado o futuro.

La nueva pintura se propone pues escoger momentos transitorios, fragmentos de una realidad cotidiana: Linda Nochlin considera que ese “énfasis en el fragmento como unidad básica de la experiencia percibida, como equiparación entre hecho concreto y realidad misma, acompañó a la eliminación o reducción de los valores morales, metafísicos y psi-

⁴ EQUIS: “La exposición de Bellas Artes” en *El Siglo Futuro*, 7 de junio de 1897, p.4.

⁵ HIBBS-LISSORGUES, Solange: *Iglesia, Prensa y Sociedad en España (1868-1904)*, Alicante, Instituto Cultural Juan Gil Albert, 1995.

⁶ CALLAHAM, W.J. *La iglesia católica en España (1875-2002)* Barcelona, Crítica, 2002, p.44

⁷ PÉREZ GALDÓS, B “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” en *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1972, p.122-123,

⁸ LÓPEZ PELÁEZ, A.: *Los daños del libro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1905, p.226

⁹ *La Hormiga de Oro*, 16 de agosto de 1891.

cológicos tradicionales”. Este es el motivo por el que la crítica que se publica en la prensa católica española no puede aceptar los resultados plásticos del movimiento realista. Para ellos el arte tiene una sagrada misión pedagógica y su sentido moral debe ser defendido a ultranza, lo que conduce sus embates hacia los temas representados y especialmente hacia aquellos en los que se presente el cuerpo humano desnudo, algo para lo que difícilmente encuentran justificación pese a que en nuestro país eran ciertamente escasos.

En opinión de la iglesia, el “espíritu moderno”, que ha situado a la razón y a la ciencia en el lugar que debiera ocupar la fe, que se ha convertido en materialista y olvidado la moral cristiana, es el responsable de la degeneración que observan en las artes plásticas.

Es significativo reseñar que en la práctica totalidad de la prensa católica consultada se mantiene una concepción neoplatónica del arte. El objetivo de este debería de ser el de reflejar la belleza suprasensible que se identifica con la Verdad. En este sentido, el goce estético sería necesariamente el resultado del reconocimiento de la belleza divina a través de las formas visibles creadas por un artista inspirado que, como intermediario entre el público y Dios, tiene la misión sacerdotal de ayudar a la elevación de los espíritus para, a través de la belleza visible por él creada, hacer posible la elevación hacia la belleza no sensible e increada, eterna, inmutable e imperecedera “de cuya Luz proceden todos los colores, de cuyo Verbo proceden todas las armonías”¹⁰.

En 1876, Manuel Pérez Villaamil lamentaba la influencia nefasta del “positivismo moderno” sobre el desarrollo artístico y la corrupción moral a la que había llegado “la sociedad paganizada” y afirmaba que “la bondad y la belleza

son dos rayos nacidos de la antorcha de la verdad eterna, y si las leyes del bien se quebrantan, las de lo bello sufren irreparable estrago”. Este crítico nos ofrecerá una definición de la pintura como “el arte que pone a la vista en figuras trazadas sobre una superficie por medio del dibujo y del colorido imágenes hermosas tomadas de la vida humana para procurar al hombre intuición viva y el deleite que nace de la belleza suprasensible”¹¹. De esta definición se deduce que se sigue considerando como objetivo del arte la búsqueda de lo bello y que se relaciona este con el placer, pero un placer que surge del reconocimiento, mediante las formas que percibimos a través de los sentidos, de una belleza de naturaleza superior de la que la primera participa. De este modo puede constatarse cómo se ignora por completo la revolución iniciada en el XVIII y consolidada en el romanticismo que supuso la apertura de lo artístico hacia la expresión de otras realidades, objetos o situaciones extraídas de la vida o producto de la imaginación no necesariamente bellas. Se ignoraba asimismo la valoración que desde entonces se hizo de la capacidad del arte para despertar en el sujeto las más variadas reacciones emocionales entre las que, junto al placer sereno de la contemplación, podían estimarse positivos sentimientos como el miedo o el asombro suscitados por la naturaleza y el arte. El realismo, además, había hecho trizas definitivamente esa delgada línea que separara lo bello de lo que no lo es y había llenado sus novelas y cuadros de obreros, prostitutas, mendigos y seres de conducta no necesariamente ejemplar.

La idea anacrónica de belleza, sinónimo de verdad y de bondad, que se defiende en la prensa católica y el hecho de que se asigne al arte una clara función doctrinal entrañaba además la oposición radical a las teorías defensoras del “arte

¹⁰ MARQUÉS DEL HENAR: “Lo que es el arte” en *La Ilustración Católica*, 30 de diciembre de 1877, p.176.

¹¹ PÉREZ VILLAMIL, Manuel: “Exposición de Bellas Artes I” en *El Siglo Futuro*, 27 de abril de 1876, p.4

por el arte".¹² Esta es la tesis de Pedro Antonio de Alarcón: "nunca han caminado separadas la Bondad y la Belleza, o sea la Moral y el Arte... En España no se ha concebido jamás eso del Arte por el Arte, sino el Arte por la devoción, el arte por el amor"¹³.

Los críticos católicos tendrán, en consonancia con esta versión neoplatónica de la belleza, una consideración objetiva de esta; es decir, algo es bello si es moralmente bueno y si no lo es tiene que ser rechazado, por lo que complacer el gusto del público nunca debe de ser la finalidad del artista así como tampoco dar rienda suelta a la subjetividad. Claro está que las ideas acerca de la moral que se expresan en estas críticas no podían ser más reducidas, ni encontrarse más mediatizadas, ya que siempre se encaminan a un enfrentamiento abierto al hedonismo o al placer sensible.

En 1878, S.M. Granizo escribió en *La Ilustración Católica* lo siguiente: "El objeto primero, el fin inmediato del arte es lo bello, que es uno de los tres aspectos del ser y de lo infinito; pero lo bello no es lo que satisface nuestras aspiraciones egoístas, no es tampoco lo que satisface a nuestras aspiraciones sensuales. Lo bello no se define pero se siente... Únicamente puede ser buen artista el que tenga una exacta idea de lo bello y en su alma la delicadeza de sentimientos para apreciarlo"¹⁴.

Esto parece querer decir que el "verdadero artista" conserva en su alma, con más intensidad que el resto de los mortales con excepción de los verdaderos creyentes, el recuerdo de la belleza di-

vina; lo que nos remite a la teoría de la reminiscencia platónica. Granizo lamenta la carencia casi absoluta de lienzos de asunto religioso en la exposición de ese año, lo que le confirma la decadencia de un arte que ha "descendido a frivolidades impropias de su alta misión, viniendo a parar al *realismo*, que significa el culto grosero de la materia; porque el realismo, provocando la expansión del instinto animal, comprime el resorte de las necesidades morales"¹⁵. Ese mismo año y sobre la misma exposición, Manuel Pérez Villamil afirmó en *El Siglo Futuro* que la indiferencia religiosa había "privado a los artistas del astro purísimo de la verdad católica, principio y fin de la belleza increada... el materialismo ha abierto a sus pasos la sima de la sensualidad, que vomita sobre el mundo ciego y podredumbre"¹⁶.

La sensualidad a la que se refieren se liga, sin duda alguna, no al placer sensible que pueda obtener el espectador en la contemplación por las características técnicas o formales de la obra como pudieran ser las relativas al color a la precisión del dibujo o a la sensación de realidad, por ejemplo, sino exclusivamente al asunto de las obras, censurable moralmente si contenía la más velada referencia a las relaciones sexuales amorosas y, de manera muy especial, a la representación de cuerpos desnudos.

El sensualismo expresado en la representación del desnudo fue pues objeto de duros ataques que en principio se dirigían hacia el arte mitológico, culpándose a Francia de ser la responsable de la difusión de estos temas. El 1857,

¹² Sobre la crítica artística de la prensa católica ejercerá una notable influencia el jesuita austriaco Jugmann, autor de *La belleza y las bellas artes*, para quien toda belleza era conformidad con Dios y lo bello se identificaba con la bondad.

¹³ ALARCÓN, Pedro Antonio: "Discurso sobre la moral en el arte" en *Juicios literarios y artísticos*, Madrid, 1883, p.56. A este discurso contestó con una elevada dosis de sarcasmo Eladio Lezama: "Alarcón se ha fotografiado con su sonrisa, su abdomen conservador, su gran cruz de demagogo arrepentido, su casaca de académico, y su tricorneo que no servirá para cubrir la calva del pensador, sino el gorro de neo (católico) o quizá la boina de carlista". GUTIERREZ BURÓN, J. *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*. Madrid, Universidad Complutense, 1987, p.253.

¹⁴ GRANIZO, S.M. : "La exposición de Bellas Artes" en *La Ilustración Católica*, 24 de febrero de 1878, p. 64.

¹⁵ GRANIZO, S.M. *Ibidem*, p.66.

¹⁶ PÉREZ VILLAMIL, Manuel. "Exposición de Bellas Artes" en *El Siglo Futuro*, 4 de febrero de 1878 . p.1.

La Razón Católica dedicó un artículo a la “decadencia de las Bellas Artes” que se explicaba como consecuencia del “espíritu anticristiano” que se había infiltrado en la sociedad y en el que estimándose que la llamada “Escuela francesa” no había muerto, afirma que los artistas verdaderamente cristianos “luchan por remitir los extravíos del arte” aunque “lo pagano, lo mitológico, lo sensual es lo que prevalece”¹⁷.

Acusar a Francia de ser la irradiadora de la inmoralidad artística se convierte en una constante que atraviesa el siglo especialmente a partir de la consolidación definitiva y la difusión del realismo. En *El Movimiento Católico*, en 1897, en un artículo que lleva por significativo título “El modernismo” –que en modo alguno se refiere a la tendencia artística que posteriormente considerará la historia de los estilos–, se incluye el siguiente comentario: “Viene del otro lado de los Pirineos una corriente espantosa de sensualidad y de grosería. Los apóstoles de la nueva escuela realista rompieron, entre otros moldes, el molde del pudor, y abrieron las puertas del arte a las más brutales crudezas y a la más salvaje y primitiva naturalidad.

Se arrancaron todos los velos: se llamaron las cosas por su nombre vulgar: el cuerpo humano no tuvo ya nada secreto: el rasero de la igualdad que había pasado ya por encima de todas las clases sociales, pasó también por encima de todos los actos de la vida...”¹⁸

Y precisamente este “modernismo que los novelistas, cuentistas y poetas francesas nos han echado por encima de los Pirineos, como ropa sucia, acaba de hacer también su aparición solemne en la Exposición de pinturas”.

Nuestros críticos, poco viajeros, en ausencia de reproducciones tenían unas ideas ciertamente confusas y más que singulares de las novedades artísticas que tenían lugar en el extranjero y que sólo conocían por referencias. Por ello, cuando la palabra *impresionismo* llega a España, las definiciones que se ofrecen alcanzan extremos disparatados. De esta manera se expresa Bernardino Martín Mínguez en el diario “religioso, político y literario” *La Unión Católica* en 1897: “¿Y qué es el *impresionismo*? Viene de *impresionar*... Trátase pues de llamar la atención o por el *argumento*, o por la *expresión*, o por el *colorido*. En el argumento busca responder con argumentos de la vida *moderna*, y casi siempre sacados de la clase media y baja. Sean morales o inmorales tales asuntos por sí solos no necesitan nuevo nombre. Impresionistas fueron en tal sentido, y sucios por cierto, los pintores alegóricos de suciedades aristocráticas en el siglo XVII y el siglo XVIII.

En aquel estilo gracioso nacido en Francia, viene envuelto el impresionismo voluptivo. Luego Zola y sus secuaces de allende y aquende nos han traído el impresionismo del mismo género pero menos culto e igualmente peligroso”¹⁹.

Con todo, bien por pudor de muchos artistas o, más probablemente por temor al rechazo de sus obras por los jurados de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, un cierto recato dominará el panorama pictórico español en relación al del país vecino, para satisfacción de algunos de nuestros críticos: “Por fuerza ha de existir íntima relación entre el arte y la época en que se cultiva, entre los artistas que trabajan y el público que los aplaude y sin embargo, los jóvenes artistas de nuestra patria, a juzgar por

¹⁷ MUÑOZ GARNICA, M. “Decadencia de las Bellas Artes”, en *La razón católica*, 1859, p.61.

¹⁸ “El modernismo” en *El movimiento católico*, 26 de mayo de 1897, p 2.

¹⁹ MARTÍN MÍNGUEZ, Bernardino: “Exposición de Bellas Artes” en *La Unión Católica*, 28 de junio de 1897. Sobre diversas interpretaciones de vocablos que aluden a corrientes o movimientos artísticos ver: CAPARRÓS MASEGOSA, M^a Dolores y GUILLÉN MARCOS, Esperanza: “El valor polisémico de conceptos como realismo y naturalismo en la crítica a las exposiciones nacionales de Bellas Artes” en *Actas del XII Congreso del C.E.H.A. Arte e identidades culturales*, Oviedo, Universidad, 1998, pp.241-246.

la exposición actual (en referencia a la del año 1878) son en cierto modo superiores a su época, porque no se dejan arrastrar como los extranjeros por la corriente de la sensualidad que convierte las Exposiciones artísticas en lupanares de Herculano y Pompeya o en salas de disección y de clínica; no, en la medida de sus fuerzas trabajan y trabajan con afán, aunque sin resultado para levantar el arte de la vergonzosa postración en que agoniza”²⁰.

Está claro: el mal de nuestras artes plásticas viene de fuera y es consecuencia de una nefasta influencia literaria: “La pintura francesa se ha distinguido siempre por su amor al desnudo: últimamente el desnudo no se asemeja al desnudo griego, severo, candoroso, ingenuo, como la desnudez del niño, sino a la excitación de la cortesana que refina sus gracias con todas las seducciones de la malicia.

En nuestras exposiciones se ha presentado poco de ese género. El temor al público que todavía no quiere perder ante el arte de Murillo y Velazquez, la poca vergüenza que les ha dejado el arte cómico-lírico-plástico de nuestros Teatros por horas, ha contenido indudablemente a los pintores modernistas, y no han osado quitar la ropa a los personajes de sus cuadros.

Pero con ropa y todo, han sabido hacerlos ahora indecorosos”²¹.

Se refiere a dos cuadros que tienen como asunto la prostitución aunque de una manera francamente velada y que revela una intensa piedad por parte de los pintores que abordan tales temas. Así, *La trata de blancas* de Sorolla representa un grupo de mujeres jóvenes vestidas como campesinas con mantillas y pañuelos en la cabeza que dormitan. Sólo la vieja de negro que las acompaña se mantiene vigilante. Lo angosto del espacio se relaciona simbólicamente con

la imposibilidad de escapar a su destino. En *La bestia humana* de Antonio Fillol el asunto se plantea de un modo más explícito. En el interior de un prostíbulo, una gruesa mujer conmina a una joven que llora a atender los requerimientos del cliente que, al fondo, espera.

El crítico lamenta profundamente que sea precisamente Sorolla uno de los pintores que se han lanzado a la representación de temas tan poco convenientes: “¡Un pintor tan grande como Sorolla! ¡El autor de obras impregnadas de espíritu religioso y hasta místico! ¿Quién le ha hecho caer en ese modernismo industrial y vil que revela su cuadro *trata de blancas*? ¿Por qué ha manchado su hermoso y brillante pincel con el hollín de los lupanares? ¿es que ya no hay en el mundo más celestinas y su consiguiente retahíla de discípulas?.

Menos importancia tiene Fillol; pero en su *bestia humana* ha puesto también su piedrecita en el montón de las basuras a la moda....

Es decir, que ni modernistas son, y es cierto, porque lo impúdico y descocado y corrompido es tan viejo, que en el tiempo de Noé había agotado la paciencia de Dios.

¡Miren si trae fecha la porquería *modernista!*”²²

Puesto que el término modernismo había adquirido tan cantidad de acepciones y su riqueza polisémica había llegado a confundir a críticos y lectores, hubo autores que consideraron necesario defender la postura moral de algunos artistas que solían ser englobados bajo el común denominador de modernistas. Entre estos escritores se encuentra Emilio Vallés y Vidal, quien en la revista *Academia calasanciana* publica dos artículos en forma de cartas abiertas sobre los “Progresos del modernismo”. Sale al paso así, en una encendida defensa

²⁰ PÉREZ VILLAAMIL, Manuel, “Exposición de bellas Artes”, *Siglo futuro* 4 de febrero de 1878

²¹ “El modernismo” en *El Movimiento Católico*, 26 de mayo de 1897, p.2

²² “El modernismo” en *El Movimiento Católico*, 26 de mayo de 1897, pp.1-2.

del arte catalán, de la habitual confusión entre modernismo y naturalismo o mejor dicho, de la frecuente integración que la crítica española hacía del segundo en el primero. Rechaza pues que se califique de inmorales a algunos artistas modernistas sólo porque así se llaman:

Sin duda a estos moralizadores no les había preocupado nunca la idea del modernismo, pero habiendo oído hablar de algún autor moderno contaminado por el naturalismo, creen que por el solo hecho de ser moderno y extranjero ya se le puede llamar modernista. Quien escoja para su obra un asunto inmoral, quien tenga el mal gusto de dar forma poco moral a sus artísticas (y entiéndase que esto no lo tiene en su programa el modernismo, sino que quien lo tiene implícitamente en el suyo es el naturalismo, aunque éste no le considero como sistema dentro del arte); aquel será un artista a quien podrá echarse en cara la falta de moralidad en sus obras, pertenezca o no a la escuela modernista, y entiende que artistas de esta clase los ha habido siempre, los hay ahora y los habrá mientras existan seres humanos que se olviden de su misión sobre la tierra, y que tengan por conveniente revolcarse en el cieno de este mundo miserable, sin elevar su mirada más allá de donde alcanza el poder visual de los ojos materiales”²³

Las posturas ultramoralistas que se manifiestan en la crítica artística van acompañadas por un conservadurismo político extremo, defensor de una pintura de historia que está desapareciendo y que por su carácter “pedagógico” se destinaba a la formación y el enaltecimiento del espíritu patriótico. Así, sobre la exposición de Bellas Artes de 1897, escribe EQUIS en *El Siglo Futuro*: “ya el arte no busca su inspiración en los misterios sacrosantos del cristianismo, ma-

nantiales de sublimidad y de belleza en que se alimentaron los grandes maestros que son gloria del mundo; ya el alma de los artistas no se enciende en el amor a la patria para reproducir en el lienzo sus triunfos, sus hazañas, sus virtudes heroicas y su independencia indomable: ya todo eso pasó arrebatado por el huracán de la revoluciones que ha asolado la sociedad europea. ¿Qué tipos de belleza han reemplazado a los caídos? ¿Qué altares habéis levantado a la adoración de las almas, sedientas de Dios? ¿Qué sol reemplaza en el horizonte del arte al que habéis oscurecido con las nubes de vuestros errores?”²⁴.

Domina pues el panorama de la crítica que se publica en la prensa católica de las últimas décadas del XIX un acusado pesimismo sobre la evolución del arte ante unos cambios sociales y culturales tan notables como los que se han experimentado en Europa a lo largo de la centuria y que aunque con cierto retraso han llegado a nuestro país y resultan imposibles de asimilar por la iglesia: “Las bellas artes necesitan atmósfera más pura donde respirar que la de nuestra sociedad, inficionada por los miasmas pestilentes de escepticismo, que sofoca con sus gérmenes las flores más delicadas del ingenio humano”²⁵

Sin embargo, iniciado el siglo XX se restaura la confianza en el futuro del arte español. Las razones son múltiples pero entre ellas destaca la necesidad, tras la crisis política y económica de 1898, de una regeneración de carácter nacionalista pero atenta al desarrollo de la cultura europea, a la que se suman los mejores intelectuales del país. Muchos artistas plásticos se comprometen con este proyecto y son favorablemente acogidos por la crítica y el público dentro y fuera de nuestras fronteras.

²³ VALLÉS Y VIDAL, Emilio, “Más sobre modernismo” en *La academia calasancia*, 3 de noviembre de 1897, p. 117.

²⁴ EQUIS: “La exposición de Bellas Artes” en *El Siglo Futuro*, 7 de junio de 1897, p.4.

²⁵ PÉREZ VILLAMIL, Manuel. “Exposición de bellas artes I” en *El Siglo Futuro*, 27 de mayo de 1876, p.4.

Fernando Pausac y J. Vilasinda, en 1906 entrevén la posibilidad de tiempos mejores para el arte por la influencia moderna que se observa en Hermoso, Rusiñol, Sotomayor, Benedito, Chicharro, Sorolla, Zuloaga, Casas o Llorens que contribuyen a sacar la pintura del “mal-sano aislamiento” en el que la mantenían quienes no querían “ver ni tomar en cuenta la evolución tan radical que de treinta años a esta parte se ha verificado en la marcha del arte”. “Apenaba sobremanera el ánimo ver en las anteriores Exposiciones tanto y tanto lienzo de sabor clásico, sin expresar nada, faltos de asunto, fríamente comprendidos y ejecutados, expuestos en un certamen donde públicamente se daba fe del progreso artístico de un pueblo”²⁶. Consideran que el gusto sigue anclado en “antiguallas y ñoñeces” y que el público sigue aficionado a los grandes lienzos históricos poblados de “enjambres de personas, luciendo históricas vestimentas”, “mas lo que quizás ahora les produzca extrañeza, convencerá con el tiempo sus sentimientos estéticos, haciéndoles comprender lo erróneo de sus anteriores ideas artísticas”²⁷.

Otro de los críticos de la prensa tradicionalista que apuesta durante años por el adelanto del arte es Ignacio María de Cereceda desde las páginas del periódico de ideología carlista *El Correo Español*: “Afortunadamente, en medio de nuestra decadencia las artes todas están en España, sobre todo la pintura, a una altura que no alcanza en el extranjero, donde nuestros artistas conquistan lauros y dinero.

Domingo, Anglada, Zuloaga, Sotomayor y otros muchos residen en las primeras capitales de Europa y América, honrando a nuestra nación, con otros

más que, residentes en la Patria, son solicitados por el extranjero, ávido de las bellezas que trazan sus pinceles”²⁸.

Esa cierta apertura hacia la innovación de los recursos plásticos y expresivos, sin embargo va sólo tímidamente acompañada de cambios en cuestiones de decoro con respecto a los temas de la pintura. Así, cuando en 1906 el jurado de la exposición nacional rechazó una serie de obras por inmorales y entre las que se encontraban *Vividoras del amor* de Julio Romero de Torres, *Nana* de Bermejo, *En espera* de Juan Hidalgo y *El sátiro* de Fillol, Aelecé escribió: “no se trata precisamente de desnudos castos, impecables, como son la mayoría de los producidos por el mágico pincel de estos artistas célebres renombrados; se trata de *vestidos* —de los cuatro uno es desnudo—cuyo asunto sonrojaría al más despreocupado parisién de los que asisten al *Moulin Rouge*... Con decirles a ustedes que si, por debilidad, el Jurado hubiese accedido a que se expusiesen, las gentes honradas, las que en algo tienen el pudor de sus hijas y esposas y la paz de sus familias se hubiesen privado de visitar la exposición”²⁹.

El rechazo de estas pinturas provocó un enorme revuelo en la prensa, especialmente el cuadro de Romero de Torres que representaba en interior de un lupanar en el que un grupo de mujeres vestidas y en diferentes actitudes, nada lascivas por otra parte, parecen estar simplemente esperando. La inmoralidad se encontraba especialmente en el título, que claramente aludía a un problema tan espinoso como el de la prostitución, una realidad social que pretendía ser ignorada por los sectores más conservadores³⁰. No obstante, las

²⁶ PAUSAC, Fernando y VILASINDA, J.: “La Exposición de Bellas Artes” en *El Correo Español*, 17 de mayo de 1906, p.1

²⁷ PAUSAC, Fernando y VILASINDA, J.: *Ibidem*.

²⁸ CERECEDA Ignacio María de: “Exposición Nacional de Bellas Artes” en *El Correo Español*, 13 de mayo de 1915, p.1

²⁹ AELECÉ: “Notas de Arte. ¿Qué dirán?” en *El Correo Español*, 8 de mayo de 1906, p.1 y 2.

³⁰ Sobre la representación pictórica de la mujer entre los siglos XIX y XX ver el catálogo de la exposición *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España (1890-1914)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre vida, noviembre 2003, enero 2004.

obras rechazadas se exhibieron durante unos días en el Centro Andaluz de la madrileña calle de Alcalá.³¹

La pintura del pintor cordobés, cuyo éxito fue creciendo imparablemente, sería pronto aceptada incluso por la crítica católica más reaccionaria debido al carácter simbólico de sus propuestas. Así, en 1915, Federico Leal llama la atención en *el Universo* sobre la importancia de la pintura de Benedito, Francisco Domingo, Rusiñol, Muñoz Degrain, Gonzalo Bilbao, López Mezquita o Romero de Torres en quien destaca, pese al uso que hace del desnudo femenino en obras como *La gracia* y *El pecado*, la lección moral que transmiten: “El vicio en sus horrores de viejas terceras lo vemos retratado con limpieza y pulcritud. Aun siendo el asunto central de este cuadro otro desnudo, una Venus como la del espejo de Velázquez, por ninguna de las ideas a él adyacentes hay ostentaciones de morboso sensua-

lismo. Es claro que lo hay pero expresado en un alto lenguaje, incomprendido para el vulgo estragado que fuera a ver esta obra con fines impuros.

¡Qué diferencias de la belleza casta de la mujer en este autor comparada aún con los clásicos admitidos por todos! No nos parece ninguna herejía afirmar que al lado de estas “majas” desnudas de Torres, la célebre de Goya es enormemente más impura”³².

Y es que, pese a la mayor apertura que se observa en la aceptación de ciertos temas, el moralismo sigue imperando en la prensa católica. Concluimos así con la opinión de Cereceda, quien escribió en 1910: “La misión del artista no es seguir una moda ni buscar efectos efímeros y pasajeros; esto es un rebajamiento; su misión debe ser educar, hacer sentir, despertar nobles pasiones, deseos de acciones levantadas, hacer gozar dulces emociones, imprecuar el odio al mal y al bien la simpatía”³³.



³¹ Sobre el rechazo de las citadas obras hay una amplia bibliografía. Remitimos a PÉREZ ROJAS, Francisco Javier en “Dos historias paralelas. *Vividoras del amor* y *Les demoiselles d’Avignon*” en el catálogo de la exposición *Julio Romero de Torres, símbolo, materia y obsesión*, Córdoba, febrero-mayo de 2003.

³² LEAL, Federico: “Exposición Nacional de Bellas Artes” en *El Universo*, 12 de mayo de 1915, p.4.

³³ CERECEDA Ignacio María de: “Exposición de Bellas Artes” en *El Correo Español*, 4 de octubre de 1910, p. 2.

POLÍGONOS DE NUEVA PLANTA Y MODERNIDAD EN LA ASTURIAS DE LOS AÑOS 50*

Aitor Casal Matías

Licenciado con Grado en Historia del Arte

1. INTRODUCCIÓN

Asturias debido su enorme trascendencia industrial se vino a convertir ya desde finales del siglo XIX, en una de las regiones más prolíferas en materia de vivienda obrera y social. Sin embargo estas iniciativas nunca fueron capaces de paliar un déficit habitacional que se iría incrementando según avanzarían los tiempos.

La década de 1950 supuso un giro dentro de las experiencias adoptadas hasta el momento. El constante desarrollo económico que culminaría en 1957 con la implantación de la factoría de ENSIDESA y el consiguiente incremento de la demanda laboral en determinadas regiones del interior de Asturias, propicio que ya en 1952 se publicase en el Boletín Oficial del Estado (BOE) la urgente necesidad de construir 8000 viviendas en los valles mineros de Aller y del Caudal¹. A esta medida se sumaría en 1958 la aprobación del Plan de Urgencia Social de Asturias, lo que le venía a dar a la región un carácter excepcional que en la práctica lo venía a equiparar a ciudades como Madrid, Barcelona, Sevilla, Bilbao y Valencia.

Esta planificación conllevaba la adopción de un nuevo modelo urba-

no y arquitectónico: el polígono. Este se presentaba como el único capaz de someterse a las necesidades requeridas en el menor tiempo posible (economía constructiva, ventilación, soleamiento, número de viviendas...), y a su vez era partícipe de la recuperación de los modelos debatidos por los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) en la Europa de entreguerras.

Precisamente esta situación se traduciría en Asturias en la construcción de tres áreas residenciales (el Polígono de Ventanielles en Oviedo, el Polígono de las 1500 en Gijón y el Barrio de la Luz en Avilés) que vinieron a ser lo más significativo dentro de este tipo de promociones estatales.

La evolución fue una constante. Ya desde los comienzos a finales del XIX, y durante todo el primer tercio del siglo XX, la vivienda social que surge en Asturias es en palabras de Covadonga Álvarez Quintana, principalmente vivienda obrera y patronal². En este sentido los mineros y los trabajadores de la siderurgia, son los principales destinatarios de las obras que se ejecutan por parte de las propias empresas para las que trabajan. La otra vertiente promotora encabezada

* El estudio se extrae de la Tesis de Licenciatura que ha sido dirigido por la profesora de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo, Carmen Adams Fernández..

¹ Archivo Municipal de Oviedo (A.M.O.): *Expediente 297/52*

² ÁLVAREZ QUINTANA, C: "Casa y carbón . La vivienda minera en la cuenca del Caudal 1880-1936", en *Liño*, 5, Dpto. Hª Arte Universidad de Oviedo, pág 84-85.

por particulares, no gozaría de gran extensión pero aun así sería superior a la estatal que al menos hasta 1911, no intentaría atajar el problema de una forma más constante.

La promoción de viviendas puede parecer por tanto un negocio rentable para los obreros que no tienen que desplazarse al trabajo y contarían dentro de los poblados con todo lo necesario. Sin embargo esta cuestión, lejos de ser un puro gesto filantrópico por parte de los patrones, esconde una clara necesidad empresarial de acercar e incluso someter a los trabajadores a las directrices de la empresa. De este modo, el tema de la vivienda es utilizado como un incentivo para aquellos más destacados y más dóciles. Sería un elemento escaso que en consecuencia buscaba la competencia y la motivación extra para los obreros.

De entre las zonas industriales existentes en Asturias, el valle del Caudal³ se erige como el ejemplo más interesante tanto por el número de ejecuciones⁴ como por la variedad formal. Las principales promotoras como la Fábrica de Mieres. S.A, la Sociedad Hullera Española, las Hulleras del Turón, Minas de Figaredo o Electra del Viesgo, levantaron principalmente dos tipologías: la casa unifamiliar tipo Mulhouse y la vivienda colectiva en bloque.

Esta disposición, defendida por José Sierra⁵, es matizada por Álvarez Quintana⁶ al establecer varias subdivisiones dentro de las dos tipologías planteadas. A

tal efecto el cuartel, visto como prototipo por excelencia del alojamiento industrial que suele constar de un bloque con un mínimo de dos pisos y acceso por las medianeras, tendría distintos variantes como el cuartel adosado, el cuartel-casa de escalera y el cuartel-barraca. Siguiendo igualmente con las divisiones dentro de la vivienda colectiva estaría la barraca que encontraría sus variantes en el barracón de madera, la barraca de dos alturas o el cuartel de dos fachadas. Por último estaría la vivienda unifamiliar adosada de más de una planta, y finalmente la vivienda unifamiliar individual al estilo Mulhouse, aunque no en el sentido literal de la palabra puesto que cada casa se destinaba para dos viviendas.

A la hora de ejecutar las obras hay que tener en cuenta tanto la fama de las viviendas de Mulhouse desde la exposición de 1867, como de los numerosas posibilidades que ofrecían los catálogos del momento. En este sentido la economía constructiva, la racionalidad, la higiene, la austeridad y la división interna cuatripartita tantas veces repetida en la vivienda obrera más avanzada del XIX, es una vez más llevada a la práctica en la Asturias del momento.

Estos planteamientos generales encontraron un caso paralelo en el valle del Nalón, que al igual que en el Caudal su ubicación siempre es desplazada a las afueras de la urbe buscando el emplazamiento cercano a las empresas promotoras⁷. En menor medida, en relación a

³ Sobre la vivienda obrera en el valle del Caudal aparte del estudio ya comentado de Álvarez Quintana puede verse. ADAMS FERNANDEZ, C: "Bustiello: El pueblo ideal para el obrero perfecto", en *La Asturias del cambio de siglo*, CPR, Avilés, 2000, págs 65-82. ADAMS FERNANDEZ, C: "El modernismo en la arquitectura de la Sociedad Hullera Española" en *Notas sobre el Patrimonio Industrial Asturiano*, CPR, Avilés, 2001, págs 55-70. ÁLVAREZ QUINTANA, C: "El poblado/colonia de Bustiello 1892-1925- Un monumento de la arqueología industrial que relaciona Asturias con Cataluña", en *Actas XI Congreso Español de Hª del Arte*, Barcelona, 1996.

⁴ En 1986 la profesora Álvarez Quintana partía de un censo de más de mil ejemplares. ALVAREZ QUINTANA, C: *Opus Cit*, pág

⁵ SIERRA ALVAREZ, J: "Política de viviendas y disciplinas industriales paternalistas en Asturias" en *Ería*, Oviedo, 1985, pág 66. Igualmente puede verse SIERRA ALVAREZ, J: *El obrero soñado. Ensayo sobre el paternalismo industrial (Asturias, 1860-1917)*, Madrid, 1990.

⁶ ALVAREZ QUINTANA, C: *Opus Cit*, págs 89-97.

⁷ ADAMS FERNANDEZ, C: "Las viviendas obreras de Duro-Felguera a principios del siglo XX" en *Notas sobre el Patrimonio Industrial Asturiano*, CPR, Avilés, 2001, págs 153-162.

la promoción, hay que destacar las zonas de Arnao⁸, Lieres⁹, Gijón¹⁰ y el entorno de Oviedo¹¹.

Los años de la II República no significaron grandes cambios en la política de vivienda asturiana, sin embargo los planteamientos internacionalistas que se empezaban a vislumbrar, tendrán importantes consecuencias durante el primer franquismo.

Por tanto la segunda etapa de la vivienda obrera asturiana, aunque desde este momento ya será más social que obrera, sería la correspondiente a los años de la Autarquía, siendo la tercera etapa la paralela a la recuperación de la modernidad de los años 50 y una cuarta hasta concluir el periplo franquista, la ejecutada de forma masiva al amparo del desarrollismo de los años 60.

Al igual que sucedió hasta 1936, la promoción de viviendas por parte de patronos y particulares siguió contando con gran efecto. Sin embargo el Estado, apoyado en la temprana creación del Instituto Nacional de la Vivienda (I.N.V) en 1939 y de la Obra Sindical del Hogar y Arquitectura (O.S.H) en 1941 surgida esta como entidad constructora de la anterior, empezará a involucrarse mas activamente en el problema de la vivienda. Este interés inusitado viene a explicarse por razones tan diversas como las destrucciones de la guerra, el apaciguamiento social y el ser la vivienda un elemento fundamental en la nueva política de migraciones internas y externas que el régimen fomentará desde los años cincuenta.

Igualmente y siguiendo la formula patronal, la vivienda junto a sus equipamientos como los economatos o la asistencia sanitaria, era utilizada como un medio estimulador que buscaba incentivar la competencia y el sometimiento al sistema, de ahí que no va ser casual el nombre que entre los asturianos recibían estas viviendas de promoción estatal: *tocote* o *colomina*.

Esta situación produjo una importante diferencia respecto a la etapa anterior donde la vivienda al ser principalmente patronal era destinada para los correspondientes obreros. Este concepto, debido a la intervención estatal y la necesidad de vivienda de los emigrantes o de las capas sociales mas bajas aparte de los proletarios, significaría la disociación entre vivienda barata y obreros. En consecuencia nace ahora un grupo social mucho más amplio con necesidad de vivienda mínima que conllevaría la sustitución del término vivienda obrera por el de vivienda social. Este planteamiento sería el adecuado al menos en lo referente a las promociones estatales; las viviendas dependientes de patronos o de empresas privadas y que van destinadas a sus trabajadores podrían seguir llamándose obreras, aunque más bien vistas éstas como un subgénero de las sociales. El problema es que estas promociones van a ir decayendo con el tiempo y el estado será el principal protagonista de construir viviendas a lo largo de la segunda mitad del XX, por lo que el término mayoritario debe ser el de social.

⁸ ALVAREZ QUINTANA, C y TORAL ALONSO, E.: "Arquitectura industrial (1794-1936)" en *El Arte en Asturias a través de sus obras* (coord. J. Barón), Prensa Asturiana, Oviedo, 1996, págs 297-299.

⁹ ALVAREZ QUINTANA, C.: "Solvay & Cie. (Lieres). Historia y arquitectura de una empresa belga en Asturias. I. Las minas", en *Boletín del RIDEA*, Oviedo, 1997. ALVAREZ QUINTANA, C.: "Solvay & Cie. (Lieres). Historia y arquitectura de una empresa belga en Asturias. II. Las minas", en *Boletín del RIDEA*, Oviedo, 1998.

¹⁰ Los modelos que se ejecutan a lo largo de esta primera etapa no son todos prototipos de racionalidad e higiene. En este sentido el caso de Gijón, es muestra clara del lado oscuro de la vivienda obrera. Sus características, reflejadas a través de los callejones, las plazas o las ciudadelas, poco se alejan de la insalubridad típica europea de la primera industrialización. ALVARGONZÁLEZ, R.: *Gijón, industrialización y crecimiento urbano*, Salinas, 1977, pág 113.; QUIRÓS LINARES, F.: "Patios, corrales y ciudadelas", en *Ería*, 3, 1981, págs 3-34.

¹¹ ALVAREZ QUINTANA, C.: "Nacimiento y evolución de la casa de empresa en la Fabrica de Armas de Trubia", en *Liño*, 10, Oviedo, 1991; DIAZ GONZALEZ, M^a M.: "La Colonia de San Feliz: un poblado de empresa vinculado a la Fabrica de Armas de Oviedo (1921)" en *Boletín del RIDEA*, 151, Oviedo, 1998, págs 87-112.

Las zonas industriales, aunque ya no las únicas, dentro de la necesidad pero también de la estrategia, fueron grandes receptoras de los programas franquistas de vivienda social. En este sentido el valle del Caudal¹² y del Nalón¹³, Gijón¹⁴, Oviedo¹⁵ y tímidamente Avilés¹⁶, se vinieron a configurar como los espacios más receptores

Desde el punto de vista tipológico se vuelven a configurar dos tipos de viviendas, la unifamiliar asociada ahora por el régimen y siguiendo los postulados del nacionalsocialismo al mundo rural, y el bloque comunal o barriada que conocen ahora una riqueza sin precedente y que igualmente nos prefiguran el desarrollo del piso de los años 60. En este sentido la ejecución de las barriadas o poblados vinieron a presentar dos tipologías básicas en relación a la planta; la barriada de planta abierta de inspiración internacionalista (Pando, Tuilla, Roces...) y la enclaustrada (viviendas de URGISA y Casas de los Maestros en Gijón, Bloque de San Lázaro en Oviedo) igualmente higiénica pero muy representativa de la vida y sociedad autárquica. Formalmente también nos podemos encontrar con dos posibilidades: la historicista, de gran desarrollo en la vivienda social y prácticamente mayoritaria en la vivienda de lujo, y la funcional, heredera del Movimiento Moderno y aplicada especialmente desde los años finales de la Autarquía. Esta funcionalidad se aprecia igualmente en los accesos, generalmente dos por bloque, y las alturas, llegando incluso hasta las cinco plantas, dándonos un nexo más de unión respecto a la Europa de entreguerras.

Con la llegada de los años 50 y el creciente desarrollo económico se fueron consagrando nuevas tipologías que acercaban al país al debate europeo contemporáneo. En este sentido la novedad vino por medio de los grandes polígonos residenciales que como mencionábamos anteriormente en Asturias se pueden destacar tres: el Polígono de las 1500 (Gijón), el Barrio de la Luz (Avilés) y el Polígono de Ventanielles (Oviedo) ejecutados a finales de los cincuenta. Igualmente, dentro del Plan de Urgencia Social (1958) fueron proyectados el de la Magdalena (Avilés) y el de Riaño (Langreo), los cuales no se ejecutan hasta los años setenta fecha a la que también corresponden el de Vega de Arriba (Mieres), y el Polígono de Pumarín (Gijón).

2. EL POLÍGONO DE VENTANIELLES (OVIDEO)

A pesar de que Oviedo fue uno de los núcleos más castigados durante la Guerra Civil, la reconstrucción será lenta y ésta se centrará especialmente en potenciar la teatralidad y la visión ideológica que permitiera construir lo que se vino a llamar el “Gran Oviedo”. De esto subyace que entre 1939 y 1950 solamente se construyesen 957 viviendas sociales que ni mucho menos eran suficientes para paliar el gran déficit habitacional que venía lastrando la ciudad. En este sentido el Polígono de Ventanielles cuyo origen data de Junio de 1952¹⁷, se presentó como la mayor actuación al respecto y viene a inaugurar en Oviedo la nueva tipología del polígono.

¹² PÉREZ GONZÁLEZ, R: *Industria, población y desarrollo urbano en la cuenca central hullera asturiana*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1978.

¹³ FERNÁNDEZ GARCÍA, A: *Langreo. Industria, población y desarrollo urbano*. Ayuntamiento de Langreo, 1980, págs 297-321.

¹⁴ SENDÍN GARCÍA, M.A.: “La iniciativa oficial como difusora de barriadas de bloques y colonias en Gijón (1942-1985)”, en *Ería*, 21, 1990.

¹⁵ TOMÉ, S: *Oviedo, la formación de la ciudad burguesa 1850-1950*, Oviedo, 1988.

¹⁶ MORALES MATOS, G: *Industria y espacio urbano en Avilés*, Tomo 2, Silverio Cañada, Gijón, 1982; ADAMS FERNÁNDEZ, C: “El Barrio-jardín de La Maruca en Avilés: una iniciativa de posguerra”, en *Notas sobre el Patrimonio Industrial Asturiano*, CPR, Avilés, 2001, págs 29-40.

¹⁷ A.M.O.: *Opus Cit.*

El Polígono de Ventanielles vino igualmente a representar un caso paradigmático dentro de la constante evolución que acontece entorno a la vivienda social de los años cincuenta. A tal efecto y desde el punto de vista tipológico, éste viene a representar un ejemplo de transición entre los modelos autárquicos (bloques aislados sin sobrepasar las cinco alturas separados por pequeñas zonas verdes) y los más vanguardistas originados en la Europa de entreguerras (empleo de la altura, equipamientos comunales, grandes promociones). En consecuencia nos vamos a encontrar en Ventanielles con un modelo mixto que conjuga el bloque en pastilla con la inclusión de torres de hasta nueve plantas.

La elección de los terrenos se situó al Norte de la ciudad en una zona que había crecido de forma singular como consecuencia del trazado de la red del tranvía eléctrico. Esta situación permitiría el bajo coste de los solares y la consecuente construcción de numerosas colonias y casas baratas a lo largo de la Autarquía dentro de las tipologías mencionadas con anterioridad¹⁸.

La tónica general constructiva se vino a romper precisamente con la construcción del Polígono de Ventanielles. Ya en 1953 el Ayuntamiento aprueba el plano parcelario acorde a las directrices del Plan de Ordenación Urbana que en 1943 había redactado Germán Valentín Gamazo. Se preveía una construcción total de 1912 viviendas sobre una extensión terrenal total de 157.500 m. en la que se incluirían escuelas, un templo y un mercado de abastos.

Uno de los aspectos más sorprendentes vino a ser la rapidez en la ejecución de las obras, y es que el retraso en la construcción de los polígonos fue en Asturias una de las constantes; sirva como ejemplo el caso del Polígono de las 1500, aplazado durante cinco años o el de Riaño y el de Pumarín en Gijón que se proyectan

en 1961 y no se inician hasta los años setenta. Sin embargo en Ventanielles ya en 1954 se inicia el proceso de expropiación de los terrenos por parte del Ayuntamiento y ese mismo año ya empezaría a construirse la primera fase que constaba de un total de 826 viviendas.

Precisamente este planteamiento será una de las vías a la hora de promover polígonos hasta la etapa final del franquismo. El municipio debía ceder los terrenos al Instituto Nacional de la Vivienda, el cual mediante concurso público adjudicaba las obras a una empresa constructora que en el caso de Ventanielles vino marcado por la adjudicación del proyecto a la constructora Mato y Alberola S.A, la cual rebajaría el presupuesto inicial de 38 millones de pesetas a 35.

Este liberalismo venía por tanto a confirmar la inoperancia del régimen en el tema de la vivienda social durante la Autarquía. Desde los años cincuenta las empresas constructoras se irán haciendo cargo de las numerosas promociones destinadas a las clases trabajadoras, aspecto que llegaría a su culmen a lo largo de los años sesenta cuando las leyes del mercado irán marcando las directrices del crecimiento de buena parte de las ciudades españolas.

La segunda fase de las obras se inició en 1955, año en la que el grupo ya aparecía denominado como Francisco Franco. En esta ocasión la ejecución fue asignada a la empresa Constructora Asturiana S.A. (C.A.S.A.), la cual completaría el polígono con otras 1184 viviendas resultando en total una promoción de 2010.

Por otra parte se seguía insistiendo en la creación de servicios comunitarios que ahora se planteaba aumentar con un centro sanitario y un Hogar del Frente de Juventud. Se plantea por tanto la creación de un núcleo autosuficiente o de ciudad satélite de clara inspiración moderna que aunque no tanto en este

¹⁸ TOMÉ, S: *Oviedo, la formación de la ciudad burguesa 1850-1950*, C.O.A.A., Oviedo, 1988, págs 320-321.

caso como si en el de la mayoría, quedará siempre condicionado por el empleo de materiales de baja calidad y por la total ausencia de equipamientos colectivos.

En 1957 se empiezan a ocupar las primeras viviendas que presentaban dos modalidades de tenencia: el alquiler o la propiedad. Al igual que en la mayor parte de los casos, la prioridad fue para los empleados municipales, los traslados forzosos y para los obreros.

Respecto a la dirección de las obras, éstas fueron en principio asignadas al arquitecto municipal Gabriel de la Torriente y serían posteriormente continuadas por José María Velasco González, Francisco González Villamil y José María Mestre Asensio hasta la finalización del conjunto a principios de los años sesenta. De entre los arquitectos es destacable la figura de Gabriel de la Torriente, autor de la interesante Colonia Ceano Vivas. Ejemplo fundamentado en un amplio núcleo central en el que se sitúa el templo entre amplios espacios verdes¹⁹. Esta disposición será igualmente utilizada para el caso de Ventanielles, aunque en este caso el espacio central se complementa, aparte del templo, con un significativo centro social destinado a la comunidad.

Desde el punto de vista formal no se produce gran novedad respecto a los programas Autárquicos. Las alturas de los bloques no superan las cinco alturas y estas continúan con el revoque de las fachadas basándose en el empleo del ladrillo, cemento y cal. El espacio interior tampoco sufre muchas modificaciones al configurarse un hábitat de unos 60 m, que siguen las Ordenanzas de 1939 y no las de 1956 a las que se acogerá el Polígono de las 1500. Tan sólo la inclusión

de varias torres de nueve plantas en la que se incluye un pequeño balcón parece indicarnos un guiño hacia los nuevos planteamientos tanto interiores como exteriores, que se desarrollan en la vivienda social desde los años cincuenta.

En consecuencia el Polígono de Ventanielles se insertaría en un periodo de transición hacia modelos más vinculados con la modernidad que en el caso de Asturias representaría el Polígono de las 1500 y el proyecto no ejecutado del Barrio de la Luz.

3. EL POLÍGONO DE LAS 1500 (GIJÓN)²⁰

La relación del Polígono de las 1500 con la arquitectura social moderna no tiene parangón en toda Asturias. A tal efecto solo habría que hacer una comparación con construcciones similares paralelas como el Barrio de Ventanielles en Oviedo, y el Barrio de la Luz en Avilés.

El problema fundamental que se había producido en Gijón estaba relacionado con el excesivo crecimiento espacial, y como consecuencia, la baja densidad que ofrecían muchos de los sectores. Desde el Plan de Ordenación Urbana de 1947 que al igual que en el caso de Oviedo, había redactado Germán Valentín Gamazo, se proponía la contención en el crecimiento espacial. Sin embargo los escasos recursos de los que se disponía para frenar la especulación del suelo, hacia prácticamente imposible disponer de terrenos baratos para la construcción de vivienda social dentro de las zonas catalogadas para ello. La solución fue la de crear nuevo suelo, vulnerándose en consecuencia el Plan de 1947.

Dentro de este proceso de creación de nuevo suelo fuera de las previsiones del

¹⁹ VV.AA.: *Guía de Arquitectura y Urbanismo de la Ciudad de Oviedo*, COAA, Oviedo, 1998, pág. 186.

²⁰ *Revista Nacional de Arquitectura*: "Poblado de las 1500 en Pumarín (Gijón-Asturias)", 34, Madrid, Octubre 1961, págs. 27-30; ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga: "Arquitectura del siglo XX (III): recuperación de las vanguardias y últimas tendencias", en *El Arte en Asturias a través de sus obras* (coord. J. Barón), Prensa Asturiana, Oviedo, 1996, págs. 378-380; CASAL MATÍAS, Aitor y RUIZ DE LA PEÑA RUIZ, Diego: "El Polígono de las 1500: un ejemplo de modernidad en la vivienda social asturiana", En *Boletín del RIDEA*, 161, Oviedo, 2003, págs. 173-189.

Plan, destacaría sobre manera la zona de Pumarín. Su origen se remontaba a 1953, fecha en la que apareció en el B.O.E el Decreto por el que se encomendaba al I.N.V. la construcción de 1500 viviendas protegidas para la ciudad de Gijón²¹. Esta situación permitiría al igual que en el barrio de Contrueces, la construcción masiva de viviendas a lo largo de los años sesenta y setenta sobre todo por C.A.R.S.A., la misma constructora que levantaría el Polígono de las 1500.

De todos modos no será hasta 1955 cuando los arquitectos reciban del I.N.V. el encargo para el proyecto de construcción. Los terrenos aportados por el Ayuntamiento, comprendieron las manzanas numero 690, 691, 692, 743, 746, 747, 758 y 759, divididas al Norte y al Sur por la Ronda de Camiones. Una vez que habían planteado las tipologías arquitectónicas, el grupo de arquitectos realizó el aprovechamiento urbanístico con el criterio de dejar entre los bloques espacios libres con distancias iguales o superiores a la altura de los mismos.

Presentado el proyecto a las direcciones Generales del I.N.V. y de Urbanismo, se obtuvo la aprobación pero con la exigencia de contar con un criterio urbanístico para el grupo que disponiendo de volúmenes mas elevados permitiera lograr amplios espacios abiertos de jardinería.

Estudiado este nuevo planteamiento, se realizaría el encaje definitivo del grupo con 1500 viviendas y 52 locales comerciales, compuesto por una torre lineal de veinte plantas, cinco bloques en estrella y uno en ángulo de catorce alturas, varias construcciones de ocho y la tónica general de cinco pisos con enlaces de bloques de dos plantas.

A partir de Febrero de 1956 se empezó a confeccionar el proyecto definitivo que en realidad ejecutaría las características antes mencionadas. Aun así, las obras debido a la problemática para la obtención de los terrenos dese-

dos, no comenzarían hasta 1958 y su finalización no se produciría hasta 1961.

El Polígono de las 1500 presentó básicamente dos tipologías: el bloque apaisado en altura y la torre. Se presentaron un total de seis torres, cinco en estrella con tres viviendas por planta y un portal de acceso, y una lineal, con dos portales de acceso y cuatro viviendas por planta. Esta precisamente, sustituiría en el proyecto final a la inicial torre cruciforme, eliminada por los problemas de soleamiento en el interior de las esquinas y por la pesadez espacial que provocaba en el entorno.

Las alturas de las torres, catorce plantas en las de estrella y veinte en la lineal, presentaron un aspecto inusitado en el Gijón del momento; aspecto que se reforzaba por ser la primera vez que se instalaba un ascensor en un poblado social asturiano.

Los bloques apaisados presentaron una mayor variedad; desde la tónica general de cinco alturas, hasta otras construcciones de dos, de ocho y un bloque en L de catorce. Estos dos últimos casos, al igual que en lo concerniente a la torres, se presentaban con ascensor. En todos los casos se vino a aplicar una de las constantes del Movimiento Moderno al sustituir el patio interior por el soleamiento exterior al que dan todas las estancias de las viviendas.

La configuración arquitectónica a simple vista parte de Le Corbusier y de los primeros CIAM, sin embargo y dentro de un análisis más detallado, podemos comprobar como en realidad lo que presenta en el Polígono de las 1500, es una mezcla de tendencias y de maestros que por otra parte estaba generalizada, debido al desfase, en la España del momento.

El polígono parte de la idea de los bloques en altura separados por amplias zonas verdes y acompañados de los correspondientes equipamientos sociales.

²¹ Archivo Municipal de Gijon (A.M.G.): *1500 viviendas de Pumarín*.

Sin embargo tanto la apariencia externa de los bloques como el espacio que les rodea, presenta un claro conflicto con los postulados más dogmáticos de los CIAM, y los acerca a posiciones, a priori tan alejadas, como las de Mies, Gropius, Wright o Aalto.

En este sentido, las fachadas buscan adecuarse al contexto espacial y territorial que en este caso es Asturias. La composición, basada en la horizontalidad para equilibrar la verticalidad imperante, se basaba en una variada gama cromática que personalizaba los bloques y los hacía más cercanos al habitante, rompiendo de esta forma, con el habitual blanco de las fachadas racionalistas de los años 20 y con el grisáceo tono de los poblados autárquicos. Esta variante del Movimiento Moderno partiría de Aalto y su concepción de la relación entre la arquitectura y la naturaleza, la cual, debía conseguirse mediante la fusión entre el movimiento volumétrico de las construcciones y una adecuada gama cromática. La primera solución, debido a esa concepción global lecorbuseriana, no se ejecuta, pero sí se hizo con la segunda.

De este modo la utilización variada de tonos verdes suaves, los ocre y los negros que los articulaban, nos pone en contacto directo con las experiencias más cercanas de Madrid, en concreto con el poblado de *Caño Roto* donde por medio del juego del ladrillo amarillento y la claridad, pero a la vez dureza del hormigón armado, se había utilizado unas gamas más acordes a lo que era la meseta castellana.

Esta situación en última instancia parte de Mies van der Rohe. No por encontrar precedentes similares en sus fachadas, pero sí por de los primeros en transportar la esencia del Neoplasticismo holandés a la arquitectura, aunque Mies lo hace siempre desde una visión más espacial que ejecuta a través de sus plantas.

La configuración de la fachada se completa con las ventanas y los balco-

nes. Ambos elementos vienen a culminar su geometrización abstracta gracias a la singular apertura de las ventanas, de corte vertical o guillotina, y de la rotura del plano que consiguen los balcones. Es una fórmula que parte del bloque con dos portales de acceso de número variable de alturas y de cierta abstracción de la fachada mediante el empleo de balcones y ventanas, que recuerda a la efectuada en la Alemania de los años veinte.

Uno de los aspectos más llamativos son las cubiertas planas que al igual que la fachada podemos en principio relacionar con el racionalismo más rígido. Si embargo lo que se busca una vez más es la relación con el entorno que en este caso se logra partiendo de dos fórmulas: una ligera elevación que amaga sostenerse por pilotis, y la más llamativa y moderna basada en el movimiento del plano. Esta última consigue dar la sensación de inquietud, de tensión, lo que se acentúa gracias a la visión como consecuencia del movimiento, de parte de la cubierta en el lateral de los bloques.

Estas premisas ponen una vez más de manifiesto lo que es el Movimiento Moderno en España a lo largo de los primeros años. Son influencias que llegan del exterior por medio de las revistas y que irán lentamente asimilándose. Se tiende a mezclar tendencias y aspectos de los grandes maestros internacionales dentro de un panorama en el que el Movimiento Moderno estaba empezando a ser cuestionado. Por lo tanto muchas de estas obras y en la que incluimos al polígono de las 1500, son el resultado de un eclecticismo moderno que es característico de los años 50.

En este sentido ya nos referimos a la influencia base de Le Corbusier, Mies y Aalto en lo referente a la fachada, y a Wright lo debemos hacer para la cubierta que acabamos de comentar. No quiere decir una vez más que Wright haya realizado algo similar, pero el acercamiento con el entorno y el espacio,

recuerda al Wright de la primera época con sus espacios transitorios entre lo exterior y lo interior.

Igualmente Aalto presenta unas cubiertas inclinadas a un agua o incluso a dos aguas y asimétricas, que van contra las normas del Movimiento Moderno en lo referente a la paridad y el equilibrio. Estas cubiertas, de gran difusión en Asturias, presentan de la misma manera que las de Wright, un referente para las ejecutadas en el Polígono de las 1500.

Vemos en definitiva como el Polígono de las 1500, partiendo de un modelo cercano a los postulados de la Carta de Atenas y de los primeros CIAM, esconde unas influencias próximas al debate contemporáneo del exterior. Hay por tanto una mezcla de las posiciones más dogmáticas con las más revisionistas acontecidas en la década de 1950, y esto viene a confirmar y a poner de manifiesto, la singularidad de la arquitectura española de la época.

Respecto al espacio interior, tanto el Polígono de las 1500 como el Grupo Enrique Cangas, constituyeron una excepción en la ciudad tanto por su mayor dimensión, como por su más compleja distribución interna. El Grupo Enrique Cangas presenta una mayor coherencia con tal fin debido a su destino para una selecta capa laboral, sin embargo el Polígono de las 1500, marca un hito de mejora y amplitud interna para la vivienda social de Gijón y de Asturias²².

El resultado se tradujo en la introducción de un distribuidor independiente que se prolongaba a través de un pequeño pasillo. Este a su vez ordenaba

las estancias de la vivienda que en estos momentos estaba formada por la sala de estar-comedor, disgregada definitivamente de la cocina, los tres dormitorios y el aseo. Igualmente se introdujeron elementos tan significantes para este tipo de vivienda como la terraza-tendedero, en algunos casos hasta dos, los armarios empotrados e incluso la sustitución del plato de ducha por una bañera, variando el espacio total entre los 60 y los 80m.

Esta distribución acontecida en el Polígono de las 1500 estuvo sin embargo motivada por las circunstancias legales del momento. El conjunto en principio se debía acoger a la normativa de 1947, sin embargo el desfase entre la fecha de origen (1953) y el comienzo real de las obras (1958), hizo posible que el Polígono de las 1500 se sometiera a la Ley de Viviendas de Renta Limitada y Subvencionada de 1957²³.

Esta ley será la base de la multitud de construcciones que se ejecutaron en el desarrollismo por las constructoras privadas. El relativo progreso en el nivel de vida de los trabajadores y el aumento de la oferta de materiales, haría posible tal efecto.

El principal problema del Polígono de las 1500 fue el de la falta de equipamientos. En este sentido va a ser sintomático que a los pocos meses de finalizar las obras sea el propio Delegado Provincial del I.N.V. el que reclame por escrito la construcción de escuelas y de iglesias²⁴.

Sin embargo más grave aun sería el mal funcionamiento de uno de los ascensores en la torre de veinte plantas y

²² SEDÍN GARCÍA, M.A.: *Opus Cit.* pág 41.

²³ SEDÍN GARCÍA, M.A.: *Opus Cit.* pág 42.

²⁴ El Delegado Provincial en carta dirigida en 1960 al Director General del INV escribe. "Próximo a terminarse el grupo de 1500 viviendas protegidas, expediente nº 6262 de esa Dirección General, se plantea el grave problema de la falta total de escuelas en las inmediaciones así como de iglesias para atender la formación y necesidades espirituales de los futuros vecinos de la barriada (...)". La respuesta del Director General fue. " En contestación al oficio de la Delegación Provincial (...), la conveniencia de dotar de escuelas e iglesias al grupo 1500 viviendas protegidas construidas en Gijón, debo de hacerle presente que ello no es posible ya que la dotación presupuestaria que debía de aplicarse a estos fines, hubo de utilizarse en la adquisición de solares necesarios para llevar a cabo las construcciones, supliéndose así la obligación del Ayuntamiento, que con arreglo al Decreto que dispuso la ejecución de dichas viviendas, tenía que facilitar gratuitamente los solares necesarios(...)". En A.M.G.: *Opus Cit*

el fallecimiento de un vecino por falta de seguridad en los mismos. Igualmente no funcionaban parte de los porteros automáticos y las aguas sufrieron una contaminación que durante semanas no permitiría su consumo²⁵.

En definitiva, el Polígono de las 1500 a pesar de contar con un interesante modelo arquitectónico y urbano, presenta una serie de carencias que desvirtúan un tanto el modelo global del que bebía. Esta fue una cuestión habitual en gran parte de las promociones sociales de los años cincuenta, pero en este caso destaca sobre manera la falta de templos o conjuntos parroquiales que generalmente no solían estar ausentes en este tipo de programas.

4. EL BARRIO DE LA LUZ (AVILÉS)²⁶

La transformación espacial que se produjo en Avilés desde finales de los años cincuenta no tuvo parangón con el resto de Asturias. A tal efecto, la implantación de la gran fábrica siderúrgica de ENSIDESA en 1957, vino a motivar un aluvión migratorio que a duras penas pudo soportar una ciudad escasamente preparada para tal efecto. En este sentido el Barrio de la Luz se configuró como una de las soluciones para paliar la gran demanda habitacional que planteaba la ciudad. Este no fue sin embargo el primer poblado dedicado al fin; por los mismos años ENSIDESA levanta el igualmente relevante conjunto de Llaranes, aunque este todavía configurado como un área re-

sidencial deudor de los planteamientos racionalistas autárquicos. De esta forma el proyecto no ejecutado para el Barrio de la Luz en Avilés, es el primer núcleo acorde a los nuevos planteamientos lecorbuserianos que por aquellos años se estaban difundiendo tímidamente a lo largo de todo el territorio nacional.

El proyecto original que data de 1957, es una puesta en escena de las teorías más avanzadas en materia de vivienda social. Se pretendía encajar un total de 5000 viviendas en régimen de alquiler para los trabajadores de la siderúrgica. Los terrenos situados en las cercanías de la factoría, buscaban una identificación del empleado con su lugar de trabajo; fórmula que en el caso de Asturias ya venía de lejos. Por tanto la lejanía del emplazamiento frente a la ciudad histórica y el número elevado en la promoción de viviendas, hacía que el nuevo polígono se convirtiese como señala Carmen Adams, en una auténtico núcleo urbano nuevo o villa contemporánea para la ciudad. A tal efecto el plan original contaba con la construcción de templos, teatro-cine, tiendas, centros escolares y de ocio....,es decir todo lo necesario para el buen funcionamiento de un polígono autónomo.

Este planteamiento inicial iría sin embargo modificándose según avanzaban las obras. En este sentido será significativo como el propio arquitecto Antonio Urte Muguerza estime aconsejable rebajar los costes debido a la clase social a la que va dirigido el conjunto²⁷.

Esta fórmula tampoco es excepcional de la Luz. En el caso del Polígono

²⁵ Los abajo firmantes, en nombre propio y en representación de todos los vecinos del bloque nº 53(....), de los dos ascensores en cada portal del referido bloque, generalmente funciona uno solo, y que en muchos casos, no funciona ninguno, y el edificio tiene diecinueve plantas o pisos, con cuatro viviendas cada uno, (...) precisamente los servicios médicos, las visitas de familiares y amigos, etc., y que varias veces estos tuvieron que suspender las visitas a los enfermos, por no disponer de ascensor alguno en condiciones. Que la limpieza que se viene haciendo de la escalera, es insuficiente, a nuestro juicio, y no responde a las exigencias sanitarias. Que no existen timbres en la puerta de entrada al edificio, siendo muy necesarios, por tratarse del tipo de construcción de las viviendas, (...) cierta contaminación de aguas, (...) y se tuvo que proceder a la vacunación antitífica, (...)”. En A.M.G.: *Opus Cit*

²⁶ El principal estudio monográfico al respecto puede verse en ADAMS FERNÁNDEZ, C. “ La Luz: una villa contemporánea para Avilés”, en *De Arte*, 2, 2003, págs 193-202

²⁷ ADAMS FERNÁNDEZ, C. “ La Luz.....”, pág 199

de las 1500, la autoridades disgregarían a la población según el estatus social correspondientes.²⁸

Es por tanto este abaratamiento de los coste el que vino a producir el resultado final del polígono. Un resultado que dejaría al conjunto falto de equipamientos y comunicaciones, y con un empleo pésimo de materiales que produciría constantes reparaciones en los años sucesivos.

En definitiva el Barrio de la Luz es posiblemente el proyecto más ambicioso

de los planteados en la Asturias del momento, pero sin embargo será igualmente el más desastroso en su ejecución.

Por otra parte el análisis de estos polígonos nos viene a dejar a la clara la realidad de una época que a pesar del tímido esfuerzo de incorporar programas más modernos, se deja contaminar por una época, la del incipiente desarrollismo, que desvirtuaría no solamente la construcción de actuaciones concretas, como pueda ser la de estos polígonos, sino la de la ciudad entera.



²⁸ Sirva como ejemplo la carta que desde el Ayuntamiento de Gijón se envía en 1959 al Director General de la Vivienda. "Próxima la fecha en que han de ser terminadas las 1500 viviendas que actualmente construye en el barrio de Pumarín de esta ciudad el Instituto Nacional de la Vivienda y hallándose convenientemente clasificadas en esta Alcaldía (Secretaría particular), debidamente informadas las 8000 instancias aproximadamente, de los solicitantes a las mismas, que los interesados formulan a mi Autoridad en tal sentido, me permito dirigirme a V.E. con el ruego de que si lo considera pertinente se digne autorizarme para proceder a su distribución en su día con arreglo a la propuesta que adjunto acompaño en la que se han tenido en cuenta los casos de verdadera necesidad de vivienda entre los empleados del Estado, Provincia y Municipio, la mayoría de los primeros destinados forzosos en la localidad, como aquellos otros tales como despedidos por desahucio y familia numerosa con vivienda realquilada, así como un pequeño porcentaje de futuros matrimonios que no pueden realizarlo por carecer de vivienda para poder formar su nuevo hogar, todos ellos pertenecientes a la sufrida clase media, que además de dar cumplida satisfacción a sus deseos, el Instituto Nacional se encontraría con la ventaja digna de tener en cuenta que las casas estarán habitadas por personas de solvencia que las cuidarían con mayor esmero que aquellas otras familias habituadas a vivir en chabolas, las cuales encajarían mejor en las 504 viviendas de tipo social a construir mas modestas que las que venimos haciendo mención". En A.M.G.: *Opus Cit*

EL TELÓN DE BOCA DEL TEATRO REGIO DE ALMANSA
(ALBACETE): OBRA DEL ESCENÓGRAFO VALENCIANO
FRANCISCO PASTOR ARCÍS

Pascual Clemente López

1. INTRODUCCIÓN

La ciudad de Almansa, situada al suroeste de la provincia de Albacete, desde épocas pasadas siempre se ha caracterizado por su privilegiado emplazamiento geográfico, lugar de comunicaciones y de paso entre el Levante y la Meseta.

En las primeras décadas del siglo XX presentó un gran despegue económico, propiciado por varios factores; los más característicos fueron la construcción del ferrocarril (1852-1855) y el desarrollo industrial, impulsado por la fábrica de Calzado *Hijos de Francisco Coloma* con la figura de su insigne empresario don Aniceto Coloma Martínez (1859-1921), que fue el artífice principal de la industrialización del calzado y que con su trabajo contribuyó al desarrollo económico y social de la ciudad¹.

Junto a estos factores señalados anteriormente, se sumó la aparición de una nueva clase social, la burguesía, que contribuyó a erigir nuevos edificios civiles, entre ellos uno de los ejemplos de arquitectura teatral más importantes de la ciudad, el Teatro Regio².

Almansa contó hasta finales de la primera mitad del siglo XX con cuatro

notables ejemplos de lo que podríamos denominar “arquitectura para el ocio”: el Teatro Coliseum, el Salón-Teatro Cervantes, el Teatro Principal y el Teatro Regio, siendo estos dos últimos los que perviven en la actualidad. Esta ciudad siempre ha tenido una gran afición por el teatro, y ha contado con un cierto número de grupos escénicos aficionados a este arte.

Todo teatro de una cierta envergadura estaba dotado de un telón de boca, cuya función era cerrar la embocadura del escenario antes de que diera comienzo la función teatral y también entre los entreactos e intermedios. Eran estos telones los primeros elementos con que el público se encontraba al acceder a la sala.

El Teatro Regio de Almansa conserva uno de los telones de boca que se pintó para su inauguración en octubre de 1930. Fue realizado por uno de los escenógrafos valencianos más destacados y prestigiosos del primer tercio del siglo XX, Francisco Pastor Arcís. Junto a la realización del telón de boca, decoró el techo de la sala y la embocadura representando en las enjutas del arco los bustos de dos personajes vinculados a las artes, Benavente y Chapí, acompañados de alegorías y ángeles.

¹ Piqueras García, Rafael; Gómez Cortés, Jesús y Sánchez Urribalarrea, M^a José (1999): “Orígenes de la industria del calzado en Almansa. El caso de la familia Coloma”, en *1ª Jornadas de Estudios Locales, Almansa siglo XX*, nº 1, Almansa, p. 41-60.

Piqueras García, Rafael (1975): “Almansa. Desarrollo económico y urbano”, en *Cuadernos de Geografía*, 16, Universidad de Valencia, Valencia.

² Como el nombre indica, Regio, significa algo grande, magnífico, suntuoso. Ya que sería a partir de estos momentos el teatro más importante de la ciudad.

2. EL TEATRO REGIO

El Regio fue y es uno de los principales teatros que actualmente tiene la ciudad de Almansa. Se construyó a finales de la década de los treinta del siglo XX, siendo el 16 de octubre de 1930 la fecha de su inauguración.

Antes de que comenzara a erigirse el primer edificio teatral, las representaciones escénicas se realizaban, según Pérez y Ruiz de Alarcón, en tablados instalados en la vía pública y en posadas. Luego, en la Casa Grande. También en una posada llamada de San José, en la calle San Roque, hoy Aniceto Coloma, cuya posada estaba en lo que actualmente es una casa de la heredera de Don Juan Vicente Torres³.

El primer local acondicionado para las representaciones de obras teatrales fue el Teatro Principal, construido en el último tercio del siglo XIX. El nombre de "Principal" se debió, según José Pérez y Ruiz de Alarcón...

por imitar la denominación de teatros de capitales donde existían varios, pero en el caso de Almansa, éste era el único hasta que se construyera el Regio en la tercera década del siglo XX⁴.

El Teatro Principal estaba regido por la "Sociedad Filantrópica", que se encargaba de dirigir y mantener el edificio. El 30 de noviembre de 1927, debido al estado ruinoso que presentaba, decidieron tanto su presidente Luis Cortina González como los componentes que formaban dicha sociedad, entregar el Principal y todos sus bienes al Ayuntamiento para que levantara un nuevo teatro, bien en el mismo lugar o en otro local más apto⁵. A partir de este momento hasta que se inaugura el nuevo edificio teatral en 1930, se pro-

ducen una serie de desavenencias que finalmente se resolvieron felizmente.

Una vez que el viejo teatro se cede al consistorio, éste comienza a llevar a cabo las bases del concurso para su construcción y explotación. Las bases de dicho concurso fueron publicadas en apenas un mes. Primero apareció en la *Gaceta de Madrid*, el 28 de junio de 1928; unos días después, el 2 de julio de 1928, en el *Boletín Oficial de la Provincia de Albacete*; el 6 de julio de 1928 en el *Defensor de Albacete* y el 14 de julio del mismo mes, en el *Eco de Almansa*. Transcurrido el plazo fijado no se presentó proposición alguna, resultando desierto el concurso el 24 de agosto de 1928.

En el verano del mismo año se formó una Sociedad llamada "La Festival Almansaña", cuyo presidente era José Rodríguez Ruano. Pensaron en construir una especie de teatro provisional en el ensanche del Paseo de la Glorieta, conocido como el *Teatro de Verano*⁶.

La Sociedad estaba compuesta por José Rodríguez Ruano, Antonio Gómez Sáez y Rogelio Blanco Navalón. Estos tres emprendedores almanseños adquirieron un gran solar por 42.500 pesetas, ubicado entre las calles San Francisco y Antonio Maura⁷, conocido como "El Corralazo". Seguidamente pidieron al Ayuntamiento la cesión del viejo Teatro Principal con la condición de hacer las reformas necesarias para permitir las representaciones teatrales, mientras se llevaba a cabo la construcción de uno nuevo en el solar que habían comprado. Finalmente, el consistorio estudió la petición y fue aprobada.

El proyecto para erigir este nuevo coliseo fue diseñado por Julio Carri-

³ Pérez y Ruiz de Alarcón, José (1949): *Historia de Almansa. Apuntes*, Madrid, p. 201.

⁴ Pérez y Ruiz de Alarcón, José (1949): *Op. Cit.* p. 201.

⁵ Cortés Ibáñez, Emilia (1992): "En torno al Teatro Principal de Almansa", en *Ensayos 7*, Universidad de Castilla-La Mancha, p. 49-65.

⁶ El edificio se levantó en el mismo lugar donde se encontraba instalado el Circo Frediani, de procedencia italiana. Éste tuvo que vender todo su material circense a "La Festival Almansaña", ya que se arruinaron debido a las copiosas lluvias que ocasionaron la pérdida del circo.

⁷ En la actualidad a esta vía se le conoce como calle Nueva.

lero Prat⁸, uno de los arquitectos más prestigiosos y destacados que trabajó no sólo en la provincia de Albacete sino también fuera de ella. El 11 de abril de 1929 los tres socios, José Rodríguez Ruano, Antonio Gómez Sáez y Rogelio Blanco Navalón, presentaron una carta dirigida al Ayuntamiento donde exponían todas las condiciones del proyecto. Éstas fueron aceptadas. Unos meses después, el 4 de julio, fue aprobado el proyecto por toda la plana del consistorio para proceder a su construcción. Habría que esperar sólo un año para que el 16 de octubre de 1930 el Gobernado Civil de Albacete, Vicente Romero, firmara el permiso de apertura quedando finalmente inaugurado.

Los bienes del teatro estaban divididos entre los tres socios de la siguiente manera. José Rodríguez poseía la mitad, Rogelio Blanco una cuarta parte y la restante Antonio Gómez Sáez. Pasados unos años, en 1943, José Rodríguez será el único propietario del Teatro Regio, adquiriendo las acciones de sus socios y pasando a ser de la “Compañía José Rodríguez. S.A” representada por José Rodríguez García⁹.

Hasta hace escasamente un año este teatro aún era de propiedad privada ya que seguía perteneciendo a la familia Rodríguez¹⁰. El Ayuntamiento lo com-

pró a finales del 2003 pasando a ser propiedad municipal¹¹.

En cuanto al edificio, se levanta en un solar que da a dos calles. La fachada principal se abre a una de las arterias principales de esta ciudad, la calle San Francisco, donde se concentran un gran número de viviendas burguesas.

La fachada principal del teatro, de aspecto clasicista, es de tipología palaciega urbana. Está compartimentada en varios cuerpos, donde se concentran los elementos arquitectónicos y decorativos más característicos, quedando la fachada posterior más sencilla en su tratamiento ornamental. Se encuentra retranqueada tres metros con respecto a la línea de la calle, formando una pequeña plaza donde el edificio teatral adquiere una mayor visibilidad para ser contemplado en conjunto¹² (es el lugar por donde el público accede y también la carta de presentación a la ciudad).

FACHADA DEL TEATRO REGIO. ALMANSA (Fig. 1)

Se trata de una fachada que se divide en dos cuerpos o niveles, más un ático que lo corona¹³.

El primero presenta un almohadilla dando un efecto de robustez. Consta de cuatro vanos adintelados que dan acceso al ingreso del edificio, dos en los

⁸ Julio Carrilero Prat (1891-1974) fue arquitecto municipal de Albacete desde 1919 hasta 1927 y arquitecto provincial desde 1928 hasta 1940. Según Elia Gutiérrez, *Carrilero despliega en todos sus proyectos un sentido de jerarquía y una especial sensibilidad para la composición*. Además de proyectar el Teatro Regio de Almansa, va a realizar otros ejemplos de arquitectura teatral; entre ellos, el más vanguardista es el desaparecido Teatro Capitol de Albacete del año 1932, que se levantaba en la plaza del Altozano. Vid., Gutiérrez Mozo, Elia (2001): *El despertar de una ciudad. Albacete 1898-1936*, Celeste ediciones, Madrid, p. 70-73.

⁹ Cortés Ibañez, Emilia (1991): Op. Cit. p. 54.

¹⁰ La familia Rodríguez es conocida por toda la sociedad almanseña desde principios del siglo XX por el amplio abanico de empresas que tuvieron en este municipio (bodega de vinos y vinagres, cerámica, fábrica de jabones, etc.) Además de erigir este Teatro Regio de Almansa van a levantar otros dos ejemplos de arquitectura para el ocio, uno en Yecla (Murcia) y el otro en Ayora (Valencia). En la actualidad sólo está en pie el Teatro Regio de Almansa y el de Ayora, ya que el de Yecla fue destruido para construir en su solar unas viviendas.

¹¹ En estos momentos el proyecto de rehabilitación del teatro, realizado por el arquitecto madrileño Mariano Cuevas Calatayud y su equipo, ha sido aprobado por el Ayuntamiento. Mariano Cuevas tiene una gran experiencia en la rehabilitación de teatros ya que ha trabajado en los de Elda y Aspe (Alicante). El equipo que ha redactado el proyecto lo ha hecho desde un punto de vista funcional, para adecuar el teatro a las necesidades de los espectáculos actuales y al mismo tiempo desde la perspectiva de la seguridad, para adaptarlo a la normativa vigente.

¹² (A)rchivo (H)istórico (M)unicipal de (A)lmansa. A.H.M.A., Legajo 1348. Carpeta C. 3-C. Proyecto de teatro para Almansa. Memoria descriptiva. 20 de junio de 1929.

¹³ Gracias a que los planos originales se conservan en el A.H.M.A podemos observar que en el primer proyecto la ornamentación de la fachada era más exuberante que la que finalmente se llevó a cabo.



Fig. 1. Dibujo del proyecto de la fachada del Teatro Regio. Almansa.

laterales y otros dos horizontales, cuya función son las taquillas. Los tres vanos principales se encuentran coronados por una marquesina corrida de grandes dimensiones y las taquillas por otras más pequeñas. Estas marquesinas están compuestas de madera maciza que se sustentan en pérgolas de forja, ancladas al muro y revestidas con listones de madera, unas barnizadas y otras pintadas del mismo color que las ventanas de la fachada. Por encima de las marquesinas de las taquillas hay dos vanos coronados por una especie de frontones triangulares quebrados.

En el segundo cuerpo, se abren tres vanos rectangulares dispuestos simétricamente a los del primero. Estos aparecen

enmarcados por columnas¹⁴ con capiteles de orden jónico. El primer tercio de los fustes de las columnas son estriados quedando el resto liso. En los laterales de este segundo cuerpo se abren dos vanos rectangulares coronados por un frontón triangular volado.

Por encima de este cuerpo se levanta el ático, donde corre una volada cornisa de la cual nace el antepecho. En la parte central se representa el escudo del municipio de Almansa¹⁵, decorado en la zona inferior con una máscara de teatro y unas ménsulas riñonadas con decoración vegetal, que envuelven todo el óvalo. En la zona inferior del escudo aparece la siguiente inscripción: "TEATRO REGIO". Todo ello queda enmarcado por unas pilastras a su vez coronadas por unos florones.

A ambos lados se levantan unos torreones con tres vanos rectangulares, donde se ubican las escaleras que dan acceso tanto al segundo como al tercer piso. En la parte superior de los torreones corre una cornisa, y sobre ésta, una coronación de antepecho.

En cuanto al método constructivo de la fachada principal, está constituida por un muro de cincuenta centímetros de espesor con fábrica de mampostería cogida con mortero de cemento, existiendo verdugadas de ladrillo macizo en sentido horizontal y pilares en el vertical que remarcan los huecos. Junto al revestimiento del mortero de cemento, algunas zonas presentan la decoración de piedra artificial que aparece en los frontones triangulares que coronan los vanos,

¹⁴ Normalmente los elementos de soporte, columnas o pilastras, van a estar presentes en las fachadas de los edificios teatrales, siendo un símbolo o signo distintivo.

¹⁵ El escudo presenta las siguientes armas: Trae escudo partido. A la diestra se representa un castillo, sobre unas rocas naturales. A siniestra, sobre un basamento, se alza un obelisco con seis banderas, coronado de un león de oro armado de espada. (Las armas que aparecen en este escudo no son todas las que tiene, ya que faltan algunas de ellas. El castillo es la primera de las armas que se representa en el primitivo escudo, viene a significar la fortaleza que tenía esta villa y que aún sigue teniendo. En el otro cuartel se representa un obelisco coronado con león. Este arma viene a significar el recuerdo de la batalla que se libró en estos campos el 25 de abril de 1707, conocida como la Batalla de Almansa, entre los candidatos al trono español, el Archiduque Carlos de Austria y el nieto de Luis XIV, el Duque de Anjou, Felipe V (Borbón). Este enfrentamiento fue favorable a las tropas borbónicas para la ocupación del Reino de Valencia y aún de toda la Corona de Aragón, que apoyaba al Archiduque Carlos). Vid., García-Saúco Beléndez, Luis Guillermo (1991): *Heráldica municipal de la provincia de Albacete*, Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", Albacete, p. 99-102.

en las columnas de orden jónico, en el escudo del municipio y en los florones.

El primer cuerpo está revestido con mortero de cemento, simulando un almohadillado realizado con listones y con acabado de pintura sintética de color salmón. Las cornisas están constituidas con ladrillo macizo colocadas en filas, que vuelan ligeramente unas sobre otras compensando este vuelo hacia el interior de la fachada. Los antepechos que coronan la parte central de la fachada se fabricaron de ladrillo revestido con mortero de cemento.

Otro aspecto interesante a señalar es el tratamiento de los vanos. Dos cargaderos de madera con geometría rectangular dan la forma a los dinteles de los huecos de la fachada. El alféizar de los vanos centrales del segundo cuerpo de la fachada principal está realizado por baldosas cerámicas, para el desagüe del agua. El resto de los alféizares están contruidos sobre el muro propiamente dicho, con una pequeña pendiente para evacuar el agua de lluvia. Los vanos se erigen de manera que sus dimensiones crecen a medida que se acercan a la calle, es decir, los planos que definen las jambas no están totalmente verticales, sino inclinados, al igual que los del dintel y umbral.

La distribución del interior del teatro presenta el siguiente esquema, señalando los tres ámbitos principales: zona de ingreso o "hall", sala y escenario. Esta disposición es perpendicular a la fachada principal, con lo que el eje de simetría que divide ésta coincide con el eje que atraviesa el centro de la sala y el escenario. La sala del teatro presenta diferentes niveles de localidades para los espectadores. Esta estructuración de la sala servía para distinguir dentro del teatro a las diferentes clases sociales que frecuentaban estos lugares.

En la planta baja se encuentra el patio de butacas y los palcos de las plateas compartimentados. En la segunda el anfiteatro principal con doscientas localidades, comunicándose con el característico ambigú o sala de fumar que servía en los comienzos y en los descansos de las obras para relacionarse, hablar y ser visto por el resto del público. Por último, en el piso superior, el anfiteatro segundo conocido popularmente como "gallinero", con aproximadamente unas doscientas localidades. En esta planta se disponía la cabina cinematográfica con chimenea de ventilación¹⁶.

La existencia de este teatro ha significado y significa mucho para la sociedad almanseña. Por un lado, una grandísima satisfacción para todos los almanseños, y por otro lado, sirvió para agradecer a todas aquellas personas que dedicaron sus esfuerzos y capitales a la construcción de este nuevo edificio, para que en él se pudieran desarrollar todos los espectáculos y representaciones teatrales que llegaban a esta ciudad.

3. EL TELÓN DE BOCA

Como ya indicamos, el telón de boca es *el que cierra la embocadura del escenario y está echado antes de que empiece la función teatral y durante los entreactos o intermedios*. Servía para ocultar el escenario antes de que diera comienzo la función y marcar los distintos descansos de las obras, que se aprovechaban para cambiar el escenario de nuevos decorados. La maniobra de subir y bajar se realizaba a mano desde los laterales a través de un sistema de poleas.

Normalmente todo teatro importante contaba con su telón de boca. La temática que se desarrollaba en estos grandes lienzos que servían de ambientación a la sala, solía ser bastante variada, desde temas históricos pasando por los mitológicos.

¹⁶ La descripción que hemos hecho del interior del teatro corresponde a las zonas en que consta actualmente el teatro. Como hemos comentado anteriormente, se ha realizado un proyecto de rehabilitación del teatro que modificará algunas zonas del edificio, respetando los tres pisos de la sala teatral (patio de butacas con plateas, anfiteatro y el gallinero).

El boceto que realiza Francisco Pastor¹⁷ para el telón de boca del Teatro Regio de Almansa, está pintado en acuarela sobre cartón. Sus medidas son 34 cm de ancho por 39 cm de largo. Lo conocemos gracias a que se conserva en el archivo de la familia Pastor. En la parte inferior del boceto se encuentra la siguiente inscripción “Teatro. Almansa. Telón de Boca”.

BOCETO DEL TELÓN DE BOCA.

TEATRO REGIO. ALMANSA. (Fig. 2)

La temática representada en el boceto del telón es casi la misma que la que finalmente ejecuta en el lienzo original, aunque se pueden observar las diferencias existentes entre la idea original y la que finalmente llevó a cabo.

El tema principal es de carácter mitológico, *El Juicio de Paris*. Se deja entrever tras unos grandes cortinajes dispuestos a la derecha del espectador que nos invitan a observar la escena. Aparece representado Apolo (dios de la música y de la poesía) portando la arpa y sentado sobre una escalinata junto al grupo de las tres diosas griegas Atenea, Venus y Hera. Finalmente elegirá a Hera, diosa de la discordia. Alrededor de esta escena primaveral de tonos verdes y azules revolotean un grupo de puttis alados sobre un fondo vegetal tras un templo clásico. Enmarcando la escena se desarrollan unas molduras con angulosas formas arriñonadas.

A ambos lados aparecen unas columnas con fuste estriado. Sobre el capitel se alzan tres figuras femeninas desnudas, todas ellas entrelazadas que sostienen una copa con abundantes flores. En el eje central de la moldura se representa a cupido recostado observando la escena mitológica.

En el primer plano del telón de boca se desenvuelven una serie de personajes, unos dirigiendo su mirada hacia el espectador y otros contemplan-



Fig. 2. Boceto del telón de boca. Teatro Regio. Almansa.

do la escena, de *El Juicio de Paris*. A la izquierda dos figuras femeninas que son las musas; una de ellas, de espaldas, porta en sus manos una pandereta que es la alegoría a la danza y la otra lleva una arpa, símbolo de la música. A los pies de ésta, se desarrolla una especie de medallón ovalado enmarcado por unas amplias volutas donde se representa, tras un fondo de paisaje, Apolo y Dafne sosteniendo en sus manos la corona de laurel. A la derecha del espectador tres musas: la literatura, la tragedia y la comedia, todas ellas visten unos ampulosos mantos azules y rojos. En la zona inferior se desarrolla otro medallón enmarcado con amplias volutas, en cuyo interior se representan dos personajes de carácter mitológico.

Entre ambos medallones aparecen dos figuras femeninas: una tumbada con cupido a la derecha, con los ojos vendados, y la otra semidesnuda, llevando el torso al descubierto.

¹⁷ Para un mayor conocimiento de la obra de Francisco Pastor vid., Martí Pastor, Amparo (2002): *Francisco Pastor. Un escenógrafo valenciano, 1883-1937*. Ajuntament de Paterna, Valencia.



Fig.3. Telón de boca. Teatro Regio. Almansa.

En la zona superior del telón se dibuja la bambalina que es una especie de amplio cortinaje muy ornamentado. En toda la composición se conjuga la representación de las figuras y el paisaje con los elementos ornamentales.

El telón de boca que ejecuta es un óleo sobre lienzo. Finalmente la temática representada es la misma que la del boceto, variando algunos detalles que iremos viendo a continuación.

La figura de cupido que se encuentra en primer término junto a la musa que está recostada, la elimina, y en su lugar aparece el escudo del municipio. Viste un ampuloso manto azul con el torso al descubierto. La zona inferior se ornamenta con decoración floral formando una especie de alfombra vegetal. Se puede observar que en un lado del escudo hay un pequeño orificio que servía de mirilla para ver la sala antes de que diera comienzo la función.

La figura masculina de espaldas con manto rojo que observa la escena principal la corona.

En la escena del Juicio de París suprime a una de las figuras femeninas que se encuentra contemplándola.

En el medallón de la izquierda se representa a dos figuras, una de ellas con casco y llevando en su mano una especie de corona. El fondo de la escena ya no es el paisaje que veíamos representado en el boceto sino una serie de edificios fabriles con cinco chimeneas industriales de ladrillo. Posiblemente



Fig.4. Reverso del telón de boca. Inscripción.

signifique el apogeo de la industrialización del primer tercio del siglo XX que tuvo Almansa impulsado por las familias Rodríguez y Coloma.

En el medallón de la derecha aparecen dos vendimiadores, la figura femenina porta en sus manos racimos de uva y al lado de la masculina, se representa un canasto repleto de uvas.

Por lo tanto en estos dos medallones quedan reflejados la industria y el campo, los dos motores económicos que sirvieron para que se desarrollase esta ciudad.

Toda la escena está enmarcada a ambos lados por unas pilastras, en cuyo interior se desarrollan grutescos que terminan en jarrones con frutas. Este tipo de telones de boca presentan múltiples puntos de fuga y perspectivas abiertas a espacios infinitos.

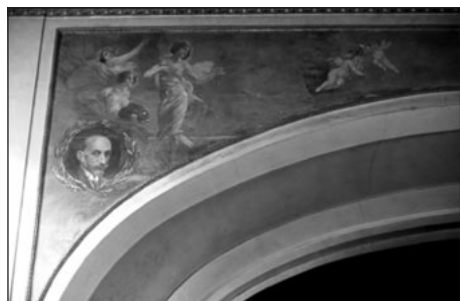
TELÓN DE BOCA. TEATRO REGIO. ALMANSA (Fig. 3) (Fotografía Cecilio Sánchez Tomás)

En la zona central del reverso del telón de boca, a la altura de donde se representa el escudo del municipio, aparece inscrito "Francisco Pastor. Pintor escenógrafo- Padre de Huérfanos, 1, 2º.Valencia".

REVERSO DEL TELÓN DE BOCA. INSCRIPCIÓN (Fig. 4)

4. LA ORNAMENTACIÓN DE LA SALA

Junto a la realización del telón de boca, Francisco Pastor decoró la sala de butacas, lo cual permite contemplar la homogeneidad estilística del conjunto.



Figs. 5 y 6. Pinturas de las enjutas de la embocadura. Teatro Regio. Almansa.

La embocadura¹⁸ presenta un arco de forma carpanel con una decoración de dobles columnas a ambos lados, donde el primer tercio de ellas son estriadas. El intercolumnio y la rosca del arco se encuentran decorados con una ornamentación de motivos entrelazados geoméricamente. En las enjutas del arco se representan a cada lado, en tondos, los bustos de Jacinto Benavente (1866-1954), comediógrafo español y Roberto Chapí (1851-1954), compositor español. Estas pinturas son óleos sobre lienzo adherido a las enjutas del arco.

En la enjuta de la izquierda aparece en un tondo enmarcado con hojas de laurel el busto de Benavente que mira hacia el espectador. El pintor representa a un Benavente ya consagrado en su trabajo de comediógrafo español. En la parte superior del tondo se desarrollan tres musas, son figuras alegóricas alusivas a las artes. Una de ellas es la alegoría de la pintura ya que porta en sus manos la paleta y los pinceles del pintor, la otra, la alegoría de la danza, son figuras danzantes con ampulosos movimientos y contorneados cuerpos. El fondo de toda esta escena es de color ocre. En la parte central del arco, dos ángeles imitan el movimiento de las musas danzantes.

En la enjuta de la derecha sobre un tondo rodeado de hojas de laurel aparece el busto de Chapí. Dirige su mirada hacia el infinito. Se representa a un Chapí con barba y gafas, en su etapa de consolida-

ción como compositor. En la parte superior del tondo aparecen tres musas con unos movimientos muy exagerados. Una de ellas porta la lira (alegoría de la música) y la otra, una máscara (alegoría del teatro). Estas dos figuras por sus amplios movimientos de los mantos que las envuelven se funden en una sola. A los pies de una de ellas se representa una águila. El fondo de toda esta escena alegórica es un cielo de nubes azules y blancas. En la zona central del arco, dos ángeles músicos revolotean, uno tocando el violín y el otro llevando en sus manos una partitura.

Como hemos podido ver el tema representado tanto en las enjutas del arco como en el telón de boca están relacionados. Las alegorías de la danza, la música, el teatro, la tragedia, la comedia, etc., aparecen tanto en las enjutas como en el telón de boca, ya que era una temática muy recurrente para la decoración de los teatros.

PINTURAS DE LAS ENJUTAS DE LA EMBOCADURA.

TEATRO REGIO. ALMANSA (Figs. 5 y 6) (Fotografía Cecilio Sánchez Tomás)

En cuando al techo de la sala pintado con la técnica de la acuarela sobre soporte de papel se encuentra ornamentado con amplios casetones, en cuyo interior aparecen una serie de rombos. Los colores que predominan son tanto los ocre como los azules.

Posiblemente, con la restauración que se lleve a cabo de todo el conjunto,

¹⁸ Es la zona de separación entre la sala y el escenario, es decir, la boca del teatro.

la sala recuperará el esplendor que tuvo en el día de su inauguración.

Lo característico de este teatro ha sido que desde que fue construido y terminada toda su ornamentación en 1930 hasta la actualidad, las reformas que se han realizado en el edificio y en concreto en la sala han sido mínimas. Estamos ante un edificio que se encuentra casi inalterado, tanto la decoración como su montaje, tramoya, peines, bambalinas, camerinos, etc. De esta manera los restauradores podrán respetar toda la original ornamentación que presenta la sala.

5. ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

El Teatro Regio de Almansa no sólo es uno de los grandes teatros que tiene esta ciudad sino también de la provincia de Albacete. Ésta cuenta con característicos e importantes ejemplos de arquitectura teatral, entre ellos señalar el Teatro Circo de Albacete que, como su nombre indica, presenta una planta circense. Fue rehabilitado e inaugurado el 9 de septiembre del 2002¹⁹.

El Regio, junto con otros ejemplos de arquitectura para el ocio como el Gran Teatro de Villarrobledo, de aires modernistas, o el Teatro Victoria de Hellín, son los edificios teatrales más importantes de las primeras décadas del siglo XX.

Muchos de los edificios teatrales de Albacete han desaparecido en las últimas décadas del pasado siglo y con ellos los telones de boca. La gran mayoría, al ser de propiedad privada, fueron vendidos y destruidos, sin que los respectivos ayuntamientos intervinieran por recuperarlos. En la actualidad, los tres grandes muni-

cipios de la provincia, Almansa, Hellín y Villarrobledo, están comenzando a rehabilitar estos edificios para que sigan en funcionamiento.

Almansa, desde épocas pasadas, siempre ha tenido una gran relación en el aspecto artístico con el Levante, debido en gran parte a su notable proximidad. Un ejemplo de ello lo tenemos en este telón de boca para el Teatro Regio.

En la actualidad, son pocos los telones de Francisco Pastor que se conservan e incluso podemos afirmar que el del Regio es el único. Hasta el momento no sabemos si Francisco Pastor realizó, además del telón de boca, algunos otros decorados para este teatro. Pero sí es cierto que se alquilaron algunos decorados de su taller para determinadas actuaciones que se llevaron a cabo en el teatro almanseño.

Junto a este telón de boca del Regio se conservaba otro del desaparecido Teatro Coliseum. En la actualidad, el solar lo ocupan unos multicines que llevan el mismo nombre que el antiguo teatro. Hasta ahora, esta obra está sin documentar y no sabemos a qué pintor escenógrafo pertenece.

Además en el mismo Teatro Regio se encuentra el telón de boca del antiguo Teatro Regio de Ayora (Valencia).

Por último, señalar que con la rehabilitación y la nueva dotación que se hará próximamente en este teatro, se recuperará un espacio del patrimonio artístico de Almansa y será un referente de estudio en el tema de la arquitectura teatral de la provincia de Albacete. Estas investigaciones que se están llevando a cabo complementaran los estudios sobre la gran historia del teatro de Albacete que ya han sido publicados²⁰.

¹⁹ Caulín Martínez, Antonio (2003): *Aproximación a la historia y crónica reciente del Teatro-Circo de Albacete (1887-2002)*, Cuadernos albacetenses, n.º 6, Albacete.

²⁰ Para un mejor conocimiento de la historia del teatro en la provincia de Albacete, vid., Cortés Ibáñez, Emilia (1999): *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX. Documentos, cartelera y estudio*, Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", Albacete.

Linares Válcárcel, Francisco (1999): *Representaciones teatrales en Albacete 1901-1923. Cartelera, compañías y valoración*, Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", Albacete.

Ochando Madrigal, Emilia (2000): *El teatro en Albacete durante la edad de plata (1924-1936)*, Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", Albacete.

VÍAS DE PENETRACIÓN DE INFLUENCIA PRERRAFaelITA EN LA PINTURA CATALANA DE FINALES DEL SIGLO XIX

Cristina de la Cuesta Marina

A pesar de su corta vida efectiva, la Pre- Raphaelite Brotherhood, grupo de artistas fundado en Inglaterra en 1848, revolucionó algunos de los aspectos más importantes del arte pictórico británico, extendiéndose su influencia durante toda la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Su radio de acción no se limitó simplemente al territorio de las Islas Británicas, sino que alcanzó al resto del continente, pudiéndose rastrear rasgos procedentes de esta corriente en el arte europeo del momento. En su expansión jugaron un importante papel los tradicionales canales de difusión artística, incorporándose además algunos otros nuevos que resultarán de vital importancia en el arte del siglo XX.

Al indagar en la transmisión del lenguaje prerrafaelista tanto en el arte del territorio británico como el exterior, resulta especialmente importante determinar qué podemos englobar bajo la denominación de «prerrafaelista». En rigor, tan sólo debería aplicarse ese término a la obra de los siete artistas que, reunidos en 1848, dieron origen a la Pre- Raphaelite Brotherhood: John Everett Millais (1829-96), William Holman Hunt (1827-1910), Dante Gabriel Rossetti (1828- 1882), William Michael Rossetti (1829- 1910), Thomas Hadleigh Woolner (1825- 1892, escultor), Frederick George Stephens (1828- 1907, pintor y literato)

y James Collinson (1825- 1881). Con la idea de renovar el anquilosado panorama artístico victoriano como centro de su credo, este grupo de artistas tenía como referencia principal las artes plásticas del trecento italiano y los primitivos flamencos, buscando con ello la vuelta a una época, la medieval, cuyos valores consideraban moralmente más puros que los de la hipócrita sociedad victoriana en la que vivían. Sus obras se caracterizan por un minucioso detallismo, derivado de la idea de considerar que cada centímetro del cuadro tiene la misma importancia, una inspiración directa en la naturaleza tanto para los fondos vegetales como para el estudio de la iluminación, el empleo de una paleta de colores puros y luminosos que se yuxtaponen en el lienzo gracias al tratamiento del óleo en capas muy finas de pintura y al empleo de pequeños pinceles y la utilización de una imprimación blanca, que le aporta una gran luminosidad a la obra. Los temas empleados por los “hermanos prerrafaelistas” tienen siempre una vinculación literaria, siendo extraídos de obras de escritores italianos medievales y renacentistas, de Shakespeare o bien de poemas de algunos artistas contemporáneos, con especial predilección hacia Alfred Tenyson.

La actividad de este primer núcleo del movimiento prerrafaelista se concentró entre 1848 y los primeros años de la dé-

cada de 1860, momento en el que, dada la dispersión de los miembros iniciales del grupo, en especial de Millais¹, Hunt² y Rossetti³, los tres más activos, se puede considerar disuelta la P.R.B. Sin embargo, y de manera simultánea a la disolución de esa primera fase del movimiento, se constituyó en Oxford, de la mano de Rossetti, una segunda generación prerrafaelista cuyas principales figuras fueron William Morris y Edward Burne-Jones. Este segundo momento del Prerrafaelismo se caracteriza por un alejamiento de la naturaleza como fuente de inspiración en correspondencia con un giro hacia un mayor idealismo. En consonancia con ello, la paleta de colores se suaviza, adaptándose a la atmósfera misteriosa de las obras de este segundo grupo. Su fascinación por los manuscritos medievales se plasmó también en la elección de los temas, centrados sobre todo en las leyendas artúricas.

A través de la creación en 1861 de la Morris, Marshall, Faulkner & Co., más conocida como “The Firm”, dedicada al diseño de escultura arquitectónica, vidrieras, orfebrería y forja, telas, papeles pintados, tapices y mobiliario..., el Prerrafaelismo se incorporó a las artes aplicadas. Su éxito en este campo supuso una gran popularización, a nivel internacional, de esquemas decorativos precedentes del lenguaje prerrafaelista.

Tras el rechazo producido en el ambiente artístico victoriano por las primeras obras firmadas con las siglas P.R.B., y debido en gran parte a la decidida defensa del movimiento prerrafaelista que

realizó el crítico artístico John Ruskin a principios de los años 50, esta segunda generación contó con una opinión pública más favorable. El nombre de Edward Burne-Jones⁴ fue, junto con el de Morris, una de las figuras más internacionales del Prerrafaelismo, ganando prestigio dentro y fuera de Inglaterra. Poco a poco, el arte británico de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX adoptó algunos de los puntos fundamentales del credo prerrafaelista tales como la pintura al aire libre, el empleo de una imprimación blanca y la eliminación de los tonos terrosos de la paleta pictórica. La expansión del lenguaje prerrafaelista a lo largo de la Europa continental se produjo, de esta manera, por medio de dos caminos: uno directo, la producción artística de los prerrafaelistas y otro indirecto, a través de la incorporación, por parte de los artistas británicos contemporáneos, de rasgos artísticos de filiación prerrafaelista.

La conexión entre el ambiente artístico insular y el continental europeo se produjo a través de varios cauces. A las vías tradicionales de contacto (viajes de artistas de un país a otro, compra y venta de productos artísticos...) se suman otras dos nuevas, que se convirtieron en fundamentales durante el último tercio del siglo XIX y primero del XX: las Exposiciones Universales e Internacionales y la prensa ilustrada.

Nacidas de la conjugación del espíritu ilustrado y los logros de la Revolución Industrial, y consideradas una muestra del creciente progreso mundial⁵,

¹ John Everett Millais fue elegido “associate” de la Royal Academy en 1853 y presidente de esa misma institución en 1896, el año de su muerte. Con su entrada en la Academia, institución criticada y rechazada por la Hermandad Prerrafaelista, Millais emprendía un cierto regreso al orden establecido y abandonaba las filas del Prerrafaelismo, aunque algunas de las principales características del movimiento siguieron presentes en su pintura. De esta manera, el lenguaje prerrafaelista penetraba en la Royal Academy y se introducía en la obra de muchos artistas noveles.

² William Holman Hunt llevó hasta el extremo la máxima prerrafaelista de fidelidad a la naturaleza marchándose a Tierra Santa en 1854 y 1869 en busca de escenarios para sus pinturas de tema religioso.

³ Dante Gabriel Rossetti mantuvo un mayor contacto con el núcleo inicial del movimiento y actuó como enlace con la segunda fase del Prerrafaelismo. A comienzos de la década de los 60, tras la muerte de su mujer, inició una senda personal derivada del Prerrafaelismo centrada en la figura femenina y cada vez más alejada de la realidad.

⁴ Sir Edward Coley Burne-Jones fue nombrado baronet en 1894, consolidándose así su reconocimiento social.

⁵ “[las exposiciones son] un paso más que los pueblos dan en la anchurosa vía del progreso, donde alcanzan un lazo que los anuda, un medio para conocerse y la manera de desterrar antiguas preocupaciones e injustificados

las Exposiciones Universales proporcionaron la posibilidad de conocer, de primera mano, los más avanzados ejemplos de las artes industriales y plásticas de las principales naciones. Desde su primera edición celebrada en Londres en 1851, estos certámenes reunieron de forma periódica, productos artísticos, industriales y agrícolas de países de los continentes europeo, americano, asiático y africano en ciudades como París (1855, 1867, 1878, 1889 y 1900), Viena (1873), Filadelfia (1876), Melbourne (1880), Barcelona (1888 y 1929), o Chicago (1893), contando con un elevado número de visitantes⁶. El citado éxito de público convirtió estos eventos en núcleos difusores y de intercambio, tanto de ideas como de productos. En el campo artístico, la posibilidad de contemplar en un mismo espacio ejemplos de las principales corrientes del momento, le otorgó un gran valor a estas reuniones, que se convirtieron en puntos de referencia, en escaparates de las principales novedades del panorama artístico mundial. A ellas acudían no sólo los participantes y premiados, sino todo aquel artista que quisiera mantenerse al corriente de la evolución de la vida artística de aquel momento.

La participación de los pintores prerrafaelistas causó una grata impresión desde la edición de 1855, siendo esta la



Fig. 1. John Everett Millais. *Isabella*. 1848-49.

primera ocasión en la que la pintura fue incluida dentro de la sección de Bellas Artes de estas exposiciones⁷. En París, en 1855, los óleos de Hunt y Millais fueron alabados de la siguiente manera por Eugène Delacroix: “Si l’on regarde une autre phase, qui est chez exu toute nouvelle, ce qu’on appelle l’École sèche, souvenir des Flamands primitifs, on trouve, sous cette apparence de réminiscence, dans l’aridité du procédé, un sentiment de vérité réel et tout à fait local. Quelle bonne foi, au milieu de cette prétendue imitation des vieux tableaux! Comparez, par exemple, l’*Ordre d’élargissement* de Hunt ou de Millais, je ne sais plus lequel, avec nos primitifs [Ingres y su escuela], nos byzantins, entêtés de style, qui, les yeux toujours fixés sur des images d’un autre temps,

antagonismos de nacionalidad o de raza.” García Llansó, Antonio (1888): *La primera Exposición Universal española*. Imprenta de Luís Tasso Serra, Barcelona; “Las Exposiciones Universales no son bazares (...) Han de ser útiles a la Sociedad entera fomentando todas las industrias, elevando el sentido moral del pueblo y estimulando al trabajo y al progreso. Son las expansiones de las nacionalidades modernas que glorifican a la Ciencia (...)” Laca, Saturnino (1889): *Libro de honor. Apuntes para la Historia de la Exposición Universal de Barcelona, Premios concedidos y dictámenes que los productos expuestos merecieron del jurado internacional*. Tipográfica de Fidel Giró, Barcelona.

⁶ Durante sus primeros años de existencia, estas exposiciones lograron una media de visitantes en torno a los cinco y seis millones visitantes (6.039.195 en 1851 en Londres, 5.162.330 en 1855 en París y 6.096.617 de nuevo en Londres en 1862). A partir de la edición parisina de 1867 (15.000.000 visitantes), y dejando de lado el resultado negativo de sedes como Melbourne (1.330.000) o Barcelona (2.300.000) el número de visitantes creció espectacularmente en el último tercio de siglo (10.000.000 en 1876, 16.156.626 en 1878, 32.350.297 en 1889 y 27.500.000 en 1893), alcanzando su máximo esplendor en París en 1900, con 50.860.801 visitas, lo que supone un 3% de la población mundial del momento. Datos extraídos de la página web del Bureau International des Expositions (<http://www.bie-paris.org>) que proporciona información detallada de todas las Exposiciones Universales celebradas.

⁷ La Exposición Universal de 1851 excluyó de la sección de Bellas Artes la pintura, tal y como se manifiesta en las reglas recogidas en el Catálogo Oficial del evento: “Oil paintings and water-colour paintings, frescoes, drawings, and engravings, are not to be admitted, except as illustrations of examples of materials and processes; and portrait busts are not to be admitted.” La explicación para esta omisión se proporciona en el informe del Jurado: “Painting along being excepted, because, being but little affected by material conditions, it seemed to rank as an independent art.” *Great Exhibition of the works of industry of all Nations. 1851. Official descriptive and illustrated Catalogue*. W. Clowes and sons. Londres, 1851.



Fig. 2. Dante Gabriel Rossetti.
Ecce Ancilla Domini!. 1849- 50.

n' en prennent que la raideur, sans y ajouter de qualités propres. Cette cohue de tristes médiocrités est énorme; pas un trait de vérité, de la vérité qui vient de l'âme; pas un seul comme cet enfant qui dort sur les bras de sa mère, et dont les petits cheveux soyeux, le sommeil si plein de vérité [dont tous les traits, jusqu'aux jambes rouges et les pieds], sont singuliers d'observation, mais surtout de sentiment"⁸.

El merecer un comentario elogioso por parte de Delacroix en sus Diarios, suponía, en aquellos años, un extraordinario reconocimiento que favoreció el conocimiento y promoción de la obra de los prerrafaelistas no sólo en la capital

francesa, convertida desde mediados del siglo XIX y en sustitución de Roma en el centro del arte más avanzado de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, sino a nivel mundial.

La presentación a nivel internacional de la segunda generación prerrafaelista se produjo, asimismo, en uno de estos certámenes universales, el de 1889 en París, donde Burne-Jones expuso *King Cophetua*, obra que causó un gran impacto. La pintura prerrafaelista encontró, por lo tanto, en estas muestras una buena plataforma de difusión internacional que aumentó su prestigio gracias a los favorables comentarios que de sus obras expuestas se hacían:

“Chaque exposition de la Grande-Bretagne, depuis 1855, a été pour nous une joie et un enseignement. (...) L'école anglaise a fait de nombreuses parts en ces derniers temps. Sir John Millais, Sir Burne-Jones, sir John Gilbert, Lord Frédéric Leighton, Henry Moore, Thomas Collier, beaucoup de ceux qui triomphèrent chez nous, (...) De quel enseignement serait à Paris une série bien choisie d'ouvrages représentant, chez Millais, l'évolution des théories préraphaélites dans le sens de la vérité, chez Burne-Jones, admirables d'une poésie pénétrante et profonde (...)”⁹.

Entre las Exposiciones Internacionales los Salones celebrados en París se convirtieron en los centros expositivos del arte más avanzado. Su visita se hacía obligada para todo aquel que quisiera seguir el devenir del arte de aquellos años:

“Para formar concepto de las tendencias del arte universal, es preciso asistir a los salones de París, punto de cita de las eminencias europeas, las que por ahora no es probable que se decidan a favorecernos con su visita. Dado el módico estímulo de nuestras recompensas o adquisiciones y el escaso renombre de nuestra ciudad como centro artís-

⁸ Delacroix, Eugène (1943): *Journal de Delacroix. 1822-1863*. Ed. La Palatine, Ginebra.

⁹ Babelon, Ernest (1900): *L'Art à la Exposition Universelle de 1900*. Librairie de l'art ancien et moderne, París.

tico, sería insigne candidez esperar que Francia había de asistir a nuestras exposiciones con obras de Puvis o Monet, de Degas o Besnard; que Inglaterra pudiera mandarnos sus Whistler y Burne – Jones, sus Wats o sus Sargent; que Bélgica enviara sus Khnopff o sus Leempoels; Holanda, los Mesdag e Israels, y Alemani, los Bocklin y los Stuck”¹⁰.

Tras su gran éxito en la sección de Bellas Artes de la Exposición Universal de 1889, Sir Edward Burne Jones se convirtió en habitual de estos Salones parisinos, llegando a ser nombrado en 1892 asociado del Salón del Champ de Mars¹¹. El simbolismo misterioso de sus cuadros, encajaba a la perfección con el espiritualismo que informaba el arte finisecular europeo, dentro del cual tuvo una gran difusión.

Las posibilidades comunicativas que ofrecían estas exposiciones se vieron aumentadas y potenciadas gracias a la prensa ilustrada, que jugó un importante papel en la transmisión de ideas y corrientes artísticas. Nacidas, en 1702 con el periódico inglés *Daily Current*, las publicaciones periódicas se fueron desarrollando a lo largo del siglo XIX convirtiéndose a finales de ese mismo siglo en un eficaz medio de comunicación. La incorporación de imágenes a estos productos escritos¹² y la especialización de las publicaciones dio lugar a las revistas ilustradas, género que proliferó rápidamente por toda Europa. Se editaron revistas de carácter más general junto a otras más específicas de determinados grupos o tendencias. Su circulación por todo el continente fue muy fluida, convirtiéndose así en un importante vehículo de transmisión. En sus páginas recogían informaciones y reporta-

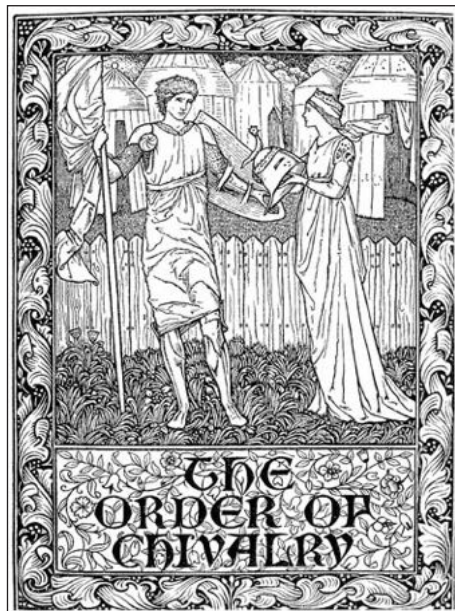


Fig. 3. William Morris y Edward Burne- Jones. Página de la edición ilustrada de las obras de Geoffrey Chaucer realizada en la Kelmscott Press.

jes muy diversos con los que se pretendía contentar el espíritu curioso y ávido de novedades del lector decimonónico. De acuerdo con todo ello, las Exposiciones Universales siempre ocupaban un lugar preferente en dichas publicaciones, con explicaciones detalladas, acompañados en muchas ocasiones de ilustraciones, sobre los diferentes expositores y sobre aquellos espacios que más llamaban la atención de los visitantes. Las revistas especializadas en arte, centaban su atención sobre todo en la parte artística del certamen, tomando nota de las obras más novedosas entre las que se exponían en la sección de Bellas Artes. Asimismo, las sucesivas ediciones de los Salones parisinos eran recogidas por estas revistas, comentándose aquellas obras más novedosas.

¹⁰ Casellas, Raimon (1894): “Exposición general de Bellas Artes. I. El salón a vista de pájaro.” En *La Vanguardia*, 22 de Abril.

¹¹ Otros pintores nombrados asociados en esta edición del Salón fueron Aman Jean, Santiago Rusiñol, Baerthsen, Laureà Barrau, Claus, Boris, Eliot, Grasset, Guthrie, Hellen, Kroyer, Poishoven, Schwabe, Stevens, Tragavalls, Van Brée, Vaysse y J. Hubert Vos.

¹² La obtención en 1891 por Georg Meisenbach de la patente de un proceso fotográfico de impresión conocido como autotipia, inventado por William Henry Talbot, y su aplicación a la reproducción de imágenes en las publicaciones periódicas, facilitó enormemente la tarea de edición y permitió la inclusión de un mayor número de fotografías en cada número.

Al igual que ocurrió en el resto de Europa, en Cataluña estos dos cauces de comunicación se convirtieron en cruciales en la difusión y recepción de ideas artísticas. Barcelona fue sede, en el año 1888, de una Exposición Universal que congregó a un total de veintinueve países expositores. Si se pone en relación el número de asistentes a las Exposiciones con el de habitantes de la ciudad sede de las exposiciones, tal y como hace Juan Salas Antón en *Fenómenos estadístico- sociales determinados por la exposición de Barcelona*¹³, resulta muy revelador comprobar el impacto que estos eventos tenían especialmente en los núcleos poblacionales más reducidos:

Filadelfia 1876:

12, 23 visitas/habitante.

París 1878:

8, 05 visitas/habitante.

Barcelona 1888 (capital):

7, 82 visitas/habitante.

Barcelona 1888 (capital + pueblos):

5, 26 visitas/habitante.

París 1855:

3, 83 visitas/habitante.

Londres 1851:

2, 55 visitas/habitante.

Londres 1862 :

2, 21 visitas/habitante.

Por ello, y a pesar del reducido número de visitantes (2.300.000), muy inferior al de las ediciones parisinas y londinenses anteriores, el impacto de esta muestra en el entorno artístico barcelonés fue muy importante, no sólo por las aportaciones de los expositores sino también por el ambiente de intercambio cultural que fomentó. El contacto directo con los productos industriales y artísticos de otros países, funcionó como un

estímulo que impulsó a muchos de los españoles de la época a desplazarse fuera de las fronteras nacionales.

A ello contribuyó también el gran número de revistas ilustradas disponibles en la Barcelona de la época. El auge del periodismo ilustrado se produjo en esta ciudad coincidiendo con la aplicación industrial de la autotipia y las primeras impresiones en tricromía realizadas por Luis Tasso en 1892, que permitieron la sustitución de las xilografías por fotograbados, proceso de reproducción más sencillo y económico. En sintonía con lo que ocurría en el resto de Europa, la prensa ilustrada catalana comenzó a mostrar huellas del Art Nouveau y las corrientes relacionadas con ese estilo, convirtiéndose en una vía de entrada preferente para las nuevas orientaciones estéticas. Entre ellas, el prerrafaelismo estuvo presente en las revistas ilustradas desde el último tercio de finales del siglo XIX, coincidiendo con su momento de mayor difusión internacional. Su presencia en los citados medios de comunicación se mostró de dos maneras diferentes: a través de la inclusión entre sus páginas de grabados de obras de pintores del círculo prerrafaelista y de comentarios acerca de la Hermandad y sus integrantes o bien a través de la importación de rasgos formales procedentes del prerrafaelismo, mostrados tanto en obras de dibujantes y artistas influidos por esa corriente artística como en las cabezeras y cenefas decorativas.

La publicación de obras de artistas vinculados al prerrafaelismo comenzó a producirse desde comienzos de 1880, coincidiendo con el gran auge del periodismo ilustrado catalán y llegó a su momento culminante durante la década de los noventa y primera del siglo XX, coincidiendo con el fallecimiento

¹³ Salas Antón, Juan (1889), "Fenómenos estadístico- sociales determinados por la exposición de Barcelona" en Ateneo Barcelonés. *Conferencias Públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona*. Tipo- Litografía de Busquets y Vidal, Barcelona..



Fig. 4. Cenefa decorativa de *L'Avens*. Página 399. Julio, Agosto y Septiembre de 1884.

de los más destacados miembros del movimiento¹⁴. En ocasiones, los grabados de obras prerrafaelistas van acompañados de pequeños artículos acerca del autor de la obra ilustrada o de la P.R.B., a través de los cuales, a pesar de aportar en muchas ocasiones datos no enteramente ciertos¹⁵, se proporciona una aproximación al movimiento prerrafaelista. A la relativa «confusión» en torno a la historia y principios del prerrafaelismo provocada por la vaguedad de las informaciones ofrecidas hay que sumar la mezcla, en las páginas de estas publicaciones, de obras de artistas correspondientes a la primera y segunda generación prerrafaelista junto a otras de pintores cercanos a dicho círculo, sin marcar ninguna separación entre ellas. Esta manera de difundir la actividad de los artistas pertenecientes a la corriente prerrafaelista es un reflejo de la progresiva aceptación de los principios de dicho movimiento por el arte británico. Como ya se ha comentado anteriormente, el Prerrafaelismo alcanzó su mayor éxito y reconocimiento, tanto en Gran Bretaña como a nivel internacional cuando la Pre-Raphaelite Brotherhood ya estaba efectivamente disuelta, coincidiendo con el momento

de mayor actividad del núcleo creativo de la segunda generación prerrafaelista, centrado en las figuras de William Morris y Edward Burne-Jones. Este hecho provocó una mayor difusión y aceptación de las obras de los artistas vinculados a la segunda fase de la hermandad, así como de aquellos miembros originarios que seguían en activo, fundamentalmente John Everett Millais y Dante Gabriel Rossetti.

En cuanto a la mayor presencia de determinados nombres en las publicaciones periódicas destaca, sin lugar a duda, el de Edward Burne-Jones¹⁶, cuyas obras son reproducidas en mayor número que la de cualquiera de los demás prerrafaelistas, seguidas, en segundo lugar por las de John Everett Millais y Dante Gabriel Rossetti y, en menor medida por las de algunos pintores cercanos en algún momento de su producción artística al lenguaje prerrafaelista tales como John Melhuish Strudwick, John Brett o Henry Wallis. Buscando mostrar el panorama artístico europeo, las revistas ilustradas especializadas en Arte, ofrecían periódicamente grabados y comentarios sobre otros artistas británicos contemporáneos, que, aunque no cercanos al Prerrafaelismo propiamente dicho, sí que

¹⁴ Las muertes de Dante Gabriel Rossetti en 1882, Ford Madox Brown en 1893, John Everett Millais y William Morris en 1896, Edward Burne-Jones en 1898 y John Ruskin en 1900 fueron reseñadas en los principales periódicos catalanes. En algunos casos, la noticia de la defunción iba acompañada de una nota necrológica frecuentemente ilustrada por grabados de obras del fallecido.

¹⁵ En el número 546 de *La Ilustración Ibérica*, correspondiente al 17 de Julio de 1893, se afirma, en un comentario sobre la *Ophelia* de Millais que “El rostro de *Ophelia* es el de la hija de Dante Gabriel Rossetti.”

¹⁶ Resulta lógico que las obras de Burne-Jones sean las más reproducidas ya que, fue el único de los prerrafaelistas que seguía los principios del movimiento activo durante la década de 1890, habida cuenta del fallecimiento en 1882 de Rossetti, el cada vez mayor aislamiento de Holman Hunt y la dedicación de Millais a sus labores como profesor y posteriormente presidente de la Royal Academy.



Fig. 5. Alexandre de Riquer. Portada del libretto de *La Fada*. 1897

importaron algunos de los rasgos más innovadores de la nueva corriente tales como la inspiración en la naturaleza y la pintura directamente del natural o como el empleo de una imprimación blanca que, junto a un aclaramiento de la paleta pictórica, daba un característico aspecto a las obras de inspiración prerrafaelista. Tal y como afirma Elisabeth Prettejohn, y quizá impulsado por la entrada de Millais en la Royal Academy, la mayoría de los artistas británicos de la segunda mitad del siglo XIX experimentaron con el lenguaje prerrafaelista: “(...) a distinctive feature of Pre-Raphaelitism was the rapidity with which it affected- we might say inspired- the work of a wide variety

of other artists, including those who did not adopt a permanent ‘Pre-Raphaelite’ identity. By the mid-1850s most ambitious young artists were experimenting with aspects of Pre-Raphaelite style”¹⁷.

En multitud de revistas ilustradas catalanas de finales de siglo, tales como *L’Avenç*, *Àlbum Saló*n, *La Il·lustració Artística*, *Luz*, se muestran rasgos procedentes del Prerrafaelismo en sus ilustraciones. La inclusión de elementos adscribibles al código estético prerrafaelista en las cabeceras, portadas, marcos decorativos e ilustraciones de las publicaciones está estrechamente ligada a determinados artistas colaboradores habituales de las revistas ilustradas, que mostraron en su obra una vinculación con el Prerrafaelismo. El nombre más clara y decididamente ligado al arte prerrafaelista es el de Alexandre de Riquer¹⁸, artista que supone uno de los enlaces más directos e importantes entre la Pre-Raphaelite Brotherhood y el arte modernista catalán. Formado en la Llotja barcelonesa, Riquer trabó su primer contacto con el arte de los primitivos italianos durante sus años de formación, en un viaje a Roma, Florencia, Venecia. Años más tarde, en 1889 y gracias a la Exposición Universal de 1889 de París, pudo conocer la obra de los prerrafaelistas, cuya influencia se reflejó en su producción artística especialmente a partir de la década de 1890¹⁹. Cercano en sus planteamientos a los Hermanos prerrafaelistas, Riquer buscó la recuperación de los métodos de enseñanza artística gremial sumándose a la iniciativa Llimona de formar un círculo artístico católico: el Cercle de Sant Lluç. El viaje realizado a Londres en Mayo y Junio de 1894 le permitió conocer directamente la obra

¹⁷ Prettejohn, Elisabeth (2000): *The Art of the Pre-Raphaelites*. Tate Gallery Publishing, Londres.

¹⁸ Sobre la vinculación de Alexandre de Riquer con el arte británico, véase el siguiente ensayo: Trenc Ballester, Eliseo y Yates, Alan (1988): *Alexandre de Riquer (1856- 1920): the British connection in Catalan modernisme*. The Anglo-Catalan Society, Sheffield.

¹⁹ Sobre una de sus obras, titulada *La Divina Pastora*, Raimon Casellas afirmó lo siguiente en uno de sus artículos de *La Vanguardia*: “(...) el cuadro *La Divina Pastora*, visión prerrafaelista, de tierno misticismo (...)”. Casellas, Raimon (1892): “Bellas Artes. Palique” en *La Vanguardia*. Barcelona, 11 de Agosto. Páginas 1-2.

de los prerrafaelistas, e influyó en su manera de entender el arte, apartándolo del carácter excesivamente conservador del Cercle de Sant Lluch y acercándolo a los presupuestos artísticos de la otra gran rama del modernismo catalán, aquella centrada en el credo del arte por el arte y liderada por Santiago Rusiñol. A partir de su regreso, Riquer diversificó aún más su producción artística, realizando carteles, ex-libris, diseños para decoración de interiores, ilustraciones etc. En su papel de enlace entre el Prerrafaelismo y el arte modernista catalán, resulta crucial su biblioteca, en la que, aparte de otras revistas europeas como *Jugend*, contó, desde 1893, con *The Studio*, revista fundamental en el movimiento de Arts & Crafts británico. Asimismo, la influencia prerrafaelista mostrada en las obras de Riquer se trasladó a las de algunos de sus discípulos, que, formados en su taller, recibieron de primera mano el influjo prerrafaelista.

A pesar de carecer de ese contacto directo con el ambiente artístico británico, el segundo núcleo creativo del modernismo catalán, mostró igualmente algunos rasgos derivados del Prerrafaelismo. Este grupo contó como inspirador con el crítico artístico Raimon Casellas, gran admirador de la P.R.B., a la que alababa en sus artículos, viendo en ella un reflejo del nuevo arte para la sociedad nueva que él deseaba para Cataluña. Impulsado por las descripciones de la obra de los primitivos italianos que le hiciera Casellas, Santiago Rusiñol, figura central de este grupo, decidió emprender un viaje en 1894 que le permitió admirar, entre otras obras, las pinturas del Campo Santo de Pisa, tan apreciadas por los miembros originales de la P.R.B. Habiendo ya tenido ocasión de conocer en París²⁰ la obra de los prerra-



Fig. 6. Santiago Rusiñol. *La Pintura*. 1894.

faelistas, Rusiñol mostró una cercanía a ese lenguaje artístico en los tres plafones decorativos que realizó en 1894 y para su Cau Ferrat en Sitges. Estas obras, que se apartan del resto de su obra pictórica, fueron calificadas por Alfred Opisso de la siguiente manera:

“Eran dos obras preraphaelitas [sic], pero personalísimas, sin asomo de imitación de Rossetti, H. Hunt o Burne-Jones, si bien nada costaría representarse la *Blessed Damsel* [sic] bajo la forma de cualquiera de las dos siluetas de dichos plafones.”²¹

Al igual que en el caso de Santiago Rusiñol, numerosos artistas del modernismo catalán visitaron París en busca de las principales novedades artísticas. Allí pudieron contemplar las obras más importantes del Prerrafaelismo, fundamentalmente las de Burne-Jones y recibir su influjo. Los cauces de recepción de la influencia prerrafaelista en España no se limitan, por lo tanto, a una línea directa entre Gran Bretaña y España, ya sea a través del contacto personal de artistas como Riquer, o de las publicaciones periódicas, sino que también pasan a través de París, ciudad centro del ambiente artístico europeo y mundial en la que se daban cita las más innovadoras corrientes artísticas en los años de cambio del siglo XIX al XX.

²⁰ Desde su viaje de novios en 1886, Rusiñol se convirtió en un asiduo de los Salones Parisinos en los que se exponían las obras de los más importantes artistas de la época. Durante los primeros años de la década de 1890, Rusiñol, junto a algunos de sus más cercanos amigos como Casas, Utrillo y Clarasó, pasó largas temporadas en la capital francesa. En 1892 fue nombrado, junto a Burne-Jones y otros artistas europeos, asociado del Salon du Champ de Mars.

²¹ Opisso, Alfred (1900): *Arte y artistas catalanes*. Ed. La Vanguardia, Barcelona.

BIBLIOGRAFÍA

- Ateneo Barcelonés (1889): *Conferencias Públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona*. Tipo- Litografía de Busquets y Vidal, Barcelona.
- Auerbach, Jeffrey A. (1999): *The Great Exhibition of 1851: a nation on display*. Yale University Press, New Haven.
- Babelon, Ernest (1900): *L'Art a la Exposition Universelle de 1900*. Librairie de l'art ancien et moderne, París.
- Delacroix, Eugène (1943): *Journal de Delacroix. 1822-1863*. Ed. La Palatine, Ginebra.
- García Llansó, Antonio (1888): *La primera Exposición Universal española*. Imprenta de Luís Tasso Serra, Barcelona
- Great Exhibition of the works of industry of all Nations. 1851. Official descriptive and illustrated Catalogue*. W. Clowes and sons. Londres, 1851.
- Lacal, Saturnino (1889): *Libro de honor. Apuntes para la Historia de la Exposición Universal de Barcelona, Premios concedidos y dictámenes que los productos expuestos merecieron del jurado internacional*. Tipográfica de Fidel Giró, Barcelona.
- Hilton, Timothy (1970): *The Pre-Raphaelites*. Thames & Hudson, London.
- Holman-Hunt, William (1905): *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*. Macmillan and Co, Nueva York.
- Opisso, Alfred (1900): *Arte y artistas catalanes*. Ed. La Vanguardia, Barcelona.
- Prettejohn, Elisabeth (2000): *The Art of the Pre-Raphaelites*. Tate Gallery Publishing, Londres.
- Rose, Andrea (1992): *The Pre-Raphaelites*. Phaidon, London.
- Trenc Ballester, Eliseo (1977): *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*. Gremio de Industrias Gráficas, Barcelona.
- Trenc Ballester, Eliseo y Yates, Alan (1988): *Alexandre de Riquer (1856- 1920): the British connection in Catalan modernisme*. The Anglo-Catalan Society, Sheffield.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

L'Avenç
La Ilustración Ibérica
La Ilustración Española y Americana
La Vanguardia

INFORMACIÓN ONLINE

<http://www.bie-paris.org>



VÍAS DE INTERCAMBIO Y CANALES DE DIFUSIÓN
EN LA PRODUCCIÓN DE LOS CROMOLITOGRAFIADOS
COMERCIALES ASTURIANOS. FUENTES, MUESTRARIOS
Y REPERTORIOS NACIONALES Y FORÁNEOS

M^a del Mar Díaz González
Universidad de Oviedo

1. LA PRODUCCIÓN
DE LOS CROMOLITOGRAFIADOS
COMERCIALES ASTURIANOS

En el *Anuario de las Artes Gráficas Españolas* de 1956, en el apartado litográfico, aparecen mencionados una serie de talleres asturianos: la Compañía Asturiana de Artes Gráficas, la Litografía Luba S.L., la Litografía Muñiz y la Litografía Viña¹. Faltaba, no obstante, la mención de las dos importantes metalgráficas, que debemos añadir al listado, Ramiro Pérez del Río de Luarca y Moré de Gijón. Tampoco se citaba en la relación la Litografía de la Diputación Provincial de Oviedo que había comenzado a funcionar anacrónicamente desde 1954 para cubrir las necesidades docentes de la imprenta de la Residencia Provincial de Niños (Hospicio). Se trata en conjunto de los siete talleres regionales más significativos en cuanto a la producción de impresos y de envases metálicos litografiados se refiere. A pesar de los escollos (la Guerra Civil y la posguerra) y de la competencia que acarrearón las nuevas tecnologías, estas casas mantuvieron abiertas sus puertas desde el último

cuarto del siglo XIX hasta el último cuarto del siglo XX. Lo cierto es que sólo la Litografía Viña logró mantenerse hasta la culminación del anterior siglo, pues cerró definitivamente el 29 de diciembre de 1999².

Salvo las dos aludidas metalgráficas, que de 1945 a 1955, contaron con más de 120 operarios en plantilla³ o la Compañía Asturiana de Artes Gráficas los demás talleres presentaban un sesgo eminentemente familiar. Se trataba de pequeñas empresas regentadas, generalmente, por los mismos propietarios que trabajaron allí, junto con algunos familiares muy directos y algunos empleados de confianza. Los litógrafos, Luciano M. Muñiz, Robustiano Viña Mori (Luanco, 1882- Gijón, 1966) y Luis García Colao se habían formado previamente en los grandes talleres, Moré y Compañía Asturiana de Artes Gráficas, donde entraron como aprendices siendo aún muy jóvenes. Tras su establecimiento, en tanto que particulares o en sociedad limitada, se dedicaron casi siempre a la más grata e interesante tarea del dibujo y del grabado cuando tenían suficien-

¹ *Anuario de las Artes Gráficas Españolas*, Argos-Dólar, Madrid, 1956, págs. 361 a 367.

² Véase MOURENZA, Carmen: *Historia de la imprenta en Asturias*, Ayalga Ediciones, Gijón 1977 y el interesante trabajo aportado por CRABIFFOSSE CUESTA, Francisco: *El color de la industria, La litografía en Asturias (1834-1937)*, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Gijón, 1994.

³ Don Javier Fernández García Cernuda, gerente y apoderado de la Litografía Ramiro Pérez del Río de Luarca de 1942 a 1985, ha facilitado la mencionada cifra de operarios además de otros datos y documentos relativos al personal, los horarios de trabajo y la infraestructura; testimonio oral recogido en diciembre de 1997 y contrastado en abril de 2001. Véase igualmente CRABIFFOSSE CUESTA, Francisco: *Op. cit.*, págs. 86 a 87.

te conocimiento y destreza para ello. A ellos competía igualmente el trato con el cliente y la organización de todo el trabajo que se desarrollaba en el taller. Se puede afirmar con cierta seguridad que el total de trabajadores de estas litografías familiares no sobrepasó, casi nunca, el número de quince empleados, incluidos los miembros familiares en plantilla o los que acudían esporádicamente a ayudar en los momentos de mayor trasiego⁴.

RELACIONES INTERPATRONALES

A pesar de la lógica competencia sectorial, también se ha detectado una corriente de relaciones entre unas y otras litografías. Fueron diversos los motivos que originaron estos intercambios, entre los más comunes destacamos los vínculos familiares, como fue el caso de Viña y Moré. Sin olvidar tampoco que un exceso de demanda generó a veces un trasvase de trabajo de una a otra litografía⁵ o, que algún incidente en determinada empresa, dio lugar a contratas y que incluso el finiquito de algún operario fomentó el carteo entre propietarios. Todos los ejemplos mencionados encuentran una oportuna justificación documental que esclarece, a veces, con gran precisión el detonante de dicha relación. Por poner un ejemplo significativo, se puede comentar el incendio acaecido el

17 de junio de 1945 que destruyó casi por completo la Compañía Asturiana de Artes Gráficas⁶. Ésta hubo de parar su actividad hasta octubre del siguiente año por lo que la compañía encauzó momentáneamente sus clientes hacia las otras sedes gijonesas. Es en este contexto en el que se debe situar la carta enviada por la citada empresa a Litografía Viña el día 30 de julio de 1945 en la que el Director Gerente expresaba la imposibilidad de cursar el pedido del cliente Don Aniceto Méndez. Enviándole los modelos de los diseños, el directivo le encarga la confección de “etiquetas para botellas de Anís las Burgas, Licor Extra Fino, Ginebra y collarines Las Dos Burgas”⁷.

Si el espíritu competitivo y de solidaridad se acompasó relativamente bien en el marco de las relaciones interpatronales, en el seno de los talleres familiares predominó, muy a menudo, y a pesar del criterio jerárquico, un ambiente de camaradería justificado por los estrechos vínculos familiares y por el sentido de la amistad reinante en las plantillas⁸. Aunque poco tenían en común estos pequeños empresarios con los artífices de una serie de “estrategias de contornos imprecisos” instauradas en las grandes industrias para fijar el productor al tajo, también estaban impregnados del espíritu paternalista que sacudió la denomina-

⁴ Para el caso de la Litografía Luba S.L. se ha contado con la colaboración del pintor Santiago Pascual Tejerina que entró en este taller, hacia 1944, para formarse en esta disciplina, que tuvo que abandonar debido una enfermedad pulmonar. Testimonio oral obtenido en abril de 2001.

⁵ En determinadas ocasiones, la demanda superaba la capacidad de la oferta de trabajo, por lo que los Viña traspasaban trabajos a la litografía de su pariente Luciano M. Muñiz o a la Litografía Luba, pero en otros momentos fueron ellas, o la misma Metalgráfica Moré que les encomendaba algunos encargos. Según testimonio oral de Juan Viña en abril de 2001.

⁶ GARCÍA QUIRÓS, Paz; FLORES SUÁREZ, José María: *La ciudad de vapor, Historia de la industria y del comercio*, Biblioteca gijonesa del siglo XX, Gran Enciclopedia Asturiana, Gijón 2000, págs. 185 a 187. Véase también *Norte, Anuario de Gijón*, 1946-1947, Fondo Asturiano, Biblioteca de Asturias Ramón Pérez de Ayala.

⁷ Carta enviada por la Compañía Asturiana de Artes Gráficas S.A. a Litografía Viña y fechada en Gijón el día 30 de julio de 1945, Archivos Mercantiles de la Litografía Viña, Consultas autorizadas antes de su cierre en diciembre de 1999.

⁸ Algo que ponen de manifiesto las palabras del industrial Robustiano Viña “Es el caso que hasta hoy he tenido por norma en mi industria no hacer descuento alguno en los jornales de mis productores con cargo a los descuentos señalados en las disposiciones oficiales, tales como el Subsidio Familiar, Cuota Sindical y Seguro de Enfermedad. He procurado siempre que los trabajadores a mis órdenes – que en todo tiempo han sido mis compañeros de labor – disfrutaran de cuantas mejoras fueran establecidas, sabiendo al mismo tiempo perder algo de mis derechos en su favor, como queda señalado.”, Copia de carta enviada al Sr. Delegado Comarcal de Sindicatos, 26 de mayo de 1948, Archivos Mercantiles de la Litografía Viña, Consultas autorizadas antes de su cierre en 1999.

da era de la industrialización⁹. Debido al fruto de la experiencia personal propia, ellos más que los grandes “capitanes de la industria” sabían apreciar las cualidades de un buen artesano conocedor de los arcanos del oficio, del que resultaba difícil prescindir. Por ello, quisieron integrarlos en los talleres de manera permanente y trataron de crear un clima de trabajo en grupo más cercano al concepto gremial que al del contexto fabril. Conviene recordar que el desempeño de la profesión de tipógrafo, cajista o impresor ambulante era práctica corriente, pero también lo fue la de los dibujantes y grabadores litógrafos. En Gijón se cuenta el caso de un coetáneo de Luis García Colao y Robustiano Viña, el vasco Miguel Ansorena, quien formado como ellos en el seno de las dos grandes litografías asturianas de principios de siglo, era reclamado por los talleres que carecían de grabadores para realizar sus trabajos. Ansorena ofrecía su colaboración allí donde se requería, grabando matrices en la Litografía M. Muñiz y en la Litografía Luba¹⁰. Cuando Luis García Colao, muy mayor y enfermo, ya no podía resolver personalmente el proceso de grabado y de dibujo también contrataba los servicios del profesional vasco para ayudarlo. El sordomudo Melquiades Ruiz, desempeñó tareas de dibujo y grabado en la Litografía Luba donde se le reconoció su calidad profesional.

Si no se puede hablar propiamente de división del trabajo, existía una distribución racional de las tareas del taller según el grado de especialización de cada trabajador. La especificidad afectaba a la consideración social de cada productor e influía en el salario percibido. La sistematización de tareas se elaboraba en base al más adecuado desenvolvimiento de los procesos de estampación y siem-

pre con vistas a rentabilizar lo más posible toda la producción de la litografía.

LOS CLIENTES

Junto a la estampación sobre hoja de lata, la elaboración de impresos comerciales fue el principal cometido de la mayor parte de las empresas litográficas. Bien es cierto que la demanda de etiquetas, de envoltorios y de todo tipo de papel timbrado se generaba dentro de la misma región, pero se detecta igualmente una demanda extraregional y foránea importante. La provincia de León ajustaba fundamentalmente etiquetados para sus caldos, pero también pedía envoltorios para el chocolate y para las pastas de sopa. La clientela de Galicia encargaba con mayor frecuencia etiquetas para vinos, para los licores de hierbas, los productos tónico-digestivos derivados de los orujos y para los quinados. Estos clientes efectuaban los pedidos por correspondencia o bien verbalmente a través de la línea telefónica, remitiendo las consideraciones oportunas respecto al diseño, el número de tintas y la calidad del papel de estampación. Sin embargo, en muchos casos el trabajo se ajustaba a través de los comisionados que facilitaban la transacción entre el cliente y el taller litográfico. Además de actuar de intermediario y de proporcionar los contactos, el agente comercial se encargaba de negociar los precios del impreso, de controlar la calidad de impresión y de proponer los cambios de diseño, de razón social o los cambios de negocio.

A la mencionada demanda nacional debemos añadir igualmente muchas aportaciones expresamente concebidas para la exportación de determinadas manufacturas asturianas. La confección de impresos para estos productos se vio afectada por contingencias políticas.

⁹ Para más información sobre este aspecto véase la obra de SIERRA ÁLVAREZ, José: *El obrero soñado, Ensayo sobre el paternalismo industrial, (Asturias, 1860-1917)*, Siglo Veintiuno de España Editores S.A., Madrid, 1990, Págs. 3 a 35.

¹⁰ Según testimonio oral de Juan Viña Mori y de Santiago Pascual Tejerina, a pesar de que estas dos personas no pueden confirmar los dos apellidos del grabador si saben su origen vascón y el citado primer apellido.



Fig. 1. Anís La Cazurra

La demanda de envoltorios y de etiquetas se generaba dentro del mercado local asturiano pero, a tenor de los trabajos, se advierte igualmente una demanda extrarregional y foránea importante.

Antes de la Guerra Civil y justo después de la contienda se exportó mucha sidra a Hispanoamérica, Cuba y a México sobre todo; sin embargo, al socaire de la incautación y del control de los bienes de consumo, estas transacciones desaparecieron. La producción de im-

presos para Hispanoamérica se mantuvo mientras duró la relación comercial de la que existe constancia en algunos diseños de la época en los que aparece el lugar de procedencia del producto y la razón social del Exportador y del Importador.

Mientras las composiciones propagandísticas, cuajadas de restallantes colores, proponían bellos parajes asturianos o deliciosas escenas costumbristas, los enunciados de esas etiquetas se encargaban en el idioma del país importador del producto, inglés, francés o alemán. En este sentido, se puede decir que las conservas de pescados suscitaron una gran demanda de etiquetas destinadas al mercado interior y a la exportación a Europa, Hispanoamérica y a Estados Unidos.

En otras ocasiones, el comerciante asturiano importaba productos foráneos que requerían denominación de origen como se puede observar en la matriz 75 de la colección Viña en la que existe una imagen para anunciar el Rhum Jamaïque de las Negras, Schmidt William & Soms, Stanking, preparado por José R. Ponga de Gijón.

Dentro del ámbito nacional y regional propiamente dicho, la demanda de productos se generaba casi siempre de una manera mucho más directa e inmediata, porque derivaba casi siempre de la relación personal o del parentesco familiar entre los industriales. En este sentido merece la pena citar, a modo de ejemplo, el caso de *Conservas Garavilla*, que siempre encargó sus impresos a la Litografía de Ramiro Pérez del Río en Luarca, por la relación de amistad entre el dueño de la conservera bermeana (Vizcaya) y el director gerente de la matalgráfica asturiana¹¹. Lo mismo se puede decir de la firma *Cabo Peñas* que pidió todos los impresos a la Litografía Viña por razones de parentesco. La tradición y solvencia profesional de los talleres litográficos

¹¹ Para más información sobre la conservera vizcaína véase APRAIZ, Amaia: "Conservas Garavilla: creación, transformación y evolución de un edificio industrial en Bermeo (Vizcaya)" en *Rutas culturales y turísticas del patrimonio industrial*, Colección Los ojos de la memoria, Asociación de Arqueología Industrial INCUNA, Gijón, 2004, Págs. 151 a 157.

asturianos también resultaron buenos acicates para una clientela sólida que se mantuvo fiel hasta que determinados sectores de la agroindustria entraron en recesión a principios de 1970. En estos momentos, sólo la demanda de impresos para los destilados (sidras, vinos y licores sobre todo) palió la crisis de los litógrafos, pues las conserveras de pescados, otrora principal fuente de trabajos para las litografías fueron cerrando paulatinamente sus puertas. Lo mismo se puede decir de los fabricantes de chocolate y de productos derivados del azúcar, galletas, mantecados y bizcochos.

Por lo general, el cliente acudía personalmente al taller a solicitar el pedido al director gerente de las grandes compañías. Cuando se trataba de las pequeñas litografías, era al propietario del taller el que también desempeñaba las funciones de gerente, además de las de grabador y de dibujante litógrafo, por lo que se encargaba personalmente del trámite del diseño con el cliente. No obstante, hemos advertido que determinados encargos institucionales se ajustaban por carta para evitar el desplazamiento de los funcionarios municipales¹².

Si bien el producto y el envase resultaban determinantes, los enunciados publicitarios se concebían a petición del demandante, teniendo siempre en cuenta sus preferencias y sus indicaciones. A veces el propio cliente remitía un esbozo previo de lo que quería o simplemente daba unas directrices muy elementales. En otros muchos casos el dibujante proponía modelos preestablecidos a la



Fig. 2. Pruebas litográficas para etiquetados de sidra para la exportación.

Existe aún un gran caudal de impresos expresamente concebidos para la exportación de manufacturas a Hispanoamérica entre las cuales destacan los productos sidreros.

vista de otras etiquetas, de catálogos o de muestrarios extranjeros¹³. Estas revistas fueron una fuente infinita de sugerencias y de ideas para el dibujante de las que extraía referencias estilísticas y propuestas referenciales.

Debido principalmente a las preferencias del cliente, a la utilización de modelos preexistentes, a los muestrarios, las propuestas iconográficas y las composiciones publicitarias de los impresos mantuvieron un sesgo profundamente conservador.

¹² “Muy señor mío: He sido informado por personal de esta Depositaria que en otro tiempo ha sido proveedor de este Ayuntamiento de Timbre Municipal, cuyos timbres aún he podido contemplar en documentos archivados y me ha satisfecho su litografiado. Como consecuencia de ello me dirijo a Vd. Formulándole el siguiente pedido: De 0,50 ptas.: 1.000 timbres; De 1 ptas.: 2.000 timbres; De 2 ptas.: 2.000 timbres; De 5 ptas. 2.000 timbres; De 10 ptas.: 1.000 timbres; De 25 ptas.: 1.000 timbres; De 50 ptas.: 500 timbres. Carta enviada por El Depositario de Fondos del Ilustrísimo Ayuntamiento de Grado (Oviedo) a Litografía Viña, 5 de junio de 1963, Archivos Mercantiles de la Litografía Viña, Consultas autorizadas antes de su cierre en 1999.

¹³ CRABIFFOSSE CUESTA, Francisco: *Op. cit.*, pág. 220, Elaboró una recopilación de muestrarios que se exhibieron en el transcurso de la exposición y que quedaron recogidos en el Catálogo de esta muestra: *Kunsterbuch für graphische Temeber*, editorial Engelhorn, Stuttgart, 1910; *Der Moderne Merkantil Litograph*, editorial Siemens & Jacob, Dresden, 1900; *Dessins lithographiques et Industriels*, editorial Lamy-Frères, Paris, hacia 1905; *Litographische Kunstanstalt u Druckerey*, editorial V.Levi, Stuttgart, hacia 1905; *Moderne Graphik I*, editorial Friedrich Wolfmum & Co., Viena Leipzig, 1909; *Polygraphische Kunstanstalt*, editorial Wedemeyer & Co., Viena Leipzig, 1900.



Fig. 3. Piedra matriz Triestella-Brand.

Las conservas de pescados suscitaron una gran demanda de etiquetas, destinadas al mercado interior primero y al mercado internacional más adelante, en este caso el diseño corrobora una exportación importante a los Estados Unidos.

Sin embargo, la asimilación de los iconos tipificados en los muestrarios foráneos no evitó la pervivencia del costumbrismo regionalista que inunda la mayor parte de las composiciones publicitarias confeccionadas en Asturias. Los dibujantes litógrafos, siguiendo los deseos de los clientes, se encargaron de filtrar unos mensajes publicitarios candorosos y algo ingenuos dentro de un repertorio iconográfico muy pintoresco. La distribución de los muestrarios quedó paralizada durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial lo que explica la reiteración de los esquemas deudores del modernismo y del *Art Decó* en la producción cromolitografiada asturiana. Hasta bien entrados los años sesenta del siglo XX no se asiste a una incorporación de nuevos recursos estéticos, que hundan sus fuentes de inspiración en las estrategias publicitarias de los grandes centros de producción (inte-

gración de fotografías del producto, simplificación de los elementos referenciales, incorporación de recursos nemotécnicos a través de máximas publicitarias versificadas para facilitar la fijación de los mensajes, etc.). La pervivencia de la litografía y la fosilización de los estilos también se deben a la paralización ocasionada por la Guerra Civil primero, por la autarquía después, que impidieron la renovación del material mecánico, retrasando la implantación del *offset*.

LOS DIBUJANTES

El dibujante litógrafo se ocupaba de la creación de las imágenes que realizaba directamente sobre las piedras matrices o las planchas de zinc, pero también podía hacerlo por medio de técnicas de reporte. Resulta casi innecesario afirmar que el dibujante litógrafo era el oficio de mayor consideración y rango del taller porque también era el que daba las indicaciones de color y las precisiones oportunas para la consecución de las tiradas. En la formación del dibujante y del grabador litógrafo, la disciplina de la caligrafía ocupaba un lugar primordial. A la hora de abordar el diseño de los impresos, los enunciados desempeñaban tanto protagonismo o más que la composición referencial. En los talleres foráneos (franceses, belgas y alemanes) existía una acusada división del trabajo de manera que los dibujantes debían especializarse en el dibujo o en la caligrafía para poder asumir la parte correspondiente a su trabajo. En España no hay constancia de ello, y menos aún en Asturias, donde el dibujante de la litografía tenía que resolver personalmente todo el proceso de diseño. Nunca lograría por ello las altas cotas de virtuosismo de sus colegas extranjeros¹⁴.

¹⁴ Esta circunstancia haría afirmar a ZAPATER y JAREÑO; GARCÍA ALCARAZ: *Op. Cit.* págs. 53 a 59 “(...) nunca podrán pasar de medianías, aún cuando sean excelentes calígrafos, si no saben dibujo lineal y de adorno, y algo, cuando menos de figura y de paisaje; si no conocen la Gramática, y sobre todo la Ortografía; si carecen de nociones bastante exactas de los caracteres tipográficos y signos topográficos; si constantemente no saben apreciar la forma razonada de todos los géneros de escritura, comunes y de capricho, y, finalmente si no tienen cierto gusto artístico para la composición”.



Fig. 4. Etiqueta para bonito asalmonado Cabo-Peñas

La relación personal entre empresarios y litógrafos o la relación de parentesco fueron factores que impulsaron los encargos de productos litografiados, desde 1920 la firma luanquina Cabo Peñas solicitó todos sus impresos a la Litografía Viña por vínculos familiares.

A la importancia del trabajo especializado ejecutado siempre por un oficial de primera, que era la categoría del dibujante, se correspondía igualmente el salario percibido que en 1950 podía sobrepasar fácilmente las dos mil quinientas pesetas al mes¹⁵. Los luarqueses Manuel García, Emilio Lorenzo García y Adolfo García González desempeñaron esta labor durante muchos años en la Metalgráfica de Ramiro Pérez del Río. El primero de ellos sustituyó incluso durante la Guerra Civil a los grabadores litógrafos alemanes que habían regresado a su país, no sin dejar aquí un grato recuerdo de su quehacer. Recordemos una vez más la labor creativa desempeñada por Robustiano Viña Mori y por Luis García Colao en el seno de sus pequeños talleres, Litografía Viña y Litografía Luba S.L., en los que practicaron tanto el dibujo litográfico como el grabado sobre piedra.

Los maquinistas, los reportistas, oficiales de tercera y el personal femenino

El maquinista se encargaba de las impresiones finales cuyas tiradas tenían

lugar en las grandes prensas planas. Graneaba las piedras de estas prensas ayudado por otro trabajador, pues eran las piedras matrices de mayor formato y peso. El maquinista precisaba igualmente de un ayudante, que se ocupaba de sacar las estampas. Durante el proceso de dorado se requerían seis personas para el manejo de la gran maquina. En 1950, un oficial de segunda con funciones de maquinista percibía unas dos mil pesetas al mes. Tampoco se puede olvidar el trabajo de los reportistas que se ocupaban de las prensas más pequeñas. Se pueden citar los casos de Oscar Muñiz Álvarez quien entró en la Litografía Viña en 1922, cuando tan sólo contaba con 12 años de edad, desempeñando primero funciones de pinche y recadero y el de Juan Lorenzo García que ejerció de reportista y de supervisor de la sección de litografía sobre papel en Pérez del Río¹⁶.

Los talleres también contrataron los servicios de otra serie de oficiales de menor categoría para las tareas del troquelado de los impresos, cuyo guillotinado se efectuaba tras el proceso de

¹⁵ Según testimonio oral de Don Javier Fernández García Cernuda, gerente y apoderado de la Metalgráfica de Ramiro Pérez del Río.

¹⁶ Según el censo electoral de 1946 en el que figura inscrito Juan Lorenzo García, varón de 51 años, casado y con domicilio en Alameda N. Del Campo, como litógrafo, Archivo Histórico Provincial de Asturias, Oviedo, Caja 4737.



Fig. 5. Tick-Tack y Chocolate Plin.

Las fuentes de inspiración de los dibujantes litógrafos eran muchas y variadas, entre las más interesantes se cuentan los catálogos y muestrarios nacionales, incluso las etiquetas foráneas dieron lugar a reinterpretaciones locales y una de las más afortunadas es esta versión.

barnizado. Una serie de operarios de menor cualificación se dedicaron a picar reportes con buriles para los registros o a sacar pruebas durante las tiradas¹⁷. Con mucha frecuencia las tareas de enfajillado y de empaquetado corrían a cargo del personal femenino empleado en el taller. Ahora bien, las féminas hubieron de colaborar a tiempo completo en determinados periodos durante los que faltaba mano de obra masculina, durante la posguerra, por ejemplo.

Las plantillas de las grandes metalgráficas contaban incluso con carpinteros para armar las cajas y los cajones de madera necesarios para el embalaje de los envases de hojalata, en la sede luarquesa, Manuel Martínez García se ocupaba de ello¹⁸. El personal administrativo y el ejecutivo, gerentes, apoderados y direc-

tivos, también entraron en las plantillas de las grandes litografías: Ramiro Pérez del Río, Metalgráfica Moré y Compañía Asturiana de Artes Gráficas.

LOS APRENDICES

Por todo lo señalado más arriba se puede deducir fácilmente que la transmisión del oficio tenía mucho más que ver con el concepto gremial que con una verdadera instrucción profesional académica. El contacto con la sociedad productiva adulta proporcionaba al muchacho, que ingresaba en el seno del taller, el aprendizaje técnico necesario para convertirse en oficial. La constitución de este sistema de familias artesanales tuvo por objeto proteger los oficios y canalizar y controlar la producción. Sin embargo, esta mentalidad arcaica y propia del Antiguo Régimen se quiebra en la medida en que se consolidan los preceptos impuestos por la revolución industrial que prefirió auspiciar la formación institucional reglada. Pero en Asturias, a pesar de la transformación de la Escuela de Bellas Artes de San Salvador en Escuela de Artes y Oficios y de la consiguiente puesta en marcha de un programa de enseñanzas afines con el fin de impulsar la formación del obrero¹⁹, el aprendizaje de la litografía hubo de llevarse a cabo dentro del contexto puramente laboral. Si acaso, para completar una formación específica, los jóvenes buriladores y dibujantes podían compaginar las prácticas de taller con algunos programas culturales impartidos en las secciones que el Ateneo Casino Obrero de Gijón ponía a

¹⁷ La Metalgráfica de Ramiro Pérez del Río de Luarca reglamentó el sistema de ascensos: "El personal obrero que desea ascender de categoría, con excepción de lo que luego se dirá en relación con los profesionales o de oficina, lo solicitará por conducto jerárquico de la empresa, la cual antes de decidir recabará informes del Jefe inmediato del solicitante y se someterá a este a una prueba práctica, cuya duración no podrá exceder de 15 días. Si obtuviese la aprobación ocupará la primera vacante que se produzca en la categoría solicitada. El pase de oficiales de 3ª a oficiales de 2ª, se hará por rigurosa antigüedad de servicios en la Empresa, los oficiales de 1ª serán designados libremente por la Dirección de la Empresa entre los oficiales de 2ª y 3ª categoría que reúnan mayores condiciones de aptitud. (...)"

¹⁸ Censo de 1946, Caja 4737, Archivo Histórico Provincial de Asturias, Oviedo y Testimonio oral de Don Javier Fernández García Cernuda, aperado y gerente de la metalgráfica.

¹⁹ Para abordar la implantación de la Escuela de Dibujo de Oviedo y la evolución alcanzada por esta institución hasta convertirse en Escuela de Artes y Oficios véase SÁNCHEZ ÁLVAREZ, Miguel Angel: *Las enseñanzas de las artes y los oficios en Oviedo (1785-1936)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1998, págs., 41 a 115.

su disposición²⁰. En este sentido conviene remitirse a los explícitos términos con los que Robustiano Viña recordaba sus años de formación en la Compañía Asturiana de Artes Gráficas “allá por los años siete y ocho del presente siglo”²¹. El dibujante compartió allí, junto con otros jóvenes aspirantes, muchas horas de trabajo hasta que, en 1920, pudo alcanzar la autonomía tras su establecimiento. Desde ese momento él mismo asumió el papel de transmisor del oficio y formó personalmente a su hijo Tano y a sus empleados. Desde su implantación, las grandes litografías reglamentaron la figura del aprendiz que entró a formar parte de la plantilla de trabajadores. Así lo dispuso en 1940 la Metalgráfica de Ramiro Pérez del Río en el Artículo 11 del Reglamento del Régimen Interior de Trabajo²².

El interés por la complementariedad de la formación técnica y moral se mantuvo vigente durante el periodo franquista. Como medio de control y sumisión del proletariado, el régimen adoptó una serie de esquemas proteccionistas con los que pretendió paliar la ignorancia de las clases más bajas, porque la instrucción desarmaba y disciplinaba, “sumiendo al trabajador en un dulce e inofensivo letargo”²³. El afán doctrinario debió implantarse con gran convencimiento por parte de la organización franquista o es, al menos, lo que cabe deducir del tono adoptado en el comunicado enviado a la Litografía Viña por el Frente de Juventudes²⁴,



Fig. 6. Repertorios iconográficos extranjeros.

La integración de los iconos tipificados en los muestrarios foráneos no evitó la pervivencia del costumbrismo regionalista que invade la mayor parte de las creaciones publicitarias asturianas más antiguas.

pero en ese momento la empresa ya no tenía aprendices de litógrafo.

²⁰ La institución cultural gijonesa se fundó en 1881 y se mantuvo vigente hasta la toma de Gijón por los nacionales en octubre de 1937. Se organizaron cinco secciones en las que se matricularon alumnos de diversas clases sociales y aunque sus primeros objetivos iban encaminados a ofrecer una instrucción primaria y asignaturas que fuesen de utilidad para el obrero también se organizaron todo tipo de actos culturales. Robustiano Viña, junto con Eleuterio Quintanilla con el que trabajó amistad, se formó en el seno de esta institución. Según testimonio oral de Juan Viña.

²¹ Carta enviada por la Compañía Asturiana de Artes Gráficas S.A. a Litografía Viña y fechada en Gijón el día 30 de julio de 1945, Archivos Mercantiles de la Litografía Viña, Consultas autorizadas antes de su cierre en diciembre de 1999

²² “Son aprendices aquellos trabajadores vinculados en la Empresa por un contrato especial, en virtud del cual, la Empresa a la vez utiliza el trabajo del que aprende, se obliga a enseñarle por si o por otro un oficio de la industria metal-gráfica.”

²³ José SIERRA ÁLVAREZ: *Op. cit.*, pág. 14.

²⁴ Cara enviada por la Delegación Comarcal del Frente de Juventudes, Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., Archivos Mercantiles de la Litografía Viña, Consultas autorizadas antes de su cierre en 1999.

EL PRECIO DE LOS IMPRESOS

También resulta conveniente aludir al precio de venta de los impresos cuyo coste se estipulaba por millares. En la década de los cincuenta, un envoltorio para chocolate no rebasaba los 20 céntimos, toda vez que el millar tampoco alcanzaba las 200 pesetas. Sin embargo, se tenían en cuenta las características ajustadas (calidad del papel, el diseño, el número de tintas y el volumen de la tirada), pues estos factores influían indudablemente en el coste final del trabajo. En este periodo se detecta un gran aumento de la producción impresora y esto se debe a una paulatina recuperación de la economía. A finales de los cincuenta el régimen dio por acabado su repliegue y por finiquitada la autarquía (1940-1957). Los talleres funcionaron en aquellos momentos a pleno rendimiento y, al socaire de los tiempos aperturistas, comenzaron a incorporar incluso nueva y competitiva tecnología que permitía los industriales abaratar los etiquetados mientras la manufactura litografiada se encarecía paulatinamente, muy al contrario²⁵.

Íntimamente relacionada con los precios de los impresos, se cuenta la solvencia de los clientes, por cuanto que estas manufacturas no tenían ningún aprovechamiento. Para evitar posibles impagos, o con el fin de conocer la solidez económica de la clientela regional y foránea, los empresarios encargaban informes comerciales a determinadas agencias o a algunos bancos que daban cuenta de la solvencia económica, de los bienes personales y de las posibles deudas de los clientes.

2. CANALES DE DIFUSIÓN: FUENTES, MUESTRARIOS Y REPERTORIOS NACIONALES Y FORÁNEOS

En efecto, la difusión de los impresos comerciales no superó más que en contadas ocasiones el marco regional en el que se gestaron y del que dependían estrechamente. Es indudable que algunas pujantes marcas caligráficas (*Coca Cola*) y algunos significativos diseños (el emblema de los juegos olímpicos) han pasado a engrosar el “patrimonio visual común”²⁶. En el ámbito asturiano determinados diseños corporativos, encabezados por emblemas tan significativos como los de *Sidra El Gaitero*, *Chocolates La Cibeles*, *Camisas IKE* o *CLESA* también consiguieron traspasar su modesto radio de comercialización. Puesto que los impresos se destinaban a la promoción de los productos regionales, las etiquetas pueden considerarse como muestras publicitarias demostrativas, concebidas para exaltar las virtudes del producto y para orientar los gustos del consumidor.

El propósito funcional (informativo o conmemorativo), que alentó la aparición de los primeros timbrados, encabezamientos, títulos y diplomas, dio lugar más adelante a una calculada estrategia comunicativa. El aumento de la producción industrial en todos los órdenes, el proceso de crecimiento urbano, la imparable ampliación de los mercados y el incremento del gasto familiar son factores todos que impulsaron el consumo de alimentos y manufacturas a gran escala, aunque dentro de unos límites en España y también en Asturias por supuesto.

Al propio tiempo, advertimos que el afianzamiento de la demanda no fue

²⁵ “El precio aplicado en el presupuesto para los sobres era a IMPRENTA. Es decir, los 10.000 en blanco a ptas. 160.- el millar y los 10.000 crema a ptas. 98.- millar. En LITOGRAFÍA sería así: 10.000 blancos a ptas. 265, Millar y los 10.000 crema a ptas. 200.- el millar. Copia de carta enviada por Robustiano Viña Mori a Don Miguel Inglés Ardiaca de Orense el 29 de marzo de 1962, Archivos Mercantiles de la Litografía Viña, Consultas autorizadas antes de su cierre en 1999.

²⁶ SATUÉ, Enric: *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*, Alianza Editorial, págs. 15 a 43.

ajeno a la radical transformación de los envases que incorporaron paulatinamente una serie de estímulos visuales para la promoción de los productos²⁷. La sustitución, desde mediados del XIX, de los toneles, barriles o cajones de madera por latas metálicas, se inscribe dentro de un modelo de consumo a gran escala que implicaba igualmente la afirmación de una serie de industrias auxiliares entre las que descuella la litografía²⁸. Indudablemente, el vidrio y los recipientes de plástico resultarían sin duda más adecuados que los tradicionales mostradores de plomo, los pellejos de piel animal o las tinajas. Desgraciadamente, como en muchos otros aspectos, España adoptó desde principios del siglo XX el *packaging* internacional divulgado por los Estados Unidos, Inglaterra, Francia y Holanda, que pusieron en circulación un importante surtido de estuches, cajas, botes y vidrios de diseño²⁹. La mayor parte de las litografías regionales recibían, por suscripción, una publicación americana titulada *Modern Packaging* que aparecía tanto en formato mensual como en forma de compendio anual³⁰.

Tanto la revista de periodicidad mensual como el anuario insertaban entre sus páginas un nutrido repertorio de embalajes, estuchados y envoltorios a título de muestra. Estas propuestas simulaban a pequeña escala las infinitas posibilidades de la estuchería, que admitía en la mayor parte de sus caras impresiones audaces y renovados diseños publicitarios. Nuevos

materiales sobre la base del cartón de diverso grosor y gramaje, el papel celofán, el plástico, el vidrio, a partir de tubos metálicos, chapas y lacres de botellería incorporaban asimismo unos etiquetados muy llamativos. Además, dentro del cuerpo mismo de estas revistas también se proponían las últimas innovaciones en papelería, cuyo tratamiento aún sorprende en la actualidad, pues la simulación de texturas, los secos o los relieves, y la impresión a todo color permanecen vigentes en muchos casos.

Como ya se mencionó aquí mismo más arriba, en la confección del pequeño y gran impreso comercial, nuestro país adaptó los recursos creativos externos, entresacados de los muestrarios, los modelos, patrones y diseños de los grandes talleres litográficos centroeuropeos donde se formaron los primeros publicitarios³¹. Los actuales diseñadores gráficos hunden sus orígenes entre ese sustrato de profesionales anónimos que comenzaron a trabajar en las secciones de dibujo de las antiguas litografías y de las imprentas. Puesto que la mayor parte de las mercancías alimenticias se destinaban al mercado local, que sólo podía asumir unos reclamos publicitarios muy elementales, el caudal de imágenes propagandistas más antiguas ponen de relieve un tratamiento estereotípico popular e ingenuo, dando lugar a un muestrario iconográfico pintoresco y atractivo.

Además de los útiles de dibujo y de grabado, el área de creación de la lito-

²⁷ Este aspecto ha sido tratado en epígrafes independientes por José Ignacio HOMOBONO: "Industrias auxiliares de la conservera", "Barrería y tonelería", "Hojalata, envases y metalgrafía" en *Conservas de pescado y litografía en el litoral Cantábrico*, FEVE, Bilbao, 1993, págs. 56 a 62.

²⁸ MACEDA RUBIO, Amalia: "La industria alimentaria en Asturias" en *Ería*, n°6, Departamento de Geografía de la Universidad de Oviedo, 1984, págs. 47 a 69. El proceso de "construcción de la agroindustria que constituye un estadio avanzado en la evolución de la economía agrícola y que implica la superación de la etapa de predominio de la población agrícola y de la preponderancia de la agricultura al producto alimentario final, aparece vinculada a una serie de fenómenos complejos y a transformaciones generales de la sociedad..."

²⁹ Véase SATUÉ, Enric: *Op. cit.*, págs. 45 a 84.

³⁰ Véase *Modern Packaging*, Nueva York, October, 1948 y *Modern Packaging Enciclopedia*, Nueva York, 1948.

³¹ A este respecto conviene mencionar a título de ejemplo de un magnífico muestrario que compendia etiquetados para productos alimenticios, licores, manufacturados y encabezamientos comerciales y administrativos de una finura decorativa propia de la última década del XIX y que sirvió a los grabadores regionales para entresacar toda una panoplia de recursos. En *Album de lithographie & de gravure de A. Guérinet*, Éditeur Guérinet, 140, Faubourg St. Martin, París.

Muestrarios Publicitarios	Libros y Manuales	Cursos por Correspondencia
Album de lithographie & de gravure de A. Guérinet. Étiquettes & Tableaux, Annonces, Éditeur, 140, Faubourg S ^t . Martin, París, 1880 aproximadamente.	<i>El Arte en España</i> , n ^o 5 y n ^o 8, textos e ilustraciones de José Ramón Mérida, Director del Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, Hijos de J. Thomas, Barcelona, Bajo el Patronato de la Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística.	Curso de dibujo por correspondencia AFHA, Instituto Internacional de Enseñanza por correspondencia, 1959. 15 Lecciones repartidas en otros tantos cuadernillos
<i>Modern Packaging</i> , New York, October, 1948 (suscripciones hasta finales de los cincuenta) y <i>Modern Packaging Enciclopedia</i> , New York, 1948.	Emilio FREIXAS: Lecciones de Dibujo Artístico, Sucesor de E. Meseguer, Editor, Barcelona, 1944, Volumen I, II y III.	Curso de dibujo comercial y publicitario por correspondencia AFHA, cronología sin determinar, 31 lecciones.
Verlag von Klimsch & C ^o in Frankfurt a M., cronología sin determinar, laminas sueltas.â	Alberto COMMELERÁN: Técnica del Dibujo o sea descripción de los instrumentos que se emplean en la práctica del dibujo..., Editorial Gustavo Gili, S.A., MCMXLIX.	Series de desarrollo, Cursos AFHA de Dibujo y Pintura, distribuido en dos carpetas.
Chr. Hostmann-Steinberg, Hannover, cronología sin determinar,	<i>Arte y Ciencia del Color. El color en las Artes, en la Industria y en la Vida.</i> Física, psicología, usos prácticos y armonizaciones, Arte y Ciencia del Color, Editado por L.E.D.A., Barcelona. De la serie *Cómo se aprende*	Curso de dibujo publicitario, Ediciones CEAC, Juan de Cusa Ramos, Técnico publicista, 1960, Tomo I y II.
<i>Ludwig Holwein</i> , compiled and Edited by Profesor H.K. Frenzel, Pönix illustrationsdruck und verlag G.M.B.H. Berlín, 1926.	A. CALDERÓN: <i>Dibujando la cabeza humana, Anatomía. Estudio y dibujo de las expresiones del rostro</i> , Ediciones CEAC, Barcelona, 1968.	
<i>Modern Publicity</i> , n ^o 25, The studio publications London & New York, 1955-1956.	Martín VINYETA: <i>Dibujando marcas comerciales</i> , Ediciones CEAC, Barcelona, 1969.	
<i>The Penrose Annual, A review of the graphic arts</i> , Edited by R.B. Fishenden, O.B.E, London, Volume 57, 1957.	J. M ^a . PARRAMÓN; J.M ^a CANTÓ: <i>Artes gráficas para dibujantes y técnicos publicitarios</i> , Colección "Aprender haciendo grafismo", Instituto Parramón Ediciones, Barcelona, 1969.	
<i>Publicité et Arts Graphiques</i> , n ^o 8, Maurice Collet, éditeur - 4, Rue Daubin, Genève.	J. M ^a . PARRAMÓN: <i>Así se dibujan letras, rótulos, logotipos</i> , Colección "Aprender haciendo grafismo", Instituto Parramón Ediciones, Barcelona, 1980 (6 ^a edición).	
	J. M ^a . PARRAMÓN: <i>Así se dibuja</i> , Colección "Aprender haciendo grafismo", Instituto Parramón Ediciones, Barcelona, 1980 (15 edición).	

grafía concentraba asimismo una serie de publicaciones y de libros que venían a constituir una significativa biblioteca de trabajo. Se debe tener en cuenta que los dibujantes preparaban los bocetos de los impresos teniendo en cuenta, sobre todo, los gustos e indicaciones del cliente, aunque también utilizaban otra serie de estímulos creativos complementarios como revistas, láminas, postales, fotografías y libros de arte o de decoración. Partiendo del principio básico de que la confección litografiada regional surgió en función de la pujanza comercial, se la podría calificar por ello de *arte industrial*, requiriendo su producción las privilegiadas dotes de los dibujantes litógrafos que rayaron a gran altura.

Si la primera y segunda generación de grabadores y dibujantes recibían toda la formación a pie de taller, la tercera generación logró, no obstante, ampliar su marco de conocimiento por medio de las más modernas técnicas de enseñanza por correspondencia. A partir de la década de 1950 aproximadamente, estos nuevos vientos creativos fomentaron la inoculación de estrategias publicitarias y de nuevas técnicas de venta a plazos y a crédito. El acopio de todo tipo de documentación externa tanto como el volumen de manuales y de cursos formativos indican el propósito de adaptación de estos modestos y anónimos creadores, que se veían obligados a acompañar sus aportaciones con un mercado cada día más competitivo. Aún así, la trayectoria de los dibujantes litógrafos asturianos no logró nunca independizarse del estatus artesano. Al poner como ejemplo la sección de dibujo de la Litografía Viña donde se concentraron dos generaciones, se advierte como estos profesionales intentaron forjar, desde el seno de la litografía, un circuito creativo de cariz propagandístico. Sobresale en cualquier

caso el carácter fuertemente denotativo del producto publicitario, anclado siempre sobre el propósito referencial descriptivo. A modo de ejemplo, resulta pertinente aportar la relación de las fuentes impresas manejadas en el área de dibujo del mencionado taller. Con el fin de sistematizar la lectura de dichas fuentes se han organizado por separado los muestrarios publicitarios, los libros de arte y los manuales específicos, y los cursos por correspondencia.

Si estas son las bases, los puntos de vista y las referencias formales, para acabar, sólo queremos añadir que el indiscutible propósito de funcionalidad, que determinaba el patrón de los impresos, se extendía incluso a la composición propagandística que se subordinó siempre a la configuración del embalaje, envoltorio y recipiente, que contenía el producto. Para evitar incrementos de los costes y agilizar la producción, el creador del diseño tuvo en cuenta una serie de factores: rentabilidad y eficacia, claridad de conceptos y simplicidad de contenido y de ejecución. El alcance de estas premisas se intensificó más aún durante los periodos bélicos y posbélicos por razones obvias, pues escaseaba el papel y los materiales de impresión. En todo momento, la resolución formal de la composición debía resultar siempre muy precisa, incluso unívoca e inequívoca, en lo que al mensaje concierne y también perfecta en lo que a la resolución final de la estampa se refiere, en la que se cuidaba al máximo todo el sistema de registros, evitando el más mínimo desplazamiento de las secuencias cromáticas. Si el criterio de máxima rentabilidad presidía la producción litografiada industrial, también se detecta un enorme cuidado y esmero en las estampaciones, en las que pueden distinguirse, a veces, hasta doce y trece tintas sin contar los bruñidos en oros y platas.

LA RECEPCIÓN DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN RILKE Y LA PINTURA METAFÍSICA EN LAS VANGUARDIAS*

Francisco J. Falero Folgoso
Universitat de les Illes Balears

INTRODUCCIÓN

El tema de la recepción de las artes plásticas en Rainer Maria Rilke es de una relevancia considerable en la medida en que no sólo muestra una singular sensibilidad hacia este campo sino que además ejerció una poderosísima influencia sobre su concepción estética que se ve claramente reflejada en su obra poética. Como resultado de ese interés de Rilke por las artes plásticas nos encontramos con una gran abundancia de referencias sobre el arte que en gran parte se halla diseminada en su amplísima y variada correspondencia. Unos escritos sobre arte que, aunque no siempre tuvieron una clara intencionalidad crítica, son testimonio del alcance del penetrante análisis estético en la valoración de la obra de artistas plásticos. De hecho ejerció una corta pero interesante tarea como crítico de arte y la historiografía del arte ha venido dejando constancia de ello sobre todo en artistas tan destacados para la modernidad como Rodin y Cézanne, constituyendo sus estudios hoy sin lugar a dudas referentes esenciales en la historia de la fortuna crítica de ambos

artistas¹. Sin embargo, no ha sido objeto de atención específico por parte de la historia de la teoría y crítica de arte. Por su parte la crítica literaria no ha desistido de estudiar la influencia de las artes plásticas tanto en su concepción poética como en las correspondencias entre su obra y determinadas obras pictóricas; de manera paradigmática la obra de Picasso *La familia de saltimbanquis* (1905) y la *Quinta Elegía de Duino*. Paralelismos que también han sido objeto de estudio por parte de la historiografía del arte como lo hizo la profesora Dore Ashton en el capítulo dedicado a Rilke en su excelente ensayo sobre la influencia de *La obra de arte desconocida* de Balzac en el arte contemporáneo². Ambas vertientes, crítica y poética, en absoluto están inconexas sino que antes al contrario se podría afirmar de manera genérica que la primera despliega un cometido propedéutico con respecto a la segunda.

Así pues, su estudio se muestra de particular interés para la estética contemporánea. Pero aquí no vamos a examinar el papel de la recepción crítica de las artes plásticas en Rilke, esto es: Rilke

* La presente comunicación tuvo su origen en una conferencia que impartí en La Fundación Cabana de Palma de Mallorca. Agradezco a ésta y a los organizadores, muy especialmente al profesor de la UIB Francesc Torres, la invitación que me dio oportunidad de trabajar en este campo. Asimismo me siento también agradecido a la profesora Francisca Lladó.

¹ Vid. RILKE, Rainer M. (1903 y 1907), *Rodin*, Barcelona: Nuevo Thor, 1987; RILKE, Rainer M. (1907), *Cartas sobre Cézanne*, editadas por Clara Rilke, Barcelona: Paidós, 1897

² ASHTON, Dore, *Una fábula del arte moderno*, Madrid: Fondo de Cultura-Turner, 2001, pp. 95-150.

como teórico y crítico de arte, ni a incidir sobre la repercusión de aquélla sobre su obra literaria. La presente comunicación pretende ser tan sólo un acercamiento a la significación estética de una de las cuestiones capitales de la pintura de vanguardia: la dicotomía figuración/abstracción, tomando como punto de referencia la figura intelectual del poeta. Esto es, se trata de plantear un problema de la historiografía del arte contemporáneo desde el punto de vista del historiador de las ideas estéticas que analiza la recepción crítica de las artes plásticas por parte del Rilke³.

LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN RILKE EN SU CONTEXTO HISTÓRICO INTELLECTUAL.

La sensibilización de Rilke hacia las artes plásticas proviene de sus años de formación en ciudades como Praga, Munich y Berlín. En ellas se penetró del ambiente simbolista germánico a través sobre todo de la estrecha relación que estableció con el pintor checo Emil Orlik, dentro del importante círculo artístico y literario de la comunidad judío-alemana de Praga. Entusiasta del japonismo dentro del movimiento Jungendstil vienés, Orlik encontró en Japón y en su cultura una verdadera razón de vida. Una actitud de búsqueda alternativa muy propia de las inquietudes intelectuales de los artistas y escritores transidos de espiritualidad fin siglo. Rilke, que compartía las mismas inquietudes, publicaría un artículo en la revista *Ver Sacrum* dando cuenta de las apasionadas cartas que Orlik le enviaba tras su primer viaje a Japón en marzo de 1900.

Por estos años Rilke hallará su patria espiritual en Rusia tras una estancia en Italia del cual surgirá el *Diario florentino*⁴, verdadero tratado estético donde de manera fragmentaria despliega desde muy joven todas sus dotes para la reflexión crítica sobre las artes plásticas. Nos interesa destacar aquí el horizonte desde el que está escrito, que no es otro que el del esteticismo decadentista en el que la religión del arte constituye su fundamento. La liberación por el arte y el primitivismo son presupuestos básicos de este horizonte estético. En este sentido, afirmará Rilke: “Ya no somos ingenuos; pero tenemos que imponernos ser primitivos para poder comenzar junto aquellos que lo fueron de corazón. Tenemos que hacernos hombres primaverales para encontrar el camino hacia el verano cuya alta magnificencia hemos de proclamar”⁵. Una vuelta a la juventud de la cultura para rectificar el sendero erróneo de las sociedades modernas.

En la Rusia profunda, popular, ancestral encontrará Rilke un año más tarde, en 1899, su camino de retorno a lo primitivo. Cuenta Serguei Orlovski en sus memorias: “La Rusia que surgió en la imaginación del poeta era la de los sueños proféticos y de las normas patriarcales, en oposición al Occidente industrial”⁶. De vuelta de su primer viaje a Rusia se dedica junto a su amiga y compañera de viaje Lou Andreas Salomé a un intenso estudio de la cultura y el arte con la intención de hallarse bien preparados para volver y desvelar el auténtico rostro de Rusia. Pero ¿qué buscaban?; de nuevo Orlovski en sus memorias nos relata cómo en las reuniones que la pareja mantuvo con los obreros de los cursos

³ Entendemos aquí el término *recepción* en su sentido más ampliamente estético, esto es, la influencia estética ejercida sobre su personalidad intelectual. Sobre los aspectos teóricos y metodológicos de la recepción y la historiografía del arte véase VAISSE, P., “Du rôle de la réception dans l’histoire de l’art”, *Histoire de l’Art*, 35/36, octubre de 1996, pp. 3-8 y GAMBONI, D., “Histoire de l’art et «réception»: remarques sur l’état d’une problématique”, *Histoire de l’Art*, 35/36, octubre de 1996, pp. 9-14.

⁴ RILKE, Rainer. M., “Diario florentino” (1898) en *Diarios de juventud*, Valencia: Pre-textos, 2000, pp. 11-114.

⁵ *Ib.*, p. 62.

⁶ Serguei Orlovski es el pseudónimo de Sophia Shill. Citado por DENIS, Lily, “Présentation”, en RILKE; Rainer M., PASTERNAK, Boris y TSÉTAÏEVA, *Correspondance à trois, été 1926.*; París: Gallimard, 2003, pp. 18-19.

que impartía lo que más les cautivaba no eran las primeras tentativas de éstos por participar activamente en la política, sino sus costumbres, su idiosincrasia aldeana, sus robustas raíces, el alma del trabajador que no está aún completamente desfigurada por la ciudad y los barrios obreros⁷. Búsqueda escapista del alma del pueblo que implicaba un concepción nacionalista en un programa emparentado con la *intrahistoria* unamuniana. Un alma que indagaría asiduamente por los fondos pictóricos de Galería Trétiakov y la Colección Chtiououkino en Moscú y por el Museo Alejandro III⁸ en San Petersburgo de la mano de críticos de arte como Serguei Glagol y el también historiador del arte y coleccionista Ettinger. Y este era el sesgo que adquirirían las primeras incursiones críticas que sobre el arte ruso comenzó a escribir desde finales de 1899 como el artículo que sobre el arte ruso en el que rendía homenaje al pintor de temas de epopeyas legendarias Vasnetsov como el mejor ejemplo del espíritu nacional⁹. Una clara muestra del horizonte de la ideología estética *volkish* en el que Rilke se veía implicado. En este sentido hay que destacar por encima de todo la toma de contacto personal y la colaboración con el pintor y crítico de arte Alexander Benois, uno de los fundadores y principales animadores de la revista *El Mundo del Arte*, que le abrió una vía hacia la crítica de arte profesional prontamente frustrada.

Todo este nacionalismo romántico y la crítica *volkish* a la modernidad burguesa implicaban un repudio del racionalismo, el materialismo, el industrialismo, la democracia liberal, la vida en las ciudades y el individualismo. Una vía que, a pesar de las muchas inflexiones en su vida, Rilke nunca abandonaría si bien como genui-

no aristócrata del espíritu anhela una vida interior intensa, solitaria, elusiva que sólo lograría a partir de 1921 en Suiza. A la búsqueda de espacios *heterotópicos*¹⁰ encontrará refugio en la pequeña comunidad espiritual y artística seguidores de un jungdjestil retardado de Worpswede, por invitación de su amigo el pintor paisajista H. Vogeler. Desde allí se convertiría en los primeros años del siglo XX en el gran difusor en Alemania del arte ruso del círculo de *El Mundo del Arte*; en artífice destacado en el contacto entre ambas vanguardias. Como es manifiesto, la estancia en esta colonia y el contacto con los artistas que allí residen (entre la que se encuentra la que sería su esposa, la escultora Clara Westhoff) constituye un hecho fundamental en la biografía de Rilke. Aquí se desarrollan los motivos cruciales sobre su pensamiento acerca de la concepción del arte, la poética de las cosas, las correspondencias de la escritura con la pintura y el papel del artista. La experiencia con el paisaje será fundamental en su pensamiento sobre la idea de Dios-Naturaleza, otorgándole a su ansia de trascendencia divina incubada en Rusia y manifestada en el *Libro de Horas* una dirección panteísta de clara filiación con la *Naturphilophie* del idealismo metafísico alemán y con la poética del paisajismo romántico. Precisamente la monografía que Rilke escribiera por encargo en 1902 sobre este círculo de artistas comenzaba con una larga introducción en la que expresa inequívocamente su concepción de la naturaleza como una lejanía en su radical extrañeza, inexplicable, inefable e insalvable para el pensamiento humano; y lo mismo se puede leer en un brevísimo ensayo inédito del mismo año: *Von der Landschaft*¹¹. En todo caso, es de esta experiencia directa con los miembros de

⁷ *Ib.*, p. 21.

⁸ Hoy Museo Ruso de Arte.

⁹ *Ib.*, p. 20.

¹⁰ En sentido foucaultiano.

¹¹ Citado por la traducción italiana: RILKE, Rainer M., Worpswede (1902), Milán: Claudio Gallote Editore, 1998. El trabajo sobre el paisaje se incluye en esta edición italiana, pp. 5-10.

Worpswede donde aparece la intuición de las cosas vistas en su plenitud de *ser* que dará lugar a su «poesía de las cosas» que por supuesto va mucho más allá de estos años. En efecto, la transformación de la mirada sobre la naturaleza sólo puede comprenderse gracias a la proximidad con ellos. Se abría para Rilke un largo ejercicio de la mirada a través de la frecuentación con las artes figurativas; la confrontación con la pintura y con la escultura es para el poeta un fundamental momento de inteligencia y autoconciencia. Las múltiples descripciones que nos ofrece del paisaje de Worpswede y de los cuadros de los paisajistas confirman toda una educación de la mirada que se afinará inmediatamente en París en contacto directo con Rodin y que adquiere plena madurez sucesivamente a través del encuentro con la obra de Cézanne.

Las cartas escritas desde París sobre el pintor a su mujer Clara constituyen el último testimonio de una crítica sobre las artes plásticas de cierto alcance que como sabemos no se concretó en ningún ensayo. A partir de aquí Rilke halló el camino de una aventura poética en pos de un mismo fin con los artistas: el acceso al *ser* de las cosas. Se funda una ontología de la obra de arte que queda patente en un conocido pasaje en el que reflexiona sobre el proceso creativo rodiniano: “Crear una obra de arte consiste en insertar su objeto en ese espacio, de una manera más íntima, mil veces más estricta, hasta el punto en que sea imposible perturbarla, aunque se intentase. El objeto en sí es definitivo, y en la obra de arte debe serlo más todavía: sustraído de todo azar, desprendido de toda oscuridad, arrebatado al tiempo y entregado al espacio, se torna permanente, capaz de la eternidad. El modelo *parece*, la obra de arte de *es*”¹². Otros pasajes extraídos de las *Cartas sobre Cézanne* se podrían citar

en este sentido. Nos interesa aquí empero reparar en que esta restitución del *ser* de la cosa por el arte es fruto de un empeño infatigable en la investigación de la forma y del trabajo del artista, del trabajo manual, como se ha señalado repetidamente en la concepción rilkeana del artista. Y Asthon insiste: “Rodin y Cézanne eran modelos de *homo faber* en su variante más tenaz; trabajadores manuales cuyas *trans*-formaciones afectaban tanto a las bases espirituales de la imaginación como a las materiales”¹³. La poesía y el arte adquieren así la elevada misión de la reificación del mundo a través del acceso a la verdad de las cosas ante la consternación de un mundo desespiritualizado, envilecido por el industrialismo; porque no sólo afecta al sentimiento sino también a la transformación material efectiva mediante un trabajo manual; de oficio artesano como condición del Arte según era sostenido por la doctrina clásica. Esto es algo que, como señala Alessandra Iadicicco¹⁴, el Rilke de veinticinco años hospedado en el Worpswede de los pintores paisajistas había intuido dentro de la clara y definida concepción de la condición del ser del artista como un deber. De este modo, Rilke se inserta en una trayectoria intelectual de aquéllos que asumían la vocación del arte, en el sentido en que la teorizó Max Weber, como una salida ética ante la crisis a la que se veía sometido el «yo» en la conciencia burguesa durante la segunda mitad del siglo XIX y que alcanza su cima en estos momentos del cambio de siglo. Una crisis que había dado lugar como consecuencia al desarrollo de un individuo socialmente elusivo. La vocación otorgaba la vía más expeditiva hacia la construcción positiva de acción social del individuo que estaba navegando peligrosamente hacia el nihilismo. Como ha expuesto John Burrow,

¹² Citado por ASTHON, Dore, op. cit., pp. 111-112.

¹³ *Ib.*, pp. 122-123.

¹⁴ IADICICCO, Alessandra, “Verso la poesia delle cose”, en: RILKE, Rainer M., Worpswede, op. cit., p. XLII.

fue Thomas Mann en novelas como *Tristán* o *La muerte en Venecia* quien mejor detalló esta vocación artística en la Alemania Guillermina¹⁵. Rilke, su coetáneo estricto, es un ejemplo manifiesto del modelo del aristocrático esteta del espíritu que bascula en el abismo (como lo expresa el mismo Mann) de la vocación artística entre el caos y la esterilidad. Y en el fondo no es más que el *alter ego* de la ética del hombre negocios de la ideología burguesa que pretende redimir así en el imaginario y en el efectivo elitismo solitario el yo escindido (material/espiritual) sobre el que se ha edificado. A partir de este momento se ve acentuado todo ese esfuerzo de la teoría del arte segregada desde este horizonte que se dirige hacia la separación del concepto de arte del proceso productivo industrial. Todos los intentos radicales de inversión o de sutura actúan subversivamente o cobran el valor de pantallas ideológicas consolatorias, como el futurismo que más que situar la máquina en la base de un concepto radical de arte la romantiza. Se trataría de aquella matriz que Jean-Marie Schaeffer ha denominado como la «Teoría especulativa del Arte» que inaugura una tradición de pensamiento filosófico, poético y estético que, surgida como crítica de la Ilustración, afirma que el Arte es un modo de saber que revelaría una Verdad transcendental ajena a los saberes del mundo profano, en un claro proceso de suplantación del papel que desempeñaba la Religión¹⁶.

LA PINTURA METAFÍSICA Y LAS VANGUARDIAS

La modernidad artística, erigida sobre los avatares de la construcción de la ideología burguesa, tiene en la vanguardia su momento decisivo. Una de

las claves fundamentales viene dada por el surgimiento de la abstracción. La historiografía del arte ha señalado cómo el origen de movimiento abstracto hay que buscarlo en el paisajismo romántico alemán y en la filosofía idealista que la inspira. Así Dore Asthon en el ensayo sobre Rilke al que ya nos hemos referido ha constatado como en la «necesidad interior» de Schelling se halla la base de la teoría estética de Kandinsky, el padre de la abstracción¹⁷. El paisaje se comportaría primero como símbolo de una radiografía de la naturaleza interior del sujeto y finalmente en su paulatina depuración concordaría panteísticamente en la imagen abstracta directamente. Son aquellas formas que disuelven la subjetividad para alcanzar el Absoluto el fundamento de las primeras poéticas de la abstracción; como, en efecto, lo es en la poética mística en torno a la noción de «composición» de Kandinsky. Se muestra así la abstracción como la expresión más acabada del ansia metafísica en el campo de la pintura (del arte plástico). Una opción que se determina pues por la viabilidad de entrever lo invisible a través de lo visible, en una dirección que guardaría estrechas semejanzas con la doctrina del «icono» de la teología protocristiana¹⁸, en una operación de *trans-lingüística* del signo pictórico (de la obra de arte) por la cual se transfigura en un *medium* que abre la posibilidad de una aprehensión totalmente directa de lo Absoluto. Se debe entender, por tanto, como el más estricto cumplimiento del programa schellinguiano. Una *metahumana* estética del silencio que alcanza su paroxismo con la radical poética suprematista de Malevic que sin embargo, como es admitido en corrientes plenamente aceptadas

¹⁵ BURROW, John W., *La crisis de la razón. El pensamiento europeo 1848-1914*, Barcelona: Crítica, 2001, pp. 258-259.

¹⁶ SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, París: Gallimard, 1992.

¹⁷ Op. cit., pp.105-106.

¹⁸ Vid. DI GIACOMO, Giuseppe, *Icona e arte astratta*, Palermo: Aesthetica Preprint, 1999

hoy tanto de la crítica estética como de la crítica historiográfica, no significa en absoluto la definitiva «muerte del arte», sino antes al contrario la única posibilidad de redención de su *originalidad* en sentido heideggeriano. Y tanto es así que debemos advertir que adoptando la pintura este sentido metafísico no hace sino inscribirse en la senda del discurso clasicista. Porque, en efecto, desde que el neoplatonismo florentino invadiera la teoría del arte a partir del Alto Renacimiento la pintura se encaminó hacia una metafísica de la visualidad de lo invisible que quedará perfectamente fundamentada en la manierista teoría del *Diseño* de Zuccari¹⁹.

Afirma Ashton que “Rilke compartía con muchos artistas de los inicios de siglo XX esta imperiosa necesidad de imaginar un absoluto, un universo más allá de lo que él llamaba lo mundano. Tanto Kandinsky como Klee alcanzaron mediante similares procesos mentales los espacios silenciosos tan a menudo recreados por Rilke en sus poemas, y ambos sintieron la tentación de ir más allá con su arte”²⁰. Sin embargo, las hondas preocupaciones metafísicas de Rilke se hallan más cerca en todo caso de la poética abstracta de Paul Klee que de la de Kandinsky y Malévich, a pesar de que compartía con éstos un trasfondo común del horizonte espiritual de la cultura rusa. Y ello porque la poética de Rilke se halla tan alejada del misticismo panteísta kandinskiano como de la teología de la imagen de Malévich y además, por supuesto, del esoterismo matemático-cosmológico de Mondrian. En Rilke, sobre todo el Rilke del las *Elegías* duinesas, hay más consonancia con la *re-creación* del mundo en su dimensión mágica de Klee tal como Di Giacomo lo

ha expuesto²¹. Pero en cualquier caso, el contexto ideológico en que surgen todas estas poéticas de la abstracción es el de una profunda crisis de la conciencia social en la construcción de la modernidad en lo que Hobsbawm ha denominado como era de los cataclismos que tendrá como una de sus manifestaciones más significativas la caída y desaparición del imperio austro-húngaro²². Metáfora de la propia decadencia y final de la elite cultural europea planteaba la construcción de un nuevo orden del mundo a partir de la conciencia subjetiva que requería un nuevo yo; pero la caída era tan honda que hasta se había quebrado el fundamento mismo del acto humano primordial: el lenguaje. En términos semióticos no es ya que fallara la referencialidad, es de la materialidad misma del signo de lo que se desconfía. Por ello no se trata de una refundación metafísica del sentido tal y como llevó a cabo la teoría manierística de la pintura, sino que la alienación es tal que es la propia articulación del signo la que resulta impracticable. Es la expresión de la plena conciencia del final de un mundo y la total falta de identificación con él, que implicaba súbita e inexorablemente la bancarrota de su propio lenguaje. En este sentido brota con toda su significación el acto de renuncia poética de Hofmannsthal en el crepúsculo de la cultura vienesa. La *Carta de Lord Chandos* “constituye un manifiesto del desfallecimiento de la palabra y del naufragio del yo en el fluir convulsionado e indistinto de las cosas, ya no nominables ni dominables por el lenguaje”²³. Pero como muy bien ha visto Susan Sontag, a quien seguimos en estas consideraciones, “A juicio de Rilke es posible superar la alienación de la conciencia, pero no, como en los

¹⁹ Sobre estos aspectos sigue estando vigente la obra de PANOFKY, Edwin (1924), *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid: Cátedra, 1985

²⁰ Op. cit., pp. 149-150.

²¹ Op. cit., pp. 77-86.

²² HOBSBAWM, Eric, *Historia del siglo XX. 1914-1991*, Barcelona: Crítica, 1995, p. 192

²³ MAGRIS, Claudio, “La indecencia de los signos”, en HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Carta de Lord Chandos*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos- Librería Yebra-Cajamurcia, 1996, pp. 10-11.

mitos radicales de los místicos, mediante la superación total del lenguaje”²⁴. Y este creo que es el sentido de la abstracción frente a la figuración en la pintura contemporánea, esto es, la revocación drástica de la propia materialidad del signo pictórico como lenguaje humano y su transferencia al dominio de lo Absoluto. Frente a ello, Rilke opta por la recuperación de la originalidad del lenguaje, su castidad. Y es justamente ahí donde se halla la afinidad con Klee, en ese situarse en el acto primigenio del lenguaje. Rilke no acepta la aristocrática retirada del vencido por el (des)orden burgués, como dice Magris, “en la señorial y cortés de esta despedida del escritor respecto de la palabra”²⁵ en un gesto genuinamente esteticista. En cambio en Rilke, como señala Sontag, constituye un gesto humanista su creencia en la redención del lenguaje, y por ende del mundo, en una «estética del inventario» que supone la reducción radical de sus funciones a la pura denominación de las cosas. “Y para este acto engañosamente sencillo de la adjudicación de nombres se necesita una tremenda preparación espiritual (lo contrario de la «alienación»). Se trata nada menos que pulir y aguzar armoniosamente los sentidos (exactamente lo opuesto de proyectos violentos como los de «alterar sistemáticamente los sentidos», aunque a grandes rasgos tengan el mismo fin y estén motivados por la misma hostilidad a la cultura verbal-racional)”²⁶. Me parecen muy correctas estas consideraciones de la pensadora norteamericana que en términos pictóricos significa que para ver con los ojos del espíritu es preciso, ineludible, haber visto con los ojos del cuerpo. Un gesto humanista no desemejante del programa del clasicismo belloriano frente al manie-

rismo y al naturalismo barroco²⁷. Entonces podemos decir que aquella fortísima tensión metafísica de la pintura inaugurada en el Alto Renacimiento culmina en el seno de la Vanguardia, y dentro de las agudísimas contradicciones ideológicas que supone, en la Abstracción, dando así cumplimiento al extremismo shellinguiano dentro de la opción especulativa del arte según el cual éste se configura como la manifestación inmediata del Absoluto. Rilke parece más bien situarse dentro de la crítica hegeliana de Schelling reclamando la paciencia del concepto y para ello reclama la participación de los sentidos, que en el campo pictórico requiere de una mínima figuración como vía para acceder a lo invisible a través del concepto: la denominación de las cosas.

Ahora bien después de las cartas sobre Cézanne Rilke dejó en segundo plano sus reflexiones sobre las artes plásticas y se concentró de lleno en su labor poética. No obstante, su legado en este ámbito nos ha quedado a través de Balthus, quien vivió durante algún tiempo con él en la segunda década del siglo XX durante su adolescencia y que como señala el propio pintor fue decisivo en su vocación artística²⁸. La universalidad metafísica de la pintura como vía a lo invisible le fue modelada por Rilke: “Por eso me gusta tanto la pintura de los primitivos italianos y de los chinos y los japoneses. Su pintura es sagrada, se propone encontrar más allá de las apariencias, de las formas visibles, lo invisible de las cosas, un secreto de alma.

...Pero esta preferencia se remonta a la infancia, cuando ilustré un cuento de un escritor japonés²⁹. Rilke (...) vio en esta elección (...) una manera singular de ver. Sólo hay pintura en esa travesía, en

²⁴ SONTAG, Susan, *Estilos radicales*, Madrid: Puntodelectura, 2002, p. 45

²⁵ Op. cit., p. 13.

²⁶ Op. cit., p. 45.

²⁷ Vid. PANOFKY, op.cit.

²⁸ BALTHUS, *Memorias*, Barcelona: Debolsillo, 2003, p. 91.

²⁹ Fue Rilke quien animó su realización e impulsó la publicación del conjunto de dibujos que ilustraban el cuento «Mitsou» con un prefacio suyo en 1920.

esos pasos entre las civilizaciones, en esa búsqueda metafísica”³⁰. Esta concepción se resolverá en una poética que podemos denominar de «realismo mágico». Veámoslo en sus propias palabras: “Rilke pretendía que yo aceptase a priori el encantamiento, la entrada en el mundo maravilloso de la pintura (...) En mi pintura solo he querido «aclimatar» instantes, encuentros insólitos, ajenos a las costumbres, penetrar en unos más allá que la realidad, sin embargo, me permitía ver, sin ir a buscarlos, como hacían los surrealistas, en el baratillo de los inconscientes estimulados, de las escrituras automáticas. El deseo de Rilke era poético y espiritual, me convocaba en el lugar del «Crac», en la abertura por donde, en mis años de formación, debía pasar para llegar a la verdadera realidad, sin empantanarme en el «Crac»...”³¹ Rilke le convocaba a una pintura como país de las maravillas que le permitiese la apertura a lo universal a partir de un momento inconmensurable de recreación mágica de la realidad: el «Crac». Es justamente esa preparación espiritual para aguzar los sentidos a la que se refería Sontag, que no se aliena (schellinguianamente) sino que «supera» (hegelianamente) la realidad, la que está detrás de la concepción pictórica de Balthus transmitida por Rilke.

CONSIDERACIONES HISTORIOGRÁFICAS

John Golding reconocía en un reciente ensayo que “No existe una obra canónica sobre los orígenes, nacimiento y expansión del arte abstracto durante el siglo XX, y mucho menos un estudio definitivo sobre el tema: sus manifestaciones son demasiado variadas; sus ramificaciones, demasiado complejas”³². La perspectiva aquí adoptada creo que aporta una vía para comprender esa comple-

jididad. Desde luego lo que se pretende es incidir en la superación del conformismo formalista, en la mayoría de los casos reducido a un descripticismo empobrecedor, que interpreta la abstracción como un fenómeno relativamente homogéneo en el que culmina la pintura en su propia esencia o en su plena autonomía o en la «pintura pura». Sin embargo, habría que considerar que, por ejemplo, entre Kandinsky y El Lyssitsky hay menos afinidad que entre aquél y el propio Balthus a pesar de emplear lenguajes desiguales. Dicho en otras palabras, la dicotomía abstracción/figuración no es tan decisiva como otros parámetros poéticos. En el fondo la acentuación de esta antinomia es una consecuencia de una lectura unilateral de la teoría romántica del arte que se erigía sobre el derrumbe de la teoría clásica cifrada en una concepción asimismo unilateral de la mimesis. Así como hemos señalado siguiendo a Schaeffer esta teoría especulativa del arte lo que fundamentalmente postula es considerar el arte como una mediación de la Verdad. A esta se puede llegar básicamente de un golpe como sucede en Schelling o mediante la conceptualización hegeliana. La primera opción es la que parece seguir cierta abstracción, cuya radicalidad lingüística es fruto de unas condiciones sociales e ideológicas muy precisas, según hemos visto. Con las mismas intenciones o finalidades se presenta la figuración de un Balthus, por ejemplo, pero atento a ese «momento hegeliano» de la «estética del inventario» transmitido por Rilke. Entonces historiográficamente se plantea la posibilidad de establecer unas genealogías ajenas a ese linealismo triunfante de una pintura pura que sitúa el cubismo como momento decisivo previo. Porque efectivamente como indica Susan Sontag la «estética del inventario» no

³⁰ Ib., pp. 25-26.

³¹ Ib., pp. 81-82.

³² GOLDING, John, Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Neumann, Rothko y Still, Madrid: Turner/Fondo de Cultura Económica: 2003, p. 15.

siempre responde a ese gesto humanista en el que inscribe la poética rilkeana, sino que como en el caso del Pop de un Andy Warhol formula la ihumanidad del mundo reduciendo todo, objetos y personas, a meros ítems intercambiables como mercancías³³. Cinismo, ironía o parodia del capitalismo lo cierto es que es una opción muy divergente de esa regreso del valor a través de una recalificación del mundo como en Rilke y también en Klee, ese Klee que reclamaba como tarea para el arte no la copia de las cosas visibles sino hacerlas visibles. Y ciertamente no se trata de una fe en la tradición racionalista de la lógica hegeliana, pero sí comparte ese gesto humanístico de *conservación* del mundo. Y asimismo ha-

bría que considerar ciertas opciones de la abstracción constructivistas ajenas al compromiso especulativo pero comprometido en el gesto humanístico de hallar una racionalidad universal en el diseño. Son estas complejas genealogías (cuya materialización más patente queda reflejada en la Bahaus a este respecto) las que tiene que deshilvanar la historiografía. Para lo cual se requiere de una hermenéutica no necesariamente idealista, sea constructiva o deconstructiva, sino atenta a las condiciones sociales que segregan las ideologías estéticas. Una aproximación como la presente sobre la recepción de las artes en Rilke no pretende más que aportar un material en esa inmensa tarea hermenéutica.



³³ Op. cit, p. 46.

LA DIFUSIÓN DEL ARTE
EN LA PRENSA MADRILEÑA DE 1950-1960.
UNA RECONDUCCIÓN IDEOLÓGICA OPORTUNA

Begoña Fernández Cabaleiro

En 1951 tuvo lugar en Madrid la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte¹, un hecho cultural aparentemente simple -vinculado a la celebración del Centenario de los Reyes Católicos y Colón- y que, sin embargo, es señalado como frontera artística entre dos etapas de distinto significado y características en la España posterior a la Guerra Civil. A raíz de los enfrentamientos y polémicas surgidos se decantan claramente los grupos de pintores que se mueven en la vida artística española: figurativos, abstractos, maestros de unos y otros y, las “figuras intermedias” por las que acabaría inclinándose la oficialidad.

Aunque la aparición en la prensa de la noticia se produjo en los primeros meses de 1951, los Estatutos de la convocatoria de la I Bienal Hispanoamericana de Arte se hicieron públicos el año anterior. Las opiniones altamente favorables a la Bienal fueron constantes en las altas personalidades oficiales. Pero ya en este momento -mucho antes de su celebración- se produjo una primera embestida contra la Bienal y lo que artísticamente podría llegar a significar. Veinticinco artistas enviaron un telegrama al Ministerio de Asuntos Exteriores

no publicado en la prensa y fechado en Madrid el 25 de noviembre de 1950 en el que rechazaban la intención de los organizadores de potenciar un cierto tipo de arte en detrimento de otro y rechazando que “se copiase el arte extranjero, cuando en el arte español podía encontrarse la salida del “dramático callejón” del arte contemporáneo”².

Una de las figuras destacadas en la organización de la I Bienal Hispanoamericana de Arte fue Alfredo Sánchez Bella, entonces Director del Instituto de Cultura Hispánica. Su discurso en la inauguración de este certamen resulta también altamente significativo, centrándose especialmente en el concepto de hispanidad: “La Hispanidad es (...) sobre todo, una solidaridad cultural basada en la identidad de concepción de vida, de religión y de lengua y en la comunidad de sentimientos (...)”. Respecto a la institución que dirige en esos momentos -continúa el artículo de prensa- rinde “justo homenaje a los Reyes Católicos, haciendo voto ante su Excelencia el Jefe del Estado de continuar en la labor iniciada por aquellos”. Trata brillantemente del paso de acercamiento dado por España y coincidente con el resurgimiento actual nacional siguiendo las directrices.

¹ Los datos aportados sobre la I Bienal Hispanoamericana de Arte se basan en FDEZ CABALEIRO, M. B (1995): *La I Bienal Hispanoamericana de arte*, UNED, (Trabajo de Investigación inédito). En esas mismas fechas se publicó sobre el mismo tema la obra de CABANAS BRAVO, Miguel (1996): *La política artística del franquismo*, CSIC, Madrid.

² LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel (1995): *Arte e ideología en el franquismo*, Visor, Madrid, p. 131.

Leopoldo Panero³, poeta, fue otra figura estrechamente vinculada a las bienales hispanoamericanas que en su primera convocatoria actuó como Secretario General de la Comisión Organizadora, colaborando estrechamente con Sánchez Bella. Dentro de la apertura que el certamen quería significar, ya en el proceso de organización señalaba la actitud moderada que se iba a mantener como se pudo ver más tarde en la adjudicación de premios: “Tendrá mucho interés la aportación de la pintura catalana ya que desde hace sesenta años no ha podido verse aquí en su conjunto. La calidad del grupo, siempre alta, es muy homogénea. Constituirá una revelación la Escuela madrileña no sólo por la categoría de los artistas de muchos de los artistas madrileños o radicados en Madrid que han acudido, sino porque podrá verse que ya no es sólo París quién está al tanto de las modernas inquietudes y orientaciones de la plástica sino que habrá que tener en cuenta la obra de grandes artistas españoles”.

En estas circunstancias y a pesar de todo, no se abandonó la retórica triunfalista. Franco era presentado a la opinión pública española como líder de la civilización occidental y España como punto de mira internacional en su lucha contra el comunismo y en su defensa de los verdaderos valores espirituales. A la vez el nivel de vida estaba mejorando. El racionamiento de productos de primera necesidad terminó a principios de 1952 y empezó a desarrollarse el turismo. Se multiplicó por dos la importación y la ayuda americana fue muy importan-

te entre 1953 y 1956 aunque surgieron otros problemas como el déficit, inflación y subempleo. Era necesaria una renovación tecnológica y una reforma económica importante.

En estos años mejoraron paulatinamente las relaciones del Gobierno con el Vaticano, Estados Unidos y numerosas organizaciones internacionales. España entró en la Organización Mundial de la Salud en 1951, en la UNESCO en 1952 y en la OIT en 1953. El 26 de septiembre de 1953 se firmó el Pacto de Madrid con Estados Unidos. Los tres acuerdos que lo formaban marcaban las bases para la defensa mutua; se aseguraba el apoyo militar y económico de España y se permitía la construcción y uso durante diez años de tres bases aéreas y una naval en territorio español.

A pesar de todo, el Régimen mantenía sus principios teóricos tal como se publicaban en el diario *El Alcázar* el 7 de diciembre de 1954. Con el título de “Conceptos muy exactos” se recogían afirmaciones del Caudillo puntualizando el “alcance de las relaciones de España con los países del Nuevo Mundo”: “Nuestra alianza con Estados Unidos obedece a la imperiosa obligación de la común defensa del mundo occidental, objetivo al que no puede ser extraño ningún pueblo implicado en la órbita de esta civilización e identificado esencialmente con sus valores morales e intereses trascendentes. Pero el acuerdo con Norteamérica no empequeñece la compenetración cordial con las naciones hispanoamericanas ni para la rectoría espiritual de España sobre esta comuni-

³ Resulta ilustrativa en este sentido la siguiente referencia publicada en la primera página de *Informaciones* el 28 de noviembre de 1951: “El magnífico poeta don Leopoldo Panero, uno de los organizadores de la Bienal, cuya sensibilidad y capacidad han sabido interpretar muy adecuadamente las nobles ideas españolas y el ímpetu creador de don Alfredo Sánchez Bella, ideas e ímpetu materializado espiritualmente en la Bienal cuyo éxito crece...”. A raíz de su fallecimiento en agosto de 1962 Figuerola-Ferretti se referiría su labor en esta línea: “Las bienales nacieron contigo y por ti fueron acuñadas las esperanzas de muchos de los que hoy cuentan en bazas positivas sus éxitos dentro y fuera de España (...). Esa milagrosa organización que, primero aquí y después en Cuba, abrió márgenes inéditos a tanto joven pintor y tan pocos agradecidos a tus desvelos, pero de algún modo fui testigo de tu fabulosa capacidad para aupar desalentados y frenar audaces inepticias en aquella excepcional ocasión, donde el ancho río de la vocación renovadora quisieron algunos enturbiarlo a fuerza de revolver aguas cenagosas o imposibles, para centrar en sus justos términos de vivencia y actualidad el depauperado arte español”. En *Arriba*, 4 de diciembre de 1962, p.13.

dad de países de nuestra misma sangre, de nuestra misma fe y de nuestro mismo modo de ser (...)”.

Refiriéndose al problema de la sucesión, añade: “El Movimiento Nacional tiene asegurada su continuidad, lo que es tanto como declarar asegurados en el porvenir los principios por los que se luchó en la Cruzada, los fundamentos doctrinales y creaciones progresivas del Régimen”.

La libertad artística que parecía querer plantearse después del hito de la I Bienal Hispanoamericana mantenía sus límites aunque paralelamente se pregona como un logro absoluto. Es muy significativo el texto de Figuerola-Ferretti publicado en *Arriba* el 19 de julio de 1952: “El arte viene experimentando una lenta pero segura ascensión a Dios sabe qué certezas definitivas (...). Dos grandes exposiciones oficiales, la Bienal y la Nacional suponen un compendio definitorio de la amplitud ganada a la inercia y al escepticismo (...). La certidumbre de que el tiempo de la buena sembradura para el arte ha llegado queda corroborado por los hechos citados y por otros que, en Venecia y en los países hispanoamericanos, pregonan con imprescindible vigor la preocupación de difundir la continuidad de nuestro perfil plástico que ninguna mala cruzada pudo ahogar por la sencilla razón de que las obras del espíritu sólo Dios las anima y las extingue...”.

El crítico continúa con un ensalzamiento de “la libertad oficial que se le acaba de reconocer al artista (y que) debe ser aprovechada para el hallazgo...” sin teñirse de consignas políticas “de las que aquí, afortunadamente nos vemos libres”.

Sin embargo, junto a estas declaraciones aparecen otras en la prensa relativas a los medios de comunicación, que reflejan el control a que éstos están sometidos y como son claras las pautas ideológicas por las que han de moverse así como sus fines al servicio del Estado:

LA RADIO Y EL MOVIMIENTO NACIONAL

Lo que se haga para adentro importa muy poco al lado de la enorme labor que ha de hacerse para el exterior, para un mundo que quiere saber, que debe saber, la verdad de España. Pero el interior no ha de ser tampoco desatendido y las emisoras del Estado Español, las emisoras del Movimiento van creciendo poco a poco (...). La radio es un tremendo instrumento de cultura y de educación popular. Hay que hablar a los españoles de su Caudillo, de su Ejército, de su agricultura, de su industria, de sus Sindicatos. Hay que hablarles también de Dios (...). En la vanguardia del Movimiento, en la vanguardia del servicio, en la vanguardia de la fe, vela en los aires la voz permanente de las emisoras del Estado...

Ese mismo año el Director General de Bellas Artes, Gallego Burín, en términos más moderados expresaba también la necesidad de una relación dialogante con la prensa. En el diario *El Alcázar* del 19 de enero de 1952 respondía a la siguiente cuestión: “Señor Director, conocemos su respetuosa consideración y su entrañable estimación por la prensa. ¿Cree usted, sinceramente necesario el diálogo entre aquella y la Dirección General, inclusive para la resolución de los problemas cuya responsabilidad le atañe directamente?”

- Aparte mi estimación personal por los periodistas y por la utilidad de la prensa, es que lealmente creo que el alto cargo no está reñido con la posibilidad de un constante diálogo, fuente muy estimable de sugerencias. Aún cuando nos hallemos al principio de una ruta trazada racionalmente tras de muchas horas de largo estudio (...) no es posible despreciar la opinión pública a ningún respecto. Y una prensa inteligente y sensata la considero importantísima”.

La prensa cotidiana en los primeros años cincuenta sobre todo, mantuvo una clara actitud de cooperación con la

oficialidad⁴ –tampoco podemos olvidar el papel de la censura– que no sería tan clara a partir del final de la década. Una nueva generación de críticos adoptaría, dentro de los estrechos márgenes, una actitud estética más independiente. El campo estético permitía una lucha ante la falta de libertad que no levantaba inquietud virulenta en el Régimen.

La renovación de cargos relacionados con el arte y la cultura es significativa en este periodo que sigue a la formación del Gobierno de 1951 porque “de un tiempo a esta parte las cosas del arte alcanzan una primavera insospechada. Proyectos, iniciativas y realidades van urdidas en la órbita laboriosa de las autoridades españolas con un recto y claro sentido determinante”⁵. El Director del Museo de Arte Contemporáneo sería José Luis Fernández del Amo quien “cuenta como su mejor título ser arquitecto de la promoción de 1942 y haber pertenecido a la generación de los que estaban en filas en 1936” y que se plantea la renovación y reorganización de dicho Museo de acuerdo con “el espíritu de una generación a la cual represento; esto quiere decir complicar el arte en el mundo social, hacerlo ejemplarmente expresivo”⁶, hacer popular el arte contemporáneo: “Ese debe ser uno de mis objetivos principales, porque, efectivamente, el arte contemporáneo de

fuera deberá ser conocido aquí suficiente y ampliamente. Hay que aceptar la existencia del nuevo Museo como una salida de esa especie de clandestinidad, de privilegio minoritario en que suele ofrecerse la obra de los artistas actuales... Pero yo aspiro a algo más: según mis datos, existe casi una treintena de nombres españoles cuya labor se cotiza en el mundo y de los que aquí no se tiene idea apenas; pues bien: yo creo imprescindible incorporarlos a nuestro Museo y a ello dedicaré todo mi esfuerzo”.

En enero de 1953 Lafuente Ferrari afirmaba a raíz de su comentario sobre la participación española en la Bienal de Venecia de 1952 que “en el mundo del arte, la cultura y el espíritu, los españoles no podemos sentir complejos de inferioridad”. En la década anterior la participación española más bien puso de manifiesto las carencias plásticas del país. En 1952 el comisario español fue Enrique Lafuente Ferrari que sustituía a Pérez Comendador que el año anterior había tenido con Cañal un fuerte enfrentamiento por su pretensión de presentar al certamen obras de corte fundamentalmente clasicista. Tras la bienal redactó un informe para el Ministerio en el que, entre otras cosas, atacaba la política expositiva de la Dirección General de Relaciones Culturales por

⁴ En este sentido, resulta significativo como ejemplo citar la reunión mantenida a raíz de la convocatoria de la I Bienal Hispanoamericana de Arte. El 29 de mayo de 1951 el diario *Pueblo* informaba de una reunión de los críticos de arte madrileños celebrada bajo la presidencia del señor Sánchez Bella, Director del Instituto de Cultura Hispánica. En la reunión, además de distintos aspectos organizativos, otra cuestión muy discutida fue:

“Si merecía darse a la Exposición una preponderancia concreta o abstracta. Probado está el genio y la capacidad española para crear obras de arte sometidas a los cánones clásicos. También queda probado que los capitanes de los vanguardismos artísticos que causan la máxima sensación en todo el mundo ostentan nombres y apellidos españoles. Pero el hecho es que la legión de aspirantes a las musas pictóricas y plásticas acuden a hacerle la corte a la ciudad de París, convencidos de que en España el arte se ha refugiado en viejas fórmulas que siguen siendo bellas, pero que son ya caducas y están superadas. En esta Exposición se pretende demostrar que, junto a un arte clásico, de ideales concretos ya consagrados, fermenta, se desarrolla y prospera en los estudios españoles ese arte denominado abstracto, que luego ha de asombrar al universo con su audacia, su fantasía y su pasión lírica e intelectual.”

El hecho de que la crítica se reuniese bajo la presidencia de una autoridad oficial pone de manifiesto hasta que punto ésta carecía de independencia: “Los redactores de arte de los diarios prometieron colaborar estrechamente con los organizadores de la I Bienal Hispanoamericana de Arte”. La reunión marcaba, de mutuo acuerdo, el cariz que debía tener la Exposición, la tendencia artística que debía apoyarse, qué debía sembrarse en la opinión pública. Incluso se comprometían a una elección unánime del mejor pintor de la Exposición al que premiarían con una serie de críticas sobre su obra.

⁵ FIGUEROLA-FERRETTI, L. (1952): en *Arriba* 17 de febrero, p.19.

⁶ *Ibidem*.

“Fomentar con su apoyo moral y material el desarrollo de unos modos de pintar o esculpir que, si tienen vigencia fuera, no por ello dejamos de percatarnos de su falsedad y de sus formas desmoralizadoras y destructoras de las bases de nuestra sociedad (...) que el comunismo ayudado por la masonería fomenta en el mundo”.

Carlos Cañal respondía afirmando que “el arte de hoy no podía estar ausente de nuestro pabellón, porque tampoco lo está de nuestros talleres y estudios y de la actual conciencia artística española”⁷.

Lafuente Ferrari en 1952 trató de presentar una exposición a partir de los triunfadores en la Bienal Hispanoamericana cuyas obras fueron seleccionadas para Venecia. Éste fue el caso de Palencia, Vázquez Díaz o Cossío. Se invitó también a participantes catalanes como Serra, LLauradó, Rebull, Villá, Sisquella, Vila Arrufat, Mallol Suazo... También hubo representación de jóvenes “avanzados” como Guinovart o Tápies. Una retrospectiva de Mateo Hernández. España llevó además una selección de la retrospectiva de Goya sugerida por la misma Bienal al considerar al pintor precursor en muchos aspectos del movimiento moderno. A pesar de todo Lafuente Ferrari se lamenta de que “los proyectos de la Comisión fueron más ambiciosos y que sólo hubieron de recortarse por la incomprensible falta de colaboración que la Dirección General de Bellas Artes y la Junta de Relaciones Culturales encontraron en gentes que tenían el deber de ayudar al éxito de España, que es el de todos. También aquí hacía mucha falta una enérgica política de participación internacional, sin consideración para rancios prejuicios de abstencionismo”⁸.

Entre los cargos oficiales las posturas eran frecuentemente ambiguas, obligados por una parte a apoyar un tipo de

arte internacionalmente aceptado y del que, por otra, poco sabían. Así, Alfredo Sánchez Bella que durante la I Bienal se reunía con los críticos de arte para asesorarlos sobre la conveniencia de prestar especial atención al arte abstracto, el 2 de enero de 1954, a raíz de su visita a la Bienal de Sao Paulo declaraba que “el arte abstracto es el que más se presta a la falsedad”: “Venía de ver la Bienal de Río y estaba francamente indignado. Aquello es un alarde de organización, de lujo, de número de asistentes, pero un auténtico desastre artístico. Más de cuatro mil obras. Se andan seis kilómetros viendo cuadros, pero es tremendo. Allí todo es igual. Líneas y más líneas. Naturalmente, esto conduce al aburrimiento y al desinterés. Indudablemente creo en el arte moderno, ahora bien: lo que considero sencillamente intolerable es que los modernistas no encuentren más formas de expresión que lo abstracto”.

Pocos días antes, el 28 de diciembre de 1953, había declarado a *Pueblo*: “Es ya hora de que se humanice el arte. El pueblo huye de toda esa serie de garbatos infantiles y tiene razón. Creo sencillamente que el arte abstracto tiene un noventa por ciento de camelo y que no es popular (...). El exceso de lirismo retorcido en el poeta escapa a la percepción del público y es, desde luego, otro camelo. La humanización del arte, de la literatura y de todo, es necesaria”.

La relación entre arte y política será otro de los aspectos debatidos y tratados en la prensa del momento ya de una manera abierta y es analizada desde distintos puntos de vista. El diario *Arriba* a raíz del enfrentamiento existente entre abstractos y figurativos planteaba claramente esta interpretación:

Vaya usted a saber si no existirá su tanto de política en el asunto: por lo pronto, es cierto que, mientras la Unión

⁷ Las citas de este enfrentamiento recogidas en TORRENT, R (1997): *España en la Bienal de Venecia, 1895-1997*. Diputación de Castellón, Castellón, p. 165.

⁸ (1953), *Ya*, 2 de enero.

Soviética, en este terreno como en algunos otros, da muestras del más lamentable espíritu reaccionario, lo que suele llamarse “mundo libre” o “mundo occidental”, por el contrario, a través de sus organismos colectivos -UNESCO sobre todo- da marchamo oficial a la pintura abstracta. Naturalmente, en cada país se produce una situación similar: los reaccionarios de la derecha y de la izquierda se adhieren al formalismo o al realismo, mientras ciertas zonas tibias se sienten cada vez más llamadas al elogio del arte abstracto y sus alrededores (...). Creo que, en definitiva, en el asunto se ventila una importante parcela de libertad⁹.

En *El Alcázar*, con el título de “Arte y política” se afirmaba claramente la relación entre ambos conceptos: “La realidad es objeto del arte. Por su parte la política es una realidad: la realidad vista en un cierto sentido (...). El arte necesita de la historia para su gestación y, una vez alumbrado, alcanza inmovilidad y sobrevive al momento histórico que lo produjo”. Así pues, se considera que el arte nace siempre con gérmenes políticos porque el artista no puede aislarse de una experiencia colectiva, la experiencia de la voluntad común. En esa experiencia están los síntomas de la realidad que el artista trata de esclarecer. “Que la obra de arte aparezca en principio como un acto privado no quiere decir que la obra provenga únicamente de la intimidad del artista sino que el artista se ha hecho cargo de las experiencias de su tiempo convirtiéndolas luego en un caso personal y devolviéndolas más tarde al pueblo, transformadas en paradigmas de existencia”¹⁰.

Hay por tanto una clara intencionalidad de influencia en la sociedad que enlaza con el artículo publicado por Tomás Rodríguez en *Nueva etapa* afirmando que el adjetivo “social” aplicado al arte podría tener los siguientes significados: A/ Arte de mayorías. B/ Arte humano.

C/ Arte político. El editorial de *Arriba* “De arte político” firmado por Felipe Mellizo -17 de abril de 1959-, se centra en esta última explicación confirmando la existencia de un arte político, “comprometido, volcado en una idea fundamental que dé sentido unitario a sus manifestaciones. Un arte que traiga a colación el problema candente de nuestro tiempo y que sugiera para cada acontecimiento la solución precisa”. Se reconoce asimismo la influencia en sentido inverso: las manifestaciones artísticas pueden influir en los acontecimientos políticos: citando las palabras del comunista Erwin Piscator cuando dice que “comprendía claramente hasta qué punto el arte es un medio para un fin. Un medio político, propagandista..., porque yo tampoco entiendo esas gaitas del arte por él mismo, del esteticismo temblequeante de las capillitas al uso (...). El arte para algo y por algo. Eso sí, que se sepa lo que se quiere. Que se diga. Que no se haga arte sobre el arte”.

Pero dentro de esta línea, se marcaba también claramente, ya desde el principio, la diferencia que existía en el uso político del arte en el caso de la URSS frente a la casi ejemplaridad de fines y modos seguidos por el Estado español: “En esos países la verdadera deificación materialista del Estado determina que éste rebase de continuo su esfera propia. Muy útil y muy necesaria, en ocasiones, es la labor que el Estado puede realizar fomentando el desenvolvimiento de las más puras manifestaciones artísticas en beneficio de la cultura popular. Pero el error comunista consiste en que el Estado quiere hacer las cosas por sí mismo, en vez de estimular y ayudar a los órganos que la sociedad tiene ya creados para que las hagan. De esta política errónea no se deriva más que una apariencia falsa que, de momento, parece halagadora, pero que, en definitiva, empobre-

⁹ ARROITIA-JAUREGUI, M. (1960): “La batalla del arte”, en *Arriba*, 20 de enero, p.13.

¹⁰ ÁLVAREZ, Carlos Luis (1960): “Arte y política”, en *El Alcázar*, 21 de diciembre, p.12.

ce y arrumba lo que tenía montado por sí mismo el mecanismo social, que es lo que hay que perfeccionar y ayudar (...). Desde luego, lo que no es el Estado es artista. Aunque le corresponda un noble papel de estímulo y protección al desarrollo de las artes. Pero el estímulo se suprime y se agosta cuando, tal como ocurre en los países comunistas, el Estado realiza las cosas por sí mismo”¹¹.

Se planteaba la posibilidad de una política social y cultural a tono con los planteamientos ideológicos del Régimen, destinada a hacer “nacer en cada trabajador el sentido de responsabilidad en todos los actos de su vida y la conciencia de ser forjador del destino de la Patria”. Para que “la lucha de clases llegue a ser un mal recuerdo en la historia”, para que no lleve a la “ruina de nuestra civilización”, es preciso “que desaparezca la miseria material, pero todavía es mayor la necesidad de que se superen los abismos que mantienen en franca hostilidad los espíritus”. Es importante conseguir este propósito “para servir a los anhelos generosos de Franco –el primer trabajador español– para lo cual ha de ponerse a cada hombre, a cada trabajador, en condiciones de discernir, con verdadero conocimiento de causa, el bien y el mal. Lo lícito y lo que no lo es. Y, si es exacto que en el alma y el corazón de cada hombre está grabada la ley natural, como participación de la ley eterna en la criatura racional, no es menos cierto que es preciso proporcionarle, cooperando a la propia obra de Dios como autor de la Creación, los medios que le permitan desentrañar, hasta donde sea posible, los arcanos del mundo que le rodea. Esta es la dirección que el Ministerio de Trabajo está imprimiendo, por mandato del Jefe de la Revolución Nacional, a la política social española y a ese fin tienden las diversas instituciones”¹².

En esta línea se explican actitudes y comportamientos. Gallego Burín, Director General de Bellas Artes trabajaba “por la defensa del pasado y la exaltación del presente” cumpliendo así “un designio providencial (...) pues el patrimonio espiritual español es de tal volumen que se necesitaría mucho más para mantenerlo y presentarlo al mundo”¹³. Antonio Almagro, Jefe de Extensión Cultural de Juventudes daba una conferencia el 17 de abril de 1959 sobre “Existencia y drama de España a través del arte” en la Jefatura Política del distrito, manifestando la radical forma existencial de manifestarse la creación artística en los artistas peninsulares desde la prehistoria hasta Picasso y Braque o el doctor Blanco Soler el 15 de diciembre del mismo año hablaba en el III Curso de Educación y Descanso sobre “El arte como expresión de una época”, estudiando las características del barroco como estilo español enlazándolo con la también españolidad de Picasso y Gris: “El cubismo tenía que ser español porque es geométrico y barroco y así son dos españoles, Picasso y Juan Gris, sus iniciadores”.

“Arte y libertad” es el título de un editorial publicado en el diario *Madrid* del 15 de octubre de 1959 donde claramente se afirma que “se quiera o no, así como la política es arte, con el arte puede hacerse política, y ésta será buena o mala según quién la haga, dónde, cómo y cuando la haga”. Se plantea por tanto la necesidad de hacer una discriminación severa en esta materia. Para ello se acude a las palabras del propio Papa Pío XII para rechazar una libertad de expresión entendida como “libertad para difundir sin ningún control todo lo que a uno se le antoje, aunque sea inmoral y peligroso para las buenas costumbres”. No se puede utilizar una forma de difusión, aunque tenga mérito artísti-

¹¹ “El Estado y el arte” (1954): en *Ya*, 6 de agosto, p.5.

¹² “Política social y cultural” (1954): en *El Alcázar*, 1 de octubre.

¹³ (1959), *Ya*, 14 de abril, p.5.

co y técnico si falta gravemente al orden moral. Pero, en esta defensa de las buenas costumbres, expresadas a través del arte o de la técnica, se esconde, como cuestión de fondo, la defensa del Estado tal como está planteado en España: “Tras la conquista del Estado, en efecto, está su defensa. Al Estado, es cierto, se le defiende en la calle contra las algaradas; pero se le defiende igualmente en la radio, en el cine, en la televisión y en el teatro, todos ellos de tan decisiva influencia sobre las costumbres” porque “existen medios utilizables para influir sobre los espíritus y apoderarse de ellos aprovechando la corrupción, las claudicaciones, las debilidades”. El ejemplo más claro de un Estado que habiendo contribuido eficazmente a acelerar este proceso en el resto del mundo, sabe inmunizarse contra él, lo constituye la URSS “por la rigidez con que son tratadas allí estas cuestiones. En Rusia apenas sí tiene curso el arte abstracto; en Rusia no hay casi arquitectura futurista; en Rusia no se exhibe el cancan...”. En suma, el arte debe estar controlado por el Estado si éste no quiere sucumbir bajo su peligrosa influencia.

Haciendo una valoración global de los acontecimientos el diario *Ya* del 18 de julio de 1961 señalaba como a partir de la I Bienal Hispanoamericana “el arte español va a recuperar en tiempo record todo el tiempo perdido, va a adquirir en todas partes una presencia viva e inconfundible”.

Los hechos que han materializado este proceso son innumerables. Se trata de una acción múltiple, resultante de mil acciones pequeñas y grandes. Como acontecimientos supremos pueden nombrarse las tres Bienales Hispanoamericanas, Madrid, la Habana, Barcelona, como iniciativa del Instituto de Cultura Hispánica. Las nuevas instalaciones de los museos del Prado y Arte Contemporáneo. La apertura del museo Lázaro Galdiano. La multiplicación de las galerías de arte de iniciativa privada, con movimiento

incesante de expositores nacionales y extranjeros. La aparición de revistas especializadas: *Goya*, *Arte y Hogar*, *Artes...* La actividad de la crítica de arte en la prensa diaria. Los concursos de provincias y pueblos. La formación de grupos de artistas con acción coherente y constante. Las innumerables becas y bolsas de estudios. La presencia en concursos internacionales con premios a artistas españoles en Venecia, Sao Paulo y Alejandría. El momento actual es único para arte y artistas. Se les sigue apasionadamente, se les discute, se les compra y exporta. El arte está tan a la vista como el deporte o el cine. Se ha producido una verdadera colaboración social en este punto. Hay coleccionistas grandes o pequeños en todas las escalas...

Efectivamente, tal como se refleja en este texto -“Lo ocurrido después de la guerra”- se ha producido un cambio importante en la vida artística española. Pero, incluso dentro de la renovación -o revitalización- hay etapas. En la segunda mitad de la década de los cincuenta, tras la crisis política de los años 1956-57, hay un planteamiento diferente en la vida artística y cultural española. La crisis desarrollada en la universidad en febrero de 1956 fue una clara prueba de oposición interna que no procedía de la República ni de los exiliados de los años cuarenta, sino de una nueva generación que había crecido dentro del Régimen durante los años cincuenta y esta nueva generación resultaría enormemente significativa en el futuro. Ruiz Giménez fue sustituido y de su equipo permanecieron Torcuato Fernández Miranda como Director General de Universidades y Manuel Fraga Iribarne que se hizo cargo del Instituto de Estudios Políticos. La situación española, interna e internacional, exigía una administración más eficaz, algo que el Movimiento era incapaz de realizar. Franco decidió llevar a cabo una profunda renovación gubernamental.

En el Gobierno de 1957, la elección de sus miembros que hizo Franco suponía una nueva pérdida de protagonismo de la Falange y mayor preocupación por la preparación técnica de los mismos. Este Gobierno fue la primera incorporación de los llamados tecnócratas que lo harían plenamente en el Gobierno de 1962. Las tres figuras clave fueron Laureano López Rodó al que, aunque no tenía rango de ministro, se puso al frente de la Secretaría del Gobierno y de la Oficina de Coordinación Económica y Programación, un puesto de carácter técnico pensado especialmente para él. Alberto Ullastres en el Ministerio de Comercio y Mariano Rubio en Finanzas. No se disminuía numéricamente la presencia falangista pero era evidente que el Movimiento se encaminaba hacia una influencia cada vez menor en el Régimen. El rechazo hacia los tecnócratas se haría evidente en poco tiempo. Prueba de ello fueron los ataques en la prensa, especialmente a través del diario *Pueblo*¹⁴, vinculado a los Sindicatos controlados por un sector de los falangistas.

La modernización pretendida pudo acometerse lentamente, en aspectos económicos fruto de las cuales se entró en la OCEE -Organización para la Co-

operación Económica Europea-, en el Banco de Importación y en el Fondo Monetario Internacional. Pero ideológicamente se mantenían los principios de siempre. El 29 de mayo de 1958 se promulgó una nueva versión de los Principios del Movimiento. Con ella se desplazó por completo a los Veintiséis Puntos originales y se eliminaron todas las expresiones fascistas. Pero se alababa igualmente el patriotismo, la unidad, la paz, el catolicismo, el individuo, la familia, la representación a través de las instituciones locales y sindicatos, la armonía internacional. Se seguía luchando contra los enemigos tradicionales de este pensamiento como el comunismo -son frecuentes los ataques en la prensa¹⁵- y la masonería de la que Franco comentaría en privado el 9 de junio de 1958 tener información sobre una campaña de grandes proporciones contra el Régimen español. La década se cerró con dos significativos acontecimientos: la inauguración del Valle de los Caídos el 1 de abril de 1959 y la visita de Eisenhower a Madrid en diciembre del mismo año.

Desde el punto de vista artístico se advertía una nueva vitalidad. En abril de 1957 el grupo *El Paso* celebró su primera exposición¹⁶ colectiva en la galería

¹⁴ El diario *Pueblo* del 22 de mayo de 1962, publicaba los siguientes artículos: "El técnico y el político" en el que manifestaba "el vicio de origen existente en toda política que marche por definición gracias a estos dos timones". En "El pecado original del político" se unen las figuras del político, que busca lo que más convenga a su grupo, y el técnico, que "se ha educado para formar su propia opinión, con absoluta ignorancia de la opinión general". En un tercer artículo se denuncian "Los pecados capitales del tecnócrata", para terminar concluyendo la "Necesidad del presidencialismo" que utilice al político técnico como elemento de consulta sin olvidar "los derroteros autoritarios y presidencialistas que el oficio de gobernar va tomando por doquier en nuestro tiempo". "El peligro de los tecnócratas", *Pueblo*, 3 de noviembre de 1962...

¹⁵ Sirva como ejemplo, entre otros que se citarán a lo largo de este trabajo, la aparición en *El Alcázar*, en una fecha tan avanzada como el 1 de abril de 1962, de un destacado artículo que con gran titular afirmaba: "España, la primera nación que venció definitivamente al comunismo": "Cuando Francisco Franco da la voz de unión, cuando Francisco Franco, unido Pueblo y Ejército, emprende la tarea de liberar a la Patria, entonces, el comunismo internacional vuelca todas sus fuerzas, sin importarle la sangre vertida, por impedir el triunfo de la España auténtica. Salvador de Madariaga, Indalecio Prieto, Luis Araquistain, entre otros conspicuos del marxismo español nos han dejado en sus escritos, libros o "Memorias" datos y cifras bien reveladoras de la acción en España del comunismo internacional...".

¹⁶ Esta exposición había tenido precedentes en la gran vitalidad artística de la sala Fernando Fe a la que nos referiremos con más detalle más adelante: "Fernando Fe es la benemérita y acogedora galería de la invención abstracta. El mantenimiento de una conducta orientada hacia una determinada dirección del arte, ha dado a esta galería una firme y aleccionadora personalidad...". En ella se celebraron ya en 1954 exposiciones como "Artistas de hoy" que se movían desde "el abstractismo a un concentrismo liberado de viejas apoyaturas" y que reunía a pintores como Censoni, Farreras, Feito, Lara, Mampaso, Manrique, Mignoni, Molina Sánchez, Nellina Pistolesi, Stubbyng y Vento. Otra exposiciones "Los abstractos", "Doce artistas".

Buchholz que venía acogiendo a los más avanzados artistas. Dos años más tarde, en abril de 1959, Camilo José Cela les dedicaba un número -el XXXVII- de *Papeles de Son Armadans*. En el manifiesto del grupo se dice que *El Paso* “pretende crear un nuevo estado de espíritu dentro del mundo artístico español”, se hacen afirmaciones sobre la ausencia de crítica responsable y otras situaciones relacionadas con este hecho, se habla del deseo de tomar “contacto con las más renovadoras corrientes artísticas” -ya no el surrealismo- y la preocupación por conservar “nuestra tradición dramática y nuestra directa expresión” (¿Se trata de un objetivo sincero o de una frase “estudiada” de cara a buscar una aceptación oficial enlazando con los valores estéticos definidos dentro de la cultura franquista?). “Propugnamos un arte recio y profundo, grave y significativo”, “nos encaminamos hacia la expresión de una nueva realidad”, “hacia una antiacademia en la que el espectador y el artista tomen consciencia de su responsabilidad social y espiritual”.

Simultáneamente la oposición al irracionalismo informalista está representada en España es esos momentos por acciones individuales -Oteiza, Palazuelo, Labra, Manuel Calvo, Sempere, Sobrino, Basterrechea...- y grupos de corta duración como *Parpalló*, *Córdoba* o *Equipo 57* que contrapuso una estética normativa frente a un arte de la expresividad.

El gran año para el arte español de la renovación fue 1958, cuando definitivamente se consolidó el reconocimiento extranjero a través de premios y reconocimientos. En la Segunda Bienal de Alejandría se concedió el Gran Premio de escultura a Eudaldo Serra por su obra “Maternidad” y el segundo de escultura

a la obra “Toro ibérico” de Máximo de Pablo. En el certamen figuraban también los abstractos: Canogar, Millares, Planasdurá, Rivera, Saura, Antonio Suárez y Tharrats en pintura y dos escultores: Eudaldo Serra y José M^a Subirach¹⁷.

Al hablar de la XXIX Bienal de Venecia, el periódico *Le Monde* dijo: “Dos sorpresas en Venecia: los cuadros alemanes de Kandinsky y la joven pintura de vanguardia española”. Así lo recogía el diario *Pueblo* del 2 de julio de 1958 para anunciar la lógica consecuencia de esta valoración, la concesión de uno de los dos grandes premios de escultura a Chillida que ese mismo año recibía en Chicago un importante premio de la Graham Foundation¹⁸, Tápies recibiría el segundo de pintura (el primero fue para Tobey) y además la UNESCO concedía un premio al conjunto del pabellón español atendiendo a la totalidad y disposición de las obras. Estos resultados eran fruto en parte de “la selección promovida por la Dirección General de Relaciones Culturales y servida inteligentemente por Luis González Robles. (...) La inserción de nuestro arte en la órbita de lo abstracto se ha demostrado eficiente en esta ocasión en la medida deseable, por lo menos de cara al exterior; es ésta al parecer, la función específica perseguida”¹⁹.

En el mes de diciembre de ese mismo año Tapiés recibía un nuevo galardón: el primer premio de pintura de la Exposición Internacional de Pittsburg por su cuadro abstracto titulado “Pintura”. Junto a él, Calder recibía el de escultura y Afro, italiano, el segundo de pintura²⁰. También Pablo Palazuelo obtuvo una importante distinción (quinto lugar) en este mismo certamen²¹. Miró recibía de manos del presidente de los Estados Unidos el Premio Guggenheim.

¹⁷ (1958), *Madrid*, 1 de enero, p.7.

¹⁸ (1958), *Informaciones*, 14 de noviembre.

¹⁹ (1958), *Arriba*, 15 de julio, p.18.

²⁰ (1958), *Hoja del Lunes*, 8 de diciembre, p.16.

²¹ (1956), *Ya*, 11 de junio, p.9.

El triunfo llegaba de mano de los abstractos y se planteaba la necesidad de un reconocimiento definitivo a este tipo de pintura en el país: “que la comprensión y el respeto se impongan, y si es posible la ayuda y el estímulo para que no se dé una vez más el caso de que los triunfadores en el extranjero no tengan el reconocimiento en su Patria”²². Igual lamento podía leerse en la valoración global de final del año al afirmar que los españoles que triunfaban en el extranjero eran rechazados en España donde se seguían estimando modos y modas derivados del afrancesamiento del siglo XVIII: “Hemos conseguido uno de los estados más curiosos que puede presentar una nación, y éste es que mientras los nombres españoles triunfan en los certámenes internacionales, aquí se han rechazado sus obras en alguna convocatoria oficial u oficiosa”²³. Distinta era la actitud de muchas galerías y salas privadas cuyas tendencias expositoras se aproximaban a los abstractos.

En el terreno de lo abstracto fue esta generación un eslabón significativo, citado como norte constantemente en las referencias a los abstractos españoles de los cincuenta. Se trata de una situación que analizaría años más tarde Manuel Viola²⁴: “El problema generacional hay que abordarlo y aquí no se ha hecho. Yo no pretendo sentar cátedra en nada, pero hay un hecho curiosísimo que sucede en el país y es que no hay continuidad. ¿Cómo se explica, refiriéndome a las artes plásticas, que después de una generación de grandes artistas españoles hechos en el extranjero, como don Pablo, Miró, Julio González, Gargallo, Juan Gris, etc, se produce de manera inesperada, alrededor de los años cincuenta-sesenta la generación (yo me pongo de farolillo rojo) más sorprendente que ha

habido en las artes plásticas desde Goya? Esta generación mantuvo en alta tensión el mundo artístico durante una década”.

¿Cuál era el papel de la crítica ante tan rápido desarrollo de la vanguardia provocado y alimentado por todo el conjunto de acontecimientos que se habían ido produciendo en estos años y llegados ya a la segunda mitad de los cincuenta? Frente a la crítica conservadora acérrimamente manifestada en contra de toda renovación, surge una postura de apoyo a la nueva vanguardia que, al lado de los artistas renovadores, se propuso como primera misión remover el ambiente. Hasta aquí, la postura común. Pero, incluso entre los defensores de la renovación artística del país, se puso de manifiesto toda una gama de matices y formas de entender este arte una vez consolidado en España: “El crítico, empeñado en la empresa del arte nuevo, no podía pararse a hacer distingos. Sin embargo, a nadie podía escapársele que, bajo el color unificador que suponían la ruptura con unas fórmulas ineficaces y el deseo de ponerse a la altura de los tiempos, yacían unos matices contradictorios. Esto no lo denunció la crítica de más amplia audiencia. Creo que su actitud -muy comprensible por lo demás- de negativa absoluta o de aprobación entusiasta contribuyó a sembrar la confusión. Es un pecado en el que incurrimos casi todos. Pienso que nada hay que lamentar en términos generales. Era mejor así. Todos, no obstante, esperábamos un esfuerzo discriminador capaz de poner orden en aquella confusión que pedía a gritos una labor ordenadora de valores. Esto es lo que no hicieron, y tal vez no por culpa suya, los críticos simpatizantes de *El Paso* y del proceso acelerado por él. ¿Cómo entonces, saber quienes merecían unirse a su empresa? ¿Cómo lle-

²² (1958), *Pueblo*, 13 de diciembre, p.16.

²³ (1958), *Pueblo*, 31 de diciembre.

²⁴ FERNÁNDEZ BRASO (1987), Manuel, “Conversación con Manuel Viola”, en *Cuadernos Guadalupe* nº 31, Madrid.

var a cabo una labor de coordinación entre los mejores artistas españoles? Estas y otras dificultades contribuyeron a la dispersión del grupo y a la proliferación del academicismo informalista”²⁵.

En los últimos quince años del Régimen se restó importancia al desarrollo activo de la ideología en favor del impulso económico. Se mantuvieron los principios del Régimen pero se advertía una mayor -siempre relativa- tolerancia. Cuando a raíz de la crisis económica planteada en 1959 Navarro Rubio presentó a Franco un nuevo plan de estabi-

lización y liberalización, éste se mostró completamente desconfiado: el liberalismo económico estaba ligado al liberalismo político y cultural. El comercio internacional abría las puertas a toda clase de influencias subversivas. Pero, finalmente acabó aprobándose dicho plan el 22 de julio de 1959. Efectivamente las “puertas” se abrieron produciéndose una inevitable liberalización social, cultural y religiosa. La base social y cultural del franquismo se fue desgastando aunque se mantenía la dictadura política y se acudía a duras formas de represión.



²⁵ CRESPO, Ángel (1964): en *Artes* mes de diciembre.

LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS DE 1900 Y SU RECEPCIÓN EN CATALUNYA

Mireia Freixa
Universitat de Barcelona

La Exposición Universal de París de 1900 se convirtió en un acto de masas, como este tipo de sucesos que, sin saber ni cómo ni porqué, tienen una extraordinaria divulgación. Se podría comparar a lo que estamos presenciando ahora con la popularización de algunas novelas o exposiciones que, contra todo pronóstico y al margen de los canales oficiales de difusión, se convierten en verdaderos *best sellers*. La asistencia a la Exposición de Londres de 1856 ya superó todas las previsiones y, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, la participación en este tipo de eventos fue en aumento. Sin embargo, ninguno de estos acontecimientos puede llegar a compararse con el éxito de público de París en 1900.

La sociedad catalana de la época, en concreto, convirtió la exposición en un tema cotidiano. La prensa le dedicaba espacios fijos, asistieron a la exposición todo tipo de visitantes, técnicos de todas las profesiones, arquitectos, turistas en el moderno sentido de la palabra y hasta simples obreros i los catálogos y los libros alusivos a la Exposición circulaban con profusión. Arquitectos y artistas catalanes visitaron París con motivo de la exposición, Isidre Nonell o Ramon Casas, entre muchos otros; y fue también una

de las razones que determinó el primer viaje a París del joven Pablo Picasso¹. Las comunicaciones ferroviarias rompieron distancias puesto que, en una sola jornada y en un transporte cómodo se alcanzaba al centro mismo de la Ciudad Luz. París 1900 tuvo, sin ninguna duda, mucha más incidencia entre los artistas españoles, que las celebradas en la misma ciudad en años anteriores, la de 1889, por ejemplo, —considerando, incluso, que motivó la construcción de un edificio tan significativo como la “Torre Eiffel”.

Con el objetivo de adelantar la conclusión de esta comunicación y también para justificar su inclusión dentro de un Congreso que se propone incidir en el tema “Modelos, intercambios y recepción artística” puedo delimitar dos ámbitos en los que la exposición de París tuvo una especial importancia: la difusión del *Art nouveau* —un estilo que se percibía en la calle, no en los pabellones oficiales de la Exposición—; y, en segundo lugar, y aquí, ya es una apreciación más personal, el descubrimiento de la personalidad de Auguste Rodin a través de la exposición monográfica que se le dedicó en la Place d’Alma. Quiero señalar que son dos circunstancias que se desarrollaron al margen de la Exposición oficial —de lo

¹ Podemos poner como testimonio el dibujo publicado por Josep Palau i Fabre, *Sortint de visitar l’Exposició* que representa a Picasso, Ramon Pitxot, Ramon Casas, Miquel Utrillo, Carles Casagemas i Germaine, carboncillo y pastel, 14,3 x 22,6 cm.. Basilea, col. Galeria Beyeler. Reproducido en Palau i Fabre, Josep (s,f, [1980]): *Picasso vivent (1881-1907)*, Edicions Polígrafa S.A., Barcelona.

que se exponía en los pabellones y de la imagen que se publicitaba-, incluso podemos decir que aparecieron “a pesar” o “en contra” de la misma. La imagen oficial de la Exposición, tanto en la arquitectura de sus pabellones como en las obras de arte expuestas- con la salvedad de algunas secciones nacionales concretas- se mueve en los límites del eclecticismo y del arte oficial y es censurado con dureza por críticos y artistas. La modernidad se encontraba en los bulevares de la ciudad o en las secciones locales y de artes aplicadas de la exposición pero no en las grandes muestras organizadas por los comisarios oficiales.

Se puede reconstruir cómo y con qué expectativas se realizó aquel viaje a partir de materiales de índole muy distinta que se conservan tanto en bibliotecas públicas como privadas. La revisión de la prensa catalana de la época, de libros y revistas publicados con motivo de la exposición, documentos iconográficos o la misma correspondencia abren caminos a la investigación. Se conocen, además, algunas de las bibliotecas de diseñadores y arquitectos que nos permiten saber las revistas a las que se suscribían o los libros que importaban².

PARÍS 1900, TRIUNFO DEL ART NOUVEAU PERO, OFICIALMENTE, REGIONALISTAS

La asistencia masiva a la Exposición Internacional de París de 1900, divul-

gó en Catalunya como en el resto de la cultura occidental, las formas sinuosas y abstractas del *Art nouveau*, una moda internacional y cosmopolita que se proponía terminar con los estilos llamados “nacionales”, una actitud que se puede apreciar también en las artes plásticas, en el espíritu internacionalista de las primeras vanguardias artísticas, desde le impresionismo hasta el cubismo y la abstracción. Los mismos cronistas de la época son conscientes del espíritu cosmopolita que domina el arte y la arquitectura con la utilización de un lenguaje que consideran, simplemente, más moderno. Pero sus implicaciones van mas allá, algunos comentaristas llegan a justificar esta actitud por la necesidad de encontrar un punto medio en el nuevo gusto que favorezca la exportación, es decir, hay que buscar unos gustos comunes para que sea más fluida la circulación de objetos manufacturados. Así, al menos lo justifica el crítico francés, Pierre Marcel, en un comentario sobre las industrias artísticas de la exposición, « Il est assez probable aussi que l'esthétique deviendra *internationale*. Les styles particuliers à chaque région disparaîtront devant les nécessités de l'exportation»³.

Sin embargo, la norma “oficial” de la exposición fue el eclecticismo en boga o el más pomposo neo-rococó, el *Art nouveau* fue el estilo triunfante como señaló Phippe Julian en un libro ya his-

² Nos interesa, en primer lugar conocer los libros utilizados por arquitectos y constructores, los profesionales que mejor contribuyeron a la difusión del gusto *Art nouveau*. A este fin, se puede consultar la biblioteca de la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona de la Universidad Politécnica de Catalunya, creada en 1875, (utilizaremos las siglas ETSAB y UPC) que conserva un importante fondo antiguo propio y algunos legados particulares de los arquitectos Àureo Bis y Mas de Xaxars; la del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya (COAC) con los fondos de la antigua Associació d'Arquitectes de Catalunya (1890) y que cuenta también con múltiples legados, de August Font i Carreras, Adolf Florensa i Ferrer, Enric Catà i Catà y de Lluís Domènech i Montaner. He podido examinar además la biblioteca del maestro de obras Jeroni Granell i Mundet y de su hijo, el arquitecto Jeroni F. Granell i Manresa. Respecto a los libros de artistas, industriales y artesanos se han preservado algunos conjuntos en la Biblioteca General dels Museus d'Art, en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), como la que perteneció a Alexandre de Riquer que ha sido estudiada por Eliseu Trenc Ballester y Alan Yates (1980): *Alexandre de Riquer (1856-1920). The British Connection in Catalan Modernism*, The Anglo Catalan Society Occasional Publications, Sheffield y otros fondos, aunque parciales, de Josep Lluís Pellicer, Apel·les Mestres y Lluís Masriera i Rosés del cual se conserva también un importante álbum de fotografías documentales; en manos privadas, los de la familia de ebanistas Busquets y del diseñador Josep Pey i Farriol. Finalmente, la Biblioteca de Catalunya y los fondos de las universidades catalanas, ahora centralizados (Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya CCUC) nos permiten localizar otro tipo de libros que interesaron a un público más amplio.

³ Marcel, Pierre (s.f.): *Les industries artistiques*. Librairie C. Reinwald, Schleicher frères & Cie, París, p. 276.

tórico sobre la exposición⁴, el que se encontraba en la calle y en la vida cotidiana. Para empezar, adoptaron la nueva moda los accesos de las estaciones de Metro diseñadas por Hector Guimard que fueron extraordinariamente populares. La primera línea de metro, Porte Maillot- Porte de Vincennes fue inaugurada en julio de 1900 y la segunda Étoile-Trocadéro en octubre del mismo año⁵. También podríamos hacer referencia a *Maxime*, el restaurante que aún conserva toda su suntuosidad original, de almacenes como *Le Printemps* o *Le Bon Marché* o el teatro de la conocida bailarina Loie Fuller, proyectado por Henry Sauvage. También se adaptó el nuevo estilo –aunque con muchas reminiscencias exóticas– el acceso principal, la Porte Binnet, conocida así por el nombre de su proyectista, René Binnet y que consistía en una gran cúpula soportada sobre tres arcos, uno más grande que coincidía con el acceso principal y dos laterales. Cubierta de mosaicos y placas de yeso policromadas y con una estilizada escultura, la *Parisienne*, se convirtió en el emblema de la exposición. Sin embargo, tanto los pabellones oficiales, el mismo Grand Palais, como los nacionales optaron por un eclecticismo mucho más convencional o por los estilos autóctonos. La vista tan reproducida de los pabellones nacionales, los Palais de Nations, desde el Sena, un enorme pastiche estilístico, es suficientemente representativa.

El gran promotor de *l'Art nouveau* en Francia, Héctor Guimard, según señala su biógrafo Philippe Thiébaud, a pesar de que había presentado enton-

ces un folleto en el que daba a conocer precisamente el “style Guimard” apenas estuvo representado entre las muestras oficiales⁶. El *Art nouveau* se encontraba en elementos secundarios o decorativos y, sobretodo, en las artes decorativas y aplicadas que se dejaban ver en los distintos pabellones, como los de Alemania y Austria o el construido por la Union Centrale des Arts Décoratifs con muebles de Louis Majorelle. Dentro de este contexto, el Pabellón Español se orientó hacia las opciones más eclécticas. José de Urioste proyectó un edificio que definiría una nueva línea de actuación dentro del panorama español, el regionalismo⁷. “Ai Mare de Deu, a Espanya diuen que no l’han tret del Renaixement espanyol!”, escribía *Pèl & Ploma*⁸.

El pabellón dedicado a Rodin, es un caso especial y toda la bibliografía sobre el artista destaca la importancia de este acontecimiento. Rodin organizó a sus expensas esta exposición para compensar el fracaso que se representó para su carrera que la Société de Gens de Lettres le retirara el encargo del monumento a Balzac. La muestra tuvo un gran éxito de público y, a partir de este momento, se consolida su fama entre los artistas catalanes. Por las limitaciones de espacio no voy a desarrollar este punto que, por otro lado, ya cuenta con algunos de investigación⁹.

EL ECO DE LA EXPOSICIÓN EN CATALUNYA

Las publicaciones generadas por la propia Exposición que se pueden en-

⁴ (1974): *The triumph of Art Nouveau. Paris Exhibition 1900*, Phaidon Press Limited, Londres.

⁵ Thiébaud, Philippe (1993): “Édicules et entourages du Métropolitain” en Thiébaud, Philippe (coord.): *Guimard*, Réunion des Musées Nationales, París, p. 242.

⁶ Hasta *L'exposition de l'Habitation* de 1903 no pudo disponer de un espacio propio–al que se accedía, precisamente, a través una réplica de los famosos faroles del Métropolitain–. Ibidem, p. 211 y 238-239.

⁷ Bueno Fidel, María José (1987): *Arquitectura y Nacionalismo (Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX)*, Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos de Málaga, Málaga, pp. 101-113.

⁸ Coll, Pere (1900): “Exposició Universal de París. Abans de tirar el teló”, en *Pèl & Ploma*, nº 46-47, 21 de abril. Los primeros números de *Pèl & Ploma* no van paginados. Se ha modernizado la ortografía en catalán y francés.

⁹ Doñate, Mercè (1987), “Rodin i Catalunya” en *Rodin, Bronzes i aquarel·les del Museu Rodin de París*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, p. 13-30; AA.VV. (1996-1997) *Auguste Rodin i la seva vinculació amb Espanya*, Fundació “laCaixa”, Barcelona.

contrar en las bibliotecas que hemos descrito, nos permiten tener una opinión ajustada respecto al alcance que tuvo la muestra entre la cultura catalana. En primer lugar, comentaré de manera breve los catálogos y libros generales y los dedicados a cuestiones técnicas que tuvieron una amplia difusión. El texto del que he encontrado más ejemplares es la *Revue Technique de l'Exposition*¹⁰, escrito por un comité de Ingenieros, arquitectos, profesores y constructores. Consta de dos volúmenes de texto, el primero dedicado a la arquitectura y construcción, el segundo a la mecánica y va acompañado de un atlas con fotografías y planos de los principales edificios. También he localizado diversos ejemplares de los fascículos publicados por la Vve Ch. Dunod¹¹ sobre temas monográficos como motores hidráulicos, máquinas a vapor, máquinas frigoríficas o material agrícola. Sin embargo, no se conserva en Barcelona la colección completa de los catálogos oficiales de la Exposición¹². Ramon Casas afirma que ha comprado los veinte volúmenes para Utrillo, añadiendo una crítica explícita: “Hi ha tants disbarats que sembla una novella de *risa*”¹³. Aparte de esta colección que no he localizado, sólo he podido encontrar el tomo XII que corresponde a una parte de la sección de Agricultura procedente de la Cámara de Comercio de Barcelona¹⁴. No deja de sorprender, por ejemplo, que no se conserven en

ninguna de las colecciones que he consultado el volumen XIV, el dedicado a la “*Décoration et mobilier des édifices publics et des habitations*”.

Algo parecido ocurre con las dos grandes exposiciones de arte que tuvieron lugar en el Grand Palais, la de pintores franceses del siglo XIX, conocida como la “*Centennale*” y la dedicada al arte de todos los países en los últimos diez años, la “*Décennale*”. La crítica es muy severa con los contenidos de las exposiciones, sobre todo respecto a la *Decennale*. La falta de interés por estas manifestaciones puede explicar que no se conserven catálogos de las mismas. En cambio, fue con toda probabilidad mucho más visitada, la *Exposition Retrospective d'Art Français*¹⁵ del que hemos localizado diversos ejemplares, uno de ellos con el *Ex libris* del arquitecto Francesc Folguera. Se trataba de una muestra que trataba con detalle las artes aplicadas y decorativas, tema por el que había una gran sensibilidad en la Catalunya del momento.

La exposición generó, por otro lado, una serie de publicaciones especializadas en arte y arquitectura que tuvieron una gran difusión. Obras como *L'architecture et la sculpture: exposition de 1900*¹⁶ o *Les Beaux-Arts et les Arts Décoratifs* de L. Benedite [et alt.]¹⁷, una obra muy ilustrada que hace evidente hasta qué punto el *Art nouveau* se encontraba más en el diseño de vitrinas o instalaciones que en la arquitectura o

¹⁰ (1901-1902): *Première partie: Architecture et construction. Paris: Bernar & Cie, 1900-1902. Deuxième partie: Matériels et procédés généraux de la mécanique, ect..* (COAC, ETSAB).

¹¹ La editorial Vve. Dunod se especializó en la publicación de libros técnicos, incluidas las actas de los congresos que se celebraron durante la Exposición (UPC).

¹² (1900): *Exposition Internationale Universelle de 1900. Catalogue général officiel*, L. Danel, Lille, 20 vols; Utrillo, Miquel(1900): *Pel & Ploma*, n° 48-49, 5 de mayo, p. 2-3.

¹³ Casas Ramon (1900): “*Pel & Ploma a Paris*”, *Pel & Ploma*, n°57, 1 de agosto, p. 7.

¹⁴ Procede de la Cámara de Comercio (Universitat Pompeu Fabra).

¹⁵ (s.d.[1900]): *Catalogue officiel illustré de l'Exposition rétrospective de l'art français*, Impr. Lamerrier Basquest, Paris (COAC).

¹⁶ (1904), Armand Guérinet, París (UPC).

¹⁷ Impreso por la Gazette des Beaux-Arts, COAC. Es una donación de D. Arturo Andreu a la antigua Asociación de Arquitectos. Roger Marx publicó el mismo artículo en la revista *Gazette des Beaux-Arts*, y de forma monográfica en (1901), Delagrave éditeurs, París (se trata de la continuación de un libro similar escrito sobre la Exposición de 1889).

contenido de las exposiciones. Abundan también los textos específicos sobre la “Centennale” y la “Décennale”, sobre la retrospectiva de arte francés y sobre las artes industriales de los distintos pabellones. Citaré como muestra un texto de Roger Marx, «La Décoration et les Industries d’Art à l’Exposition Universelle» publicado en una obra colectiva sobre artes industriales que se convierte en una clara defensa del *Art nouveau* en la arquitectura «le luxe nouveau est un premier signe, une première conséquence du mouvement qui, vers la fin de XIX è siècle, a rapproché tous les arts, en les portant à tendre vers un but d’application¹⁸». En la misma línea la obra de Pierre Marcel *Les Industries artistiques* que ya he citado¹⁹, critica el arte “oficial” de la exposición justificando que el desarrollo del arte industrial sólo se podrá conseguir desde una visión moderna o positiva respecto al maquinismo.

He recogido, finalmente, una notable cantidad de documentación de ámbito más general, recuerdos de la exposición o libros y opúsculos turísticos. Una parte importante la he recopilado en fotografías como *Exposition 1900 album photographique* editada por A. rman Taride²⁰. Son importantes también las guías, la editada por Hachette, por ejemplo, de la que se conserva un volumen que había pertenecido al diplomático catalán Eduard Toda²¹ o la *Guide-boussolle* que incluye un mapa y una brújula²². Como material comple-

mentario puedo citar el cartel *Vue panoramique de l’Exposition Universelle de 1900* de Lucien Baylac²³ que presenta una vista general con el los Principales Palacios y la Tour Eiffel o el plano plegable del recinto que regalaban los almacenes de *La Samaritaine*²⁴.

El éxito de la cultura francesa era tal que podemos constatar que el interés por la Secesión austriaca se despertó también a través de la sección correspondiente de la exposición de París²⁵ y así encontramos versiones francesas de la más moderna revista austriaca *Inne-Dekoration*²⁶. Un caso interesante es de la recepción de la Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas de Turín, sin duda, la más gran aportación italiana a la cultura del *Art nouveau*. La publicación que divulgó la exposición en Barcelona es un libro editado por Alexander Kock en Darmstadt en edición francesa²⁷. Un recuerdo de la muestra más que un catalogo con 450 ilustraciones.

LA EXPOSICIÓN EN PÈL & PLOMA

La otra cara de la moneda la representan las referencias aparecidas en la prensa catalana. Las limitaciones de espacio nos impide hacer una investigación exhaustiva por lo que me he centrado a una revista concreta, *Pèl & Ploma*, la revista de “arte” dibujada por Ramon Casas y escrita por Miquel Utrillo. Ambos conocían muy bien París. Utrillo visitaba la ciudad asiduamente como tantos artistas del momento y Casas es-

¹⁸ *Ibidem* p. 460

¹⁹ Vid. nota 4.

²⁰ (s.f.): A. Taride, París (COAC, BC).

²¹ (1900): *Paris-Exposition: guide pratique du visiteur de Paris et de l’Exposition*, Hachette, París (UPC y Biblioteca Toda d’Escornalbou).

²² Brocherioux, E. (ed.) (s.f.) : *Guide-boussolle: exposition et Paris*, Société d’Éditions Littéraires et Artistiques, Librairie Paul Ollendorf, París, (BC).

²³ 93 x 66,7 cm., litografía, editado en Toulouse, B. Sirven Imp. Edit.

²⁴ 1 plano plegable. *Exposition Universelle 1900. Paris*, Grand Magasins de la Samaritaine.

²⁵ (1900): *Catalogue des sections autrichiennes*, Impr. Impériale-Royale de l’État, Viena (COAC).

²⁶ (COAC/FB).

²⁷ (s.f.), *L’Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes a Turin*, Librairie des Arts Décoratifs, Darmstadt (COAC/FB/FG, también en el fondo Pey).

tuvo allí una larga temporada, entre los meses de marzo y octubre de 1900²⁸.

En un primer momento, se creyó que la exposición podía ofrecer una imagen de la pintura española distinta de la cual había sido la oficial de las exposiciones nacionales, la presencia como cónsul de España en esta ciudad de Eduard Toda hizo crecer expectativas de renovación, “per fi durant la pròxima exposició de París tindrem un amic que entendrà els interessos morals a més dels materials...”²⁹. Sin embargo, sólo quince días más tarde, empieza a crecer la suspicacia respecto a la orientación de la pintura española. Es nombrado comisario de la Sección Española el Duque de Sesto quién terminaría convirtiendo la selección en una fiel imagen del España oficial tal como había ocurrido en las precedentes exposiciones, a pesar que la “pintura nueva” es ya una realidad conocida y cotizada entre algunos coleccionistas³⁰. Las mismas expectativas pesimistas se reflejan entre los críticos franceses y la revista publica una carta de un crítico del que no se cita el nombre pero a quién se considera el más importante crítico de París que sugiere que “pour qu’ils se noient parmi des croûtes prétentieuses, il vaut mieux que vos amis s’abstiennent de pas faire le jeux parmi ces pompiers. C’est mon avis”³¹. Pero a pesar de la reticencias sobre la orientación oficialista de las bellas artes en la exposición, la información que ofrece la revista ofrece sigue siendo exhaustiva, se publican todos los comunicados de la comisaría regia en París a cargo del Marqués de

Villalobar³² así como las características de los impresos de inscripción o las fotografías que se tenían que enviar para proceder a la selección.

Pero, a pesar del creciente desánimo sobre la calidad de obras de arte expuestas en los pabellones oficiales, Casas y Utrillo se convierten en unos fervientes cronistas del evento. *Pèl & Ploma* publica una referencia semanal de la exposición, acompañada siempre por dibujos de Casas que permitía al público catalán seguir con detalle la construcción de los pabellones³³, los actos de la inauguración³⁴, etc.... Los textos, sin embargo, tienen un incuestionable tono crítico, al referirse tanto al escenográfico estilo arquitectónico como a los estilos arquitectónicos de los pabellones nacionales —sólo se defiende el de Austria y Alemania y se juzga con severidad los de España y Italia “posant vins en temples gòtics, barralons (sic) en quioscos àrabs, olives en vitrines Lluís XV, i tintes litogràfiques en armaris de mosaics de la Alhambra, estrafets en paper i cartró. El resultat que obtenen al costat de les altres seccions és d’un mareig que calma la curiositat del visitant de més bona voluntat”³⁵. Otro tono tienen las crónicas que redactan a cuatro manos ambos amigos, ilustradas por Casas, que dejan de lado la exposición y se limitan a describir la realidad que les circunda, los visitantes y los ciudadanos de París, los nuevos ingenios como la plataforma móvil, las diversiones populares y también las distintas exposiciones que se convierten en

²⁸ Utrillo, Miquel (1900): “Ramon Casas se n’ha anat a París”, en *Pèl & Ploma*, n° 40, 3 de marzo. Coll, Isabel (1999), *Ramon Casas. Una vida dedicada a l’art*, El Centaure Groc, Barcelona, p. 131-132.

²⁹ [Utrillo, Miquel] (1899): “en Toda consul a París”, en *Pèl & Ploma*, n° 8, 22 de julio.

³⁰ [Utrillo, Miquel] (1899): “La pintura d’aquí a l’Exposició de París I”, en *Pèl & Ploma*, n° 9, 29 de julio..

³¹ “La pintura d’aquí a l’Exposició de París II”, en *Pèl & Ploma*, n° 11, 12 de agosto.

³² (1899): *Pèl & Ploma*, n°12, 19 de agosto; n° 20, 14 de octubre.

³³ Coll, Pere (1900): “Exposició Universal de París. Abans de tirar el teló”, en *Pèl & Ploma*, n° 46-47, 21 de abril, p. 1.

³⁴ *ibidem*. p. 6.

³⁵ [Utrillo, Miquel] (1900), *Pèl & Ploma*, n° 48-49, 5 de mayo, p.2.

un retablo de costumbres y tipos³⁶. La prodigiosa facilidad que tenía Ramon Casas por el dibujo y las vivas descripciones de Utrillo convierte las páginas de *Pèl & Ploma* en una irónica al mismo tiempo que completa visión de la imagen que la exposición de París ofrecía al público de la época.



³⁶ La serie empieza con un viaje de Utrillo a París y sigue con dibujos de Casas redactadas por Utrillo, la primera escrita en primera persona es una descripción de los pabellones, (1900): *Pèl & Ploma*, n° 46-47. 21 de abril, p. 2-5; Utrillo, Miquel, "Pèl & Ploma a París" en *Pèl & Ploma*, n°53, 1 de junio, p. 6-7; n° 54, 15 de junio, p. 6; n° 57, 1 de agosto, p. 6-7.

MIRÓ-MÚSICAS. RESONANCIAS MUSICALES DE LOS ESPACIOS MIRONIANOS

Germán Gan Quesada

PRELUDIO

*Soleil de proie prisonnier de ma tête,
Enlève la colline, enlève la forêt.
Le ciel est plus beau que jamais.*
(Paul Éluard)

Así encabezaba Paul Éluard el poema ‘Miró’ de su libro *Capitale de la douleur* (1926), indicio de una relación entre ambos creadores que se manifestaría también en la actividad del pintor catalán como ilustrador de varios libros del poeta surrealista francés (*Solidarité*, 1938; *Un poème dans chaque livre*, 1956; *À toute épreuve*, 1958); treinta años más tarde, Francis Poulenc escogía este poema como sexto número de *Le travail du peintre*, ciclo de siete canciones para voz y piano en que también comparecían Picasso, Chagall, Bracque, Gris, Klee y Villon, un breve – no más de minuto y medio – ensayo de interpretación musical del peculiar universo cósmico y nocturno de Miró, en la que consideraba la pieza “más difícil de interpretar” de la colección, por su carácter oscilante entre extroversión e íntima expresión¹.

El tema de las relaciones entre Joan Miró y el arte sonoro ha sido ya objeto de un breve acercamiento específico, llevado a cabo con motivo del centenario del nacimiento del pintor por Enrique Juncosa, autor que, al tiempo que señalaba las conexiones entre el fenómeno musical y la inspiración mironiana y su afinidad personal con algunos compositores (E. Varèse, J. Cage, K.-H. Stockhausen)², señalaba algunas vías de investigación ulteriores en este ámbito, singularmente en el terreno de la creación escénica, una propuesta que fue recogida muy poco después como materia de una exposición específica y de su extenso y detallado catálogo³.

No reiteraremos, por tanto, la información contenida en estas aportaciones, aunque sometamos a revisión algunas de sus consideraciones sobre la base de algunos datos relegados y desde una perspectiva adoptada desde el ángulo de la musicología; el propósito del presente trabajo es, singularmente, poner de manifiesto cómo la obra y las preocupaciones estéticas de Joan Miró han nutrido

¹ “...la plus difficile à interpreter, avec son passage subit d’un éclat strident à la douceur et au lyrisme...” (Poulenc, Francis (1993) [1964]: *Journal de mes mélodies*, ed. Renaud Machart, Cicero Éditeurs–Éditions Salabert, [Paris], p. 58-59); el ciclo, editado por Max Eschig en 1956, se estrenó en París por Alice Esty y el propio compositor al piano el 1 de abril de 1957).

² Juncosa, Enrique (1993-1994): “Joan Miró i la música”, en *Estudis baleàrics*, 47-48 (septiembre-abril), p. 39-48; Raillard, Georges (1998): *Conversaciones con Joan Miró*, Gedisa, Barcelona, p. 117-118.

³ *Miró en escena* (1994). Catálogo de exposición, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1.12.1994-12.2.1995, Fundació Joan Miró, Barcelona. Recoge ensayos de Isidre Bravo, Rosa M^a Malet, Xavier García, Carme Escudero i Anglès, Joan Baixas, Glòria Picazo y Jacques Dupin.

la creación de diversos compositores a lo largo de la centuria pasada y de qué modo el conocimiento de dicha creación puede contribuir también a una más rica interpretación de la propia producción del artista catalán.

TEMA CON VARIACIONES

En repetidas ocasiones mencionó Miró sus preferencias musicales: Bach, Mozart —quien, según el pintor, sobresalía “por su pureza, por su generosidad y por la sencillez de su amor”⁴—, el romanticismo alemán (Schumann, Wagner, Brahms) y compositores contemporáneos como Falla, Stravinsky o Ravel, sin olvidar la música de *jazz* y diversas músicas no occidentales (Japón, China, África), y refiriéndose a su etapa surrealizante de mediados de los años 20 — pensemos en óleos como *Musique, Seine, Michel, Bataille et moi* (1927) [Kunstmuseum Winterthur] o en las ilustraciones para el libro de Lise Hirtz *Il était une fois une petite pie* (Paris: Jeanne Boucher, 1928)—, Miró no tiene reparo en definirlos como “campos sonoros ... de ritmos caligráficos y musicales”⁵.

Años más tarde, coincidiendo con la crisis vital que sufre el pintor en el período que enlaza el fin de la Guerra Civil española y el inicio de la II Guerra Mundial, Miró emprende en Varengeville-sur-Mer la serie *Constellations* (1940-1941), 23 gouaches sobre papel que constituyen una de las cimas de la obra del pintor⁶ y para los cuales la

inspiración musical, según una muy conocida declaración del artista, fue fundamental: “En Varengeville-sur-Mer, en 1939, empezó una nueva etapa en mi obra que tuvo sus fuentes en la música y en la naturaleza. Fue por la época en que estalló la guerra mundial. Sentí un profundo deseo de escapar. Me encerré adrede dentro de mí mismo. La noche, la música y las estrellas comenzaron a desempeñar un papel importante para sugerir mis cuadros. La música siempre me había atraído y ahora, en este período, la música empezó a tomar el papel que la poesía había desempeñado al principio de los años veinte; especialmente Bach y Mozart, cuando volví a Mallorca con la caída de Francia”⁷.

La referencia a Bach y Mozart, recurrente en los artistas de la época⁸, augura una búsqueda de equilibrio entre la construcción formal rigurosa del compositor barroco y el vuelo melódico y rítmico profundo y elegante del músico salzburgués; cuando meses más tarde Miró retome en Palma de Mallorca la serie y emprenda nuevos proyectos, aun desechados (como el titulado *Música-evasión* en junio de 1941⁹), el pintor partirá precisamente de obras anteriores ya señaladas por su musicalidad interna —así, señala que las ilustraciones para el mencionado libro de Hirtz “ha[n] de ser un punto de partida hacia las telas partiendo de formas musicales, obras en las que el sentido de la musicalidad se acentuará y deberá precederlas en la ejecución”¹⁰—,

⁴ Duthuit, Georges (1936): “Où allez-vous Miró?”, en *Cahiers d'art*, n. 8-10, p. 261-266 [recogido en *Joan Miró. Escritos y conversaciones* (2002) [1986], ed. Margit Rowell, IVAM-Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia/Murcia, p. 213-217, p. 217]; cit. por Juncosa (1993-1994): *op. cit.*, p. 41.

⁵ Amón, Santiago (1978): “Tres horas con Joan Miró”, en *El País Semanal*, 62 (18 de junio), p. 614-619 [recogido en *Joan Miró. Escritos...* (2002), *op. cit.*, p. 388].

⁶ Dupin, Jacques (1993): *Joan Miró*, Ediciones Polígrafa S.A., Barcelona, p. 237-255 [“Varengeville y las Constelaciones. 1939-1941”].

⁷ Sweeney, James J. (1948): “Joan Miró: Comment and Interview”, en *Partisan Review*, 2, p. 206-212 [recogido en *Joan Miró. Escritos...* (2002), *op. cit.*, p. 294]; cit. parcialmente por Juncosa (1993-1994): *op. cit.*, p. 41.

⁸ Cfr. *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos* (2003). Catálogo de exposición, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 11.2.-25.5.2003, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid.

⁹ Cfr. Miró, Joan (2002): *Los cuadernos catalanes. Dibujos y escritos inéditos presentados por Gaëtan Picon*, IVAM-Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Valencia/Murcia, p. 119 y 122; cit. por Juncosa (1993): *op. cit.*, p. 47.

¹⁰ Miró, Joan (2002): “‘Souvenir d'un poème’. 1940-1941”, en Miró (2002): *op. cit.*, p. 114-125, p. 114.

tomando la música de Mozart como modelo declarado: "...que sean de un alto espíritu poético y musical, hechas sin ningún esfuerzo aparente, como el canto de un pájaro, el comienzo de un nuevo mundo o la vuelta a uno más puro, sin ningún dramatismo ni nada de teatralidad, llenas de amor y magia"¹¹

"... que mi obra *surja* de un modo natural, como el canto de un pájaro o la música de Mozart, sin esfuerzo aparente pero largamente meditado y trabajado por dentro"¹² y afirmando la posibilidad de crear directamente bajo el influjo de la audición musical, en el intento de traducir sobre el papel formas y ritmos musicales¹³.

Un caso similar de apropiación pictórica de un fenómeno sonoro, aunque en este caso cobijado por un espacio ritual resonante que determina taxativamente su aprehensión y significado, lo constituye la pareja de óleos *Femme écoutant de la musique* [Col. Particular] y *Danseuse écoutant jouer de l'orgue dans une cathédrale gothique* [Fukuoka Art Museum, Fukuoka], fechados respectivamente en 11 y 26 de mayo de 1945. En este último, Roger Penrose cree percibir un ritmo musical en la gradación cromática y de tamaños de las figuras circulares que recorren la parte inferior del lienzo¹⁴; por su parte, de las circunstancias de inspiración plástica nos da noticia el propio pintor: "Como yo vivía en las afueras de Palma, solía pasarme horas mirando el mar. La poesía y la música fueron entonces importantísimas para mí en mi aislamiento. Cada día después de comer solía ir a la catedral a escuchar el ensayo de órgano. Me sentaba ahí, en aquel espacio gótico vacío soñando despierto, conjurando

formas. La luz se introducía en la penumbra a través de los vidrios de colores de las ventanas como una llama naranja. La catedral parecía siempre vacía a aquellas horas. La música del órgano y la luz filtrándose a través de los vidrios de colores de las ventanas sobre la penumbra interior me sugerían formas"¹⁵.

Podrían multiplicarse ejemplos similares en la producción posterior de Miró, aunque en ella la relación mutua entre ambas artes, al menos explícita, se hace por lo general menos evidente y no apoyada ya en testimonios del pintor; no sobran, sin embargo, hipótesis más o menos arriesgadas: ¿es *Le réveil des oiseaux I*, óleo datado el 31 de mayo de 1965 [Col. K. Katsuta], trasunto plástico de la homónima pieza de Olivier Messiaen (1908-1992) para piano y orquesta, compuesta en 1953?, ¿mantiene alguna relación *Sonatine I*, aguafuerte y aguainta sobre papel Arches (Paris: Maeght, 1966) con la pieza pianística de Maurice Ravel (1905), cuya sinfonía coreográfica *Daphnis et Chloé* (1909-1911) viene también a la mente a propósito del grabado del mismo título de Miró para la revista *Minotaure*, primero salido de su mano (1933)?, ¿a qué músicas aluden los óleos de la serie *Musique du crépuscule I-VI*, fechados entre diciembre de 1965 y febrero de 1966?, ¿es demasiado aventurado plantear la posible relación entre la serie de aguafuertes y aguaintas *Archipel sauvage I-VI* (1970) y la colección de piezas instrumentales *Archipels I-V* del compositor francés André Boucourechliev (1925), compuesta entre 1967 y 1970?

A estos referentes musicales en la obra mironiana habría que sumar el trato personal que el pintor entabló en

¹¹ Miró, Joan (2002): "Gran Cuaderno de Palma. 1940-1941", *ibidem*, p. 127-133, p. 128.

¹² De un diario de notas fechado en 1941-1942 cit. en Joan Miró. *Escritos...* (2002), *op. cit.*, p. 265.

¹³ Miró, Joan (2002): "Dafnis y Cloe. 1940", en Miró (2002): *op. cit.*, p. 134-135, p. 135: "Para las telas *Música-Evasión*, poner antes en la pared unos papeles blancos, escuchar música y dibujar sobre este papel las formas y los ritmos que me sugiera, sirviéndome de estas formas, signos y ritmos como punto de partida".

¹⁴ Penrose, Roger (1993) [21985]: *Miró*, Destino, Barcelona, p. 107-108.

¹⁵ Sweeney (1948): *op. cit.*, cit. en Joan Miró. *Escritos...* (2002), *op. cit.*, p. 295. Una afirmación posterior similar se recoge en Raillard (31998): *op. cit.*, p. 101-102, de donde la toma Juncosa (1993-1994): *op. cit.*, p. 47.

sus años parisinos con algunos compositores: éste es el caso de Erik Satie (1866-1925), a quien conoció superficialmente a través de Picasso en 1919¹⁶, con quien compartió la pasión por la música de *cabaret y music-hall* – *Le placeur du music-hall*, óleo sobre lienzo (1925) [préstamo de la Generalitat de Catalunya a la Fundació Joan Miró, Barcelona] – y para una edición de cuyas obras pianísticas (*Gnosiennes*, 1890-1897 y *Embryons desséchés*, 1913) proyectada por la editorial parisina Louis Broder grabó cuatro aguafuertes bajo el título de *Poèmes et chansons*, alrededor de 1956-1957¹⁷.

Más prolongada y honda fue la relación con el compositor francoamericano Edgar Varèse (1883-1965), a quien conoció en París en 1932¹⁸ a través de su amigo común Alexander Calder y que se integró activamente en los círculos vanguardistas franceses: “Cálido, apasionado, buscaba [Varèse] sobre todo frecuentar a escultores y pintores, se encontraba con Calder, ese desconocido que llevaba un circo animado en una maleta, Giacomeeti, Zadkine, Miró; con André Masson paseaba en triciclo en Moret-sur-Loing, a la moda Dadá”¹⁹

De hecho, en el viaje París-Nueva York, vía Lisboa, que llevaría a Varèse a establecerse definitivamente en EE.UU. (agosto-septiembre de 1933)²⁰, el músico se detuvo expresamente en Barcelona para visitar a Miró y en los meses ante-

riores a la Guerra Civil española ambos creadores participaron en la preparación de un festival de orientación comunista, “Le Quatrième Internationale des Arts”, bajo el patrocinio de la ADLAN catalana, en que había de darse a conocer el largamente acariciado proyecto sinfónico-coral de Varèse *Espace*²¹, una iniciativa que abortó la inestable situación política española; al instalarse el músico en su domicilio estadounidense definitivo, entre las obras de arte cuidadosamente distribuidas en él se encontraban, junto con un móvil de Calder, diversos cuadros de Miró²².

No es sino hasta 1950 cuando asistimos a una colaboración efectiva entre Varèse y Miró, aunque no a propuesta mutua, sino a través del director Thomas Bouchard, que ya había contado con el compositor en la producción del documental *Fernand Léger in America. His new Realism* (1945), en que incluye fragmentos de sus obras *Octandre*, *Intégrales*, *Hyperprisme* e *Ionisation*.

Se trata del documental *Around and about Joan Miró*, una cinta de 55 minutos de duración producida en 1955 y estrenada en octubre de este año en el Fogg Museum de Cambridge y en la que labor de Varèse es doble: por un lado, el control del proceso de selección de fragmentos musicales que ilustran la imagen²³ –músicas de Antonio de Cabezón, Isaac Albéniz y Enri-

¹⁶ Juncosa (1993-1994): *op.cit.*, p. 46, que cita a partir de Raillard (31998): *op. cit.*, p. 128.

¹⁷ Erik Satie. *Del Chat Noir a Dadá* (1996). Catálogo de exposición, Valencia, IVAM-Centre Julio González, 19.9.-10.11.1996, IVAM, Valencia, n. 164 (p. 204-205).

¹⁸ No en Barcelona, como sostiene en conversación a Raillard en los años 70; cfr. Raillard (31998): *op. cit.*, p. 120, cit. por Juncosa (1993-1994): *op. cit.*, p. 44.

¹⁹ “Chalereux, passionné, il recherchait surtout la fréquentation des sculpteurs et des peintres, rencontrait Calder, cet inconnu qui transportait un cirque animé dans une valise, Giacometti, Zadkine, Miró; avec André Masson, il faisait du tricycle à Moret-sur-Loing, selon la mode Dadá” [traducción propia] (Vivier, Odile (1973): *Varèse*, Seuil, Paris. Col. Solfèges, n. 34, p. 84).

²⁰ *ibidem*, p. 104.

²¹ Cfr. Maderuelo, Javier (1985): *Edgar Varèse*, Círculo de Bellas Artes, Madrid. Col. Músicos de nuestro siglo, 4, p. 75-76. De este proyecto sólo llegaría a estrenarse en 1947 el fragmento titulado *Étude pour Espace*.

²² Vivier (1973): *op. cit.*, p. 131.

La colección de arte de Edgar Varèse fue vendida por su segunda esposa, Louise McCutcheon, en la casa de subastas Butterfield&Butterfield de San Francisco en marzo de 1991.

²³ Juncosa (1993-1994): *op.cit.*, p. 46 cita un fragmento de una carta de Varèse a Miró (18.10.1950) en este sentido.

que Granados²⁴, junto con fragmentos de música antigua interpretados por el conjunto Pro Musica Antiqua dirigido por Safford Cape y de folklore catalán facilitados por Radio Barcelona— y, por otro, la composición de un breve episodio musical electroacústico, muestra de la concepción varèsiana de ‘sonido organizado’²⁵, para unas imágenes tomadas en la procesión nocturna de Jueves Santo en la localidad bajo-ampurdanesa de Verges²⁶.

En el contexto de una reivindicación un tanto *naïf* de la influencia paisajística, cultural —arte románico (Tarrasa, Barcelona, Tarragona)— y folklórica (sardanas, castellets, arte popular) catalanas sobre la obra de Miró, este breve episodio²⁷ actúa como cumbre dramática, acentuando expresionistamente el ambiente de la procesión, rodada como una pesadilla tenebrista que se apoya en una música *concrète* basada en el propio entorno sonoro del acontecimiento: la resonancia cadenciosa de pasos al inicio y al fin, el sonido de tambores y de un flaviol, voces que se lamentan, sollozan o gritan y frases aisladas de la entonación gregoriana del último responsorio de maitines del Viernes Santo, ‘Caligaverunt oculi mei’.

Satisfecho del resultado obtenido, Miró respondería inmediatamente en 1959 a la petición por parte de Varèse de un óleo original para ilustrar la portada de una de las primeras grabaciones de sus obras, editada por COLUMBIA²⁸, y pintaría dos *Hommage à Edgar Varèse* [I-

II] [Col. Helly Nahmad, London], de los que sólo sería usado el primero y que el compositor conservó hasta su muerte sobre el piano de su domicilio neoyorquino en 188 Sullivan Street.

ESPÍRITUS DANZANTES

“G.C. De la pintura hemos pasado a actos conexos y, naturalmente, nos hemos visto conducidos a la escultura. Creo que podemos ir igualmente hacia la música. Retomo sus mismas palabras: me ha dicho que un cuadro es un ritmo musical y poético y que no diferencia al poeta, al músico, al pintor.

J.M. Todo puede entrar en la pintura.

G.C. Pero si no diferencia al poeta, al músico y al pintor, nos encontramos ante una creación: el ballet.

J.M. Muy cierto. el ballet me interesa mucho. He hecho *Jeux d’enfants* y espero tener ocasión de hacer otros.

El ballet es una manera de hacer entrar —que es lo que me interesa— en contacto directo, físico, con el público. Me gustaría hacer yo mismo el argumento. Y como músico, me hubiera gustado Bela Bartók o Schönberg. Por otra parte, el ballet es el tipo mismo del arte colectivo”²⁹.

Conocida es la pasión de Miró por el ballet y de qué modo le impresionaron las representaciones barcelonesas de los Ballets Ruses de Diaghilev (enero 1917-junio 1918) y el conocimiento directo que tuvo en el París de entreguerras de las innovaciones introducidas por los Ballets Suédois en el terreno escénico y por los compositores del Grupo de

²⁴ Interpretados por L. Lawrence (arpa), E. Weise (piano) y J. Prol (guitarra).

²⁵ Cfr. Varèse, Edgar (1940): “Organized Sound for the Sound Film”, en *The Commonwealth* (13 de diciembre), p. 204-205 [recogido en Varèse, Edgar (1983): *Écrits. Textes réunis et présentés par Louise Hirbour*, Christian Bourgeois, Paris.

²⁶ De hecho, este episodio aparece en algunos catálogos de la obra de Varèse como pieza autónoma, con el título de *La procession de Verges*.

²⁷ Que ocupa los minutos 31:05-33:50 del film. Hemos consultado la copia conservada en el MNCARS madrileño (signatura V/646).

²⁸ Y reeditada en 1996 en formato CD por ONE WAY RECORD 26791; contiene, dirigida por Robert Craft, una extensa selección del corpus varèsiano: *Ionisation*, *Density 21.5*, *Intégrales*, *Octandre*, *Hyperprisme* y *Poème électronique*.

²⁹ Charbonnier, Georges (1959): “Entretien avec Joan Miró”, en *Le Monologue du peintre*, Julliard, Paris, p. 129-139 [recogido en *Joan Miró. Escritos...* (2002), *op. cit.*, p. 308 y cit. por Juncosa (1993-1994): *op. cit.*, p. 43].

La relación de Miró con el mundo de la escena, y especialmente con el ballet, fue objeto, como señalábamos, de una exposición en 1994, a cuyo exhaustivo catálogo remitimos (cfr. n. 3).

los Seis en el musical³⁰; no es de extrañar que la figura de la bailarina abunde de tal manera en su producción plástica de estos años³¹, en especial de la bailarina española (Pastora Imperio, Antonia Mercé ‘La Argentina’) triunfante en la capital francesa³², y que referencias específicas al mundo del ballet aparezcan en algunas obras de su extenso catálogo³³.

Proyectos iniciales, como *Romeo and Juliet en ballet*, con música de Constant Lambert (Montecarlo, 1926) o *Jeux d’enfants* (Montecarlo, 1932), sobre música de Bizet, son frutos primerizos de esta pasión, que no cuajó en el caso de la pretendida colaboración a fines de los años veinte para *Le jour*, ballet ‘mecánico’, con el compositor estadounidense George Antheil (1900–1959), una “dansa conjunta de construccions antropomòrfiques, vagament abstractes, i de corsos de ballarins”³⁴ que generó, al menos, una composición de Antheil, hoy perdida: *Crucifixion after Joan Miró* (1927) para orquesta de cuerda.

Ariel es, por su parte, un proyecto de ‘ballet surrealista’ en un acto que mantendrá a Miró activamente ocupado entre 1934 y 1935³⁵ y que implicaba también al compositor Robert Gerhard (1896–1970) y al poeta J.V. Foix; Gerhard, que había conocido en 1934 a Léonide Massine, coreógrafo de los Ballets Russes de Montecarlo, recibió el encargo de la partitura de su director

musical, Antal Dorati³⁶ y la completó, aunque sólo pudo presenciar el estreno de su versión sinfónica³⁷.

Concebido como retrato sonoro del episodio de la liberación de Ariel recogido en *La tempestad* de Shakespeare y basado en la oposición neta de caracteres musicales (Ariel, “tipus alat, ingràvid”) y Caliban (“tipus monstre, pesat”) que Gerhard encuentra también en la tradición popular catalana (el ángel de la Patum de Berga y las danzas de enanos y gigantes), *Ariel* está estructurado en cuatro movimientos que vienen a representar momentos alternantes de lucha y derrota –con peripecia final gozosa– y para cuya puesta en escena el compositor pretende renunciar a la unidireccionalidad creativa en favor de “la tensió, la dissonància i fins la possible independència inicial, dins d’un esperit contrapuntístic de col.laboració”³⁸, espíritu que en el caso de la música de Gerhard toma cuerpo en una música atonal *ma non troppo* y lúcidamente impregnada de aromas melódico-rítmicos del folklore catalán vertidos en una cuidada orquestación que revela los estudios del compositor de Valls con Arnold Schönberg; de su parte, Joan Miró orientará esta autonomía plástica hacia la consecución de un espacio mágico y lúdico creado por el vestuario y los propios movimientos del bailarín y sugerido por sendos telones.

³⁰ A uno de ellos, Georges Auric (1899–1983), dedicará su *Collage (Cap de Georges Auric)* (1929), fieltro, tiza y grafito sobre tabla [Kunsthau Zürich].

³¹ *Retrato de una bailarina española*, óleo sobre lienzo (1921) [Musée Picasso, París]; *Danseuse II*, óleo sobre lienzo (1925) [Sammlung A. Rosengart, Luzern], serie de collages *Bailarinas* (1928)...; cfr. Gimferrer, Pere (1993): “La Bailarina española y el proceso de ideogramación”, en *Las raíces de Miró*, Ediciones Polígrafa S.A., Barcelona, p. 78–85.

³² Cfr. Álvarez Cañibano, Antonio, José Ignacio Cano y M^a José González Ribot (eds.) (1998): *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*, Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid.

³³ Como *Pintura sobre fondo blanco*, óleo sobre lienzo de 1927 [Col. particular], subtítulo ‘El pájaro de fuego’ o el aguafuerte de 1963 *Danse du feu* (cfr. *Joan Miró. Litógrafo II. 1953–1963* (1975), Ediciones Polígrafa S.A., Barcelona, n. 273, p. 216), con claras referencias a obras escénicas de Stravinsky (1909–1910) y Manuel de Falla (1915), respectivamente.

³⁴ Bravo, Isidre (1994): “Un home de teatre anomenat Joan Miró”, en *Miró en escena* (1994), *op.cit.*, p. 31.

³⁵ Carme Escudero i Anglés (1994). “Theatrum chemicum: Miró i l’art de la transmutació”, en *Miró en escena* (1994), *op. cit.*, p. 136 cita una carta de Miró a J.V. Foix fechada en 26 de agosto de 1934 en que le anuncia estar trabajando en firme en el proyecto.

³⁶ Homs, Joaquim (1987): *Robert Gerhard y su obra*, Universidad de Oviedo, Oviedo. Col. Ethos-Música, n. 16, p. 31.

Arlequí (1935), espectáculo a solo coreografiado por Joan Magrinyá sobre música de Schumann, y otro proyecto iniciado en 1933 y continuado hasta ese mismo año con J.V. Foix sobre textos tomados de sus libros *Gertrudis* (1927) –primer libro ilustrado por Miró– y *KRTU* (1932), conducen a la realización de *Les feux de la Saint Jean*, un ballet en tres escenas con libreto de Ventura Gasol y cooperación escenográfica de J. Sunyer, cuyo argumento gira en torno a la celebración ‘a lo divino’ del triunfo del Eros pagano en el solsticio de verano y que comenzó a gestarse en junio de 1936 por iniciativa asimismo de los Ballets Russes de Montecarlo; interrumpida por la guerra, la aportación de Gerhard pasará a titularse hacia 1939 *Soirées de Barcelona*, una partitura de mucha mayor impronta folklórica que *Ariel* cuya orquestación completó Malcolm MacDonald en 1995-1996³⁹.

La relación entre Gerhard y Miró se consolidó durante la Guerra Civil y se prolongó hasta el exilio británico del compositor: ambos coincidieron en la Exposición Universal parisina de 1937⁴⁰ y por mediación del pintor logró alojarse el matrimonio Gerhard en la casa

de la viuda de Theo van Doesburg en Meudon-Valfleury durante su huida hacia Cambridge⁴¹.

Algunos de los bocetos surgidos al calor de estos proyectos de 1935-1936 pasaron a formar parte de un magno proyecto escenográfico que recorre toda la singladura mironiana de manera subrepticia en forma de esbozos, dibujos y apuntes literarios, hasta ser retomado con el título de *L'Œil-oiseau* en 1964-1965 y sometido a la ordenación argumental y dramática del poeta y estudioso de Miró Jacques Dupin; sucesivos posibles montajes del ballet en la Fundación Maeght de St.-Paul-de Vence en 1968 –con el Ballet de la Ópera de Marsella, música de Patrice Mestral (1945) y coreografía de Joseph Lazzini– y en el Grand Palais parisino (1974) se vieron frustrados, y sólo la iniciativa en el otoño de 1980 de la Biennale de Venecia y del Maggio musicale fiorentino lograron poner en pie el proyecto, que se estrenó como ‘ballet pantomima’ con el título de *Miró, L'uccello luce* en el Teatro de la Fenice el 25 de septiembre de 1981, con música de Sylvano Bussotti (1931), coreografía de Joseph Russillo y dirección musical de Gianpiero Taverna⁴².

³⁷ *Ariel* fue estrenado en Barcelona durante el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) el 19 de abril de 1936, dirigido por Hermann Scherchen en la misma sesión en que se daba a conocer póstumamente el *Concierto para violín y orquesta* de Alban Berg.

³⁸ Gerhard, Robert, Joan Miró, J.V. Foix (1936): “Ariel. Música, maquetas e ideas para un ballet”, en *Música viva*, 2 (julio), p. 8-13; citamos por la traducción catalana editada en *Arc voltaic*, 9-10 (invierno 1980-1981), 15 y, posteriormente, en *Música en escena* (1994), *op. cit.*, p. 200-201.

³⁹ El propio Gerhard inició la compilación, luego abandonada, de una suite en cuatro movimientos, aunque la suite de *Soirées de Barcelona* interpretada habitualmente es la preparada por David Atherton en 1972, que cuenta con cuatro números: 1. La Foule – Cortège – Danse des Nains, 2. Danse des Majorales, 3. Les couples et les vieux, 4. Dansa dels Fallaires.

Cfr. los artículos de Calum MacDonald (1981): “Roberto Gerhard: a survey. *Soirées de Barcelone* – a preliminary report”, en *Tempo*, 139 (diciembre), p. 19-26, Julian White (1996): “Catalan folk sources in *Soirées de Barcelone*”, en *Tempo*, 198 (octubre), p. 11-21 y de nuevo de Calum MacDonald (1996), “*Soirées de Barcelone: Towards a performing version*”, *ibidem*, p. 22-27.

⁴⁰ Homs (1987): *op. cit.*, p. 35.

⁴¹ Drew, David (2002): “Robert Gerhard. Aspekte einer Physiognomie”, en *Musik-Konzepte*, 117/118. ‘Arnold Schönbergs ‘Berliner Schule’”, p. 122-139, p. 133; Homs (1987): *op. cit.*, p. 45.

⁴² Miró, Bussotti. *L'uccello luce* (1981), Edizioni ‘La Biennale di Venezia’, Venezia; cfr. también Dupin, Jacques (1994): “L'Œil-Oiseau”, en *Miró en escena* (1994), *op. cit.*, p. 328-332 y Dupin (1993): *op. cit.*, p. 346.

De *Miró. L'uccello luce* (ed. RICORDI 133266) existen dos suites orquestales extraídas de la partitura en 1981 por el propio compositor:

Le Bal Miró. Prima suite-Antologia per orchestra, en sus números Verde – Sardana – Prestissimo – Masse – Tutti (ed. RICORDI 134204), estrenada en Roma el 20 de diciembre de 1986 por la O. di Roma della RAI dirigida por L. Zagrosek y *Le Bal Miró. Seconda suite-Antologia per orchestra*, aún sin estrenar y más extensa: Leva-

A propósito de *Miró, L'ucello luce*, Bussotti ha manifestado su juvenil admiración por la capacidad inventiva abstraccionista del pintor y por su “desmesurada riqueza cromática y formal, y al mismo tiempo popular, teatral, irónica e incluso grotesca, en la invención”⁴³ y su voluntad de tratar el orgánico orquestal desde una perspectiva de coexistencia de elementos musicales disímiles y de clara voluntad expresiva, que no excluyen esporádicos momentos líricos, como en el movimiento titulado ‘Sardana’: “... la idea de una oposición, a veces insensible, otras drástica e irrespetuosa, entre instantes lejanos o cercanísimos, afines o contrastantes en el propio discurso sinfónico... único gesto compatible con el libérrimo sueño escénico del gran pintor”⁴⁴.

MÚSICAS MIRONIANAS

En su producción de primera madurez –desde *Apparitions* (1959) o *Atmosphères* (1960) hasta *Lontano* (1967)–, la crítica ha señalado como determinante del estilo de György Ligeti (1923) una concepción objetual de la masa sonora y su atención por los aspectos texturales y de percepción espacial del fenómeno sonoro, producto, en el proceso creativo del compositor húngaro, de una asociación sinestésica permanente entre sensaciones acústicas, formas plásticas y gradaciones cromáticas⁴⁵.

Esta ‘totalidad sinestésica’⁴⁶ se verá potenciada desde 1954–1955 por la atención de Ligeti hacia la pintura moderna, conocida por él en principio especialmente por medio de reproducciones gráficas de obras de Paul Klee y Piet Mondrian, de quienes asume la concepción polifónica que subyace a la transformación y gradación cromática progresiva formales (Klee) y el carácter canónico de la repetición rítmica de unidades geométricas básicas (Mondrian)⁴⁷.

A estas dos influencias, sin embargo, habría que añadir la de Joan Miró, liberadora en su aspecto fantástico y aparentemente desinhibido de la rigidez estructural de los pintores anteriormente citados; en efecto, como señalaba Ligeti en diciembre de 1981, “no sólo la música me ha influido, sino muchas otras cosas: la pintura moderna, que conocía a través de los libros, sobre todo Paul Klee y Miró”⁴⁸.

No se trata de una influencia de carácter general, sino aplicable a creaciones concretas: es el caso de *Artikulation*, pieza pionera en el campo de la música electroacústica producida en enero y febrero de 1958 en los estudios de la WDR de Colonia con la colaboración de G.M. König y C. Cardew; en la gestación de esta obra, según afirmación del propio compositor en carta a Osve Nordwall de junio de 1964, fue deci-

re d'Orizzonte-Orizzonte – Bufera – Di petto – Archi primi – Sardana – Archi secondo – Battuta – Adagio – Maestoso – Quartettino (ad libitum) (ed. RICORDI 136158).

Cfr. Lucioli, Alessandra (1988): *Sylvano Bussotti*, Targa Italiana Editore, Milano.

⁴³ “... sua smisurata ricchezza cromatica e formale, oltreché popolare, teatrale, ironica e anche grottesca, nell'invenzione” [traducción propia], comentario sin título del compositor recogido en *Miró. Bussotti* (1981), *op.cit.*, s.p.

⁴⁴ “... l'idea di un confronto, a tratti come insensibile, altre volte drastico e irriguardoso, fra istanti lontani o vicinissimi, affini o contrastanti del proprio discorso sinfonico... l'unico gesto compatibile con il più libero sogno per la scena del grande pittore” [traducción propia], *ibidem*.

⁴⁵ Ligeti, György (1967): “Zustande, Ereignisse, Wandlungen”, en *Melos*, 34, p. 165–169, p. 165; cit. por Nordwall, Osve (1971): *György Ligeti. Eine Monographie*, Schott, Mainz, p. 16.

⁴⁶ Budde, Elmar (1987): “Musik-Klang-Farbe. Zum Problem der Synästhesie in dem frühen Kompositionen Ligetis”, en Kolleritsch, Otto (ed.): *György Ligeti. Personalstil-Avantgardismus-Popularität*, Universal Edition, Wien/Graz. Studien zur Wertungsforschung, n. 19, p. 44–59, p. 53.

⁴⁷ Joubert, Muriel (2003): “Kunst der Wiederholung und der Variation. Ligeti im Lichte von Mondrian und Klee”, en *Musik&Ästhetik*, 27 (julio), p. 56–66.

⁴⁸ “Ce n'est pas seulement la musique qui m'a influencé, mais beaucoup d'autres choses: la peinture moderne que je connaissais d'après les livres, surtout Paul Klee et Miró” [traducción propia] (Michel, Pierre (21995): *György Ligeti*, Minerve, Paris, p. 153).



Fig. 1. Joan Miró, *Le Carnaval d'Arlequin* (1924-1925), óleo sobre lienzo (66x93 cm), The Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

sivo el peso de la obra de Miró: “A la pregunta Miró-Klee: quiero decir ante todo que en ‘*Artikulation*’ mi gran preferencia era esencialmente Miró; tenía de hecho asociaciones visuales con cuadros de Miró en el momento de componerla (no con un cuadro concreto, sino con el arte de Miró en general). Naturalmente que también me gusta Klee: diría que Klee, Miró y Picasso son de la misma importancia para mí (¡Kandinsky mucho menos!). Si he destacado siempre el papel de Miró, ello quiere significar que, en un determinado período de mi vida –sobre todo entre 1955 y 1959–, sentí una gran afinidad con él (en aquel tiempo más que con Klee); hoy en día aprecio a estos tres grandes maestros por igual”⁴⁹.

La afirmación de Ligeti sobre la inexistencia de una obra concreta de Miró como germen de la composición de *Artikulation* ha sido recogida por sus

biógrafos más recientes de manera literal, aludiendo a la impronta en la obra del “mundo caprichoso de Miró, con sus figuras invertidas, sus brillantes manchas de color, casi de dibujos animados, y su mezcla de elementos humorísticos y siniestros”⁵⁰; de este modo, obviaban una referencia más específica y también proporcionada por el compositor que, en carta a Constantin Floros fechada en 22 de mayo de 1987, confesaba hallarse en el momento de la escritura de la pieza ‘impresionado’ (‘beeindruckt’)⁵¹ por el óleo *Le Carnaval d'Arlequin* (1924-1925) [Albright-Knox Art Gallery, Buffalo] (Fig. 1), descrito por Miró años después de su ejecución en términos muy sugestivos: “El ovillo de hilo deshecho por los gatos vestidos de arlequín ahumado enredándose y apuñalando mis entrañas en la época de hambruna que dio nacimiento a las alucinaciones registradas en ese cuadro bellas floraciones de peces sobre un campo de amapolas anotadas sobre la nieve de un papel tembloroso como la garganta de un pájaro en contacto con un sexo de mujer en forma de araña de patas de aluminio al volver a casa de noche al 45 de la calle Blomet número que nada tiene que ver que yo sepa con el 13 que siempre ha tenido una enorme influencia en mi vida a la luz de una lámpara de petróleo bellas caderas de mujer entre la mezcla de los pasadizos y tallo con una llama que proyectaba nuevas imágenes sobre la pared encalada en aquella época había arran-

⁴⁹ “Die Frage Miró-Klee: ich meinte vor allem: für ‘Artikulation’ war meine große Vorliebe zu Miró wesentlich, ich hatte tatsächlich visuelle Assoziationen zu Miró-Bildern, als ich ‘Artikulation’ komponierte (nicht zu einem Miró-Bild, sondern zur Miróischen Kunst im allgemeinen). Freilich liebe ich Klee auch, ich würde sagen: Klee, Miró und Picasso sind für mich gleichgewicht (Kandinsky viel weniger!). Wenn ich die Rolle Mirós für mich immer herausgehoben habe, das bedeutet, daß ich in einem bestimmten Abschnitt meines Lebens – besonders 1955-59 – große Affinität zu Miró spürte (damals mehr als zu Klee) – heute sind mir alle diese drei große Meister gleichlieb” [traducción propia] (Burdé, Wolfgang (1993): *György Ligeti. Eine Monographie*, Atlantis-Musikbuch-Verlag, Zürich, p. 260-261).

⁵⁰ “In *Artikulation*... another inspiration for the work was the paintings of the Catalan artist Joan Miró, which Ligeti often had in his mind while composing the piece – not so much specific paintings as the whole quirky world of Miró, with its upside-down figures, its bright, almost cartoon-like splashes of colour, and its mixture of humorous and ominous elements” [traducción propia] (Toop, Richard (1999): *György Ligeti*, Phandom Press Ltd., London, p. 57); de modo muy similar se manifiesta Richard Steinitz en 2003 (*György Ligeti. Music of the Imagination*, Faber & Faber, London, p. 82).

⁵¹ Floros, Constatin (1996): *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Lafite Verlag, Wien, p. 27.

cado un clavo del paso de peatones que había puesto en forma de monóculo a mi ojo gentleman cuyas orejas fascinadas en ayuno por la gracia de un vuelo de mariposas arco iris musical ojos que caen como una lluvia de lirás escala para evadirse del asco de la vida bala que golpea el suelo drama repugnante de la realidad música de una guitarra estrellas fugaces que atraviesan un espacio azul para ir a fijarse sobre el cuerpo de mi bruma que se hunde en el Océano fosforescente describiendo un círculo luminoso”⁵².

Existe una conexión indudable entre la voluntad de libre expresión del subconsciente propia de la poética surrealista y la utopía tecnológica que animó los inicios de la música electrónica en la década de 1950, fascinada por la liberación de las potencialidades del sonido, supeditadas hasta ese momento a la falibilidad del intérprete de la música de tradición escrita tradicional y por la generación de timbres más acordes con su naturaleza esencial. De un modo más específico, *Artikulation* de Ligeti es un juego cuadrafónico constante de densidades sonoras distribuidas en siete secciones contrastantes en que los personajes que pueblan el óleo de Miró generan figuras musicales reconocibles en diversos grados de profundidad –puntos, líneas, campos– y ‘cromatizados’ según su grado de pureza acústica, todo ello plasmado de modo muy gráfico en la partitura aural de la obra que Rainer Wehinger preparó en 1970 (Fig. 2)⁵³.

Por su parte, y ya en territorio español, es Josep M^a Mestres-Quadreny (1929) el primer compositor en estable-

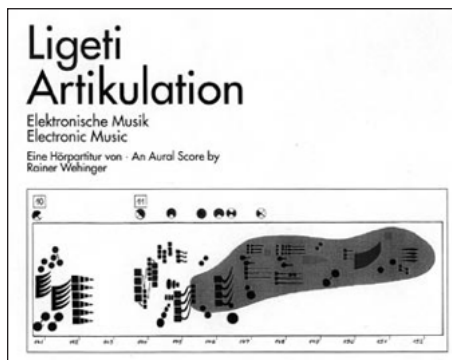


Fig. 2. György Ligeti / Rainer Wehinger, *Artikulation* (1958) [partitura aural], ed. Schott 6378 (1970)

cer una relación creativa continuada con Joan Miró, favorecida por su pertenencia al círculo intelectual en Cataluña del pintor, con quien entra en conocimiento a través de su inveterado mentor Joan Prats, y por su continuada relación con otros creadores plásticos de relieve, como Antoni Tàpies (*Tramesa a Tàpies*, 1962; *Nocturn matinal*, 1970; *Cap de mirar*, 1991, ópera en tres actos con texto de Joan Brossa).

La primera obra con referente mironiano de Mestres-Quadreny es la *Triade per a Joan Miró* (1960–1961), una innovadora composición orquestal de un cuarto de hora de duración cuyo tercer momento [‘Tres moviments per a orquestra’ (1961)] es fruto de la ejecución simultánea de los dos anteriores [I. *Musica de cambra 1* (1960) y II. *Musica de cambra 2* (1960)], con la consiguiente suma de los efectivos instrumentales respectivos⁵⁴; esta superposición –que parece inspirarse en la peculiar combinatoria signica y simbólica del vocabu-

⁵² Miró, Joan (1939): “Carnaval d’Arlequin”, en *Verve*, 4 (invierno), p. 85 [recogido en *Joan Miró. Escritos...* (2002), *op. cit.*, p. 230–231].

⁵³ Miereanu, Costin (1974): “Une musique électronique et sa ‘partition’”, en *Musique en jeu*, 15 (septiembre), p. 102–109. Klee y Miró son también invocados por el crítico Paul Griffiths como referencia conjunta para las ásperas sonoridades angulosas del tercer movimiento (‘Movimiento preciso e meccanico’) del *Kammerkonzert* (1969–1970), sin que hayamos podido concretar la naturaleza de esta relación (cfr. Griffiths, Paul (1983): *György Ligeti*, Robson Books, London, p. 81).

⁵⁴ Los tres movimientos de la *Triade per a Joan Miró* se estrenaron, respectivamente, en Barcelona, 11.5.1960 (dir. Jaime Bodmer), en Mar de Plata, 11.11.1962 (dir. Néstor Romano) y de nuevo en Barcelona, 27.6.1961 (dir. Benito Lauret); cfr. Gasser, Luis (1983): *La música contemporánea a través de la obra de Josep M^a Mestres-Quadreny*, Universidad de Oviedo, Oviedo. Col. Ethos-Música, n. 11.

En contrapartida, Miró ilustraría la portada del disco con la grabación de *Música de cambra 1* (RCAVics 1542 / LSC 15329 [1971]).

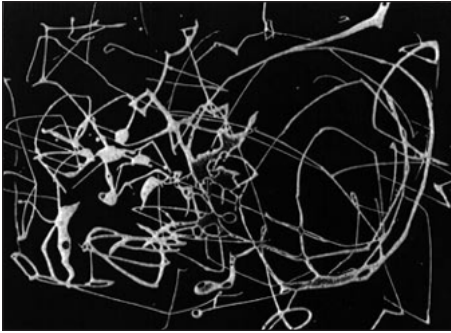


Fig. 3. Joan Miró, *Cop de poma* (1962), aguafuerte y aguainta tirado en negro.

lario plástico de Miró (pájaros, estrellas, mujeres, flores...)- combina la alternancia de secciones diferenciadas agógicamente y por su registro que caracteriza ‘Musica de cambra 1’ con el protagonismo del silencio en ‘Musica de cambra 2’ para definir los ‘Tres moviments per a orquestra’ como una sucesión de episodios de desarrollo horizontal y vertical de las frecuencias sonoras (I. Metafonía) remansada en una construcción melódica apoyada en suaves resonancias (II. Monodía) y culminada por una sección de variación tímbrica de sonidos inmóviles (III. Coral)⁵⁵.

En 1962, Mestres-Quadreny participó en el proyecto colectivo *Cop de poma*, un libro-objeto editado por la barcelonesa Sala Gaspar del que se tiraron 30 ejemplares y que, protegido por una caja diseñada por M. Vilellia, contaba con encuadernación ilustrada obra de Tàpies y con cinco xilografías de Miró, producto de la diferente coloración y de diferentes posiciones de prensa de un relieve único (Fig. 3). Esta opción técnica inspiró a Mestres-Quadreny para su obra pianística *Cop de poma* (1961)⁵⁶, que, desde el punto de vista formal, adoptó la misma economía de material, deduciendo de la primera sección (Fig. 4) el contenido de la tercera –por fragmentación– y de la



Fig. 4. Josep M^a Mestres-Quadreny, *Cop de poma* (1961), p. 1 © by 1978 Josep M. Mestres-Quadreny. Editorial Alpuerto, S.A.

cuarta –por retrogradación– y jugando con la posición de la partitura, al proponer su lectura invertida y por transparencia; también parámetros tales como la zona de producción del sonido en el instrumento y su intensidad absoluta se derivan de la ubicación de las manchas de color y de la saturación del color de fondo de las ilustraciones de Miró⁵⁷.

Con ocasión del 75 aniversario del pintor, Mestres-Quadreny le dedica su *Trio* para cuerda, fechado al final de la partitura en julio de 1968 y estrenado en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Barcelona por el Trio à Cordes Français (22 de octubre de 1968); los títulos de sus tres movimientos están claramente emparentados con obras de Miró: así, el primero (‘Femmes, oiseaux, gottes d’eau,

⁵⁵ Gräter, Manfred (1966) [1955]: *Guía de la música contemporánea*, Taurus, Madrid, p. 187.

⁵⁶ Estrenada en Estocolmo, 28.5.1965, por L. Nilson.

⁵⁷ Gasser (1983): *op. cit.*, p. 220.



Fig. 5. Josep M^a Mestres-Quadreny, *Trio* (1968), p. 1 [Edition Moeck Nr. 5088] © 1970 by Moeck Verlag, Celle/FRG

étoiles') (Fig. 5) estaría inspirado en varios dibujos de comienzos de los años 40⁵⁸, el segundo ('L'oiseau au plumage déployé vole vers l'arbre argenté') toma literalmente el título de un óleo de 1953 [Col. Particular] y el tercero ('L'oiseau joint son chant aux tendresses de la femme à la gorge tournée vers le soleil') recuerda los largos títulos que abundan en algunos períodos de la obra de Miró y, más concretamente, alguno tan famoso como el del acrílico *L'aile de l'alouette encerclée du bleu d'or rejoint le coeur du coquelicot endormi sur la prairie parée de diamants* (13.3.1967) [Gallery K. AG, en préstamo a la Fundació Joan Miró, Barcelona]; las sonoridades de *glissandi*, el empleo de *pizzicati*, las posiciones cercanas al *ponticello* y la rarefacción sonora recogen el sutil lirismo de los modelos asumidos.

Otras obras de Mestres-Quadreny también relacionadas con Miró, desde la banda sonora del documental de F. Catalá-Roca *Mural IBM de Miró* (1978) hasta

Constel·lacions (1995) para flauta y trío con piano, pasando por las *Sonades de la nit de vidre* (1. La pluja d'or, 2. La carta pensada, 3. El mirall de les dames, 4. La caixa de la bola) para vibráfono-marimba y piano –estrenadas en la Fundació Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca por Xavier Joaquín y Jordi Vilaprinyó en el seno de un ciclo musical dedicado al pintor en el centenario de su nacimiento (21 de julio de 1993)– no restan protagonismo a la composición de Mestres-Quadreny más extensa consagrada al creador barcelonés, su *Acció musical per a Joan Miró 1* (1993)⁵⁹, con texto de Joan Brossa, quien ya había proporcionado al músico el texto de sus *3 cançons de Bres-sol* (1959) y de *Triptick carnavalesc* (1966).

Tras una introducción instrumental marcada 'Viu é lleuger', la acción presentada en escena se distribuye en dos partes, una primera protagonizada por una mujer planchadora y un niño dibujante de lunas y una segunda que presenta en otra habitación –a la que se desplaza el público– a una pareja de adolescentes: el joven propone a la muchacha un onírico viaje cósmico entre árboles y constelaciones que ésta combina con acciones cotidianas y efectivas, como el traslado de una silla; la música de Mestres-Quadreny, de notable animación rítmica y muy expresiva escritura vocal, no renuncia a referentes modales y tonales claros en su seguimiento de la acción.

Projections (1966-1967), 'diaporama sonoro', es un intento pionero del compositor francés Francis Miroglio (1924) en el campo de la instalación intermedia, al combinar un cuarteto de cuerda clásico con la proyección de 58 diaposi-

⁵⁸ Así, sendas obras fechadas en 1942 bajo el título común de *Femmes, oiseau, étoiles*, un pastel y lápiz sobre papel [Col. K. Katsuta] y un gouache sobre papel [Sammlung A. Rosengart, Luzern]; cfr. Gasser (1983): *op. cit.*, p. 221.

Existen, no obstante, obras de título similar, como el óleo *Femme, oiseaux, étoile I-II* (11.1.1967) [Col. Particular], de fecha más cercana a la composición del trío.

⁵⁹ Existen dos versiones de la obra, una inicial (1993) estrenada privadamente en la Fundació Joan Miró de Barcelona el 14 de diciembre de 1993 por A. Ricci (mezzosoprano), N. Candela (recitador), Hausson (ilusionista) y un conjunto musical formado por cuatro pianos, flauta, clarinete, guitarra, arpa y cinta, y otra más reducida –editada por Clivis en 1997– que limita el instrumental a un piano tocado por cuatro intérpretes y que se estrenó, ya públicamente, en el Teatre Adrià Gual de Barcelona el 3 de julio de 1997, con escenografía de Lluís Solá y con A. Ricci y B. Mosqueda en los papeles vocales.

tivas, la mayor parte tomada de obras de Joan Miró y cuatro de ellas procedentes de la partitura de la obra, influida notacionalmente por el gesto gráfico del pintor. A estas incitaciones visuales vienen a sumarse los movimientos de los intérpretes y las sombras proyectadas por éstos sobre la pantalla, creando un espacio sonoro en que el timbre uniforme de los instrumentos de cuerda, vivificado por la extrema diversidad de los modos de ataque, entra en diálogo y oposición con la explosión cromática de las obras de Miró escogidas⁶⁰.

Como broma musical, Goffredo Petrassi (1904-2003) retomó en 1976 su antiguo *Divertimento scarlattiano* (1942) bajo el nuevo título de *Le petit chat* (Miró) [Allegro (non presto)] – en alusión a un dibujo de un gato por Miró de su colección y al uso del sujeto de la conocida ‘Fuga del gato’ (*Sonata K. 30*) de D. Scarlatti como tema de su divertimento – como segundo movimiento de la breve suite, de unos diez minutos de duración, *Oh, les beaux jours!*⁶¹.

Homenaje póstumo al pintor, y tras un largo conocimiento de la obra de Miró, presente en Japón desde el otoño de 1966 – exposición antológica en el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokyo y en el Museo de Arte Moderno de Kyoto – y a quien había tratado en la Exposición Universal de Osaka de 1970⁶², en 1984 firma Toru Takemitsu (1930-1996) su doble concierto para oboe d’amore, guitarra y orquesta *Vers, l’arc-en-ciel, Palma*⁶³, una obra que forma pareja con *To the Edge of Dream* (1983), inspirada en el surrealista belga Paul Delvaux, y que toma su título de uno de



Fig. 6. Joan Miró, *Vers l’arc-en-ciel* (11.3.1941), gouache y pintura al aguarrás sobre papel (46x38 cm), Museum of Modern Art, New York

los gouaches de la serie ‘Constellations’ (1941) (Fig. 6).

Vers, l’arc-en-ciel, Palma, de orquestación impresionista audible en el papel del arpa y de los instrumentos de percusión y en los pasajes solistas de los instrumentos de viento, combina elementos tonales occidentales con la típica sonoridad pentatónica japonesa y con recursos armónicos derivados de la afinación por cuartas de las cuerdas de la guitarra⁶⁴; hacia el fin, destacando como figura que emerge sobre un fondo de mínimos matices tímbricos similares a los sutiles espacios ‘vacíos’ de la pintura oriental, suena como alusión al origen cultural de Miró una canción popular catalana: “Estaba hondamente fascinado por este

⁶⁰ Bosseur, Jean-Yves (1994): *Le sonore et le visuel. Intersections musique/arts plastiques aujourd’hui*, Dis Voir, Paris, p. 23-33, que se basa en el artículo de Daniel Charles (1987-1988), “De Joan Miró à Francis Miroglio: Graphique de la projection”, en *Cahiers du CREM*, n. 6-7, p. 99-103.

⁶¹ La primera pieza, ‘Bagatelle (Andantino)’ revisa también una obra anterior de Petrassi, la *Piccola invenzione* para piano de 1941.

⁶² Para las relaciones de Miró con la cultura japonesa, cfr. Cabañas, Pilar (2000): *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*, Electa, Madrid.

⁶³ *Vers, l’arc-en-ciel, Palma*, se estrenó en Birmingham el 2 de octubre de 1984 por la City of Birmingham Symphony Orchestra, dirigida por Simon Rattle y con John Williams y Peter Walden como solistas.

⁶⁴ Burt, Peter (2001): *The Music of Toru Takemitsu*, Cambridge University Press, Cambridge.

artista, tan natural y falto de afectación, casi sugerente del clima catalán. ‘La Filadora’, una canción popular catalana introducida en la última mitad de esta obra, es mi respuesta y una muestra de mi gratitud hacia la ingenuidad inherente a Miró”⁶⁵



A la muerte de Takemitsu –que también fundamentaba en la pintura de Miró su composición para guitarra *Equinox* (1993)–, el compositor japonés dejará inconcluso su último proyecto, una obra orquestal comisionada por la BBC y cuyo título provisional era *Comme la sculpture de Miró*.

El último compositor del que trataremos en este epígrafe es el madrileño Tomás Marco (1942), que hasta la fecha ha consagrado dos obras a Joan Miró: *Miró. Concierto armónico n. 1*, compuesto en el ‘Año Miró’ –un encargo del Cello Octet Conjunto Ibérico de violonchelos que, dirigido por Elías Arizcuren, lo estrenó en la localidad gerundense de Bagur el 23 de julio de 1993– y la inhabitual obra orquestal *Miró Miroir*, dada a conocer en Palma de Mallorca el 28 de septiembre de 1995 por la O.S. de Balears C. de Palma con Philippe Bender en el podio.

Cuatro obras de Miró justifican el “carácter más bien lúdico y poético del material” y la búsqueda de un “ambiente fantástico y poético”⁶⁶ en la música de Marco y dan título a los movimientos de *Miró. Concierto armónico n. 1*: 1. *Gota de agua sobre la nieve rosa* (18.2.1968) [Col. Joan Punyet Miró, en préstamo a la Fun-

dació Joan Miró, Barcelona], de ásperas y rítmicas sonoridades, 2. *Mujeres rodeadas por el vuelo de un pájaro* (27.4.1941), de la serie ‘Constellations’ [Col. particular], especialmente logrado en su combinación de *glissandi* y notas tenidas y en las etéreas sonoridades de armónicos en

el registro agudo de los instrumentos, 3. *Interior holandés [I]* (1928) [Museum of Modern Art, New York], un contenido ejercicio de ‘música reservata’ en que los *pizzicati* de los chelos dan cuerpo a la presencia plástica del laúd y 4. *Estrella azul sobre papel rojo* (1934) [Col. particular], de acuciante impulso melódico.

POSLUDIO

Miró

Du pinceau de sa paupière
Allume une querelle d'étoiles,
Loisir d'anniversaire.
O nuit, une fois, sans linceul,
Ton rare fiancé

(R. Char)

No se agota con las obras mencionadas el repertorio de compositores, de mayor o menor proyección pública, que se han inspirado en la obra de Miró: aún habría que pergeñar, dominados por un infructuoso afán de exhaustividad, la siguiente relación como muestra significativa de la amplitud aún inexplorada del *corpus musices mironianum*:

Josep Casanovas (1924–1996), *Joan Miró* (1962), para voz y piano [texto de Joan Perucho]

⁶⁵ “I was profoundly fascinated by this artist – so unsophisticated and unaffected, almost suggestive of the Catalonian climate. ‘La Filadora’, a Catalonian folk song introduced in the latter half of this music, is my response, as well as a token of my gratitude, to the naïveté inherent in Miró” [traducción propia], comentario del compositor reproducido en la *plaque* de la grabación de la obra (SONY SK 46720 [1991]. London Sinfonietta, John Williams, Sebastian Bell / Esa-Pekka Salonen).

⁶⁶ Comentario del compositor reproducido en la *plaque* de la grabación de la obra (CLASSICS CHANNEL RECORDS Canal Grande 8 CG 942 [1993] à CHANNEL CLASSICS Crossings CCS 11597 [1997]. Cello Octet Conjunto Ibérico / Elías Arizcuren).

Peter-Michael Braun (1936), *Musik zu drei Bildern von Miró* (1976/1989), para flauta y piano. Ed. Breitkopf & Härtel BG 1925

Matthias Kreisberg, *Hommage à Miró II* (1984), para flauta en Sol y cinta

Wolfgang Stockmeier (1931), *Tänzerin hört Orgelmusik in einer gotischen Kathedrale. Intermezzo für Orgel nach einem Bild von Joan Miró*, op. 286, para órgano⁶⁷. ed. Möseler MOS 19.940 (1992)

Jesús Rodríguez Picó (1953), *El diàleg dels insectes* (1993), para clarinete en Si b. Ed. Boileau-Fundació de Música Contemporània. Sols 18 (1995)

Alberto Hortigüela (1969), *Tres Miró* (1995), para conjunto instrumental

(1. Personajes en la noche, 2. Abstracto, 3. Constelación)

Víctor Varela (1955), *Miró-epsilon* (1997), para flauta dulce, contralto, marimba y woodblocks. http://w1.318.telia.com/~031813557/archivos_sonoros.htm

James Romig (1971), *Oiseau Miró*, para flauta (2001)

Bobby Previte (1957), *The 23 Constellations of Joan Miró* (2001), grupo de jazz. Ed. Tzadik TZA7072 (2002). <http://www.bobbyprevite.com>

Sin embargo, es necesario señalar antes de concluir dos iniciativas surgidas al amparo de las fundaciones mironianas que hacen justicia a la querencia musical del artista catalán: así, con motivo del ‘Año Miró’ 1993, la Fundació Joan Miró encargó al polifacético creador castellanense Carles Santos (1940)⁶⁸ y al escenógrafo Xavier Olivé la acción musical *Promenade Concert* como acto de inauguración y clausura de la gran exposición

antológica “Joan Miró. 1893-1993” –los días 20 de abril y 30 de agosto, respectivamente–, con la soprano Uma Ysamat y Agustí Fernández al piano como intérpretes principales⁶⁹, un mes más tarde de que la sede mallorquina de la Fundació Pilar i Joan Miró hubiera acogido un ciclo musical organizado por la Associació Catalana de Compositors (21-23 de julio), en que se ofrecieron dos conciertos –a cargo de Percussions de Barcelona y del dúo de pianos Margarida Palou-Esther Vives–, una conferencia de Claudio Zulián y el espectáculo itinerante del clarinetista Oriol Romaní, en colaboración con el coreógrafo Joan Serra, “El món musical de Joan Miró”⁷⁰.

Por su parte, del trabajo conjunto del Institut de Estudis Audiovisuals de la Universitat Pompeu Fabra y de la Fundació Joan Miró, ha nacido el CD-ROM *Joan Miró. El color de los sueños* (1998) que, proyectado por Xavier Berenguer y Rosa M^a Malet, cuenta con la sonorización del músico hispanochileno Gabriel Brncic (1942), que ya había homenajeado al pintor en su *A Joan Miró. Violoncello concert* (1992) para violonchelo y electrónica, una obra de unos quince minutos de duración estrenada el 7 de mayo de 1996 en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona por Lito Iglesias.

Pero la música también se revela en su ausencia aparente, en su resonancia mínima y en la disgregación orgánica del sonido, y el propio Miró lo vislumbra en el grito ahogado que es su óleo *Peinture [Silence]* (17.5.1968), conservado en el parisino Musée d’Art Moderne-Centre Georges Pompidou, donde

⁶⁷ Cfr. Albus, Manfred (1994): *Das Orgelschaffen Wolfgang Stockmeiers und die avantgardische Orgelmusik*, Merseburger, Kassel y, especialmente el artículo de Jers Norbert (1996): “Dalí und Miró als musikalische Stichwortgeber: Wolfgang Stockmeiers Kompositionen nach Bildern”, en *Musik-Kultur-Gesellschaft: Interdisziplinäre Aspekte aus der Musikgeschichte des Rheinlandes*, Merseburger, Kassel, p. 150-165.

⁶⁸ Quien el mismo año colaboró en el ballet sobre Miró *El jardinero*, producido por la compañía Gelabert-Azzopardi, y, en sus inicios creativos, había puesto música al documental de Pere Portabella *Miró l’altre* (1969).

⁶⁹ Un fragmento de la obra puede escucharse en <http://www.carles-santos.com/discog/promenade.html>.

⁷⁰ Cfr. Sesé Sabartés, Frederic (1994): “La música de l’Any Miró”, en *Memòria Any Miró 1993*, Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, Barcelona, p. 117-120.

las letras dispuestas en el lienzo parecen bailar al son de una ‘música callada’ que surge de una roja explosión, se extiende como un eco en sus vocales repetidas y se desvanece hacia el infinito siguiendo un camino de formas negras; un espíritu similar –gesto inicial decidido, dubitativo despliegue melódico y añorante dispersión final– preside la pieza para clarinete del único discípulo de Robert Gerhard, Joaquín Homs (1906–2003), *En record de Joan Miró*, compuesta en diciembre de 1992 al tiempo que otro homenaje mironiano –*El vol de l’ocell*, también para clarinete solo– y recientemente grabada por el mencionado Oriol Romaní.

Bien resaltando los aspectos escatológicos de la libérrima imaginación de Miró (Ligeti), bien asumiendo sus planteamientos constructivos y sus alusiones líricas (Mestres–Quadreny, Marco), su espíritu de colaboración entre disciplinas artísticas (Miroglio) o la permanencia inalterada de sus raíces culturales (Take-mitsu), la obra de Miró sigue presentando su espejo –Prévert *dixit*– para que se miren en él los creadores musicales actuales y logren hacer realidad la promesa de la música como “luz resonante” que intuía Robert Schumann.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

NO MENCIONADA EN EL TEXTO

- 109 llibres amb Joan Miró* (1989). Catálogo de exposición, Barcelona, Fundació Joan Miró, 30.11.1989–28.1.1990, Fundació Joan Miró, Barcelona.
- Aviñoa, Xosé (dir.) (1999–2002): *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, 10 vols., edicions 62, Barcelona.
- Dupin, Jacques y Lelong–Mainaud, Ariane (1999–2004): *Joan Miró. Catalogue raisonné. Paintings*, 6 vols., Daniel Lelong – Successió Miró, Paris.
- Erben, Walter (1993): *Joan Miró. 1893–1983. The Man and His Work*, Benedikt Taschen Verlag, Köln.
- Gutiérrez Dorado, Pilar y Marcos Patiño, Cristina (eds.) (2000): *15 años de estrenos de música. 1985–1999*, Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid.
- Marco, Tomás (1989) [1983]: *Historia de la música española, 6. Siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid. Col. Alianza Música, n. 6.
- Miró en las colecciones del estado* (1987). Catálogo de exposición, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Octubre–Diciembre 1987, Ministerio Cultura–Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid.
- Weelen, Guy (1984): *Miró*, Nouvelles Éditions Françaises, Paris.



JOSÉ NICOLÁS DE AZARA¹ Y SU INCIDENCIA EN LOS LIBROS DE VIAJES

Esther García Portugués
Universitat de Barcelona

Los libros de viajes son una fuente documental imprescindible para recrear el ambiente cultural de la Europa ilustrada. Sus autores, filósofos, literatos y artistas, emprendieron el viaje por Italia atraídos por la gran cantidad de monumentos, edificios, pinturas y esculturas de la antigüedad grecolatina presentes en las principales ciudades italianas. Durante el siglo XVIII, y sobretodo a partir de su segunda mitad, se iniciaron numerosas excavaciones en Roma y alrededores y acudían aquellos viajeros con la idea de constatar esta riqueza y divulgarla, convirtiéndose así en los defensores de una nueva estética basada en la antigüedad clásica, en detrimento del rococó y de las formas barrocas. Viajeros que dejaron escritas sus impresiones y un estilo de vida a través de diarios, memorias y cartas a amigos. Las ciudades de Florencia, Venecia, Nápoles, pero principalmente Roma y las excavaciones más importantes realizadas en territorio italiano, fueron puntos de atracción del denominado

Le Grand Tour,² lugares a los cuales dedicaron muchos días y muchas páginas, configurando de esta manera una guía de las paradas obligatorias a visitar.

El viaje a Italia se generaliza y la presencia de forasteros en estas ciudades italianas se incrementa considerablemente, erigiéndose Roma en el centro especulativo y de transacciones de anticuarios y restauradores, y las guías de viajes pasaron a ser imprescindibles. Roma también fue atractiva por ser una ciudad moderna, llena de iglesias y de palacios renacentistas y barrocos, atrayentes por sus ricos contenidos. Ciudad viva y muy activa en pos de la búsqueda del denominado *buen gusto* discutido y ensalzado en las numerosas tertulias, asociaciones y círculos eruditos, dirigidos por los más importantes patrocinadores y coleccionistas, entre los cuales se distinguió José Nicolás de Azara. Esta fascinación por la antigüedad clásica partía de la calidad y variedad de los vestigios descubiertos en las excavaciones de Herculano (1709-1738), en las

¹ José Nicolás de Azara (Barbuñales 1730-París 1804) Agente de Preces en Roma en 1766, Embajador de España ante la Santa Sede de 1787 a 1798 y Embajador en París de 1798 a 1803. Como político tuvo una actuación brillante en situaciones muy difíciles como la supresión de la Compañía de Jesús (1773) y el Acta de Armisticio de Bolonia (1796). Compaginó sus quehaceres políticos con los de protector de las artes. Patrocinó la edición de libros de clásicos y de artistas y eruditos contemporáneos, entre ellos las *Obras de Mengs* y las *Opere de Mengs* (1780) y *La vida de M.T.Cicerón* de Middleton (1790) y promovió excavaciones arqueológicas: Villa Negroni (1777), Villa dei Pisoni (1779) y Villa de Mecenas (1793). Fue bibliófilo y coleccionista de esculturas, camafeos, medallas y monedas. Obtuvo por su esmerada dedicación las más altas distinciones en política, la Banda y la Gran Cruz de Carlos III (1801) y en las Artes y las Letras la de Académico de Honor en diversas Academias Europeas.

² Circuito por las principales poblaciones europeas a través de Gran Bretaña, Francia, Alemania e Italia, asequible a una sociedad minoritaria, paso obligado en la educación de jóvenes y de aquellos que se sintieron atraídos por encontrar la belleza en la antigüedad clásica, desde finales del siglo XVI al XIX.

de Pompeya (1748) y en las de Paestrum (a.1754). Lugares que se convirtieron en puntos de referencia obligatorios de todo viajero, los cuales, entusiasmados, se llevaban un *souvenir* o dibujaban un esbozo si tenían permiso. Estas no fueron las únicas excavaciones realizadas en Italia. En Roma durante todo el siglo XVIII se pusieron en marcha un gran número de ellas³ y el Azara promotor participó de esta fiebre en las de Villa Negroni (1777), Villa dei Pisoni (1779) y Villa Mecenate (1793), origen de sus espléndidas colecciones, las cuales contribuyeron a la difusión del *buen gusto*.

Las guías de viajeros a partir de la segunda mitad del siglo XVIII se transformaron en libros especializados, catálogos de obras y escritos eruditos, muchos de ellos con rigor científico en aras a la identificación y con el afán de historiar los hallazgos.

Entre las numerosas publicaciones destacan: la *Antichità d'Ercolano* (1757-1792), de Ottavio Bayardi, editada bajo el patrocinio de Carlos III por ser una de las excavaciones más valoradas; el *Recueil d'antiquités égyptiennes étrusques, grecques et romaines...* (1752-1767), del conde de Caylus (1692-1765), base del escrito del arqueólogo Jean Jacques Barthélemy, *Voyage en Italie de Monsieur L'Abbé Barthélemy imprimé sur ses lettres originales, écrites au Comte de Caylus*, (París, 1801), ambos encargados de enriquecer las colecciones reales con rarezas encontradas en Velleia, Herculano y Pompeya; *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (1716) de Bernard de Montfaucon (1655-1741), por ser una de las pioneras en la búsqueda de la antigüedad clásica; la *Antichità romane* (1756), de Gianbattista Piranesi (1720-1778), y el *Itinerario istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne mag-*

nificenze di Roma (1763), de Giuseppe Vasi (1710-1782) -el primero un libro de recuerdo del paso del viajero por el país y el segundo un manual útil para localizar los monumentos más significativos-; *Le antichità etrusche greche e romane* (1766-1776) de Pierre François Hughes d'Hancarville (1719-1805), porque nos acerca a una de las prácticas que atrajeron a numerosos viajeros, el coleccionismo; los *Monumenti antichi inediti* (1767), de Winckelmann, por aportar una nueva visión para valorar el arte desde el punto de vista estético, enriqueciendo la historia del arte; y las *Obras de Mengs* (1780) promovidas por Azara, reeditadas y traducidas a otros idiomas por ser consideradas un manual para las Academias europeas.

Los libros de viajes y los testimonios de los viajeros, de una manera implícita o explícita, ponían de relieve las actividades culturales de Azara, y así éstas traspasaron las fronteras italianas. Diferentes viajeros de talla reconocida en el mundo de las letras y de las artes descubrían el amplio abanico de las aportaciones y de las características particulares de este ilustrado a lo largo de su vida, las cuales son presentadas de acuerdo y en consonancia con los años en que estos viajeros pasaron por la ciudad.

El escultor veneciano Antonio Canova en *I quaderni di viaggio* (1779-1780) se muestra siempre fiel a la ciudad donde residió y es un ejemplo más de viajero en peregrinación por los lugares más representativos de Roma. Entusiasmado por la efervescencia artística que buscaba el gusto por la antigüedad clásica se convirtió pronto en uno de los protagonistas principales de los círculos culturales.⁴

Como todo viajero, desde su llegada a la ciudad en Septiembre de 1779, visitó las colecciones y los lugares con más interés arqueológico. Estudió durante algún

³ Pietrangeli, Carlo (1958): *Scavi e scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio VI*, vol.XXII, Inst.Stud.Roman, Rome.

⁴ Caracciolo, M.T. (2000): "La Rome de Canova", en *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Istituto Vento di Scienze, lettere ed arti, Venezia, p.157.

tiempo en el taller de Pompeo Battoni, el pintor más reconocido en Europa después que Mengs muriese el mes de junio de ese mismo año. Acudió con asiduidad a las Academias Francesa y del Campidoglio para perfeccionarse y seguir los parámetros del nuevo gusto estético.⁵

A la Galleria Doria Panfilii iba de noche para contemplar las mejores esculturas de la antigüedad clásica, entre las cuales cita el *Gladiatore moribondo* y el *Gladiatore in Piedi*.⁶ También pasó por la Galería Borghese, el Palazzo Colona y la Villa Ludovisi donde «mi misi a disegnare la statua del gladiatore che si riposa...»,⁷ otro de los modelos más representados en las Academias y Escuelas españolas.

En las Logias Vaticanas admiró las pinturas de Rafael, en la Galería Farnese las pinturas de los Carracci y Guido Reni y en la Farnesia las de Julio Romano. Fue al estudio del restaurador Cavaceppi, uno de los amigos y colaboradores de Azara, describiendo la gran cantidad de copias de la antigüedad que allí se hallaban.⁸

En el cuaderno de viajes, Canova destacaba su interés por las pinturas de Mengs. En villa Albani contempló el *Parnàs*⁹ y en la sala de los Papiros de la Biblioteca Vaticana, le atrajo la pintura de la *Historia* «con molta magnificenza vi è il soffito fatto da Mens ae mi piaque la tenerezza, l'impasto ma mi credevo vedere qualche cosa di più».¹⁰ Una descripción en la cual

hay admiración por el estilo y la técnica del pintor, por tanto es de suponer que si no hubiera muerto Mengs pocos meses antes, es muy posible que Canova hubiese asistido a su estudio y no al de Battoni para aprender a diseñar. También experimentó placer delante de sus obras en el Palacio Rinuccini, «vedere il cartone di Mense della deposizione di croce questo disegno mi piaque moltissimo...».¹¹

Cita como el mejor escultor de la ciudad a Agostino Penna¹² y las obras de Miguel Angel, Bernini y Giambologna. En la iglesia de San Pietro vió «il Deposito Fatto da Camilo Rusconi il quale lè un opera che mi sorprende massime le pieghe...»,¹³ Canova se refiere a la tumba de Gregorio XIII, una obra admirada y reproducida años antes, entre otros, por Juan Adán, el escultor español protegido de Azara.¹⁴ El impacto de este monumento funerario en Canova produjo el mismo interés que en Adán por los ropajes y poco después se instruía en la Academia de pliegues «andiedi a prendere la mia cademia in campidoglio e vi fù accademia di Pieghe, io dissegnai...» repitiendo su asistencia en esta clase «questa matina andiedi alla cademia delle pieghe in Campidoglio...».¹⁵

Seguramente, las escuetas palabras de Canova referidas a Azara obedecen a un primer contacto recibido nada más llegar a Roma, antes de establecerse definitivamente en la ciudad y conocer con

⁵ Bassi, E. (1959): *Antonio Canova. I quaderni di viaggio (1779-1780)*, Col. Civiltà Veneziana. Fonti e Testi, 2, Edizione e commento a cura di Elena Bassi, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, p. 62-63, 67, 72, 93, 107.

⁶ *Ibidem.*, p. 114.

⁷ *Ibidem.*, p. 100.

⁸ *Ibidem.*, p. 80.

⁹ *Ibidem.*, p. 110.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 66.

¹¹ *Ibidem.*, p. 68.

¹² *Ibidem.*, p. 96.

¹³ *Ibidem.*, p. 62.

¹⁴ Escultor que dejó su huella artística en la Catedral Nueva de Lérida (1776-1782), y una vez en Madrid, defendió el estudio de los ropajes como profesor de la Real Academia de San Fernando. Vid. García Portugués, E. (2003): "José Nicolás de Azara i la Seu Nova de Lleida, un punt d'entrada del nou gust clàssic a Catalunya", *5è Congrés d'Història Moderna de Catalunya, La societat Catalana segles XVI-XVIII*, Universitat de Barcelona, 15-19 de desembre de 2003, Barcelona, en prensa.

¹⁵ Bassi, *Op.cit.*, p. 96.

exactitud sus círculos culturales y artísticos. No obstante, se relacionó con algunos de los amigos del diplomático como así se desprende del encuentro de Canova con Vitalli y Milizia para ir a casa de Azara, donde vieron obras originales de Mengs: «... *Do vene Volpato e Selva li qualli restarono molto contenti e Volpato non credeva di vedere tanto io poi andiedi a messa e dopo mi portai con Vitalli e il Sig.r Milizia che si conduceva dal Cavaliere Azara dove vidimo molti disegni originali de Mens che serano stati circa¹⁵ tutti finiti, e di grandi ancora al naturale, vidi tra questi due accademie una michelangelesca, e l'altra gentile tuttedue bellissime, vidi il suo ritratto, quello del cavaliere Azara, e quello della moglie di Mens i qualle non credo originale, vidi anco delle miniature fatte da quelle pitturate che si trovarono nelle Terme di Tito.*»¹⁶

Cuando Canova vio las miniaturas representativas de las pinturas halladas en las Termas de Tito se confundió. Según nuestro criterio, no eran las que dos siglos antes Rafael reprodujo en las Logias del Vaticano, sino unas que encargó Azara a Mengs sobre las encontradas en Villa Negroni. (Fig.1)

Algunos de los miembros del círculo cultural entorno a Azara animaron a Canova a esculpir la pintura del *Amore e Psiche*: «*M.r Amilton, il Consig.r Bianconi intendente, e il S.r Abbate Puccini, il S.r r Angielini, Cades e altri l'amb.re, e quello che mi premeè di sentire il suo sentimento fù Amilton essendo uomo molto ingenuo, e intendentissimo delle buona strada e eccellente pittore questo mi dice schietamente che li pice [complace] così ancora gli altri.*»¹⁷ La opinión de estos amigos y colaboradores de Azara sobre el escultor debe añadirse a la de uno de los más cercanos al diplomáti-



Fig. 1. “Venus y tres cupidos” una de las doce pinturas descubiertas en Villa Negroni (1777), excavaciones promovidas por Azara. Bajo su patrocinio fueron reproducidas ocho de ellas en grabados pintados en acuarela. Esta corresponde a una de las diseñadas por Mengs (a.1779), grabada por Angelo Campanella (1746-1811).

co, Francisco Milizia, quien en el *Dizionario delle Belle Arti* (1797) le considera el artista que mejor y más se aproximó al ideal de la antigüedad.¹⁸

La hipótesis establecida que justificaría la escasa presencia de Azara en los cuadernos de Canova, la hemos atribuido a que fueron escritos en el primer año que el escultor estuvo en Roma, finales de 1779 e inicio del 1780. Si se hubieran redactado años más tarde es de suponer que habría más páginas dedicadas al protector y promotor de las artes, dado que tuvieron amigos comunes y el veneciano mantuvo una estrecha relación y muy duradera con los artistas pensionados españoles.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) realizó *Le Grand Tour*, y como consecuencia de sus experiencias editó el *Viatge a Itàlia* (1786-1788).¹⁹ Concretamente estuvo en Roma entre el 1 de noviembre de 1786 y el 21 de febrero

¹⁶ *Ibidem*, p.126.127; Cacciotti, B. (1993): “La collezione di José Nicolás de Azara, Studi preliminari”, *Bollettino D'Arte*, 78, n.21; Jordán de Urries, J.)2000: “El diplomático José Nicolás de Azara, protector de las bellas artes y las letras”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXI, p.74.

¹⁷ Bassi, *Op.cit.*, p.137.

¹⁸ Milizia, Francesco (1797): *Dizionario delle Belle Arti del Disegno estratto in gran parte dalla enciclopedia metodica da Francesco Milizia*, Bassano; Argan, G.C. (1968-69): *Antonio Canova*, a cura di Elisa Debenedetti, Università degli studi di Roma, Bulzoni Ed., Roma, p.123.

¹⁹ Goethe, J.W. (1997): *Viatge a Itàlia [1786-1788]*, trad.i notes de Rafael M.Bofill. Accèssit al Premi Ciutat de Barcelona i Premi “Crítica” Serra d’Or 1997, Columna, Barcelona.

de 1787 y efectuó una segunda estancia entre los meses de junio de 1787 y abril de 1788. El viaje de Goethe repetía los pasos de anteriores artistas y eruditos que llegaron a la ciudad. En las cartas Goethe relacionaba monumentos, colecciones, museos, villas y palacios por los cuales paseó y describía todos aquellos acontecimientos que consideró de interés cultural, constatando lo que significó Winckelmann y Mengs en la renovación estética del arte. También practicó el dibujo como un intento de ser un artista imbuido por el *buen gusto* imperante.

El mes de noviembre de 1787, Goethe en su recorrido nocturno por el Museo Pio Clementino se confesaba un seguidor de las pautas estéticas marcadas por Winckelmann y Mengs, porque los consideraba las máximas autoridades para orientar en el camino idóneo para obtener unas buenas reproducciones de la antigüedad.²⁰

Aunque Winckelmann y Mengs habían muerto, su espíritu estaba latente en la Roma de Azara y el mecenas aragonés fue el más importante entre los eruditos en mantener la llama viva de la aportación estética de la obra de Mengs. Goethe en sus cartas admiraba y loaba las pinturas del teórico y destacaba de entre todas el *Retrato de Clemente XIII* por ser uno de los mejores cuadros del pintor.²¹

Goethe disponía de las *Opere de Mengs* (1780), edición en la cual halló los parámetros fundamentales para poder disfrutar del pensamiento estético del pintor. Manifestaba haber encontrado provecho en cada una de sus páginas, y agradecía las afortunadas inspiraciones que le había transmitido el libro escrito por Azara sobre los textos de Mengs, detallando con orgullo su visita a la Galería

Borghese donde fue capaz de ver más allá de las obras y aplicar su criterio estético.²² El conocimiento y la sensibilidad adquiridos por Goethe en Roma le permitieron valorar el texto *Sobre la imitación plástica de la belleza* (1788) de Karl Philipp Moritz, discípulo de Mengs, y detectar el sentido de la belleza total que Azara plasmó en sus reflexiones en las *Obras de Mengs*.²³

El anticuario Giuseppe Antoni Guattani participaba en las publicaciones periódicas del *Giornale delle Belle Arti e della Incisione Antiquaria, Musica, e Poesia* (1784-1787) y fue el autor de las *Memorie per le Belle Arti* (1785-1788). Estas revistas, sin ser unas guías generales de Roma, fueron suficientemente influyentes en el desarrollo del *buen gusto*. Informaba sobre los últimos descubrimientos arqueológicos y las actividades de los artistas en la ciudad. Artículos que fueron del interés de los viajeros, anticuarios, coleccionistas, artistas y eruditos que querían estar al día en el nuevo pensamiento estético y en los cuales se citaban las colecciones i actividades culturales de Azara.²⁴

También Guattani editó los *Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle antichità e belle arti di Roma* (1784-1805) que continuaron con el título *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità, ec* (1806-1819) y posteriormente las *Memorie romane di antichità e di belle arti...* (1824-1827). Fue autor de dos libros o guías de viajeros, impresos en Bolonia en el año 1795, titulado *Roma antica* y en 1805 *Roma descritta ed illustrata* donde las antigüedades clásicas eran las protagonistas, siendo un ejemplo de guía culta en la cual los artistas españoles encontraron descripciones minuciosas y precisas de los monumentos y vestigios

²⁰ *Ibidem.*, p. 473-474.

²¹ *Ibidem.*, p. 553-554.

²² *Ibidem.*, p. 556-557.

²³ *Ibidem.*, p. 563-571.

²⁴ Vid. El apéndice documental la transcripción de algunos de estos artículos en García Portugués, E. (2000): *José Nicolás de Azara, prototipus de mecenatge il.lustrat. Primera etapa romana (1766-1790)*. Universitat de Barcelona, [Tesis de Licenciatura inédita].

de la antigüedad con las explicaciones de cada uno de los detalles arquitectónicos y artísticos.

El teórico Johann Gottfried Herder, conocido por su trabajo *Sturm und Drang*, visitaba Roma el 1788 y el 1789, dejando su testimonio sobre las colecciones de Azara en la correspondencia a su esposa Carolina Herder, publicada en *Blob, für Dich geschrieben. Briefe und Aufzeichnungen über eine Reise nach Italian 1788/1789*, edición berlinesa de 1980,²⁵ y en la de Munich de 1989 titulada *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789*.²⁶ Dicho autor describe el apasionamiento de Azara por las antigüedades y como durante tres horas actuó de cicerone de sus colecciones, deleitándolo con las explicaciones y ganándose su aprecio y reconocimiento. Una visita didáctica que no estuvo exenta de valoraciones críticas, todas ellas favorables al pintor Mengs, en detrimento de otro retratista famoso del momento Pompeo Battoni. La carta del 15 de Noviembre de 1788 es una prueba de la buena impresión ejercida por Azara en Herder, al cual invitó a su mesa como muestra de aprecio y de su acercamiento hacia aquellos que apostaron por el nuevo gusto estético, convirtiéndolo en protagonista de la velada. Herder, halagado, escribió acerca de su acogida y de «*la curiosidad que ha causado en Roma y cómo se ha hablado de él en la mesa del embajador español*». ²⁷ El 7 de Diciembre, Herder era

nuevamente invitado a un almuerzo, el motivo fue la visita de la duquesa Anna Amalia de Sajonia.

Otro libro de viajes surgido de una fuente epistolar fue el del abate Juan Andrés quien escribió a su hermano Carlos aportando datos de las actividades culturales en las diferentes ciudades italianas que visitó durante los años 1785 y 1786.²⁸

El motivo del viaje de Andrés fue la búsqueda de material para emprender una obra enciclopédica. Le interesaba el paisaje y el carácter distintivo de cada lugar, las tertulias literarias, los poetas y recrear los ambientes culturales de eruditos, incluyendo interpretaciones sobre el *buen gusto*, de acuerdo con la estética neoclásica que se imponía. Fue muy crítico y despectivo con el barroco,²⁹ y muy sensible a las pautas estéticas marcadas por Winckelmann y Mengs debatidas en los círculos culturales romanos y en las tertulias de Azara. A éstos debates asistieron los principales protagonistas de la ilustración romana y visitantes de la ciudad, mecenas, literatos y artistas, y los pensionados españoles gracias a la mediación del diplomático.

Andrés, como viajero, nos ofrece una fuente de primera mano para conocer el ambiente en el cual se movió Azara y sus amigos. De Roma citaba las colecciones, las bibliotecas, las academias más importantes y las tertulias o reuniones donde iban los mecenas, eruditos y artistas, mu-

²⁵ Jordán, Op.cit., 74.

²⁶ Sánchez Espinosa, G. (1994): *Las memorias de D. José Nicolás de Azara*, Banco Central Hispano, Ed. Peter Lang, Madrid, p.29 29, n.168; Sánchez Espinosa, G. (2000): *Las memorias del ilustrado aragonés José Nicolás de Azara*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, p. 24.

²⁷ Carta de Herder a su esposa del 13/12/1788 traducida por Sánchez Espinosa, G. Op.cit, p. 29, n.168.

²⁸ Andres, J. (1786): *Cartas familiares del abate D. Juan Andres a su hermano D. Carlos Andres, dandole noticia del viaje que hizo a varias ciudades de Italia en el año 1785, publicadas por el mismo D. Carlos*. 2 vols. En Madrid, Antonio de Sancha, MDCCCLXXXVI.

²⁹ Batllori, P.M., S.I. (1966): *La cultura Hispano-italiana de los jesuitas expulsos. Españoles-Hispanoamericanos-Filipinos 1767-1814*, Ed. Gredos, Madrid, p.28.

³⁰ Vid. Andres, Op.cit., v.II, carta XI, del 12/1/1786, p.44-45; Castellanos de Losada, B.S. (1849-50): *Historia de la vida civil y política del célebre diplomático y distinguido literato español el magnífico caballero D. José Nicolás de Azara, marqués de Nibbiano...*, I-II, Imprenta de Don Baltasar González, Madrid, II, p.279-80.

³¹ Andres, Op.cit., v.I, carta VI 8/12/1785, p.154-177; Vid. Sánchez (1994), Op.cit., p.367, n.129; Jordán (2000), p.74; García (2000), Op.cit., p.48.

³² Andres, Op.cit., v.II, carta XI del 12/1/1786, p.60.

chos de ellos amigos de Azara.³⁰ Detallaba movido por su interés literario cada una de las bibliotecas, públicas y privadas.³¹ Describía sus Academias privadas y la única pública, la de los Arcadi,³² de la cual fue miembro Azara y sus amigos interesados en el arte y la literatura.

Se aprecia su satisfacción cuando relata la sensación favorable que le produjo ver a los estudiosos aplicados en copiar las obras más representativas de la antigüedad clásica y las de aquellos artistas que fueron seleccionados por Mengs y Azara en las *Obras de Mengs* (1780).³³

En la segunda mitad del siglo XVIII, las bibliotecas fueron otro punto más de referencia para visitantes de paso por la ciudad, aristócratas, intelectuales y artistas.

De los comentarios del abate Andrés sobre la selecta biblioteca de Azara deducimos que fueron diversas sus visitas a casa de Azara, al constatar que «...solo una vez, que le hallé [Azara] colocando en ella sus libros, ví varios clásicos griegos y latinos de las mejores ediciones, algunos raros y todos bien conservados, y púde formar juicio de que realmente será una selecta librería». El contenido corresponde al de un bibliófilo, aunque Andrés no pudo contemplar ni las espléndidas colecciones de Azara, ni la rareza de sus libros por estar en ese período organizando su galería y su librería, hallándose los libros y los cuadros amontonados y revueltos.

Azara es presentado como ilustrado «*respetado no solo por su carácter, sino por su talento, saber y gusto*». Reproduce los comentarios de otros sobre la galería de sus cuadros, entre los cuales destacaba los de Murillo, Velázquez, y sobre todo los de Mengs de quien «*oí decir á algunos inteligentes, que en ellos se conoce la maestría de Mengs...*».³⁴

El secretario de la Real Academia de San Fernando, Antonio Ponz, fue otro viajero español que recogió las actividades del coleccionista y del bibliófilo Azara en el *Viage de España* (1772-1794). En el volumen XIV intercalaba un detalle de las obras reunidas en Roma por Azara entre los comentarios entorno a unas obras de Mengs conservadas en Barcelona, enumerando los dibujos y pinturas de Mengs que no fueron citados en la edición castellana de las *Obras de Mengs*.³⁵

Ponz, al introducir el tema de Azara es consciente de su alejamiento del objetivo principal de su trabajo, pero al mismo tiempo encuentra indispensable mostrar un ejemplo representativo de hombre ilustrado y amante de las artes que vive en el epicentro de la nueva estética. Una manera sutil de informar, orientar e incitar a otros ilustrados españoles a emular a Azara.³⁶

Después de presentar a Azara, detalla cada una de sus colecciones, destacando su buen juicio y conocimiento en escoger las piezas. Del pintor Mengs calcula un total de cincuenta obras, entre telas, dibujos y esbozos. No obstante, Ponz atribuye a su posición y al hecho de vivir en Roma, centro de la nueva estética, el haber conseguido tan magníficas colecciones.³⁷

Resalta su acierto y facultad para promover las ediciones de los clásicos, las cuales iban ilustradas con medallas y piedras grabadas griegas de su colección y de sus amigos. También nombra las excavaciones patrocinadas por él y las piezas más importantes descubiertas en ellas como los bustos de filósofos griegos, los cuales ilustraron sus ediciones de clásicos e incrementaron su colección, y las esculturas de personajes históricos y mitoló-

³³ Andres, *Op.cit.*, v.I, carta VII, 15/12/1785, p. 211-212.

³⁴ Andres, *Op.cit.*, v.I, carta IX 29/12/1785, p.278 y v.II, carta I, 16/5/1786, p.12-13.

³⁵ Ponz, A. (1947): *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella* [...] 1ª ed. 18 vols., Madrid, D. Joaquín Ibarra, MDCCCLXXII-MDCCXCIV [1772-1794], reeditada, Aguilar, Madrid, carta II, p.1237-1239, núm.16-29, n.1.

³⁶ *Ibidem.*, carta II, p.1237, núm.16.

³⁷ *Ibidem.*, carta II, p.1237, núm.20.

gicos como el *Alejandro Magno*, regalado a Napoleón (1803), y la *Venus*, conocida por haber sido restaurada por Mengs.³⁸

El director del Museo Capitolino, Ennio Quirino Visconti es citado por Ponz, como un experto en valorar e identificar piezas de la antigüedad clásica, quien toma la colección de Azara como referente para clasificar alguna de las piezas del catálogo *Il Museo Pio Clementino* (1782-1807).³⁹

Finalmente, Ponz resalta la participación de Azara en colocar el nombre de Mengs a nivel internacional, «...en obsequio de su memoria, haciéndole acuñar una medalla, publicando su Vida y algunas obras que dejó escritas en el tomo que todo el mundo ha visto o ha podido ver y salió de esa imprenta real el año 1780: prueba de la mayor importancia para adquirir los conocimientos y aprecio que las nobles artes merecen.»⁴⁰

El *Viage a Italia* (Londres 1793 – Madrid 1797) del literato Leandro Fernández de Moratín está basado en su *Diario*.⁴¹ También hemos considerado apropiado introducir más adelante alguna cita de su *Epistolario*,⁴² al encontrar ciertas apreciaciones e impresiones relatadas a su amigo Juan Antonio Melón que amplían la visión de este viajero. En su paso por Roma se adentra en el ambiente cultural de Azara en un momento políticamente

complicado para el diplomático. Describe las visitas a diferentes lugares acompañado de artistas que formaron parte de la corte de Azara, entre los cuales destaca el pintor y grabador Giuseppe Cades y el arquitecto español Silvestre Pérez.

En el *Viage a Italia*, Moratín recurre a los libros de otros viajeros, al de Antonio Ponz, *Viage fuera de España* (Madrid 1785); al de Charles Nicolás Cochin, *Voyage d'Italie* (París 1769, 1773); y especialmente al tercer volumen del *Voyage d'un françois en Italie fait dans les années 1765-1766* (Venècia-París 1769) de Joseph Jérôme Lalande, en el cual se inspiró.⁴³ Además utilizó como guía de su viaje la *Historia del arte* de Winckelmann y las *Obras de Mengs* publicadas por Azara.⁴⁴ Seguramente Moratín se valió de los libros del embajador ilustrado, por su afinidad estética, amistad y por las facilidades que siempre dio Azara a aquellos españoles que se interesaron por enriquecer sus conocimientos.

Moratín cita los monumentos y las obras más relevantes de Roma y considera que: «...en ninguna parte se juzga con más acierto del mérito de un quadro, de una estatua o de una estampa, no sólo por los que son profesores, sino por los que tienen alguna cultura y conocimiento teórico, que son muchos... analizando las ideas de la imitación, de la invención y de la belleza.»⁴⁵

³⁸ «Reconociendo Mengs la gran perfección de esta figura, concibió la idea de restaurarla por sí mismo.», Ponz (1947), *Op.cit.*, carta II, p.1238, núm.22-23. Una pieza encontrada en Villa Negroni, y de cuya restauración Azara dijo: «En su vida no había manejado el cincel, pero su gran talento y saber hizo que el marmol le obedeciese» Azara, J.N.de (1780): *Obras de Don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de camara del Rey, publicadas por Don ...* Madrid, en la imprenta Real de la Gazeta, MDCCLXXX, p.XXXV.

³⁹ Por ejemplo «Una Némesis, estatua tan grande como la referida de Germánico. Es recomendable por su estilo de los primeros tiempos del arte. El abate Visconti la ha publicado grabada en las descripción del Museo Pio Clementino. Una estatua de mujer, hallada en las excavaciones de Tivoli, sin cabeza; pero se le ha adaptado una de Faustina, la joven; tiene cornucopia en la mano, y su altura es de una vara.», Ponz (1947), *Op.cit.*, carta II, p.1239, núm.27.

⁴⁰ *Ibidem.*, carta II, p.1239, núm.29.

⁴¹ Fernández de Moratín, L.(1968): *Diario (Mayo 1780 – Marzo 1808)*. Edición de René y Mireille Andioc, Ed. Castalia, Madrid. Vid. génesis del libro por Tejerina, Belén, en Fernández de Moratín, L. (1988): *Viage a Italia (Londres 1793 – Madrid 1797)*, edición crítica de Belén Tejerina, Espasa Calpe, Madrid, p.32-33.

⁴² Fernández de Moratín, L.(1973): *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín [1782-1828]*, edición, introducción y notas de René Andioc, Ed. Castalia, Madrid.

⁴³ Azara tenía la primera edición, vid Iturri, F y Ferran, S.(1806): *Bibliotheca Excellentissimi DD.Nicolai Josephi de Azara ordine alphabetico descripta ab H.P.D.Francisco Iturri et D.Salvatore Ferran, Aestimata a Mariano de Romanis. Romae, Salvioni, MDCCCVI*; Sánchez Espinosa, G. (1997) *La biblioteca de José Nicolás de Azara*, Calcografía Nacional Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, p.266, núm.3054.

⁴⁴ Tejerina (1988), *Op.cit.*, p.18.

⁴⁵ Moratín (1988), *Op.cit.*, p.585.

La descripción de Moratín sigue claramente el pensamiento estético de Winckelmann, Mengs y Azara. Más adelante, Roma es descrita como la fuente de inspiración para los literatos europeos: «*Además del estudio de las bellas artes, que en Roma se cultiva con tanto ardor, el de las antigüedades florece allí más que en otra parte... cuenta un número asombroso de literatos, autores de obras estimables sobre la indagación y explicación de antiguos monumentos y hoy día florece esta erudición en alto grado por medio de nuevos descubrimientos, que mantienen vivo el ardor de los sabios vivientes...*»,⁴⁶ y donde las actividades y asociaciones literarias florecen por doquier de acuerdo con las nuevas profesiones surgidas en torno a las antigüedades.⁴⁷

Los encuentros entre Moratín y Azara fueron numerosos, tanto en Roma como en Tívoli y Florencia. La admiración del literato por el diplomático y mecenas es evidente en sus escritos. Concretamente el 29 de Octubre de 1791 escribía a su amigo Juan Antonio Melon: «*Nada puedo decirte de Roma, me detuve poco con ánimo de volver por Quaresma o antes; vi a Azara, a San Pedro (esto es, a la Iglesia de San Pedro) y el famoso Panthéon de Agripa, que son tres cosas grandes, cada cual en su línea; comí un día con él (esto es, con Azara, no con San Pedro ni con Agripa) y luego se fue a Tívoli donde tiene sus delicias*». ⁴⁸

La opinión de Moratín sobre la enseñanza impartida en la Academia, ubicada en el Palacio de España, bajo la dirección de Azara es un documento fundamental para aproximarnos a conocer cual fue su aportación en el ámbito artístico catalán.

Sus reflexiones sobre la escultura ponen de relieve la decadencia a la cual se había llegado en la práctica académica, basada en la copia sistemática, pero sin

vida, de obras de la antigüedad. Destacaba la superioridad de las esculturas de Canova y las comparaba con las de la antigüedad, ofreciendo una visión muy cercana al criterio de Mengs defendido por Azara en recomendar la observación de las piezas del Museo Vaticano y Capitolino para llegar a ser unos buenos artífices: «*No sé si por falta de ingenio o por reflexión se han apartado ya los escultores modernos de la extravagante escuela que por tantos años ha reinado en Roma. El veneziano Antonio Canova, cuyas obras, superiores a las del celebrado Miguel Ángel y comparables, tal vez, a las que hoy se admiran de la antigua Grecia, bastan a inmortalizar su nombre y su siglo, es el único, a mi entender...*». Más adelante añadía «*En la observación de la naturaleza, en los Museos Vaticano y Capitolino, y en los ejemplos de Canova, podrán adquirir los escultores romanos lo mucho que les falta para poderse llamar buenos artífices.*»⁴⁹

Moratín lamentaba no encontrar un ejemplo en pintura que hiciese de parangón al que Canova representaba en la escultura y se preguntaba «*Pero los pintores ¿qué autor viviente buscarán para que los instruya y cuyas obras puedan proponerse por modelo?... los dibujos de Cades pasan, quando él quiere, por estudios del Guercino, de Julio Romano, de Andrea del Sarto y de los más famosos profesores antiguos...*».⁵⁰ Así cuestionaba el sistema de adoctrinamiento académico y la falta de un pintor que sirviera de orientación a los artistas, algo inconcebible en una Roma llena de pintores neoclásicos. Los pensionados españoles no tuvieron una figura artística de primera línea que los guiara, es como si una vez muerto Mengs no hubiera ningún maestro para los pintores españoles. Giuseppe Cades, uno de los amigos y colaboradores de Azara, no pasaba de ser mediocre, mientras que la

⁴⁶ *Ibidem.*, p.587.

⁴⁷ *Ibidem.*, p.588.

⁴⁸ Moratín (1973), *Op.cit.*, p.163, transcripción de la carta Moratín a Melón, del 29 de octubre de 1793, y notas aclaratorias de René Andioc; Tejerina (1988) *Op.cit.*, p.210, n.12.

⁴⁹ Moratín (1988), *Op.cit.*, p.583-584.

⁵⁰ *Ibidem.*, p.584.

presencia intermitente de Jacques Louis David en Roma y los pintores afincados Angelica Kauffmann y Pompeo Battoni no constituyeron un referente válido para Azara, y como consecuencia tampoco para nuestros pensionados.

En mejor lugar, Moratín dejaba la enseñanza del grabado «... es una de las artes que más florecen en esta ciudad: ¿quién ignora el mérito de Morghen?»⁵¹ para acabar diciendo que en Roma era fácil encontrar veinte grabadores de igual mérito o superior a Carmona, Moles i Selma. Moratín evidenciaba la realidad, el éxito y el nivel del grabado en la Roma entorno al círculo de Azara. Justamente era la disciplina artística en la cual nuestro protector de las artes siempre se vanaglorió por contar entre sus colaboradores unos buenos diseñadores y grabadores, entre ellos Raphael Morghen y Giovanni Volpato. Por eso, la Junta de Comerç de Barcelona no dudó en enviar pensionado a Francesc Fontanals junto a Morghen para formarse en el grabado, a inicios del siglo XIX. Recordemos que a finales del XVIII Azara criticaba a su amigo Manuel Salvador Carmona los diseños y las muestras recibidos de Madrid de la Colección Real con la finalidad de grabarlos, escribiendo: «... Si los dibujos que se envían á otras partes son como los míos, será una chapucería la obra».⁵² La baja calidad de los diseños como muy bien anunciaba Azara no permitió una producción adecuada al nivel que se esperaba, con el consiguiente fracaso de la empresa.

El literato también cuestionaba la gestión autoritaria y controladora de Azara en la Academia Española. La verdad es que poco tiempo duró su dirección. Cuestiones políticas le alejaron de

una de sus actividades más queridas delegando en su amigo Buenaventura Saleasa, uno de los discípulos más aventajados de Mengs, la dirección de la Academia.

La enseñanza de la pintura, fue la disciplina peor considerada por Moratín: «Tiene su Academia en el palacio de España, y el ministro Azara la dirige por sí. En ella se dibujan figuras por el hieso y el natural; pero acaso este ejercicio no debe de ser suficiente para formar un gran pintor; nace mi duda de ver que los españoles que acuden allí de catorce años a esta parte, no hay uno siquiera que muestre una mediana habilidad...»⁵³

Sin embargo, destacaba el mérito de los escultores y arquitectos españoles, especialmente a estos últimos: «No diré lo mismo de los escultores y arquitectos, entre los cuales hay sugetos de mérito; y en particular los últimos serán capaces de llevar a España el buen gusto de la arquitectura, apoyados en el estudio constante que han hecho de la antigüedad, único medio de introducir en las fábricas de la elegancia de las formas, la grandiosidad, la distribución conveniente, la lijereza y robustez, la oportunidad y belleza de los ornatos, y, sobre todo, el mecanismo económico de la construcción, circunstancias esencialísimas para la formación de cualquier edificio, y que entre nosotros apenas se conocen todavía.»⁵⁴

Silvestre Pérez estaba entre los arquitectos que habían ido a perfeccionarse a Roma. A su vuelta a Madrid ejerció de profesor de Antonio Celles, por el que se preocupó tutelándolo bajo la protección de Pedro Márquez, uno de los amigos y colaboradores de Azara en Roma, siendo su ayudante, igual que lo fue Pérez en sus recorridos por las villas romanas.

Moratín estuvo acertado en criticar la enseñanza dada en la Academia de Azara.

⁵¹ *Ibidem.*, p.585.

⁵² Carta de Azara autógrafa a Carmona del 12 febrero de 1794, transcrita en Cardedera, V. (1862): "Manuel Salvador Carmona", *El Arte en España, revista quincenal de las Artes del Dibujo*, vol.I, Imprenta de M.Galiano, Madrid, p.56-68 y 85-93; Cardedera, V. (1950): *Manuel Salvador Carmona*, Prólogo de A.Rodríguez-Moñino, Ibarra, Col. d'Opúsculos para Bibliófilos, VIII, Editorial Castalia, València; Carrete Parrondo, J. (1978): *El grabado calcográfico en la España ilustrada*, club Urbis, Madrid, p.27.

⁵³ Moratín (1988) *Op.cit.*, p.586-587; Sánchez (2000) *Op.cit.*, p.24, n.48.

⁵⁴ *Ibidem.*, (n.52)



Fig. 2. "Autorretrato" de Francesc Rodríguez (1767-1840). Uno de sus mejores retratos, género al cual se dedicó. Consigue la expresión del rostro, en cuerpos rígidos y manos forzadas. En sus temas bíblicos y mitológicos se aprecia el estudio académico por conseguir la expresión facial y gestual, pero le falta originalidad y libertad en el trazo.



Fig. 3. "Europa" (1802) de Francesc Bover (1769-1831). Domina el hieratismo, la rigidez y la falta de sensualidad. Escultura ubicada en una de las hornacinas del patio del Edificio Llotja, formaba parte de la representación de los cuatro continentes, junto a Asia de su mano y América y Asia de Manuel Oliver.

El resultado de las deficiencias descritas por el literato son evidentes en los artistas catalanes pensionados por la Junta de Comerç entre los años 1790 y 1796, el pintor Francesc Rodríguez y los escultores Manuel Oliver y Francesc Bover.

Francesc Rodríguez llegó a ser académico y director de la Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona (1827-1840) sin destacar como pintor. Mengs había muerto hacía años y las academias españolas se mantuvieron firmes en considerarlo el mejor y más representativo de lo que significó el *buen gusto* y la belleza de acuerdo con los cánones estéticos imperantes. En Roma, Azara fue el encargado de que así fuera, además el profesorado de su Academia estuvo regido por discípulos del denominado pintor filósofo, con Buenaventura Salesa a la cabeza, un buen diseñador. Por lo tanto aunque el pintor catalán no tuvo, en su estancia en

Roma, un referente válido que le ayudará a mejorar y renovarse en sus estudios, sí tuvo a unos buenos diseñadores y académicos de las formas, base fundamental para que el pintor hubiera dado el salto estilístico que no supo dar. (Fig.2)

Menos justificación tuvieron los escultores Manuel Oliver y Francesc Bover, el segundo teniente director de la Escuela de Barcelona. Ambos realizaron unas esculturas académicas faltas de elegancia y vida, a pesar de tener a un Antonio Canova como guía dentro del círculo cultural de Azara. (Fig.3 y 4)

A través de estos viajes por la Roma de finales del siglo XVIII, hemos comprobado la importancia de los diarios, de las cartas a amigos y de los libros de viajes para recrear el ambiente artístico y cultural de Azara.

También hemos constatado una de las prácticas más habituales seguidas por



Fig. 4. “Africa” (1802) de Manuel Oliver. Recibió el premio Balestra de la Accademia di San Luca (1791). Tanto esta escultura como la que representa América tienen más movimiento y gracia que las de Francesco Bover, pero aún se hallan lejos de la elegancia de Antonio Canova y de Damià Campeny.

los artistas e intelectuales a su llegada a Roma, dedicando mucho tiempo a la contemplación de las colecciones más importantes de la ciudad. A pesar de la falta de escritos, anotaciones o reflexiones y sobretodo diarios de los artistas catalanes, es de suponer que siguieron los mismos pasos descritos por los viajeros

en los libros de viajes, al mismo tiempo se hace evidente que los pensionados catalanes no estuvieron a la altura de poner en práctica la estética del *buen gusto* que asimilaron junto a Azara, una moda estética por la antigüedad clásica que absorbía a todo viajero en esta urbe. Aún así su aprendizaje académico clasicista contribuyó conceptualmente en el cambio estético hacia la introducción del Neoclasicismo en Cataluña.

Estos viajeros estetas, literatos y artistas vinieron de toda Europa, y esparcieron esta nueva corriente estética, siendo el inicio del interés por el pasado de su propio país. Los viajeros españoles no fueron ajenos a este ambiente y describieron su pasado más glorioso, con los edificios y los monumentos más representativos, una moda iniciada con postulados academicistas y neoclásicos en busca de la clasicidad griega y romana que acabó siendo romántica al encontrar el gusto por el mundo gótico.

En España y concretamente en Cataluña significó la incorporación de intelectuales y artistas para emprender esta labor documental, consistente en rescatar del pasado los acontecimientos históricos y artísticos más destacables, los cuales, como ya hemos señalado, tuvieron como base los libros de estos viajeros que buscaban el «*vero bello*» en la antigüedad clásica.



JANSEANISMO Y ARTE EN TARRAGONA A FINALES DEL SIGLO XVIII: EL ARZOBISPO ARMANYÀ Y LA RIVALIDAD ARTÍSTICA DE LAS GRANDES FAMILIAS DE LA PROVINCIA

Beatriz García Sánchez
Universidad de Barcelona

El verdadero carácter de la Ilustración española es un tema controvertido y debatido, y por extensión el de los obispos ilustrados. Sí es correcta la aplicación del término e incluso la definición del mismo ha concluido en opiniones contrapuestas entre los estudiosos. No entraremos en ese debate, pero partimos de reconocer una postura determinada en algunos de los eclesiásticos de la segunda mitad del siglo XVIII qué, por su carácter abierto y preocupaciones sociales, económicas, culturales e intelectuales, permite relacionarlos con parte de las premisas europeas propias de la Ilustración. Dejémoslo en ese punto, suficiente para el desarrollo de esta comunicación.

Joan Bada¹ propone un perfil de lo que se podría considerar un obispo ilustrado en Cataluña planteando unas líneas de actuación comunes. El arzobispo de Tarragona, Francesc Armanyà (1785-1803), se convierte en uno de los ejemplos más paradigmáticos entre ellos. Junto a Climent, Santiyán y Lorenzana, es en el ámbito catalán una de las figuras más investigadas, contando con diferen-

tes estudios y biografías. Tort Mitjans² elaboró en los años sesenta una amplia, documentada y vigente biografía del arzobispo de Tarragona, a la que sumando la abundante documentación conservada y la propia obra editada de Armanyà nos permiten un conocimiento profundo de su pensamiento e ideología.

La historiografía lo ha considerado mayoritariamente ilustrado y jansenista. El jansenismo español, al igual que la ilustración, ha sido ampliamente debatido³. Coetáneos a Armanyà ya lo calificaron de jansenista, pero utilizado como agravio, y él mismo lo negaba e intentaba quitarle importancia, por lo que se concluye que no se consideraba como tal, o no lo reconocía abiertamente⁴. Pero a su vez, es innegable que su pensamiento y sus acciones enlazan claramente con los postulados jansenistas del momento. Su constante deseo de retornar al modelo ideal de la Iglesia primitiva, sus esfuerzos por reestablecer los concilios provinciales, las prolongadas visitas pastorales por la diócesis, su preocupación sobre la doctrina y su defensa constante de una auste-

¹ BADA ELIAS, Joan (2000): "L'episcopat il·lustrat a la Catalunya de la segona meitat del segle XVIII", en PUIGVERT, Joaquim (coord.): *Bisbes, Il·lustració i jansenisme a la Catalunya del segle XVIII*, Eumo Editorial, Vic, p. 149-168.

² TORT MITJANS, Francisco (1967): *Biografía histórica de Francisco Armanyà Font. O.S.A. Obispo de Lugo. Arzobispo de Tarragona (1781-1803)*, Imprenta Socitra, Vilanova i la Geltrú.

³ LLUCH, Ernest (2000): "Una dotzena de qüestions jansenistes", en PUIGVERT, Joaquim: *Bisbes, Il·lustració i jansenisme a la Catalunya del segle XVIII*, Eumo editorial, Vic, p. 169-180.

⁴ TORRES AMAT, Felix (1836): *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes*, Curial, Barcelona, 1973, p. 51. El autor rememora un comentario que personalmente le hizo Armanyà.

ridad aplicable a todos los aspectos de la vida, son indicativos suficientes, sino para considerarlo un jansenista paradigmático, sí afín a ello⁵.

Es precisamente esta inclinación lo que nos interesa para el desarrollo de nuestra comunicación, ya que creemos que condiciona de base su valoración del arte y su actitud respecto al ambiente artístico que se vivía en Tarragona y Reus durante su arzobispado, y su propia condición de potencial comitente.

Es necesario indicar brevemente la situación que encontró el prelado a su llegada a la provincia. Reus durante la segunda mitad del siglo XVIII consolidó su papel monopolizador de las actividades comerciales de la zona. Su auge demográfico, el impulso básico del comercio de los frutos secos y sobre todo del aguardiente, la convirtió en una ciudad rica, con una burguesía emergente deseosa de demostrar su capacidad económica y de adquirir el rango de nobleza, en la línea general que se da en gran parte de Cataluña. Sin embargo Tarragona, la capital de Corregimiento se caracterizaba por la preeminencia de una nobleza de bajo rango que junto al estamento eclesiástico controla la sociedad de la ciudad. Carente de una burguesía influyente debido a la ausencia de una actividad comercial relevante, se desliga de la dinámica social de las principales ciudades catalanas. Quizás por ello se explica que en ella se consiguiera fundar una de las pocas Sociedades Económicas de Amigos del País del principado. Tarragona a mediados de siglo era una ciudad básicamente burocrática que conseguía mantener su importancia gracias a ser sede metropolitana y capital de corregimiento, pero con una economía irrelevante, que se traducía en su aspecto general. El deseo de cambio y la con-

ciencia de sus dirigentes de la necesidad de poner remedio a este declive conducen al proyecto de remodelación del puerto imprescindible para reactivar el comercio. Igualmente se tiene constancia de la intensa vida social que existía entre las clases dirigentes con periódicas tertulias y bailes que se celebraban de forma alterna en las casas más significativas de la ciudad⁶. Si Reus era claramente más rica, Tarragona destacaba por su intelectualidad. Coincidieron en la ciudad influyentes personajes como Carlos González de Posada, Félix Amat, Félix Torres Amat, Antoni Martí i Franquet o Ramon Foguet, por mencionar algunos.

La pretensión de Reus de convertirse en capital de corregimiento y la oposición activa a la remodelación del puerto tarraconense avivaron al máximo la anti-gua rivalidad entre ambas poblaciones.

Conocido es el interés que suscitaba todo proyecto artístico en la ciudad vecina, conscientes del medio propagandístico y de ostentación que suponía la obra de arte, y en especial las decoraciones pictóricas con determinados programas iconográficos. Cualquier comitencia era seguida con atención recíproca, y creemos que la competencia existente favoreció la cantidad y la calidad de las obras que se realizaron.

Durante este último cuarto del siglo XVIII, y centrándonos en la plástica, se realizan algunos de los programas pictóricos más relevantes en el ámbito catalán, básicamente encargos de carácter privado centrados en los salones nobles de las casas y palacios, dónde eran bien visibles durante las reuniones que se celebraban en ellos. En Reus Josep Bofarull escoge a Pere Pau Montanya, director en esos momentos de la *Escola Gratuïta de Dibuix* de Barcelona, para realizar el ciclo pictórico del salón

⁵ CORT, Ramon (1988): "Jansenisme i regalisme a l'època de Carles IV. Algunes Observacions sobre l'episcopat de Climent, Armanyà, Amat", en *Pedralbes*, n.º 8, tomo II, p. 389-402; y PEREA, Eugeni (2000): *Església i societat a l'arxidiòcesis de Tarragona durant el segle XVIII*, Diputació de Tarragona, Tarragona, p. 109, 484.

⁶ TORRES AMAT, Felix (1835): *Vida del Ilustrísimo Señor D. Félix Amat, arzobispo de Palmira*, Imprenta que fue de Fuentenebro, Madrid, p. 37.

noble, con un rico programa iconográfico de carácter alegórico relativo al comercio y a la monarquía. Afortunadamente este magnífico conjunto se conserva en la actualidad. Los Miró por su parte escogieron a otro prestigioso pintor: un joven Josep Flaugier, optando por un ciclo mitológico que se ha perdido, pero de cuya calidad queda constancia gracias a algunas fotos antiguas previas a la demolición del edificio en los años setenta del siglo pasado.

En Tarragona destaca igualmente por su calidad las pinturas de la Casa Castellarnau, con un complejo programa iconográfico para el que hemos propuesto una lectura iconológica que lo relaciona con las propiedades y actividades del comitente, y que en cualquier caso supone una fastuosa exaltación del linaje familiar⁷.

Mencionar en otras disciplinas artísticas a los reusenses March que construyeron un palacio en Barcelona considerado obra paradigmática de este periodo, y en escultura a las diferentes familias que contrataron a los mejores escultores como Lluís Bonifaç i Massó, académico en Madrid.

Este breve repaso de parte de las obras realizadas en Tarragona y Reus, nos aproxima a la efervescencia artística que encontró y vivió Armanyà durante los años que ocupó la mitra, pero cabe preguntarse: ¿cuál fue su actitud frente a ella?. Esta inversión en decoraciones, edificios y demás obras, no podía ser aprobada por el arzobispo, contraria a su propio carácter austero y enemigo de todo lujo, y más aún en un periodo precario para España, inmersa en sucesivas guerras que conllevaron un lamentable

estado del erario público. Sobre la austeridad en que vivía Armanyà quedan numerosas referencias. Destacar la Oración fúnebre que pronunció el que fuera su secretario y amigo personal, Félix Amat, considerado a su vez también jansenista: “Tristes domésticos del difunto, publicad vosotros para común edificación, publicad aquel constante rigor de vida, en que todo era mortificación y abstinencia, cama dura, mesa pobre, ayuno rígido, todo trabajos de su ministerio, oración y estudio, y en que jamás hubo, nunca jamás, ni un solo momento perdido en ninguna especie de juego”⁸.

Semejantes al comentario anterior se suceden las referencias en diferentes autores sobre el rigor que aplicaba Armanyà en todos los aspectos de su vida.

Para establecer el pensamiento del arzobispo en materia artística no constan referencias concretas a ninguna obra de arte, excepto una mención genérica que se citará más adelante, pero de sus sermones, pastorales, correspondencia privada y de la comparativa entre los dos discursos inaugurales de la Sociedades de Amigos del País de Lugo y Tarragona, se pueden extraer conclusiones sobre su postura. La validez de los dos primeros como reflejo fidedigno de su ideología queda constatada en sus propias palabras prologando la edición de una selección de los sermones pronunciados tanto en Lugo como en Tarragona⁹, y en correspondencia privada con Félix Amat¹⁰. Armanyà no utiliza el púlpito de forma genérica, sino que en cada sermón se adapta a la situación concreta de los feligreses que le escucharán, denunciando, condenando y analizando los problemas y realidades dispares de cada población.

⁷ GARCÍA, Beatriz (2004): “Les pintures del Saló noble de la Casa Castellarnau de Tarragona: reflex pictòric del patrimoni d’una família?”, presentado en el Vº Congrés d’Història Moderna de Catalunya, de próxima publicación en las actas del mismo en la revista *Pedralbes*.

⁸ AMAT, Félix (1803): *Sermón que en el entierro el ilustrísimo Señor d. Fr. Francisco Armañá arzobispo de Tarragona predicó en la santa Iglesia catedral el día 7 de mayo de 1803*, Imprenta de María Canals Viuda, administrada por Miguel Puigrubí Impresor, Tarragona, p. 11.

⁹ ARMANYÀ, Francesc (1796): *Sermones del Ilustrísimo Señor Fr. Francisco Armañá.*, tomo I, Imprenta Pedro Canals, Tarragona, p. XVII.

¹⁰ Biblioteca de Catalunya, Ms. 3727, f. 17.

En la Oración fúnebre de Félix Amat se subraya este punto de forma especial: “..... ¿Cuántas veces en la visita pastoral de los pueblos, como solía predicar en distintas ocasiones en cada parroquia, y algunos días visitaba dos, predicaba en un mismo día tres o cuatro sermones de media hora o más cada uno, siempre los más adaptados al mayor bien de aquellas ovejas que le oían?”.¹¹

La relevancia que daba el prelado a su misión pastoral le llevaba a utilizar el medio que en esos momentos tenía a su alcance para remover conciencias, y que eran los sermones o discursos públicos.

Armanyà denuncia de forma reiterada el lujo, que llega a considerar origen de todos los males de su época y al que ataca constantemente en sus escritos.

Entre la llegada de Armanyà a Tarragona y su entrada oficial transcurrieron varios meses, durante los cuales debió conocer la situación de las poblaciones más importantes de la diócesis, por lo que es significativo que en el primer sermón que pronunció en la Catedral remarcara este aspecto: “(...) ahora que en lugar de la cristiana piedad y modestia, domina tanto la codicia, la ambición, la soberbia, el lujo, la deshonestidad, y por decirlo en una palabra, el horrendo libertinaje (...)”.¹² Y continúa: “.....¡Ah, oyentes carísimos, si como pasamos el tiempo en vanas curiosidades, en las que se llaman tertulias, en diversiones inútiles o indecentes, empleásemos algunos ratos en la lectura y sería memoria de la vidas de los santos (...)”.¹³

Años más tarde, a pesar de sus esfuerzos, su discurso seguía siendo el mismo: “(...) los vicios lejos de corregirse van en aumento: la virtud se ve cada día más despreciada: de la verdadera religión, sin contar con los que la miran con asombrosa indiferencia que acaso no serán pocos, apenas queda ya en gran parte de los que quieren mostrarse verdaderos cristianos más que pomposas exterioridades: todo es lujo, vanidad, ambición, codicia, profanidad, libertinaje.”¹⁴

Armanyà debió ver impotente cómo mientras él pedía ayuda y donaciones para sufragar a los “miquelets” y apoyar económicamente las guerras en las que se veía involucrada España, sus feligreses invertían el dinero en ricas y lujosas decoraciones, en una pugna por demostrar una mayor capacidad económica o linaje¹⁵. En sus sermones también se incluyen referencias a esta competitividad y deseo de ostentación, demostrativos son los siguientes pasajes: “Miserables hijos de Adán, que amáis la vanidad y buscáis la mentira, que ponéis el mayor estudio en engañar a otros con fingidas apariencias y alucinaros á vosotros mismos con vanos pretextos(...)”.¹⁶ Y específico a la rivalidad existente: “(...) os diría que los fatales principios de su deplorable miseria fueron unas diversiones vanas, unos convites y humoradas con compañeros de poco juicio, una jactancia pueril de igualar o exceder a otros en la profusión y lucimiento: los bailes, los saraos, las comedias, las visitas, las que se llaman tertulias.”¹⁷ Y en la misma línea: “(...)no

¹¹ AMAT, Félix (1803), p. 24. Sobre la importancia pastoral de Armanyà también encontramos referencias en: *El justo elogio que en las exequias que el Real Convento de PP. Agustinos de Barcelona celebró a la buena memoria del Illmo Señor Don Fr. Francisco Armañá, obispo que fue de Lugo, y arzobispo de Tarragona, el día 6 de junio de 1803*, Francisco Suriá y Burgada, Barcelona, p. 22

¹² ARMANYÀ, Francesc (1803): *Sermones*, tomo IV, Imprenta de María Canals, viuda, administrada por Miguel Puigrubí, Tarragona, p. 29.

¹³ ARMANYÀ, Francesc (1803), p. 35.

¹⁴ Armanyà, Francesc (1796), p. 342.

¹⁵ Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona, Pontificat Fº Armanyà, nº 17, *Pastoral sobre la rendición del Castillo de Figueras*, p. 5.

¹⁶ ARMANYÀ, Francesc (1796), p. 21.

¹⁷ ARMANYÀ, Francesc (1796): *Sermones del Ilustrísimo Señor fr. Francesc Armañá*, vol. II, Imprenta de Pedro Canals, Tarragona, p. 79.

sólo a todos los títulos y blasones de tu casa, que tanto cacareas; sino a cuantos pueden esperar tu ambición de la fortuna más próspera”.¹⁸

“(…) Nada oímos con más frecuencia que los aplausos de ciertos gastos de pura ostentación.”¹⁹

Lujo, ostentación, vanidad, vanagloria, son términos repetidos y constantes, denunciados por el arzobispo en sus sucesivos sermones. En sólo una ocasión hace referencia a la pintura. Creemos que podría deberse a la reciente finalización de algunos de los ciclos mitológicos mencionados anteriormente, quizá la decoración de la Casa Castellarnau rica en figuras femeninas desnudas parcialmente: (...) a la modestia y decencia cristiana: esos teatros y saraos, esos festines y convites, esos concursos de uno y otro sexo, donde no tienen los sentidos más objeto que la profanidad, el descomedido lujo, y lo que se puede corromper las costumbres: esas pinturas indecentes (...) esos negocios y asuntos, que fomentan en tu corazón la codicia, la ambición, la ira, la sensualidad.

Soléis decir que vosotros no buscáis ni queréis las tentaciones, sino la diversión y el buen gusto. Sólo por el gusto leéis libros perniciosos y miráis con atención imágenes o pinturas indecentes (...)

En efecto ¿cuáles son las máximas de este mundo? Que se amontonen riquezas con el mayor conato: que se pretendan los empleos, las honras y dignidades, sin contar con el mérito, sino con el empeño y valimiento (...)”²⁰

Se podrían incluir numerosos pasajes semejantes a los anteriores, que redun-

darían en la absoluta oposición del arzobispo al ambiente relajado que existía en ambas ciudades. Para concluir el comentario sobre los sermones añadimos un nuevo párrafo de la oración fúnebre de Félix Amat, en el que aprovecha para dirigir una nueva amonestación a los feligreses: “(...) la vana profusión del lujo disipador está ahora más que nunca empobreciendo y acabando muchas familias, corrompiendo las costumbres de otras, alterando la justicia, y oscureciendo y perturbando la fe de los pueblos, y tal vez amenazando la ruina de los estados”²¹.

Y continúa: “(...) sirvaos la memoria del Señor Armañá, para detestar los excesos del lujo disipador, y para buscar en la moderación de vuestros gastos”²².

En esta línea, la comparativa de dos de los discursos²³ realizados en las correspondientes Sociedades Económicas de Amigos del País de las que fue sucesivamente director, Lugo y Tarragona, evidencia un giro en las preocupaciones de Armanyà, motivado, creemos, por las distintas realidades sociales de las dos Diócesis.

Con menos de tres años de diferencia en la lectura entre ambos, y tratándose del mismo tipo de institución, a priori con los mismos objetivos y finalidades, el contenido dista mucho de ser semejante. En el texto leído en Lugo, Armanyà realiza un extenso elogio de los beneficios de la agricultura, a la que considera base propulsora de la economía de cualquier nación, como ejemplifica en un amplio recorrido histórico, cómo era habitual en sus intervenciones públicas, remontándose a Roma, y finalizando con la mención a Países coetáneos que

¹⁸ ARMANYÀ, Francesc (1796), vol. II, p. 310.

¹⁹ ARMANYÀ, Francesc (1796), vol. II, p. 323.

²⁰ ARMANYÀ, Francesc (1796), vol. II, p. 109, 120.

²¹ AMAT, Felix (1803), p. 14.

²² AMAT, Felix (1803), p. 28.

²³ Armanyà, Francesc: *Discurso que pronunció el Ilmo señor D. Fr. Francisco Armañá, Obispo de Lugo, Director de la Sociedad Económica de Amigos del País de la misma ciudad y provincia. En la junta general que se celebró en primero de Marzo del año 1784*, incluido en Armanyà, Francesc (1794): *Pastorales*, Pedro Canals, Tarragona; y *Discurso que el Ilmo Señor Don Fr. Francisco Armañá Arzobispo de Tarragona, Director de la Sociedad Económica de Amigos del País del mismo Arzobispado y Corregimiento pronunció el día 10 de Febrero de 1787 en la primera junta general de la Sociedad que se celebró después de erigida con Real aprobación*, Magin Canals, Tarragona.

considera básicamente agricultores. En un segundo momento pasa a valorar los beneficios tanto de las artes como de la industria. Para él las tres ramas serán las actividades a fomentar por la recién inaugurada Sociedad Económica. En esencia en este discurso sigue las directrices que se plantean para el conjunto de las Sociedades que ya Campomanes había dejado estipuladas. Faltaría la mención del comercio, que en ningún momento cita el arzobispo, hemos de suponer que por no ser una actividad relevante en Lugo en ese momento, pero dicha observación requeriría un mayor estudio.

Tras su llegada al nuevo destino, Tarragona, y de forma inmediata, Armanyà participará en el proceso promovido desde el Ayuntamiento para la fundación de una Sociedad en la ciudad, pero que en el momento de su traslado se encontraba paralizado, y será gracias a su intervención que podrá llegar a realizarse. Los objetivos hubieran debido ser los mismos que en el caso de Lugo, de hecho en la propuesta del síndico Domingo Alemany, que consta como responsable de la iniciativa en un pleno municipal, se especifica que con ello se busca fomentar y propulsar la economía de la ciudad a través de la mejora de la agricultura, las artes, y la industria, plenamente coincidente con el primer discurso del arzobispo.

Por contra Armanyà se centra la mayor parte del discurso en un ataque directo al lujo. Reiterado y constante cabe preguntarse el porqué de este cambio de contenido tan radical entre los dos textos, cuando se trataban de fundaciones de una misma institución. La elección concreta de este tema en el discurso inaugural no puede ser gratuita ni aleatoria. ¿Hemos de considerar una de las causas de este cambio la particular situación social y artística que existía en Tarragona, en la que influía su

rivalidad con la ciudad vecina de Reus? Creemos que sí.

Expuesta la postura de Armanyà ante el lujo y la ostentación, cómo vía indirecta para deducir su opinión sobre el arte, se ha de analizar su papel como comitente. En realidad no realizó ningún encargo artístico, al contrario de su predecesor el arzobispo Joaquín Santiyán, quién no sólo recuperó la antigua y ruinoso ermita del Loreto, próxima a la capital, para destinarla a residencia de descanso, sino que la convirtió en su vivienda habitual durante todo el año. Según las crónicas y los testimonios tuvo especial esmero en su adorno. No escatimó en muebles, ornamentos, menaje, ni en lo que nos interesa especialmente: su decoración pictórica, para la que contrató al mejor pintor catalán del momento, Pere Pau Montanya, el mismo que, cómo se vio, años más tarde pintaría la Casa Bofarull.

Santiyán inició obras urbanísticas básicas como la construcción de un paseo de circunvalación y la restauración del acueducto romano, proyecto que quedó inconcluso y que retomaría Armanyà.

Pero la ausencia de comitencias de éste último no significa necesariamente una insensibilidad del prelado hacia el arte. De hecho se puede intuir cierta inclinación en la utilización de símiles metafóricos, y cuándo habla de aspectos admirables de una ciudad incluye los artísticos, la arquitectura y el urbanismo²⁴. Lo que critica Armanyà es el despilfarro que pueden suponer dichas obras, y su reconocido uso como medio de suntuosidad, tan vigente en la sociedad catalana del momento. La única comitencia artística relevante durante su pontificado en Tarragona, fueron las fuentes que financió con motivo de la llegada del agua a la ciudad²⁵, y que suponen un interesante ejemplo de estilo neoclásico,

²⁴ ARMANYÀ, Francesc (1796), vol. II, p. 163.

²⁵ RODRÍGUEZ MAS, Antonio (1956): *El Arzobispo urbanista (D. Joaquín Santiyán y Valdivieso 1779-1783)*, Real Sociedad Arqueológica Tarraconense, Tarragona, p. 115.

austero, cierto, pero dentro de la estética predominante y no ajeno a las tendencias imperantes, por lo tanto dentro de la modernidad de su momento.

Quizá es la misma postura ambivalente que tiene ante la riqueza. No la crítica en sí, ni es contrario a la gente pudiente, lo es al mal uso que se hace de esa capacidad económica, como era de esperar, critica su uso en vanidades, lujos y divertimentos varios²⁶.

¿Era un hombre radical en sus posturas? ¿Significa que sus ideas le llevaban a rechazar y no valorar el arte, a ser incapaz de recrearse en la obra artística? Creemos que no, o ello se puede deducir de las descripciones de antiguas ciudades como Egipto, Roma o la Tarragona romana. Es consciente del valor de los edificios, del urbanismo, de la admiración que suscitan y que son elementos a valorar y traducción material de la gloria que vivieron. Incluso es capaz de una valoración personal, que incluye en correspondencia privada realiza a Félix Amat, sobre el túmulo realizado con motivo de los funerales de un eclesiástico tarraconense: “mereció toda mi satisfacción, porque siendo muy sencillo y moderado, era de muy buena idea bien ejecutado, y me pareció de los mejores que he visto para el caso (...)”²⁷.

Señalar por último la rapidez de Armanyà de cumplimentar toda disposición oficial que recibía sobre temas artísticos, las órdenes y cédulas reales eran contestadas de forma inmediata y se

enviaba una pastoral o circular a toda la diócesis informando de la nueva normativa y encareciendo a los párrocos a que las cumplimentaran.

CONCLUSIÓN

Si por la propia confrontación entre Tarragona y Reus las diferentes manifestaciones artísticas que se sucedían en ambas ciudades podían provocar admiración, rivalidad o envidia, la recepción que de ellas tenía el arzobispo era la de la confirmación de la corrupción de las costumbres, el deseo de lujo y ostentación que en tantas ocasiones había denunciado como un mal de la sociedad de su momento. Sin ser ajeno a cualquier sensibilidad artística, Armanyà consideraba estas obras como vanidades inútiles impropias del buen cristiano, que eran indicio de la relajación y alejamiento de los preceptos y vida que propugnaba la primitiva iglesia, modelo ideal al que deseaba retornar dentro de su propio filojansenismo, y prefería destinar los fondos de la mitra a obras de carácter social y de interés general, como fueron el fin de la restauración del acueducto, la remodelación del puerto, la financiación de escuelas públicas y las ayudas al gobierno para sufragar los gastos de la guerras.

La actitud de Armanyà fue consecuente con su propio estilo de vida, austero y sencillo, por lo tanto opuesto en esencia a la activa vida social, lúdica y artística que se daba en esos momentos tanto en Tarragona como en Reus.



²⁶ ARMANYÀ, Francesc (1796), vol. II, p. 312- 364.

²⁷ Biblioteca de Catalunya, Ms 3731, f. 44.

LA EDUCACIÓN ACADÉMICA DE LOS ARQUITECTOS
ESPAÑÓLES EN ITALIA EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX.
EL VALOR DE LA ANTIGÜEDAD¹

Jorge García Sánchez

Desde los primeros momentos de la fundación de la Real Academia de San Fernando (1744-1752) sus estatutos contemplaron la viabilidad de que algunos de los alumnos que demostraran un particular talento en las oposiciones convocadas al efecto pasaran a Roma para continuar su instrucción artística. La experiencia que adquirirían los pintores, escultores y arquitectos (a los que después se sumarán grabadores) enviados fuera de España con una pensión, a su regreso redundaría en beneficio de las Bellas Artes nacionales, cuando integrados en el cuerpo académico, fomentaran entre los discípulos y reflejaran en sus obras el *bello ideale*, el gusto clasicista que a mediados del siglo XVIII se forja en Italia a partir de las tesis de Winckelmann y Mengs, de la multiplicación de las excavaciones arqueológicas en la Urbe, de la vitalidad del comercio de antigüedades, y sobre todo, del descubrimiento de Pompeya y Herculano². Como prueba del adelanto en sus res-

pectivas especialidades, los pensionados tenían la obligación de remitir a la Academia anualmente una serie de trabajos que se irán definiendo cada vez más detalladamente en las sucesivas reglamentaciones, sobre todo avanzado el siglo XIX³: los pintores copiaban los cuadros y los frescos de los maestros renacentistas, los escultores imitaban las obras de los antiguos conservadas en las galerías nobiliarias de Roma, y los arquitectos estudiaban *in situ* un mundo que hasta entonces sólo conocían a través de estampas y grabados, pero que constituye la base de la teoría arquitectónica del XVIII y buena parte del XIX, el mundo de las ruinas. Tras ser juzgados por los académicos de Madrid, los mejores diseños de los monumentos romanos se enmarcaban y colgaban en los muros de la Sala de Arquitectura como modelos para la enseñanza de los alumnos de un ideal estético absoluto cuyas líneas fundamentales había trazado Vitruvio en la Antigüedad (Fig. 1).

¹ En esta comunicación se tratan algunos aspectos de la investigación que realizo para mi tesis doctoral *La formación arqueológica de los arquitectos españoles en Roma (siglos XVIII y XIX)*, dirigida por José María Luzón Nogué en el Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad Complutense de Madrid.

² Praz, Mario (1982): *Gusto Neoclásico*, Barcelona, p. 86 y ss. Imprescindibles en la conformación de la teoría neoclásica son asimismo las publicaciones de los viajes que desde mediados del siglo XVIII llevaron a cabo los arquitectos europeos por Grecia y la Magna Grecia: Wood, Robert (1753): *The Ruins of Palmira*, Londres; id. (1757): *The Ruins of Balbec, otherwise Heliopolis in Coelosyria*, Londres; Leroy, J. David (1758): *Les ruines del plus beaux monuments de la Grèce*, París; Stuart, James, y Revett, Nicholas (1762): *The Antiquities of Athens*, Londres; Adams, Robert (1764): *The Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato*, Londres; Paoli, P. A. (1784): *Della città di Pesto disertación di Paolo Antonio Paoli della congregazione della Madre di Dio e presidente dell'Accademia nobile ecclesiastica di Roma*, Roma.

³ Algunas reglamentaciones de las pensiones del siglo XIX se pueden consultar en Barrio, Margarita del (1966): *Las relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX. La Academia de Bellas Artes*, Bolonia, pp. 73-80.



Fig. 1. José de Toralla, *Sala de Arquitectura*, 1782, ASE P-2298

La Roma de los pensionados se presenta como un centro de atracción de la juventud europea en el que guiada por los artistas de mayor renombre, desenvuelve su aprendizaje en un fértil ambiente cosmopolita de escuelas públicas y privadas, museos, galerías y concursos académicos donde medir el propio talento⁴. En un tejido urbano en el que lo barroco y lo clásico se funden configurando un privilegiado escenario de fondo, los arquitectos asimilaron los principios constructivos de la arquitectura grecorromana y las ideas estéticas que se difundían en los ambientes artísticos y culturales, convirtiendo el viaje a Italia en una experiencia imprescindible para su consolidación profesional⁵. En cierto modo los restos de la capital pontificia marcan la diferencia didáctica entre la enseñanza de los pensionados

y la que tradicionalmente se les impartía a los alumnos de arquitectura en la Academia de San Fernando⁶, ya que la institución instaba a sus discípulos en Roma a continuar con los estudios de geometría, física, o perspectiva vinculados a su profesión, o a leer a los tratadistas del Renacimiento (Palladio, Vignola, Scamozzi, etc.) con los que ya habían tomado contacto en Madrid, y cuyas láminas habían delineado repetidamente⁷. Sin embargo las edificaciones antiguas al natural, en toda su magnificencia, arruinadas o con sus estructuras más íntegras, venían a sustituir a las estampas, las únicas imágenes que como hemos señalado poseían estos artistas de la fisonomía monumental de la Urbe⁸, igualmente parciales que las de los vaciados en yeso de fragmentos arquitectónicos clásicos con los que ensayaban la representación de los órdenes. En la segunda mitad del siglo XVIII la Corporación enfatizó en sus planes de estudios el valor pedagógico de la Antigüedad –proceso al que no es ajena la influencia del pintor bohemio Antón Rafael Mengs, establecido en Madrid en su primer viaje entre 1761 y 1769⁹, y dictó las normas sobre las que se asentaría la reinterpretación de los modelos antiguos en un proceso –propio de la filosofía ilustrada– de regeneración de las artes y de respuesta al exhausto estilo barroco, que determinó la Arquitectura de la Razón¹⁰; los pen-

⁴ Sisi, Carlo (2003): “L’educazione accademica”, en AA.VV.: *Maestà di Roma. Universale ed Eterna capitale delle Arti. Da Napoleone all’Unità d’Italia*, Roma, pp. 279–281.

⁵ En relación con esto, Nizet, François (1988): *Le voyage d’Italie et l’Architecture européenne*, Bruselas.

⁶ Acerca de la enseñanza de la arquitectura en la Academia de San Fernando, Quintana Martínez, Alicia (1983): *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, p. 35 y ss.

⁷ Véanse por ejemplo las instrucciones que se entregaron en julio de 1791 a los arquitectos pensionados Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo relativas a las actividades que debían desempeñar en Roma durante sus años de pensión. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Santa Sede (desde ahora AMAE. ss.) leg. 362. Expediente 28.

⁸ Cánovas del Castillo, Soledad, y Lasarte, Cristina (1994): “La colección de estampas del archivo y biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su papel en la enseñanza”, en *Academia*, 78, pp. 179–223.

⁹ Consúltese Águeda Villar, M. (1983): “Menges y la Academia de San Fernando”, en AA.VV.: *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, pp. 445–476; Röttgen, Steffi (1982): “I soggiorni di Antonio Raffaello Mengs a Napoli e a Madrid”, en Cesare de Seta (ed.): *Arti e Civiltà del Settecento a Napoli*, Bari, pp. 151–179.

¹⁰ Martín González, Juan José (1993): “El gusto clásico en los comienzos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en AA.VV.: *VI Jornadas de Arte. La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, pp. 305–333.

sionados se consideraron el enlace lógico entre la Academia y los medios y cauces artísticos italianos, amén de los instrumentos para que la institución se procurase dibujos originales, vaciados, y noticias de los vestigios que se diseminaban por toda Roma. Entre los primeros arquitectos pensionados a los que se les indicó qué orientación tenían que dar a sus investigaciones se encuentran Juan de Villanueva y Domingo Lois Montegudo; desprovistos en 1759 de una reglamentación que indicase los envíos que debían verificar¹¹, y en tanto que el rey aprobaba una, la Corporación dictaminaba “que los Pensionados de esta facultad observen, midan y dibujen geoméricamente el todo y las partes en grande y en pequeño de algunos Edificios antiguos, de modo que se puedan remitir á la Academia para que se entere de la aplicación de cada uno”¹². En 1791, después de la suspensión de las pensiones siete años atrás, el Ministro de Estado y Protector de la Academia, el conde de Floridablanca, propició por segunda vez su restauración seleccionando en persona a los estudiantes que viajarían a la ciudad del Tíber, únicamente dos arquitectos, Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo. Floridablanca coincidía con el parecer de los académicos de que los escultores y los pintores españoles no necesitaban salir del país para convertirse en artistas de talento, necesidad más viva en el caso de los arquitectos, que en

España carecían de los modelos greco-romanos: “La Arquitectura no ostenta su grandiosidad y magnificencia tanto como en Italia, en donde así los edificios y monumentos, y aun las mismas ruinas de la opulencia de los antiguos sirven de escuela con su belleza y elegancia á los que se dedican á esta Arte, engrandeciéndoles las ideas y fecundándoles la imaginación”¹³. Pérez y Castillo respondieron a las expectativas puestas en ellos delineando los planos de los templos de Júpiter Stator (en realidad, de los Dióscuros) y Antonino y Faustina del Foro, de la Villa de Mecenas en Tívoli (el Santuario de Hércules Vencedor), del Teatro de Marcelo y el Pórtico de Octavia durante los cinco años que permanecieron en Italia (1791-1796), y así evitaron las censuras que la Academia dirigió al anterior turno de pensionados por dedicarse a inventar sus proyectos en lugar de imitarlos de los maestros renacentistas y clásicos¹⁴. A pesar de que muchos de los arquitectos de Roma, tanto en el siglo XVIII como en el XIX, idearon edificaciones modernas que la Corporación valoró positivamente, esta práctica no se contempló en las normativas que regían las pensiones hasta 1873, cuando se señaló la obligatoriedad de elaborar un proyecto de monumento público tanto en el segundo como en el tercer año de pensión¹⁵. Por entonces hacía más de veinte años que el agotamiento del sistema de los tres órdenes y la crisis del vi-

¹¹ La completa reglamentación redactada previamente por José de Hermosilla, que contemplaba asimismo la obligatoriedad de que los pensionados levantasen planos de los monumentos antiguos, no llegó a entrar en vigor. López de Meneses, Amada (1933): “Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LIX, Madrid, pp.291-296.

¹² Archivo de la Academia de San Fernando (a partir de ahora, ASF) Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1757-1769, sig. 3/82. Junta ordinaria de 25 de febrero de 1759, pp. 42 y 43.

¹³ ASF Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1786-1794, sig. 3/85. Junta ordinaria de 1 de mayo de 1791, p. 157.

¹⁴ La Academia juzgó que los pensionados que residían en Roma desde 1779 aprovechaban su estancia allí, pero “previniéndoles que para su mayor utilidad, y adelantamiento sería mui conducente que en lugar de hacer ahora obras de invención, copien y estudien en las de Rafael, y de los demas clásicos Autores segun el talento, y disposición de cada uno sin dejar el estudio del antiguo y natural enriqueciéndose por este medio de las mejores ideas durante su permanencia en aquella ciudad, para que despues puedan exercitar sus respectivas artes con la inteligencia y utilidad que se espera”. ASF Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1776-1785, sig. 3/84. Junta ordinaria de 2 de junio de 1782, pp. 209 y 210.

¹⁵ Esta particularidad se indicaba en el artículo 55 del reglamento de 1873. Bru Romo, Margarita (1971): *La Academia Española de Bellas Artes en Roma, 1873-1914*, Madrid, p. 264.

truvianismo habían abierto el campo al eclecticismo arquitectónico y al Romanticismo, como se refleja en la creación de la Escuela Especial de Arquitectura en 1844, que escindía la arquitectura de las disciplinas impartidas en la Academia¹⁶, y respecto a las pensiones, en las reglamentaciones de 1851, que determinaba en su primer artículo el examen de las edificaciones de los siglos X al XV, de 1854, que recomendaba el análisis de los monumentos de estilo bizantino y normando¹⁷, y de 1855, cuyo preámbulo constituye un epitafio del lenguaje constructivo neoclásico: en él se aludía a que la repetición de los estudios de las ruinas antiguas de Roma, Sicilia y Grecia (si bien los arquitectos españoles apenas pusieron el pie en las dos últimas) restaba entusiasmo y libertad de acción a los pensionados, y hacía repetitivos sus envíos, por lo que, en aras del avance y el florecimiento de las Artes, se estimulaba el cultivo y la asimilación de los ejemplos renacentista y medievales, a la par que la profundización en los nuevos materiales y las técnicas de la ingeniería contemporánea¹⁸. Precisamente algunos arquitectos españoles que en la década de los años 30 habían recorrido el sur de Italia como pensionados, o a sus propias expensas, alzaron sus voces desde sus cátedras de la Escuela de Arquitectura, o en publicaciones como el *Boletín Español de Arquitectura*, *No me olvidéis*, o *El Renacimiento*, criticando la dictadura del

clasicismo, el anquilosamiento académico, y rechazando la validez de un sistema arquitectónico único y exclusivo¹⁹. Éste era el caso de Antonio de Zabaleta, arquitecto romántico que en 1833 visitó los templos dóricos de Siracusa, Agrigento y Segesta, y de cuya medición colegía que los griegos jamás sometieron sus edificaciones a leyes fijas y proporciones inmutables²⁰. Los monumentos de la Antigüedad no desaparecieron sin embargo en los envíos de los arquitectos posteriores, aunque unidos a estilos de otras épocas; todavía hacia 1905 Antonio Flores y Francisco Aznar Sanjurjo realizaban dibujos del teatro griego de Taormina y del sepulcro de Cecilia Metella en la Vía Appia respectivamente, y de Teodoro Anasagasti, pensionado entre 1909 y 1914, se conservan varios agua-fuertes de vistas de Pompeya y de ruinas romanas de delicada factura²¹.

A diferencia de otros artistas de Europa, los pensionados españoles no contaron con una sede fija en la que ejecutar sus obras, o donde habitar todos juntos hasta que se fundó la Academia Española de Bellas Artes en Roma en 1881²². Hasta esa fecha la única “institución” que aglutinaba a los pensionados era la figura de un director que coordinaba sus trabajos, velaba por el cumplimiento de las obligaciones adquiridas con la Academia, y vigilaba su conducta, responsabilidades que se arrogaba el embajador español ante la Santa Sede en los

¹⁶ Sobre el nacimiento de la Escuela Especial de Arquitectura, Arrechea, Julio (1989): *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Salamanca, p. 81 y ss.; Navascués, Pedro (1996): “La creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid”, en AA.VV.: *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura*, Madrid, pp. 23-34.

¹⁷ ASF leg. 50-2/1. Pensionados. Siglo XIX (1832-1865). Reglamento de 1854, artículo 5°.

¹⁸ ASF leg. cit. 50-2/1. Introducción al reglamento de 23 de noviembre de 1855.

¹⁹ Ver Sazatornil Ruiz, Luis (1995): “Historia, Historiografía e Historicismo en la arquitectura romántica española”, en AA.VV.: *VII Jornadas de Arte. Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, pp. 63-75.

²⁰ Zabaleta, Antonio de (1846): “Rápida ojeada sobre las diferentes épocas de la Arquitectura, y sobre sus aplicaciones al arte de nuestros días. Artículo II”, en *Boletín Español de Arquitectura*, 1 de julio, pp. 20 y 21. También, ASF leg. 10-1/2. Antonio de Zabaleta, *Memoria que acompaña el proyecto de teatro*, 1833, pp. 2 y 3.

²¹ Sagar Quer, Carlos (2000): “Teodoro Anasagasti: poemas arquitectónicos”, en *Goya*, 274, pp. 49-58. Además el envío de su segundo año de pensión consistió en la restauración de los templos de Hércules y de Portuno en el Foro Boario.

²² Sobre la creación de la Academia de Bellas Artes en Roma, Bru Romo, Margarita, *La Academia...*, op. cit.; Montijano, Juan M°. (1998): *La Academia de España en Roma*, Madrid.

periodos que aquel cargo permaneció vacante²³. En 1758 se había dictaminado que los artistas españoles habitasen conjuntamente en una de las posesiones de la Corona en la capital pontificia, la Casa del Hospital de Santiago de los Españoles, al cuidado del agente del rey Don Manuel de Roda, lo cual no llegó a verificarse²⁴. Puesto que el problema no estribaba tanto en la falta de dependencias donde alojar a los pensionados como en ofrecerles un lugar de trabajo, Preciado de la Vega y el diplomático aragonés José Nicolás de Azara insistieron reiteradamente a la Academia y al rey –a través del conde de Floridablanca– sobre la necesidad de alquilar una casa para ese fin, o instalar una Academia en la citada iglesia de Santiago, ubicada en la Piazza Navona²⁵. Ante la desestimación de estas solicitudes, durante el tiempo que ocupó su ministerio Azara acondicionó a modo de Academia diversas salas en el palacio de la embajada, y puso a disposición de sus protegidos su colección de vaciados y de esculturas y piezas antiguas originales, iniciativa que Leandro Fernández de Moratín describía hacia 1793: “No hay corte extranjera que no embíe discípulos a esta escuela insigne, y en ella se han formado los más excelentes artífices de todas las naciones. La nuestra tiene hasta

unos doze o catorze pensionados, entre los quales hay algunos que vinieron con Mengs, y, por consiguiente, han tenido todo el tiempo necesario para instruirse y adelantar. Tienen su Academia en el Palacio de España, y el ministro Azara la dirige por sí. En ella se dibujan figuras por el hieso y el natural (...)”²⁶. Los pensionados extranjeros que viajaban hasta la capital de las Bellas Artes acudían igualmente a formarse a las escuelas locales, en las cuales se embebían de los preceptos estéticos vigentes, y en cuyos concursos competían con los artistas italianos y los de otras nacionalidades²⁷. Los pintores y escultores se ejercitaban en la *Scuola del Nudo* del Campidoglio²⁸, además de copiar las tallas de las más ricas colecciones romanas; en la Academia de San Luca se concentraba el peregrinaje artístico que afluía a Roma, y los españoles también tuvieron su presencia en esta institución, en la que Antonio Solá llegó a ser presidente²⁹: arquitectos como Ventura Rodríguez (1745), Domingo Lois Monteagudo (1764) o Miguel Olivares Guerrera (1792) obtuvieron en ella el título de académico de mérito³⁰. El pensionado Jorge Durán consiguió el primer premio de primera clase de arquitectura en el Concurso Clementino de 1795 que organizaba la Academia

²³ Los directores más célebres fueron el pintor sevillano Francisco Preciado de la Vega (en el cargo entre 1758 y 1789) y el escultor catalán Antonio Solá (1830-1856).

²⁴ Bédart, Claude (1989): *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1808. Contribución al estudio de las influencias y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, p. 253.

²⁵ Acerca de las solicitudes de Preciado consúltese id., *op. cit.*, p. 255 y ss. Como ejemplo de los intentos de Azara de establecer una Academia, véase su correspondencia en AMAE. ss. leg. 598. Carta de José Nicolás de Azara de 14 de noviembre de 1779; Archivo Histórico Nacional (desde ahora AHN.) Estado. leg. 3.914. Carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca de 11 de marzo de 1789.

²⁶ Fernández de Moratín, Leandro (1988): *Viage a Italia*, Madrid, p. 586.

²⁷ Recordemos que los arquitectos españoles presentaron sus proyectos en concursos de otras academias italianas además de la romana, como es el caso de Juan de Villanueva, que en 1764 presentó los planos de un Panteón Regio en el de la Academia de Parma. Pedro Moleón, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*, Madrid, 2002, p. 133 y ss.

²⁸ La *Scuola del Nudo* se fundó en 1754 bajo el pontificado de Benedicto XIV. Meyer, S. A. (2002): “*Scuole mute e scuole parlanti*. Il trasferimento dell’Accademia del Nudo alle convertite”, en AA.VV.: *Le scuole mute e le scuole parlanti: studi e documenti sull’Accademia di San Luca*, Roma, pp. 13-24; Pietrangeli, C. (1959): “L’Accademia del nudo in Campidoglio”, en *Strenna dei romanisti*, XX, pp. 123-128.

²⁹ Barrio Ogayar, Margarita, “Un escultor español en Roma: Antonio Solá”, *Archivo Español de Arte*, n° 153, Madrid, 1966, pp. 51-83

³⁰ Ventura Rodríguez mereció ese honor sin haber estudiado jamás en Roma. Cánovas del Castillo, Soledad (1989): “Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma. 1740-1808”, en *Academia*, 68, p. 160 y ss.

romana³¹, y en 1833 Manuel de Mesa venció en el concurso escolar de la disciplina de Arquitectura Teórica con los planos de una Aduana³². Seguramente en el marco de la Academia de San Luca los pensionados que se desplazaron a Italia a finales del XVIII cursaron una serie de enseñanzas de las que tenemos noticia a través de la documentación de archivo: Isidro Velázquez, pintura, escultura, física y otras ciencias³³, y Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo física experimental y ciencias naturales³⁴, estudios que en ningún momento les apartaban de su objetivo principal, el levantamiento de planos de los vestigios clásicos. Con objeto de emplear con aprovechamiento los años en el extranjero Ventura Rodríguez observaba la conveniencia de que los arquitectos se relacionasen con profesores de pintura y escultura, por la comunión de las tres Nobles Artes, pero sobre todo de que se pusieran bajo las órdenes de un maestro avezado, que guiase con acierto su instrucción y los educara en los principios del clasicismo³⁵. En este sentido, el arquitecto pontificio Ferdinando Fuga supervisó las actividades de José Hermosilla en

Roma desde 1747³⁶, mientras que Giuseppe Valadier dirigió a los pensionados Antonio Celles y Juan Gómez; éste último se vinculó al célebre reformador de la Piazza del Popolo a causa de que la Academia, descontenta con los escasos progresos que manifestaba, le sugería en 1804 “que tome las lecciones de algun Arquitecto de merito conocido, y que al mismo tiempo aproveche la ocasión de estudiar los monumentos antiguos de que abunda aquella capital, midiendo y dibuxando los mas selectos, y especulando sus perfecciones con proligidad, y el mecanismo de su construction, que es el camino de adquirir los verdaderos y solidos principios del Arte de Edificar”³⁷. Introducidos en los círculos intelectuales de la Urbe gracias a otros pensionados, o al ministro de la legación, no resultaba difícil entrar en contacto con los artistas y teóricos que constituyen los nombres propios de la cultura académica romana; así, Pérez, Castillo y Velázquez trabaron amistad con el exjesuita mexicano Pedro José Márquez por medio del embajador Azara, lo que contribuyó a su participación en proyectos anticuarios con aquél³⁸. En torno a 1830 el embajador

³¹ Rodríguez Ruiz, Delfín (1992): *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*, Madrid, pp. 26-28.

³² ASF leg. cit. 50-2/1. Carta de Antonio Solá al Primer Secretario de Estado y Despacho de 8 de enero de 1834. Los diseños de Manuel de Mesa pueden consultarse en Cipriani, A., Valeriani, E. y Marconi, P. (1974): *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, Roma, vol. I, n.º. 2053.

³³ Archivo General de Palacio. Isidro Velázquez. Exp. Personal. C.º. 1319/3. Carta de Isidro Velázquez al duque de San Carlos de 9 de enero de 1815.

³⁴ AMAE. ss. leg. 362. Carta de José Nicolás de Azara al duque de la Alcudía de 26 de junio de 1796.

³⁵ ASF leg. 50-4/1. Pensionados. Siglos XVIII y XIX. Informe de Ventura Rodríguez de 5 de mayo de 1765.

³⁶ Sambricio, Carlos (1980): “José de Hermosilla y el ideal historicista en la arquitectura de la Ilustración”, en *Goya*, 159, pp. 140-151.

³⁷ ASF leg. 49-6/1. Arquitectura. Pensionados 1747-1807. Carta de Pedro Ceballos a Manuel Godoy de 14 de abril de 1804. Algunos ejemplos más los constituyen Aníbal Álvarez (pensionado entre 1832 y 1837), discípulo de arqueología de Antonio Nibby, o Jerónimo de la Gándara y Francisco Jareño (pensionados entre 1848 y 1852), alumnos del arquitecto Luigi Canina, quien solicitó a la Academia que se les prorrogase su estancia en Roma. Ver Rojas, Manuel de (1874): *Manual de Arquitectura y consideraciones generales sobre los Caminos de Hierro*, París, p. 263; Barrio, Margarita del, *Las relaciones culturales...*, op. cit., p. 91.

³⁸ En las dos primeras obras que citamos Márquez incluyó diseños arquitectónicos de Evaristo del Castillo, Silvestre Pérez o Isidro Velázquez, en tanto que en la ejecución de la última Pérez colaboró acompañando al exjesuita mexicano en sus investigaciones de 1795 acerca de la Villa de Plinio en la Vía Laurentina. Márquez, Pedro José (1803): *Dell'Ordine Dorico. Ricerche dedicate alla Reale Accademia di S. Luigi di Saragozza da D. Pietro Marquez Mexicano con Apéndice sopra un'antica tavola di Pozzuolo*, Roma, lám. 9, fig. 1; id. (1812): *Illustrazioni della Villa di Mecenate in Tivoli*, Roma, láms. I-IV; id. (1796): *Delle Ville di Plinio il Giovane, opera di D. Pietro Marquez Messicano con un appendice Su gli Atri della S. Scrittura, e gli Scamilli impari de Vitruvio*, Roma.

Pedro Gómez de Labrador aseguraba que los arquitectos que llegaran a la capital pontificia habrían de lograr su perfeccionamiento solamente mediante el examen de los edificios antiguos y unos pocos de los modernos, al no existir arquitectos de talla en cuyos estudios instruirse profesionalmente, y ser Roma la más pobre de las ciudades en profesores capacitados³⁹. El pintor y crítico José Galofre corroboraba unos años después la dificultad de hallar un buen maestro en Roma, inexistentes en las academias públicas, y en el ámbito privado, raramente interesados en explicar su Arte⁴⁰. Tal vez a consecuencia de ello los registros de la Academia de Francia, institución con una larga tradición docente en Roma —su fundación se remonta a 1666— apuntan en este momento los nombres de arquitectos españoles en sus aulas: Pedro Tomé y Vercrease en 1846, Ramón María Jiménez en 1854, o José Díaz Bustamante en 1855⁴¹. La asistencia de pensionados españoles a esta institución data sin embargo de 1760, momento en el que Preciado de la Vega obtuvo el permiso del director de dicha institución para que estudiaran en ella sus protegidos; ya entrado el siglo XIX, Aníbal Álvarez y Manuel de Mesa concurren probablemente a los cursos de arqueología impartidos por Nibby en la Villa

Medici, sede de los *pensionnaires* franceses desde 1803⁴².

Puesto que en el tratado de Vitruvio, y sobre todo en su representación concreta y material, los vestigios del pasado, residía el binomio esencial del discurso neoclásico⁴³, el trabajo de los arquitectos se desarrolló comúnmente al aire libre, entre las ruinas. De sus estudios en la Academia portaban consigo una memoria visual sobre las edificaciones antiguas de grandes contrastes; por un lado conocían la Roma de los levantamientos geométricos de Desgodetz⁴⁴, con cada monumento diseccionado en sus proporciones, y la Roma desvirtuada de los grabados piranesianos, en los que las colosales antigüedades sirven de marco a las escenas pintorescas y cotidianas del *Settecento*. La práctica arquitectónica desengañó pronto a los pensionados de la veracidad de estas imágenes de doble vertiente: ya en 1759 Lois Monteagudo se decantaba por tomar las medidas del Panteón de Agripa personalmente, en vista de que los libros consultados, “particularmente franceses”, incurrieran en graves errores de cálculo⁴⁵; tampoco Manuel de Mesa dejaba de corregir a Desgodetz a lo largo de la memoria explicativa de sus planos del templo de Antonino y Faustina, e incluso añadía una tabla

³⁹ AHN. Estado. leg. 5.759. Correspondencia 1827-1829; AHN. Estado. leg. 5.760. Correspondencia 1830-1833.

⁴⁰ Galofre, José (1851): *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes*, Madrid, p. 17 y ss.

⁴¹ Villa Medici. *Liste d'admission des artistes étrangers*.

⁴² Pinon, P. y Amprimoz, F.-X. (1988): *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, Roma, p. 95. En relación con la Academia de Francia en Roma, Franchi Verney della Valetta, J.-H. (1904): *L'Académie de France a Rome 1666-1903*, París; Lapauze, Henry (1924): *Historie de l'Académie de France a Rome*, vols. 1 y 2, París; Alaux, Jean-Paul (1933): *Académie de France a Rome. Ses directeurs. Ses pensionnaires*, vols. 1 y 2, París. Sobre los arquitectos franceses que se formaron en Roma, AA.VV. (1981): *Pompéi. Travaux et envois des architectes français au XIX siècle*, Roma; AA.VV. (1982): *Paris-Rome-Athenes. Le voyage en Grèce des architectes français aux XIX et XX siècles*, París; AA.VV. (1985): *Roma Antiqua. L'Area Archeologica Centrale*, Roma; AA.VV. (1985): *Roma Antiqua. Forum, Colisée, Palatin*, Roma; AA.VV. (1992): *Roma Antiqua. Grandi edifici pubblici. "Envois" degli architetti francesi (1786-1901)*, Roma; AA.VV. (1999): *Fragments de la Rome Antique dans les dessins des architectes français vainqueurs du Prix de Rome 1786-1924*, París; AA.VV. (2002): *Italia Antiqua. "Envois" degli architetti francesi (1811-1950). Italia e area mediterranea*, París.

⁴³ Forssman, Erik (1971): “L'Antico come fonte dell'architettura neoclassica”, en *Bollettino del Centro di Studi di Architettura Andrea Palladio*, XIII, p. 29.

⁴⁴ Desgodetz, Antoine (1682): *Les édifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très exactement*, París.

⁴⁵ Arbaiza, Silvia, y Heras, Carmen (1993): “Arquitectura funeraria y conmemorativa (Exposición Abril-Mayo 1993)” en *Academia*, 77, p. 446.

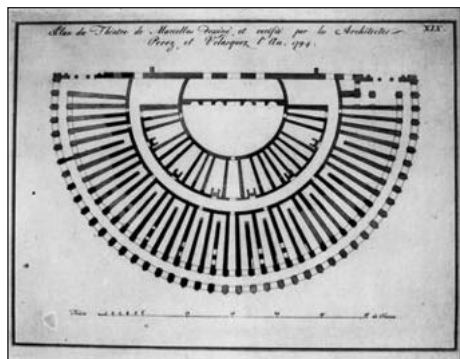


Fig. 2. A. Uggeri, *Iconographie des edifices de Rome Ancienne*, 1801, vol. II, lám. XIX.

de medidas comparando las observadas por él, el arquitecto francés y Palladio⁴⁶. Que la urbanística romana moderna se hubiese enraizado y confundido con la antigua, cuando no la hubiese hecho desaparecer, lejos del atractivo que traslucían al viajero las estampas del grabador veneciano G. B. Piranesi, entorpecía y ralentizaba la labor de los arquitectos, obligados a elucubrar sobre el aspecto de los monumentos casi dos mil años atrás a la hora de ejecutar sobre el papel su reconstrucción. El reaprovechamiento de las fábricas romanas sorprende a Silvestre Pérez y a Isidro Velázquez en 1794 descendiendo a las bodegas de los negocios instalados en los vanos del primer cuerpo del Teatro de Marcelo a fin de examinar su basamento, como se veían obligados a realizar los anticuarios del momento⁴⁷ (Fig. 2), o a Evaristo del Castillo dibujando el Pórtico de Octavia en el bullicio del mercado de pescado, en pleno corazón de la depauperada judería de Roma, que a más de un arquitecto le había llevado a arrepentirse de analizar esos restos⁴⁸.



Fig. 3. H. D'Espouy y Georges Seure, *Monuments Antiques relevés et restaurés par les Architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, 1912, vol. II, lám. 130.

Los planos que recibía la Academia de San Fernando de los arquitectos de Roma conllevaban una importante preparación previa, como la ejecución de una serie de bocetos de la construcción antigua escogida, la medición exacta de sus proporciones y de los fragmentos existentes de su decoración, accediendo a las partes más altas mediante escalas y andamios levantados con la ayuda de peones –para cuya colocación eran imprescindibles las oportunas licencias del Gobierno pontificio– (Fig. 3), o la práctica de sondeos arqueológicos, excavaciones de poca entidad dirigidas a descubrir elementos arquitectónicos, o a conocer el trazado de las estructuras semienterradas. En las bibliotecas romanas los pensionados se documentaban acerca

⁴⁶ ASE sig. 3-308/22. Manuel de Mesa, *Observaciones sobre el templo de Antonino y Faustina*, 1839, p. 22.

⁴⁷ Guattani, Giuseppe Antonio (1805): *Roma descritta ed illustrata dall'abbate Giuseppe Antonio Guattani romano*, Roma, vol. II, p. 84. La planta del teatro trazada conjuntamente por Pérez y Velázquez se halla en Uggeri, A. (1801): *Iconographie des edifices de Rome Ancienne*, Roma, vol. II, lám. XIX.

⁴⁸ Por ejemplo, al arquitecto francés Prosper Morey: “J’avais l’intention de commencer par le portique dit d’Octavie mais je le remets à un peu plus tard; situé sur la place au poisson et presque enterré dans des maisons sales et dégoûtantes, je n’ai pas eu le courage de débiter par là”. Pinon, Pierre (2003): “Les architectes à l’Académie de France à Rome (1803-1870)”, en AA.VV.: *Maestà di Roma. Da Napoleone all’unità d’Italia. D’Ingres a Degas. Les artistes français à Rome*, Roma, pp.61 y 62.

de la historia del monumento, y de las fuentes grecorromanas, la numismática y los restos conservados en los museos extraían los datos necesarios para ensayar su restauración ideal⁴⁹. La agitada historia de las pensiones, a menudo suspendidas durante largos espacios de tiempo, y sometidas a las fluctuaciones políticas y económicas que se vivían en España, y la insuficiencia de fondos de la Academia, provocó que los pensionados no siempre percibieran con regularidad sus auxilios y se sintieran desatendidos por la Corona, afectando estas circunstancias a la realización de sus envíos⁵⁰. Asimismo, el elevado coste de las operaciones que desplegaba un arquitecto para delinear sus planos exigía la inversión de considerables sumas de dinero suplementarias, como detallaba Alejandro del Herrero y Herreros en su estudio del Foro de Nerva de 1869, y que no pocas veces costeaba la bolsa del pensionado: “Estos gastos son ocasionados por la colocacion de andamios para medir y dibujar dicho monumento, jornal de peones, vaciados en barro y yeso para la exacta determinacion de perfiles, coste de los instrumentos como camara lucida, nivel, cinta, compases asi como los de colores tableros, papel, bastidores, y alquileres de estudio para poder egecutarlos, importando todo ello según mis cuentas unos 200 escudos de España”⁵¹.

La Academia de San Fernando confiaba en que cuando los arquitectos de Roma emprendiesen un proyecto de

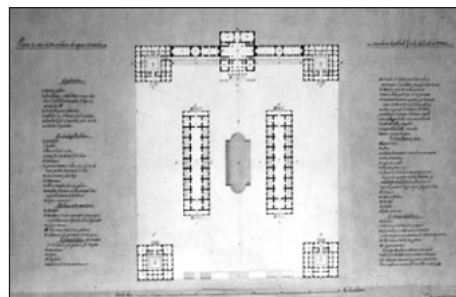


Fig. 4. Antonio Celles, *Planta de un proyecto de baños públicos*. 1805. ASFA-1972.

creación personal incorporasen soluciones arquitectónicas y ornamentales de las edificaciones de la Antigüedad, lo que en definitiva demostraría su absorción de los principios estéticos del clasicismo, dado que en su transmisión a las obras modernas residía la vigencia y la continuidad de la arquitectura ilustrada y académica. En la eventualidad de que unos planos no se ajustaran a esas reglas, los profesores de la Corporación señalaban a sus discípulos con gran criticismo el desacierto de alejarse de los cánones vitruvianos, lo que en 1805 pudo haberles costado a Juan Gómez y a Antonio Celles su nombramiento como académicos de mérito, al valorar la institución madrileña que sus respectivos trabajos de un Teatro y unos Baños públicos (Fig. 4) no encontraban parangón en los modelos antiguos⁵², opinión que hubo de desconcertar a Celles, elogiado por los anticuarios italianos a causa de su profundo conocimiento sobre las termas romanas⁵³.

⁴⁹ Los pensionados Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo coincidieron con el escritor Moratín, pensionado por Manuel Godoy en Roma, en la biblioteca de la Sapienza y en la Vaticana. Fernández de Moratín, Leandro (1968): *Diario (mayo 1780- marzo 1808)*, Madrid, 21-3-1794, 24-3-1794 y 8-1-1796. En el siglo XIX, la fundación de instituciones extranjeras en Roma dedicadas a la arqueología, como el Instituto Arqueológico Alemán, permitió que los arquitectos dispusieran de centros más adecuados para sus investigaciones. Sabemos que el pensionado Alejandro del Herrero y Herreros estudió en la institución germánica, e incluso describió sus sesiones en la revista *La Academia*. Alejandro del Herrero y Herreros, (1877): “El Instituto Arqueológico de Roma”, en *La Academia. Revista de la cultura hispano-portuguesa, latino-americana*, tomo I, 25 de febrero, pp. 120-123.

⁵⁰ El caso más extremo lo vivieron los pensionados de la década de los años 30' del XIX, que no cobraron sus pensiones durante meses. La queja del arquitecto Manuel de Mesa a esta situación se puede consultar en ASF leg. 48-2/1. Enseñanza. Pensionados 1814-1847. Carta de Manuel de Mesa a Antonio Solá de 5 de julio de 1837.

⁵¹ Archivo General de la Administración (desde ahora AGA.) Educación. Caja 14.865. Carta de Alejandro del Herrero y Herreros a José Vilches de 20 de diciembre de 1869.

⁵² Rodríguez Ruiz, Delfín. *La memoria...*, op. cit., p. 28 y ss.

⁵³ Re, Lorenzo (1823): “Illustrazione dell’erme bicipite di Seneca e Socrate”, en *Pontificia Academia Romana de Arqueologia*, I, 2, Roma, pp. 160 y 161, n. 1.

Las formas antiguas inspiraron edificios con múltiples funcionalidades, que en su concepción no tenían por qué limitarse a los usos para los que originalmente se había concebido ese tipo de distribución espacial; igualmente los arquitectos podían extraer sólo la idea que había determinado la erección de un monumento y despojaban su proyecto de cualquier paralelismo formal. Un ejemplo de lo primero lo hallamos en el edificio de una Bolsa cuya planta imitaba fielmente el trazado de unas termas de época imperial, que Martín López Aguado finalizaba en febrero de 1827⁵⁴. En cuanto a lo segundo, mientras levantaba los planos del templo de la Concordia, donde se desarrollaron ocasionalmente las reuniones del Senado hasta los tiempos del emperador Probo (que vistió la púrpura entre el 276 y el 282 d.C.), Antonio de Zabaleta maduraba una fábrica contemporánea cuya finalidad correspondiese a la de aquel monumento del Foro, lo que le llevó a diseñar un palacio para el Estamento de Próceres del Reino, órgano que dirigió la política española junto al Estamento de Procuradores entre 1834 y 1836⁵⁵.

En lo que se refiere al ejercicio práctico de la arquitectura por parte de los pensionados de esta especialidad que viajaron a Italia, éstos apenas gozaron de la oportunidad de dirigir sus propias obras, ya que al contrario que escultores y pintores, raramente recibían comisiones de particulares. Su experiencia se ligó más habitualmente a los encargos de rehabilitar algunas piezas del Palacio de España, o de supervisar las reformas llevadas a cabo por artistas italianos, funciones que desempeñaron Ignacio Haan (1785)⁵⁶, Antonio Celles (1815)⁵⁷, Martín López Aguado (1825)⁵⁸, o Alberto Albiñana (1892); la constante amenaza de ruina de las iglesias nacionales en Roma también propició que los arquitectos intervinieran en su restauración y mantenimiento, o directamente en su completa reconstrucción. Destacaremos los trabajos de José de Hermosilla en la iglesia de la Santísima Trinidad a mediados del siglo XVIII⁵⁹, decorada con los frescos de otro español, el pintor Antonio González Velázquez, el proyecto de Alejandro del Herrero y Herreros para la reedificación de la iglesia de Santiago de los Españoles en 1870⁶⁰, y la minu-

⁵⁴ Chueca Goitia, Fernando (1973): *Varia Neoclásica. Discurso del académico electo Fernando Chueca Goitia el día 24 de junio de 1973 con motivo de su recepción*, Madrid, figs. 29 y 30, y pp. 140 y 141. Arbaiza, Silvia, y Heras, Carmen (2000): "Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *Academia*, 91, p. 176, lám. 25.

⁵⁵ ASF. sig. 308-29/3. Antonio de Zabaleta, *Memoria que acompaña al antiguo templo llamado de la Concordia nuevamente descubierto en Roma*, 1836, p. 12 y ss. También acerca de este proyecto, Sazatornil Ruiz, Luis (1992): *Antonio de Zabaleta (1803-1864). La renovación romántica de la arquitectura española*, Santander, pp. 75 y 76.

⁵⁶ Anselmi, Alessandra (2001): *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma, pp. 113 y 114.

⁵⁷ En lo concerniente a las actividades desarrolladas en Roma por Antonio Celles, Montaner, Joseph M^a (1988): "L'estada a Roma de l'arquitecte català Antoni Celles Azcona (1803-1815)", en *L'Avenc*, 120, pp. 16-24; íd. (1990): *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, Barcelona; Bassegoda Nonell, Juan (1990): "Vida y obra del arquitecto Antonio Celles Azcona (1775-1835)", en *Academia*, 88, pp. 19-30; Colini, A. M. (1947): "Storia e topografia nel Celio nell'Antichità", en *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, vol. VII, Roma, pp. 225-228. Además de las sucintas reformas en el Palacio de España Celles dirigió de 1813 a 1815 las obras de renovación del palacio y los jardines de la villa que Manuel Godoy adquirió en el monte Celio durante el exilio en Roma de la Familia Real española. Benocci, Carla (1991): *Villa Celimontana*, Turín.

⁵⁸ AMAE. ss. leg. 754.

⁵⁹ Tormo, Elías (1942): *Monumentos de españoles en Roma y de portugueses e hispano-americanos*, Madrid, vol. II, p. 38.

⁶⁰ AGA. Educación. Caja 14.865. Informe del Ministerio de Instrucción Pública de 11 de marzo de 1870. Una vez finalizada su pensión, Alejandro del Herrero y Herreros pudo regresar a Roma en calidad de arquitecto de los Lugares Pios, cargo que ocupó entre 1876 y 1881. En 1879 se le encomendó la reforma del complejo conventual de San Pietro in Montorio para la instalación allí de la Academia Española de Bellas Artes. Véase Ponce de León, Pedro (1986): "El claustro de la Academia Española de Bellas Artes en Roma", en *Academia*, 62, p. 239, n. 14.

ciosa revisión del conjunto de propiedades administradas por la Obra Pía que efectuó Joaquín Pavía en 1892⁶¹.

Como señalamos al principio, el goce de una pensión no se debe observar como un mero viaje de perfeccionamiento personal, que proporcionaba al arquitecto la experiencia y el prestigio de haber estudiado en el extranjero; las pensiones se organizaron como un método docente destinado asimismo a los que no compartían la fortuna de partir hacia Italia, que a través de los dibujos remitidos por sus compañeros se instruían en los valores artísticos del estilo neoclásico. Si la búsqueda de nuevas referencias que impulsaran el renacimiento de la arquitectura ilustra-

da abría el campo a las investigaciones arqueológicas⁶², entrado el siglo XIX, el mismo procedimiento arqueológico pondría en duda la rigurosidad de la teoría arquitectónica personificada en los libros de Vitruvio, al contrastarla con la realidad enunciada en los mismos vestigios de la Antigüedad. Coincidiendo con las denuncias decimonónicas sobre la invalidez del sistema académico⁶³, las pensiones diversificaron su ámbito de estudios artísticos, interesándose por los estilos renacentista, medieval, o egipcio, si bien la figuración de construcciones grecorromanas en los diseños de los arquitectos será un fenómeno constante hasta los primeros años del siglo XX.



⁶¹ AMAE. ss. leg. H4339. Carta del Director de los pensionados al Ministro de Estado de 28 de enero de 1892.

⁶² Etienne, Roland y Françoise (1992): *La Grecia antigua. Arqueología de un descubrimiento*, Madrid, p. 49.

⁶³ Úbeda de los Cobos, Andrés (1992): "La Academia y el artista", en *Cuadernos de Arte Español*, 33, p. 23 y ss.

LA RECEPCIÓN DEL *QUIJOTE* EN LA CRISIS NOBILIARIA
DEL SIGLO XIX. LA DECORACIÓN DE LA CASA
DE BAILÍO EN CÓRDOBA

Cynthia González García
Universidad de Córdoba

Próximo a celebrarse el IV Centenario de la publicación del *Quijote* y al tratar el Congreso sobre los fenómenos de recepción de obras, presentamos una investigación sobre los programas iconográficos en pintura mural de una casa nobiliaria cordobesa con referencias tomadas del libro cervantino, para estudiar la deconstrucción llevada a cabo del mismo.

El caso cordobés no es un caso aislado, ya que el interés del *Quijote* como tema “decorativo” por parte de la clase nobiliaria y la realeza, va en ascenso desde el siglo XVII, como lo demuestran los diferentes programas ornamentales de palacios como el de Villañane en Álava, que presenta una *Sala del Quijote*, con escenas tanto en el suelo como en las paredes o el Château de Cheverny (Loira), con un comedor decorado con 30 escenas de la novela. Asimismo, en el siglo XVIII este interés no cesó, como puede comprobarse en el Palacio de Buenavista o en el Palacio Real de Madrid, ambos con tapices ilustrados con escenas del *Quijote* de la Real Fábrica. También en el Palacio Real de Nápoles o en el de Queluz, en las proximidades de Lisboa, vamos a encontrar aventuras del “caballero de la Triste Figura” esta vez como propuesta de ornamentación del dormitorio real portugués, adornado con treinta y dos pinturas de nuestro tema.

La casa del Bailío de Córdoba¹, centro de nuestro estudio, es una mansión nobiliaria camino de convertirse en hotel de lujo y un fiel representante de la historia de nuestra ciudad. Fue construida sobre los restos de una casa romana de peristilo, cuyos restos pueden visitarse en los sótanos, así como los mosaicos y parte de los paramentos originales.

Desde el siglo XV se documentan construcciones y a partir de 1571 perteneció a una rama menor de los Fernández de Córdoba, fundada por Pedro Núñez de Herrera, hijo bastardo de Don Alonso de Aguilar y una morisca. Don Alonso, primogénito de una influyente familia nobiliaria, IX señor de la casa de Córdoba, VI señor de Aguilar y Rico-Hombre de Castilla, con grandes propiedades en el sur del reino. Era el hermano mayor de Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán.

Pedro Núñez, por tanto un sobrino por vía ilegítima del gran estratega, luchó junto a él en las campañas de Granada e Italia, y los méritos militares alcanzados le valieron el título de Bailío de Lora, además del ansiado reconocimiento paterno ante el rey. Aunque en los primeros descendientes de esta familia abundaron los hijos naturales, luego legitimados, sus descendientes tomaron los apellidos de los Fernández de Cór-

¹ Molina Recio, Raúl (2002): *Los Señores de la Casa del Bailío*. Diputación de Córdoba. Córdoba

doba y andando el tiempo y retocando levemente el árbol genealógico, ya en los finales del siglo XVII, los señores del Bailío de Lora se consideraban descendientes del Gran Capitán y, como veremos, moradores en su casa.

Por entonces los Bailío se unirían con ramas de la nobleza cordobesa bien asentadas económicamente, adquiriendo los títulos de los señoríos de Fontanar y Teba, llegando a prosperar notablemente por cuestiones hereditarias, lo que permite el embellecimiento progresivo de la casa-palacio. Ya en el siglo XVIII se detecta en las decoraciones de la casa la clara voluntad de mostrar el entronque con la rama principal de los Fernández de Córdoba, los Aguilar, a la que pertenecía el Gran Capitán. Esto es patente en las pinturas murales del patio, conservadas únicamente en su lado norte, donde hay unos frescos de motivos arquitectónicos, que presentan tondos con dos bustos masculinos ataviados a la manera militar (armadura y banda de general) y uno femenino. En esta época comienza a denominarse falsamente *Casa del Gran Capitán*, generando el mito de que el estratega cordobés habitó en ella.

En 1823 tras el fallecimiento de D. José Fernández de Córdoba y Aguilar, décimo señor del Bailío y último en este linaje sin descendencia, la Casa pasó a los Pérez del Pulgar, parientes granadinos que poseían el título de Marqueses del Salar, algunos de cuyos herederos femeninos la habitaron durante el XIX. Recordemos a D. Hernán Pérez del Pulgar, insigne militar castellano que también batalló en la guerra de Granada y que aparece mencionado en *El Quijote*, junto con otros históricos militares, de la talla del Gran Capitán².

Una vez asimilado el parentesco con Gonzalo Fernández de Córdoba, volvemos a encontrar referencias a éste en la decoración que en el primer tercio del

XIX, se hace en los salones principales del piso superior del palacio³. La primera estancia, además de la heráldica de los Fernández de Córdoba, nos propone cuatro pinturas murales que representan la capitulación de Granada y la conquista de Nápoles, ambas identificadas por una filacteria. La tercera representa sentados a la mesa, al Gran Capitán acompañado de dos reyes, que quizás haga referencia a las negociaciones que el Gran Capitán mantuvo con el rey de Francia. La última, es una escena portuaria, realizada sobre lienzo adherido a una puerta, está muy deteriorada por lo que resulta difícil de identificar, hallándose presididas todas ellas, por el retrato del Gran Capitán en una estancia contigua.

Pero de las decoraciones de la casa, la que centra nuestro interés, es la que encontramos en la estancia que se halla justamente debajo del Salón Principal que acabamos de comentar. Allí los muros se decoran con escenas del Quijote. Resulta fácil identificar la iconografía y procedencia de las seis pinturas, pues una de ellas reproduce el frontispicio de la edición que la Real Academia de la Lengua publicó en 1780. En una habitación ovalada de aproximadamente ocho metros de largo por cuatro de ancho, se disponen un total de seis paneles de pintura mural imitando sanguinas y realizados con una técnica mixta de fresco seco y témpera. Además del frontispicio, vemos reproducidas en las pinturas con escasas variantes, aunque adaptados a los formatos más cuadrados de los murales, otras cuatro de las estampas de la citada edición de 1780.

Pero resulta llamativo que poseyendo el libro 36 estampas en sus cuatro volúmenes, la sexta de las pinturas murales se inspire en una de edición diferente que, incluso, representa sus ilustraciones con un formato más pequeño y elaboradas con inferior calidad a las que encontramos en la edición de 1780.

² Salas, Miguel (1990): *Claves del D. Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes. Ed. Ciclo. Madrid.

³ Ramírez de Arellano, Teodomiro (1873): *Paseos por Córdoba*. Córdoba, p. 410.



Fig. 1. Casa del Bailío de Córdoba. Estancia del Quijote.

Es precisamente esta anormalidad la que nos llevó a pensar que la elección de las diversas escenas no era un simple programa decorativo para el que hubiesen sido suficientes cualquiera del variado repertorio de composiciones que encontramos en la primera edición ilustrada. El recurso a una estampa de otra edición mostraba cierto interés en el autor, de la idea decorativa por destacar algunas historias de las narradas en el texto cervantino, y nuestra investigación se centró en este estudio de intencionalidades que el conjunto pictórico parece reflejar.

EDICIONES UTILIZADAS

La primera magna edición ilustrada del Quijote*, fuente iconográfica de la mayor parte de nuestras pinturas, se realiza por la Real Academia en 1780⁴, motivada por la aparición en otros países de magníficas impresiones, como la de Londres de 1738.

Se pretendían subsanar los defectos ambientales y erratas de las ediciones anteriores tanto de texto como de imáge-

nes, con un estudio científico, y por tanto estas fueron las premisas a seguir en la elaboración de las estampas: belleza artística, rigor arqueológico y propiedad dramática de las escenas. Para ello y tras una larga selección, los dibujantes escogidos fueron cuatro: Antonio Carnicero, José Castillo, Pedro Antonio Arnal y Bernardo Barranco y su impresor Joaquín Ibarra.

Con este motivo se documentaron en lienzos y armaduras de la época, pertenecientes a las colecciones del Palacio del Buen Retiro y el Palacio Real de Madrid. Se realizaron 36 estampas y dos mapas con las rutas de D. Quijote.

Serían escogidas, para su reproducción en la casa, escenas de los dos primeros autores:

1. Frontispicio (Antonio Carnicero).

A modo de presentación del programa iconográfico, aparece esta reproducción, en la que una placa reza *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, mientras un fauno prende fuego a diversos libros de caballerías y el Quijote armado, apare-

* Calvo Serraller, Francisco (1978): *Ilustraciones al Quijote de la Academia por varios dibujantes y grabadores, en la imprenta de Joaquín Ibarra, Madrid, 1780*. Ed. Turner. Madrid.

⁴ Cervantes Saavedra, Miguel de (1780): *El ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha*. Real Academia. Imprenta Ibarra. T. I, II y IV.

ce abrazado por la alegoría de la Locura, constatando el tema a tratar.

2. *Nombramiento de caballero en la posada.*

Primera parte. Capítulo III.

(José Castillo).

D. Quijote llega a una posada, que cree es un castillo y allí ruega, ante el asombro de su “señor” el posadero, que le nombre caballero. Mientras está velando las armas tiene una trifulca con un arriero del lugar, por lo que el ventero para librarse de él, decide nombrarle caballero esa misma noche. La escena nos muestra a un Quijote arrodillado ante el posadero, quien con un libro de cuentas en la mano balbucea unas palabras sin sentido, ante las risas de los personajes allí reunidos.

3. *Cabalgando por los campos de Montiel.*

Primera parte. Capítulo VII.

(José Castillo).

Ilustrando la segunda salida del manchego, esta estampa representa a Alonso Quijano y su fiel amigo Sancho, cabalgando por los campos de Montiel, mientras conversan sobre la promesa del hidalgo de hacerle gobernador de una ínsula que conquistarán, en agradecimiento a su escudero, como era costumbre de los caballeros andantes.

4. *Lucha con los cueros.* Segunda parte.

Capítulo XXXV. (Antonio Carnicero).

Dentro de la aventura de la princesa Micomicona, este capítulo relata la lucha, en sueños, que D. Quijote mantiene contra el supuesto gigante. Pero al acudir todos alertados por Sancho, agitado a su vez por las maldiciones y demás gritos que de la habitación salían, descubrieron que el temido gigante no era tal, sino unos cueros de vino tinto de la fonda donde se hospedaban.

5. *Clavileño.* Segunda parte.

Capítulo XLI. (Antonio Carnicero).

Correspondiente a la estancia en casa de los Duques, esta es la última escena esco-



Fig. 2. Estampa Dueña Dolorida. Edición 1782.

gida para decoración la sala y también la que concluye la aventura de la condesa Trifaldi, en directa relación narrativa con la que veremos a continuación. El episodio se origina cuando la referida condesa pide ayuda al caballero de la Mancha para que viaje en su defensa y deshiciese el hechizo del gigante Malhambruno, que las condenaba a una barba viril.

El momento concreto que aquí se representa es cuando Sancho y D. Quijote engañados, con los ojos vendados y montados en Clavileño, así llamado este caballo, por estar hecho de madera, creen dirigirse al lejano país, mientras unos criados fingen que éste vuela con unos fuelles de viento y otros simulan que pasan cerca del sol con antorchas encendidas. Entre tanto y al fondo, podemos ver como los duques se descoyuntan de la risa, mientras los jinetes creen inocentemente toda la parafernalia.

En cuanto a la sexta pintura se refiere, como hemos comentado, fue expresamente extraída de la edición más popular de 1782⁵, corregida por la Real Academia. Se trata de la estampa de *Dueña Dolorida*, que dentro de la historia se situaría previa a la de *Clavileño*.

Esta ilustración, nos muestra a Dueña Dolorida, también llamada condesa Trifaldí, por las tres puntas de su falda, arrodillada frente al duque, vestida de luto y con la cara cubierta por un velo. La sigue un séquito de doce dueñas con velo negro. El conjunto se cierra con la duquesa de espaldas, sedente y el escudero Trifaldín de la Blanca Barba, en primer plano.

Esta condesa es en verdad el mayordomo de los duques, que disfrazado, hace creer a D. Quijote que han sido encantadas y condenadas a lucir barbas y por ello piden ayuda al buen hidalgo.

Al contrario que la mediocre factura de las pinturas del Gran Capitán, las del Quijote, son de buena calidad y se ciñen de manera fiel a los grabados en los que se inspiran, si acaso, ampliando levemente los bordes y alejando los planos, para cuadrangular las historias y adaptarse mejor a las imposiciones espaciales de la sala elíptica en las que se encuentran. Dos de estas pinturas no son totalmente murales como sus compañeras, ya que se ubican en parte sobre las dos puertas de la sala, por lo que el soporte escogido fue el lienzo, que se adhirió a las maderas de las mismas, convirtiéndose en las peor conservadas del conjunto. Estamos hablando de *Nombramiento de caballero en la posada y Cabalgando por los campos de Montiel*.

EL PINTOR

Por las características técnicas y estilísticas no ha sido difícil encontrar refe-

rencias fiables al autor de esta obra, que pensamos las pintó León Abadías, artista hoscense de cierta calidad que trabajó en Córdoba entre 1879 y 1891, a quien también se deben las decoraciones murales de un salón del cercano Palacio de Viana, otra casa nobiliaria importante en Córdoba y con las que nuestras pinturas poseen una clara similitud tanto en cabezas como en detalles paisajísticos, destacando especialmente las cariátides del Salón de Tobías. La Casa del Bailío, tuvo también otras estancias pintadas por este autor, pero son escasos los restos conservados como para hacer un estudio de los temas representados en ellas y sus posibles intenciones.

León Abadías Santolaria⁶, nació en Huesca el 26 de junio de 1836, en el seno de una familia acomodada y bautizado el mismo día de su nacimiento en la iglesia de S. Pedro el Viejo de esta localidad.

Estudió Bellas Artes en la Academia de S. Luis de Zaragoza entre 1854 y 1855, para más tarde ingresar en la Academia de S. Fernando (1856), en clase de “cabezas” con los profesores Luis López, Bernardino Montañés, Federico Madrazo y Carlos Múgica⁷.

En 1857 recibe un premio por el retrato de Isabel II, otorgado por el Consejo Provincial de Huesca y en 1860 el Gobernador Civil de esta misma localidad le encarga la realización del *Catálogo General de la Riquezas Artísticas de Huesca*.

En 1862 recibe un premio por el retrato del obispo Pedro de Zarandía y decora el techo del salón de sesiones de la Diputación Provincial de Huesca.

En 1864 presenta el cuadro *Un trabajador aragonés y su perro* en la exposición Internacional de Bayona, para en 1868, recibir la medalla de bronce por sus cuadros de cazas muertas y bodegones, en la Exposición Aragonesa de Zaragoza.

⁵ Cervantes Saavedra, Miguel de (1782): *El Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha*. Correcciones Real Academia. Imprenta Ibarra. T. IV.

⁶ Expediente León Abadías Santolaria. Archivo Instituto Séneca. Córdoba.

⁷ Ossorio y Bernard (1975): *Galería Biográfica de artistas españoles del s. XIX*. Ed. Giner. Madrid. Primera ed. 1883.

Invitado por la Junta de Reparación del Templo del Pilar de Zaragoza, restaura la cúpula en 1870, recibiendo en 1879, la felicitación por sus satisfactorios trabajos .

El 7/8 de mayo de 1870 fue destituido del cargo de catedrático de dibujo del instituto de segunda enseñanza de Huesca, que ostentaba desde enero 1866, por negarse a jurar la Constitución entonces vigente (primera Constitución democrática).

Fue hombre religioso y secretario de la Junta Provincial Católica Monárquica hoscense.

Participó en la III Guerra Carlista como dibujante agregado del Infante D. Carlos. Durante 1872 es Académico Corresponsal de la Academia de S. Fernando de Madrid y dirige y trabaja en el “adorno y decorado” del salón de sesiones y techo del misma.

Escogido vocal de la exposiciones universales de París (1867), Viena (1872) y París (1877), en esta última fecha decora la fachada de la Iglesia de S. Lorenzo de Huesca.

Desde 1879 y retornado a la enseñanza, recupera su cátedra de dibujo, para dar clases en el Instituto de Córdoba, aumentando notablemente su sueldo con respecto a Huesca, y donde permanece hasta la fecha de su fallecimiento el 7 de octubre de 1891.

A lo largo de su vida publicó cuatro escritos: *Al pueblo: recuerdos de su pasado, verdades de su presente, esperanzas de su porvenir*. Huesca. 1870. *Programas de dibujo lineal, de adorno y de figura*. 1881. *Importancia del dibujo y necesidad de reformar su enseñanza haciéndola obligatoria en los institutos provinciales*. Córdoba. 1882. *Cuadros al fresco*. Córdoba. 1889.

Tenemos constancia de que en 1881, remite dos de sus publicaciones al Ministro de Fomento y que el 13 de agosto del mismo año hace lo propio con la

Diputación Provincial de Córdoba, que agradece los dos ejemplares enviados.

CONTEXTO HISTÓRICO

Las dos salas con decoraciones murales se llevan a cabo en el XIX, siglo agitado en el que se dan aspectos fundamentales como el ascenso de la burguesía económica y políticamente, el nacimiento de la clase media, la pérdida de los derechos señoriales que les obligó, en muchos casos, a emparentar con la pujante burguesía para no perder su posición económica y la compra-venta de títulos nobiliarios para sufragar la monarquía y unificar la élite de poder, son datos que no se pueden obviar a la hora de llevar a cabo una interpretación del mensaje de estos programas.

Córdoba⁸ se muestra en los momentos claves del siglo XIX netamente a favor de la monarquía y así lo demuestra de forma reiterada. Según Borja Pavón “Córdoba es realista como pocas poblaciones”: con el pesar por la muerte del rey Fernando VII, con el apoyo ofrecido entusiastamente a su hija frente a su tío Carlos o el interés demostrado por la visita en 1862 de Isabel II a la ciudad, celebrada con grandes festejos. Aunque los protagonistas de esta época son el paro en el campo, la insalubridad, el caciquismo, el retraso tecnológico y enormes diferencias sociales, que provocaron incidentes entre pobres y ricos, como los de 1873, fruto del descontento hacia la República.

Con la Restauración el clima es de mayor estabilidad y el pronunciamiento de Martínez Campos (hecho no muy estimado por Cánovas), que favorece la vuelta de los Borbones al trono de España, fue altamente valorado por las autoridades locales, que le nombraron hijo adoptivo de la ciudad por su “acto patriótico de proclamación de la Monarquía Constitucional”.

⁸ Palacios Bañuelos, Luis (1990): *Historia de Córdoba. La etapa Contemporánea 1808-1936*. Publicaciones Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba. Vol. IV.

La pacificación que trajo consigo el fin de la guerra carlista y la calma de la Restauración, dieron lugar a una época de prosperidad muy ansiada.

Por su parte los republicanos, que tuvieron en Andalucía su mejor baza, no llegaron a avanzar debido a la fractura interna constante.

En la Semana Santa de 1877 se celebra la visita de Alfonso XII y en Febrero de 1879 Martínez Campos es recibido con unas fiestas en agradecimiento por sus hazañas.

Todo ello, ejemplos del sentir popular de la mayoría cordobesa.

INTERPRETACIONES

Si hay algo que debemos tener en cuenta es la recepción que los nobles de la casa, desde su posición privilegiada, hicieron del *Quijote*, antagónica a la de un hidalgo. Por ello hemos creído interesante citar ambas posturas, contrastantes entre sí.

Desde el horizonte de expectativas de un hidalgo, el Quijote es un héroe, puesto que siendo un hidalgo pobre y según él mismo, *hay linajes de principios humildes, y se fueron extendiendo y dilatando hasta llegar a una suma grandeza* (II, 6), pretende alcanzar la gloria. Así la dignidad humana no depende de la jerarquía social*, de la fama o de los galardones, sino que de las calidades interiores del individuo. Como bien resalta Alonso Quijano: *Haz gala, Sancho, de la humildad de tu linaje, y no te desprecies por decir que vienes de labradores (...) y préciate más de ser humilde virtuoso que pecador soberbio (...) porque la sangre se hereda y la virtud se aquista, y la virtud vale por sí sola lo que la sangre no vale* (II, 42).

Esta tesis la apoya el libro de Pedro Gatell (1745-1780) *La moral de D. Quijote, deducida de la historia que de sus gloriosas hazañas escribió Cide-Hamate Benengueli*. Madrid. 1789, en el que se critica a



Fig. 3. Escena Dueña Dolorida. Salón Quijote. Casa del Bailío de Córdoba.

los nobles que pretendían ser caballeros sin pensamiento de sacrificio, teniendo más cuidado de su cuerpo que del conocimiento y más esforzados en probar árboles genealógicos que en batallar gloriosamente. Critica por tanto la falta honor y la dejadez de una clase que se preocupa más por aparentar que ser. También reprende la crueldad con la que los nobles, se divierten a costa del escarnio del Quijote y de su pobre escudero.

Por el contrario, la nobleza de la casa realizó una deconstrucción del libro desde un horizonte bien diferente. Para ellos D. Quijote era la ridiculización de un advenedizo que pretendía alcanzar la gloria de un noble, por medio de sus hazañas. Según el texto y dicho por los de su misma clase: *no contentándose (...) en los límites de la hidalguía se ha puesto "don" y se ha arremetido a caballero con cuatro cepas y dos yugadas de tierra y con un trapo atrás y otro adelante* (II, 2). Y en otro: *No se por cierto quién le puso a él el "don", que no tuvieron sus padres ni sus agüelos* (II, 5). Los dueños de la casa eran, obviamente, de esta opinión.

Por esto Cervantes lo hace pasar por loco, porque de ningún modo podía una

* Osterc, Ludovic (1975): *El pensamiento social y político del Quijote: Interpretación histórico-materialista*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

persona cabal, transgredir la rígida jerarquización social, esto estaba fuera de todo lugar, pero a la vez el autor se sirve de este sistema para, veladamente, moralizar.

Evidentemente, cada uno hace su propia lectura, dependiendo de su situación social y cultural. Lo natural desde antaño, era adquirir el honor y la fortuna a través de la cuna y no por medio de hazañas, por muy valeroso que fuese el plebeyo, ya que esto suponía un intrusismo en la clase alta. De ahí la burla que los nobles hacen del caballero de la Triste Figura: *entre los dos* (los duques) *dieron traza y orden de hacer una burla a D. Quijote que fuese famosa y viniese bien con el estilo caballeresco* (II, 33).

Por eso es un tema tan en boga en el XIX, donde la burguesía alcanza riquezas a través de la industria y el comercio accediendo a las propiedades y lujos a los que hasta entonces sólo tenían derecho los nobles, imitando sus costumbres y a partir de ahí la concesión o compra de títulos nobiliarios, era algo frecuente. Entonces, podemos pensar que el uso de estas escenas en la Casa del Bailío son una advertencia a esos nuevos ricos, que de la nada, quieren alcanzar una posición que no les corresponde “por derecho”.

Se introduce una comparación entre ambas dependencias: en el Salón del Quijote, la ficción-locura de un personaje irreal, ubicadas en la planta baja y el Salón del Gran Capitán, en el piso noble, donde las hazañas históricas, de un aristócrata “ascendente” de la familia y gloria de Córdoba, que con sus gestas les llenaba de honra y cuya realidad se ocuparon de distorsionar según sus intereses.

Para alcanzar este objetivo era fundamental la selección de pasajes de la no-

vela. Observemos que todas las escenas, hacen alusión a pasajes donde la locura, es decir el Quijote y no D. Alonso Quijano, es el protagonista. Pero prestemos especial atención a las dos últimas, *Dueña Dolorida* y *Clavileño*. En ambas, pertenecientes a la misma aventura, quienes se mofan del caballero y su escudero son los duques y para ello seleccionaron concienzudamente una estampa de otra edición, que no existía en la de 1780.

Todo esto encaja perfectamente con la elección del pintor, de familia acomodada, religioso y con un pensamiento monárquico-conservador, que defendiese los privilegios nobiliarios. No olvidemos que en 1870, perdió su cátedra por negarse a jurar la Constitución democrática y que en 1879 llega a Córdoba, pensamos que alentado por ajustarse esta localidad, a su misma ideología.

Para concluir podemos hacer una pequeña reflexión. El ascenso de esta familia se debió en primera instancia, a las gestas militares de un bastardo, deshonor de cualquier noble, D. Pedro Núñez de Herrera, que de hecho resulta bastante quijotesco, por sí mismo, ya que partiendo del repudio alcanza el reconocimiento social y paterno. Ascendiendo gracias a la gloria de sus hazañas, justamente lo que el caballero de la Mancha pretendió, llegando a la concesión de un pequeño título y la adquisición de un palacio. No deja de ser curioso que siglos más tarde en su propia casa se llegue a hacer una sátira del Quijote y no, por el contrario, una asimilación del mismo, pero eso, no era lo deseado, pudiendo manipular la historia para convertirse en herederos del glorioso Gran Capitán, orgullo de la ciudad.



EL BESO DE LA CONSAGRACIÓN. CONSIDERACIONES
SOBRE LA ICONOGRAFÍA DE LA FIGURA DE ESPALDAS
EN ARNOLD SCHÖNBERG

Nuria González González

“Una vez, en el servicio militar, se me preguntó si yo era realmente el compositor A.S. ‘Alguien tiene que serlo’, dije, ‘nadie quiere serlo, así que yo me he prestado a ello’”¹.

Arnold Schönberg

En una litografía de 1823 Beethoven besa y abraza a un Franz Liszt de once años (fig. 1). A esta escena, que nunca tuvo lugar, solía referirse Liszt como el “beso de la consagración”. Beethoven “besó” a Liszt y legó así, al nuevo profeta, el testigo de la autenticidad artística. Este gesto, que fue de la mayor relevancia para la forma en que Liszt se autoconcibió como artista, requería de éste, a su vez, que fuese capaz de ganarse la herencia que le había sido prometida con aquel beso.

Casi un siglo después de esta litografía encontramos un nueva consagración. En 1911, en un óleo sobre cartón,

Schönberg se autorretrataba (fig. 2). Una vez más reconocemos al artista, pero esta vez no se descubren sus ojos, estáticos y visionarios como en las muchas miradas-visiones producidas por el compositor en el año anterior². Schönberg da la espalda y presenta su caminar, con las manos cruzadas detrás, un bastón y un gorro en la mano, en un espacio de nuevo generado únicamente para él³.

El gesto del cuerpo, un tanto inclinado hacia delante, recogido, muestra claramente que el caminante está inmerso en sus pensamientos; desatiende el mundo exterior y se concentra en una interioridad dominante. Tal “concentración en el Yo aislado”⁴, en palabras de Reinhold Brinkmann, se intensifica de forma considerable si se considera un dibujo a lápiz previo, en el que se reconoce la misma figura en el margen inferior derecho (fig. 3). El rectángulo trazado por el cruce de

¹ Schönberg, Arnold (1987): *Cartas*, Turner, Madrid, p.319.

² Es sabido y ha sido estudiado que Schönberg llevó a cabo en sus años atonales una importante actividad pictórica centrada en sus “miradas-visiones”, autorretratos fundamentalmente, en los que de forma casi obsesiva, insiste en los ojos (elemento que articula también sus dramas musicales atonales *Erwartung* y *Die glückliche Hand*). Como sucinta propuesta bibliográfica para el estudio de la obra pictórica de Schönberg cabe la siguiente: Kallir, Jane (1984): *Arnold Schoenberg's Viena* [Galerie St. Etienne/Rizzoli] Belmont Music Publishers, New York. Freitag, Eherbard (1978): “German Expressionism and Schoenberg's Self-Portraits”, en *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, II:3. Hahl-Koch, Jelena, (1993): “Kandinsky y Schönberg. Sobre los documentos de una amistad entre artistas”, en Schönberg, A. – Kandinsky, W.: *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza Editorial, Madrid. Zaunschirm, Thomas (1992): *Arnold Schönberg. Pinturas y dibujos*. Centre Cultural de la Fundació “la Caixa”, Barcelona. Meyer, Esther da Costa (2004): “Schoenberg' Echo. The composer as Painter” en *Schoenberg, Kandinsky, and the Blue Rider*, The Jewish Museum, New York

³ Aunque se escapa del marco cronológico de nuestro estudio es interesante señalar como Schönberg se hace fotografiar en 1931 exactamente en la misma actitud, con ese mismo caminar, en la Bajada de Briz (Barcelona).

⁴ Brinkmann, Reinhold (2002): *Arnold Schönberg und der Engel der Geschichte*, Picus Verlag, Wien, p.35.



Fig. 1.



Fig. 2.

las calles enmarca al compositor en su caminar; aunque se percibe el ajetreo y el movimiento de una concurrida ciudad, anda solo, también de espaldas, alejado, reservado del mundo en su caminar. Parece como si Schönberg que nos había situado justo ante él en los autorretratos de 1910, justo en el sentido contrario a la dirección por él tomada, hubiese con ello querido mostrar el rostro del profeta que ahora da la espalda y se aleja.

La referencia schönbergiana, como en el caso de Liszt, al que Schönberg llama “el profeta”, es nuevamente Beethoven y las numerosas representaciones en las que se reconoce al genio romántico dando la espalda al mundo, ensimismado en sus pensamientos, absorto en su Yo. A través de ese andar, Schönberg simboliza su conexión con la tradición vienesa, al tiempo que, como imagen-gozne entre el pasado y el futuro, con ella legitima su “seguir hacia delante”. De forma similar a Franz Liszt, Schönberg asume su condición de nuevo profeta de la música contemporánea.

La figura de espaldas es para Schönberg presentación plástica de lo que acontecía en su música desde 1908. A partir de su *Segundo Cuarteto de cuerda op. 10* su música generó un nuevo espacio de actuación en el que, abolidas las funciones estructurales de la armonía, la música carecía de formas o estructuras predeterminadas de significación. La

atonalidad, momento de tránsito, mantenía estrechos lazos con la tradición, al tiempo que se articulaba como condición del progreso musical.

El posibilidad del “nuevo tono”, según el propio Schönberg, reclamaba “un nuevo hombre”⁵ que, significativamente, conoce un proceso de investidura personal apoyado en la tradición iconográfica decimonónica, claramente influido por la lectura de Kierkegaard, Schopenhauer, Strindberg y Balzac.

En los mismos años en los que Schönberg rompe con el espacio musical tonal sus cuadros parecen recorrer la dirección contraria. Sin embargo, esta divergencia se revela complementariedad. La ruptura de la armonía tradicional, en su ir más allá con el legado del romanticismo, se afirma precisamente en éste; en ese beso de consagración que da al nuevo profeta el que se sintió incomprendido y presentó su espalda.

Con su autorretrato Schönberg conscientemente se coloca formando parte de una muy popular tradición que da a esta iconografía un componente específicamente musical, concretamente vienes. La idea del compositor “caminando” fue cultivada en medio de la cultura musical burguesa de principios del siglo XIX, principalmente en las grandes ciudades, ligada desde un primer momento al paradigma beethoveniano. Este resultaba muy conocido a

⁵ Schönberg, Arnold (2000): *Tratado de armonía*, Real Musical, Madrid, p. 477.

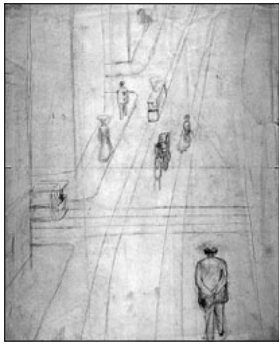


Fig. 3

través de los muchos dibujos, imágenes y representaciones en las que encontramos a Beethoven andando por las calles de Viena. Uno de los muchos que existen corresponde al tiempo del propio Beethoven. Se trata de un dibujo para un grabado de Joseph Daniel Böhm, donde el compositor aparece con sombrero, de espaldas, solo, insistiendo en la costumbre del genio de “componer” mientras caminaba, perdido en sus pensamientos y su sonoro mundo interior.

Cuando un compositor se representaba de este modo, como hicieron posteriormente Brahms y Bruckner, se situaba en la gran tradición de la música vienesa, en lo que podríamos interpretar como un acto de legitimación histórica, o mejor, de autolegitimación. Del mismo modo, con su autorretrato Schönberg reconoce formar parte de este progreso musical que desde Beethoven marca el camino de la música occidental; al tiempo que, como representación del “reflextierender Künstler”⁶, artista que reflexiona, señala el camino hacia el futuro a toda la siguiente generación.

La figura de espaldas hace el camino que el resto se niega a recorrer, bien por comodidad, por incapacidad o falta de valor. Schönberg en este sentido se

siente legitimado e impulsado por la tradición. Recoge el testigo de los grandes maestros y las grandes obras al considerar que es él el que puede seguir hacia delante. Su proceder se articula como continuación, en ningún caso, ruptura. Se sentía “un conservador obligado a ser revolucionario”, como le gustaba decir: “¡No doy tanta importancia a ser un coco musical, sino mucho más a ser un continuador natural de la vieja y buena tradición bien entendida!”⁷.

El progreso de Schönberg se asienta en un sentido de la verdad y un contenido que debe ser expresado, en ningún caso negado, travestido o adornado. Sólo algunos pueden cargar con esta responsabilidad, sólo aquellos lo suficientemente fuertes para no silenciar lo que el material debe decir, aquellos que pueden asumir el peso de la tradición. Justamente es esta actitud, dice Schönberg, la que hace “santo” a Gustav Mahler, un hombre que inflamado, consumido por el fuego sagrado tal y como Schönberg lo representó en uno de sus cuadros, fue capaz de contagiar y transmitir la luz a los que hasta entonces caminaron en la oscuridad⁸.

Hay un segundo aspecto en esta aproximación a la figura de espaldas que estamos haciendo que me gustaría considerar. Se trata de la tradición de la “Rückenfigur” en el s.XIX, especialmente significativa por lo que aporta a la iconografía de la figura de espaldas schönbergiana. Y, en este punto, resulta naturalmente ineludible ocuparnos en primer lugar de Caspar David Friedrich. Bastan para las reflexiones siguientes solo tres ejemplos: *Viajero junto al mar de niebla* (fig. 4), *Mujer frente al sol poniente* y *Dos hombres contemplando la luna..* Todas estas representaciones muestran figuras de espaldas, aisladas o en parejas,

⁶ Brinkamm, Reinhold, op.cit., p.39.

⁷ Schönberg, Arnold (1987): p.107.

⁸ En semejantes términos se refiere Schönberg en su trabajo sobre Gustav Mahler en Schönberg, Arnold (1963): “Gustav Mahler” en *El estilo y la idea*, Taurus, Madrid, pp.32-66.



Fig. 4

que parecen observar, sin movimiento, la quietud de silenciosos paisajes. Bien en las cumbres donde se abisma la infinitud o en el refugio que ofrece un árbol, bien ante precipicios abisales o en medio de llanuras dilatadas hasta la inmensidad, las figuras se entregan, consagradas al espectáculo que contemplan.

La lectura tradicional de la historia del arte insiste en la unidad de la vivencia de las figuras ante la experiencia del paisaje, el hombre y la naturaleza se encuentran, la soledad del individuo ante la grandeza de la naturaleza se transforma en una fusión de contemplación, exposición y pensamiento. Las figuras de espaldas de Friedrich muestran la entrada de la finitud humana en la inmensidad de Dios a través de la grandiosidad del paisaje. Tal interpretación romántica que insiste en una supuesta unidad originaria de hombre y universo aún no rota en la experiencia del cuadro mediante el cual aún es posible ese momento de “reunificación” y consumación de lo Absoluto,

se advierte en el clásico trabajo de Jens Christian Jensen sobre C.D. Friedrich⁹.

Sin embargo, su interpretación conoce importantes matizaciones en la interpretación de Joseph Leo Koerner¹⁰ quien, siguiendo el ensayo de Heinrich von Kleist sobre Friedrich y más tarde el de Arnim y Brentano, insiste en considerar la relación establecida no ya en términos de identificación, sino, muy al contrario, como separación y distanciamiento. Haciendo uso de la ironía romántica Koerner mantiene una explicación en la que ambas experiencias coexisten. Por un lado, las figuras que dan la espalda al bullicio de la sociedad para replegarse en la interioridad, allí donde resuena el eco de la inmensidad de la naturaleza, se aproximan a ésta, experimentan tal momento como identificación; sin embargo, al mismo tiempo, la distancia impuesta por la naturaleza (física, muchas veces, expresada, por acantilados, montañas, mares, o el horizonte) es expresión de la inanalizable separación que media entre ambos.

La separación suscita desconocimiento, supone el no reconocimiento, la extrañeza ante lo no familiar. La mirada de Friedrich define un entorno enteramente “otro”, fruto de la conciencia de separación y escisión de las figuras frente a la naturaleza, de ese proceso de introspección por el cual el hombre experimenta el desdoblamiento. La iconografía de la figura de espaldas asume la diferencia y la imposibilidad de unidad por ese carácter reflexivo que se repliega sobre sí que le es consustancial.

Sin embargo, tal extrañeza supone al tiempo reconocimiento de un nuevo espacio de representación que afirma la entrega a la interioridad. Los espacios de Friedrich se configuran como enigmas, lugar de indeterminación que el artista explora, escucha y propone. El espacio

⁹ Jensen, Jens Christian (1980): *Caspar David Friedrich. Vida y obra*, Editorial Blume, Barcelona

¹⁰ Koerner, Joseph Leo (1990): *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, New Haven and London: Yale University Press.

introspectivo ha perdido todo miedo a ser absolutamente autorreferencial. Se reafirma, por el contrario, como objeto porque más que conducir a la realidad o al ideal libera posibilidades de actividad subjetiva. En términos negativos, la Expresión niega el espacio, renuncia a considerar éste a partir de recursos pre-establecidos y codificados de antemano. Frente a los espacios-refugio dieciochescos, “espacios de seguridad”¹¹, remansos limitados en medio de la naturaleza, que acogen y sirven de escenario al regocijo de figuras en un contexto natural, la pintura de Friedrich se instala en el abismo de la indeterminación. El paisaje aparece como un segmento, una porción de lo que es indefinible en su profundidad y extensión; parte que trasluce el todo. Emplazados en el fragmento, lo único que se puede ofrecer es la emoción de ese momento de comunicación.

La figura de espaldas encarna el proceso de concentración del hombre que sólo escucha, oye su mundo interior como un resonar de lo que exterior y lo propone. Dice Friedrich: “cierra tu ojo corporal, para que veas primero tu pintura con el ojo del espíritu. Entonces deja salir a la luz lo que viste en la oscuridad, para que pueda ejercer su efecto sobre los otros, del exterior al interior”¹².

El artista a solas, consigo mismo, visionario solitario, acosado y elegido por su imágenes interiores, cierra los ojos del cuerpo para guiarse por el recuerdo de la vibración interior. Estos personajes, rodeados del halo de la soledad, de la autenticidad otorgada por el ansia de verdad, sufren en silencio las fisuras de la imposibilidad, la fe y el ansia infinita. El recogimiento y mirar hacia dentro

se concierta a través de un doble movimiento: de renuncia, por un lado, a la comunicación directa, inmediata con lo exterior, por otro, de afirmación de todo lo enigmático, impensable, invisible que compone el fenómeno natural.

En eso inapresable reposa el carácter confesional de la pintura friedrichiana. Ante sus cuadros, el espectador se siente obligado a reflexionar, como lo hacen las figuras que vuelven la espalda al mundo. Estas perciben lo extraño de una naturaleza que en todo va más allá de sí misma, indiscifrable en cada elemento. La cualidad confesional que confiere Friedrich a sus figuras le permite, “proyectándose en el monje solitario, explorar su propia relación con los grandes enigmas, expresados en las sobrecogedoras infinitudes de la naturaleza”¹³. Ese monje que reflexiona (posiblemente un autorretrato encubierto del artista) siente el peso de la inmensidad con la que quisiera fundirse. Pero el “ansia de salvación tampoco encuentra satisfacción en la naturaleza permanentemente cambiante”¹⁴. Ante esa soledad irreductible y ese deseo permanente de ser otro, los personajes de sus cuadros “pasan de sufrir activamente a contemplar pasivamente”¹⁵.

La experiencia del desdoblamiento de la *Rückenfigur* se subraya hasta el sufrimiento en otro espíritu nórdico, Edvard Munch. Iconográficamente las figuras de espaldas del noruego están muy próximas a lo visto en Friedrich y resultan la referencia iconográfica más cercana para el autorretrato de espaldas schönbergiano. La figuras de Munch comparten el ego taciturno y huidizo friedrichiano. Encontramos los mismos

¹¹ Neihardt, Hans Joachim (1992): “Riesgo y seguridad. Sobre la estructura y la psicología del paisaje romántico”, en Hofmann, Wener (coord.): *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos*, Museo del Prado, Madrid, p.52.

¹² Arnaldo, Javier (coord.) (1985): *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (Antología y edición de Javier Arnaldo), Editorial Tecnos, Madrid, p.95

¹³ Rosenblum, Robert (1993): *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza Editorial, Madrid, p.19.

¹⁴ Schuster, Peter-Klaus (1992): “Las soledades de Caspar David Friedrich. Sobre su vida y su obra” en Hofmann, Werner (coord.): *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos*, Museo del Prado, Madrid, p.47.

¹⁵ op.cit., p.38

personajes silentes y solitarios, sorprendidos en intenso diálogo emocional con la naturaleza a la que se entregan pero a la que también prestan resistencia. La naturaleza en Munch es escenario de escisión al tiempo que espacio del que emanan las fuerzas que electrifican e inervan las figuras. Tal tensión deviene del encuentro con lo desconocido, lo extraño y siniestro, de lo no familiar en el sentido freudiano.

En *La puesta de sol en la playa* dos figuras de espaldas se entregan a la extensión infinita del mar en una versión del motivo friedrichiano expresado en el *Monje frente al mar*. Según Robert Rosenblum: “Munch no sólo repite el motivo de la figura silenciosa y contemplativa vuelta de espaldas, con toda su carga psicológica, sino también el rigor de su estructura simétrica, que una vez más convierte la forma en símbolo, lo efímero en lo eterno. [...] En este caso las figuras de Munch dejan ver un matiz sexual ajeno a Friedrich: la solitaria pareja que contempla el mar se compone de hombre y mujer y forma un marcado contraste en su oposición de negro y blanco como una básica dualidad compositiva, y las tensiones que se provocan entre ambos ahora erotizan aquellas fuerzas naturaleza que, en Friedrich, no habían adquirido todavía la carga sexual que es tan evidente en muchas interpretaciones de la naturaleza hechas a finales del siglo XIX”¹⁶.

El cierto carácter sexual manifiesto en la estampa de Munch, ajeno a Friedrich, acentúa hasta el dolor el desdoblamiento de la figura de espaldas munchiana. La atracción magnética conduce a éstas hasta el absoluto ensimismamiento, como ocurría con las figuras de Friedrich, pero a diferencia de éste, Munch subraya la escisión del hombre no sólo con respecto a la inconmen-

surabilidad de la naturaleza sino en el total aislamiento del hombre frente al hombre. En *La puesta de sol en la playa* las figuras distan tanto entre sí como ese horizonte que contemplan. Reina un silencio opresivo, la incomunicación más dolorosa e insolidaridad frente al sufrimiento del otro. A pesar del cambio de acento, en el despertar de la conciencia sexual Munch busca algo de aquel destino poderoso, casi religioso que encerraban los paisajes de Friedrich. Sin embargo, el sentimiento de extrañeza ante uno mismo y la distancia frente a lo otro se agiganta. La entrega a la naturaleza que destilaba melancolía en la pintura de Friedrich se convierte en Munch en experiencia del dolor.

La imposibilidad de acercamiento hace de la soledad aislamiento. En Munch desaparece la añoranza de una Edad de Oro y frente a los espacios naturales de Friedrich intensifica la soledad del individuo como ser social asocial en los espacios urbanos. En *Atardecer en la Avenida de Karl Johan* (imagen 6) se muestra como el estado personal del dolor es intransferible. Los personajes devienen máscaras inescrutables petrificadas en sus posturas, incapaces de expresión, sin posibilidad de comunicación unas con otras. En palabras de Rafael Argullol, “el carácter impensable del dolor y la consecuente esencia asocial del hombre[...]supera la constatación de la soledad humana para abrir paso a la del aislamiento”¹⁷.

La calle de Karl Johan es escenario de la soledad, el temor y la alineación. “No hay diálogo ni confianza entre unos y otros, sino, por el contrario, la evocación de la mayor indiferencia. La avenida se muestra como un espacio de desasosiego y ausencia, a través del cual una multitud de personas, asimismo, indiferentes entre sí, marchan hacia la confusión y el ano-

¹⁶ Rosenblum, Robert: op.cit., pp.123-124.

¹⁷ Argullol, Rafael (1987): “Edvard Munch: una fisiología del alma” en *Munch 1863-1944*, Centro Cultural La Caixa, Barcelona, 1987, p.33.

nimato. La ciudad moderna deviene el marco ideal para albergar la incomunicabilidad y la asociabilidad del ser”¹⁸.

En medio de ese “paisaje descarnado por donde deambulan sus fantasmas”¹⁹, indiferenciados, carentes de gesto, inhumanos, incapaces de sentir lo “humano”, hay uno que no nos mira, ofrece su espalda. Según Rosenblum, en el extraño sosiego que reina en las dilatadas extensiones de las representaciones de Friedrich, “la presencia de figuras estáticas, vistas de espaldas y petrificadas en su lugar por la adusta simplicidad de sus simétricas composiciones, permite al espectador un máximo de empatía, pues a éste le resulta fácil ocupar un sitio junto a esos seres sin rostro que parecen traspasados y embargados por el luminoso espectáculo que tienen ante sí”²⁰. Sin embargo en la *Avenida Karl Johan*, seguimos al que nos da la espalda. La figura que se aleja no nos permite alcanzarlo; el que camina, solo y hacia delante, insta a seguirlo, no somos él, sino seguidores que, como él, desean andar en dirección contraria a la maquinales masa.

El que ha hecho de su pensamiento su propia morada, con palabras de S ren Kierkegaard, se aleja del “integrado”, que oculta su angustia bajo la nivelación de la masa no humana, no individual. El que asume su absoluta condición de “Particular” se resiste a perderse en el magma de lo colectivo y convencional, no se acomoda al flujo inconsciente del que se incorpora sin más a la multitud carente de expresión, carente de gesto.

Los cuadros de Edvard Munch registran la conciencia del desgarro del hombre escindido. El amargo diagnóstico concluye con la certeza de que el hombre moderno no sólo lucha contra sí, contra sus miserias, sino contra el resto de los hombres. La figura de es-

paldas que se aleja en sentido contrario a la dirección tomada por los autómatas en la *Karl Johan* es consciente de que, como dijera Leopardi, “el hombre es naturalmente odioso para el hombre. El hombre moderno, ser desarticulado, sometido al azote de la fugacidad, anhelante del “Uno primordial” que ha entrevisto en sueños, en sus visiones, se alza así Particular. Canta entonces continuamente la superación del “principio de individuación” aunque para ello reclame contradictoriamente la soledad del Único como más alta expresión de solidaridad con la humanidad”²¹.

El autorretrato de espaldas de Schönberg de espaldas se instala en semejante encierro del yo. Pero frente al autorretrato de espaldas de Munch, Schönberg incide, aún más si cabe, en la reclusión. La figura no se retira absorta a la contemplación de la infinitud de la naturaleza, tampoco se enfrenta a la sociedad para reconocerse ajeno a ella. La figura de espaldas schönbergiana ni siquiera se siente dividida, atravesada por impulsos, deseos o desengaños; desconoce el entorno, no hay colectivo ni mismidad a la que enfrentarse. Schönberg no permanece absorto en la tranquilidad de la contemplación friedrichiana, meditando en la más absoluta quietud; tampoco termina por desaparecer como la Rückenfigur munchiana en la profundidad del cuadro. Antes bien, el autorretrato de Schönberg se absolutiza en un primer plano en el que sólo tiene cabida él y su caminar, hacia delante y hacia arriba.

La extraordinaria concentración del Yo anula toda presencia, dista de todo comunicación y se articula, siguiendo a Ernst Bloch, como un proceso de entrega al “camino interior”, camino del “propio encuentro”²². El artista inspi-

¹⁸ op.cit., p.39

¹⁹ ibid.

²⁰ Rosenblum, Robert: op.cit., p.27.

²¹ En torno a estas consideraciones ver Argullol, Rafael (1984): *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, Madrid.

²² Bloch, Ernst (1964): *Der Geist der Utopie, 2. Fassung*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, p.13.

rado, elegido para mostrar y horadar el camino, es el artista profeta que en la entrega al presente es capaz de entrever el futuro. Schönberg reconoce: “Mi creencia personal es que la música lleva consigo un mensaje profético, revelador de una forma superior de vida, hacia la que evoluciona la humanidad”²³.

El discurso del artista-profeta que Schönberg articula a través del motivo iconográfico de la “Rückenfigur” está próximo al “caballero de fe” kierkegaardiano. En *Temor y temblor* Abraham aparece como el caballero de fe, que desatiende al mundo, incluso a él mismo y a su condición humana, para cumplir con la voluntad divina.

En el camino de soledad e incompreensión que emprendía Abraham hacia el monte Moriah, dice Kierkegaard, “dejaba algo tras él y también se llevaba algo consigo: tras el dejaba su razón, consigo se llevaba su fe; si no hubiera procedido así nunca habría partido porque hubiera pensado que todo aquello era absurdo”²⁴. El caballero de la fe renuncia a la seguridad de lo general porque sabe que “por encima de esta esfera serpentea una senda solitaria, una senda estrecha y escarpada”; asume la voluntad de Dios pese a lo terrible de una soledad “emplazada fuera del territorio de lo general”, afronta el esfuerzo de “caminar sin encontrarse nunca con nadie”²⁵.

Dios señala un Único y, pese a que el mundo tira de él con fuerza, camina solo, en otra dirección. Según Simón Merchán: “es un elegido, es un Único, el *Interesante*, el *Particular* por excelencia”²⁶. Testigo de una verdad incommunicable e incomprensible para el resto, su vida, dice Kierkegaard, “transcurre desde el comienzo hasta el fin ajena a todo eso

que se denomina goce [...] un hombre a quien nadie aprecia en lo que vale, a quien se aborrece, a quien se desprecia, se insulta y escarnece”²⁷.

El caballero de fe sólo puede confiar en sí mismo y, como reconoce el danés, eso es justamente lo terrible. Confiar en eso que ha oído, sin considerar ni un solo instante si se trató de un sueño, una imaginación o simplemente una equivocación, significa vivir en la fe.

Schönberg, como “Único”, en su esfuerzo por la escucha del sí mismo, desarrolla el “oído espiritual”, “abre totalmente el oído del espíritu” para escuchar a Dios. Pero entonces renuncia a cualquier posibilidad comunicativa con los demás: “[...] está en una soledad universal donde jamás se oye una voz humana, y camina solo, con su terrible responsabilidad a cuestas”²⁸.

Ciertamente la figura de espaldas schönbergiana parece cargar con la conciencia del que se sabe elegido. Sin embargo, pese a la dificultad y al esfuerzo, no detiene su caminar. Según la interpretación de Reinhold Brinkmann en el autorretrato de espaldas el compositor no parece caminar en ningún caso de un modo optimista, como podría deducirse de las representaciones de Beethoven o Brahms; no muestra una “actitud auto-segura”. Se reconoce a un Schönberg que anda algo cabizbajo, “como si una pesada carga oprimiese sus hombros”. La tonalidad base del cuadro, mezcla de grises, marrones y azul pálido, incide en lo arduo y sacrificado de la tarea encomendada. Por ello, Brinkmann concluye que la sombra que proyecta la figura de Schönberg debe ser entendida como “la expresión de los *no obstante*, los *a pesar de todas las dificultades*”²⁹.

²³ Schönberg, Arnold (1963): p. 246.

²⁴ Kierkegaard, Søren (1987): *Temor y temblor*, Editorial Tecnos, Madrid, p.12.

²⁵ op.cit., p.64

²⁶ Simón Merchán, Vicente (1987): “Introducción” en Kierkegaard, Søren: op.cit., p.XXXVII

²⁷ citado en op.cit, p.XXXV

²⁸ Kierkegaard, Søren., op.cit, p.67

²⁹ Brinkmann, Reinhold: op.cit., pp. 42-43.

El propio Schönberg no se cansó de repetir lo difícil de su tarea que remite una y otra vez a un encomendamiento divino. En “On revient toujours” dice: “Cuando hube terminado mi primera *Kammersymphonie*, op.9, dije a mis amigos: ‘Ya he fijado mi estilo. Ahora ya sé cómo tengo que componer’. Pero mi obra siguiente mostró una gran discrepancia con aquel estilo; era un primer paso hacia mi estilo actual. El destino me forzó hacia esta dirección: yo no estaba destinado a continuar los caminos de la *Noche Transfigurada*, ni de *Gurrelieder*, ni tampoco de *Pelléas y Mélisande*. El Jefe Supremo me tenía ordenada una ruta más radical”³⁰.

El que se sabe incomprendido, el que ha enfrentado todas las dificultades, incluso los obstáculos del sí mismo, hace de su credo artístico imperativo moral que impone a su arte y persona. Schönberg no titubeó en seguir la senda del nuevo universo sonoro y los nuevos territorios del espíritu, aunque en más de una ocasión sufre y se aflige por la soledad de este camino.

Y es que lo que distancia a Abraham de los hombres más que ninguna otra cosa, más que su locura, su insensatez, más que el absurdo de su fe a los ojos de los demás, es lo incomprendible de su creencia, lo absurdo de su fe. Parece escuchar a Kierkegaard cuando Schönberg afirma sin ambages: “Ésta [...] es precisamente mi nobleza: que creo en lo que hago, y sólo hago lo que creo; y ay de aquel que toca mi creencia. ¡Lo considero como un enemigo a perseguir sin piedad!”³¹.

Sólo la fe en su “mensaje musical”, la creencia absoluta en el camino tomado, salvó al Schönberg atonal de no mirar hacia atrás. Alguien como él, tan ligado a la tradición musical, sólo podía des-

prenderse de ésta en la medida en que se concentrase en el presente. La exigencia del material musical con el que Schönberg se enfrentaba, una vez liberado de una carcasa formal que lo constreñía a unas estructuras tonales vaciadas de contenido, permitió a Schönberg, justamente en la lucha con aquél, no considerar el pasado que dejaba atrás, ese que lo hubiese paralizado y convertido en estatua de sal. En la entrega a ese presente Schönberg horadó el camino para posibilidades futuras de expresión.

La figura de espaldas de 1911, el que mira de frente un futuro que a los demás es negado, ya había dejado atrás la confrontación, la lucha y el sacrificio de los años inmediatamente anteriores, especialmente difíciles para Schönberg. Con especial intensidad el de 1908, el más oscuro de su vida, cuando sufrió una grave crisis personal que lo llevó incluso a considerar la idea del suicidio. Varios fueron los motivos que lo condujeron a tan desesperada situación: sin duda la mayor dificultad estaba en lo radical del camino autoimpuesto, el de la definitiva disolución tonal y la actuación en un nuevo espacio musical que desconocía reglas o patrones a los que asirse. Esto, acompañado del más vehemente y furibundo rechazo, la mayor incompreensión, el azote despiadado por parte del público vienés, la marcha de su venerado Gustav Mahler, los apuros económicos, su crisis matrimonial³², resultó determinante en el proceso de “reafirmación del sí mismo” que emprendió Schönberg en aquel año.

La sensación del fracaso y el rechazo hicieron del compositor “profeta” orgulloso de su mensaje, alejado de los hombres por ser el más grande entre ellos. Encontramos a Schönberg exagerando al máximo ese sentido de la “irritabilis poetica”

³⁰ Schönberg, Arnold (1963): p.270.

³¹ Schönberg, Arnold (1987): p.92.

³² La mayor cantidad de información concerniente a este crítico año de 1908 para Schönberg se encuentra en Eybl, Martín (2004): “Die Befreiung des Augenblicks. Schönberg Ästhetik und die Skandale um seine Musik 1907 und 1908” en *Die Befreiung des Augenblicks: Schönberg Skandalkonzert 1907 und 1908. Eine Dokumentation*, Herausgegeben von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Böhlau Verlag Wien, Wien.

de la que habla Baudelaire, que distingue a la raza de artistas. “Los Selberaner”, los a sí mismos, sólo conocen las leyes del hombre genial, las leyes de la humanidad futura, ésa que dará la razón. El genio, incomprendido y vilipendiado por la masa, se mantiene de espaldas al mundo. Frente a “los enjambrados de pequeños hombres”, Schönberg defiende la nueva época como la de los grandes hombres solitarios, “únicamente a los genios pertenece el futuro”³³.

La figura de espaldas se entrega al espacio de acción del héroe trágico romántico, el reino del Único. El proceder heroico del artista genial se distingue por su asunción del propio destino trágico, que exige aceptar la soledad e individualidad como condición indispensable de la más alta y absoluta conciencia. En *Solo August Strindberg*³⁴ recorre ese reino del Único, situado en el intransferible sí mismo, que tiene que sentir el terrible azote del abismo para autoconfirmarse como identidad individual. Ésta es la única capaz de suministrar la energía, la fuerza que posibilita la confrontación con el Destino.

El hombre genial, que como hombre escindido munchiano o kierkegaardiano experimentó el temor metafísico del que es consciente del ilimitado alcance de su soledad, se desgajó como individualidad del colectivo al que da la espalda para presentarse como producto del más alto conflicto. La autoconfirmación del desgarrado reconoce en ese momento de máxima hostilidad una anulación de fuerzas que conduce a la más alta reconciliación, un nivel superior en el que eliminada toda necesidad, el desgarrado se vuelve unidad ejemplificante.

Así, el hombre escindido se torna genio, esto es, hombre reunificado, “hombre de fe”, que se entrega a su creencia, a su idea. Aquel estado religioso que anhelaba Kierkegaard, deseo de hallar una verdad, “encontrar esa idea por la que quiero vivir y morir” es alcanzado por Schönberg. Disuelto en tonos³⁵, como canta el último movimiento del *Segundo Cuarteto op.10*, se alejó del mundo y los hombres, del calor de establo, para respirar “ese aire de otros planetas”³⁶.



³³ Schönberg, Arnold (1963): pp.37-38

³⁴ Strindberg, August (2003): *Solo*, El Cobre Ediciones, Barcelona.

³⁵ Schönberg utilizó este verso “Ich löse mich in Tönen” (Me disuelto en tonos), sacado del poema *Entrückung* de Stefan George, también como dedicatoria a una fotografía que envió a Wassily Kandinsky en diciembre de 1911.

³⁶ “Ich fühle Luft von anderem Planeten” (Siento aire de otros planetas) es el verso que da comienzo al poema *Entrückung*.

María González Sánchez

A lo largo de la historia del arte diversos artistas se han servido de diarios, agendas y cuadernos de viaje como medios de difusión artística¹, surgidos desde la vivencia íntima y personal del artista, que siente la necesidad imperiosa de transmitir todo su mundo de sensaciones individualizadas embebidas en el transcurso de sus viajes. El viaje nos retrotrae a la antigua inquietud del descubrimiento y se nos presenta, en este caso, como un medio de inspiración, e incluso, como en el artista Pedro Cano, como un sistema de vida. La creación de los artistas generalmente, se ve influenciada por el viaje. En Pedro Cano dicha influencia se ve superada a su propia identidad que va con él a todos los rincones del mundo a los que el pintor llega. Así pues, su obra no ha experimentado cambios fundamentales de año en año o de país en país, en ella siempre hay presente una esencia, una identidad y como fruto de sus numerosos viajes a lugares tan dispares como Siria, Jordania, Libia, el Yemen o Egipto surgen sus “*Quaderni di viaggio*” (Cuadernos de viaje), que representan un auténtico e inestimable archivo de la memoria.

Como se ha indicado anteriormente, diarios y cuadernos con imágenes de

viaje cuentan con un importante lugar en la historia del arte, y un ejemplo de ello, serían los cuadernos de Durero de su viaje a través de los Alpes hasta Venecia entre 1494 y 1495 que guardan su admiración por la riqueza del paisaje italiano. Además, el artista el 15 de julio de 1520 partiría hacia los Países Bajos y durante todo el viaje llevó un diario, en el que registró encuentros, hechos curiosos, episodios históricos e incluso, incidentes banales.

Goethe también realizaría un diario entre 1786 y 1788 recogiendo en palabras, en este caso, reacciones similares frente al ambiente subalpino.

En el siglo XVIII los románticos crearon un culto a viajar a lugares exóticos, plasmándolos luego en acuarelas y en dibujos a lápiz que llenaban cuadernos y más cuadernos. Entre los más representativos se encuentran los bocetos de Eugène Delacroix hechos en Marruecos en 1832 en un viaje que lo llevó a Argel, Meknes, Tánger y a otras ciudades y pueblos del norte de África. Además anotó sus impresiones en un diario² que permaneció inédito durante mucho tiempo.

Al igual que los de Delacroix, los cuadernos del artista catalán Mariano

¹ Como ya indicaba el profesor Edward Sullivan de la Universidad de Nueva York en su introducción al catálogo realizado con motivo de la exposición “Jornadas” de Cano en el Meadows Museum de Dallas :

“Diaries, agendas, and sketchbooks with images of travel have always held an important place in the history of art” Cfr. Sullivan, Edward J. (1988): “Pedro Cano and the Essence of Daily Life”, en *Pedro Cano : Jornadas*, Meadows Museum, Dallas, p. 16.

Fortuny de sus diversos viajes a Marruecos, representan vistas de la vida cotidiana de ese país sumergidas en luz.

Otros cuadernos de viaje a destacar serían los del artista William Turner, el cual, a finales del siglo XIX, realizaba al principio observaciones detalladas y meticulosas pero pronto comprendió que dibujar con tanta laboriosidad sobre el terreno pecaba de poco práctico, y así, impulsado por una curiosidad insaciable y por el deseo de pintar cuanto veía, recurrió cada vez más a pequeños cuadernos de dibujo en los que efectuaba apresurados apuntes a lápiz de paisajes y ciudades de sus edificios y habitantes. En hojas de mayor tamaño, que unas veces estaban encuadradas y otras sueltas, realizaba composiciones más reflexionadas que le servían de base sobre la cual ejecutar las acuarelas de encargo que le iban solicitando. Todo este material ha constituido una fuente de valor inestimable para pintores posteriores.

Desde principios del siglo XX, encontramos muchos artistas que también captaron sus viajes en sus diarios, entre los que cabe destacar los cientos de dibujos y acuarelas del joven German August Macke hechos durante el viaje que lo llevó a principios de 1914 junto a Paul Klee y Louis Moilliet a la antigua capital bereber tunecina de Kairouan.

No obstante, anteriormente, a partir de 1897, Paul Klee va realizando un diario³ que el pintor llevará regularmente hasta 1918. Se trata de una verdadera

obra de “confesiones”, como nos indica Claude Frontisi⁴, que relata las peripecias de la vida cotidiana, revela desde los fantasmas íntimos, hasta los más escabrosos.

Además en el siglo XX, cabe destacar el fenómeno de los arquitectos viajeros que van plasmando en cuadernos miles de dibujos utilizados como medio de relación con los restos de las arquitecturas del pasado, y entre ellos, cabe destacar, al arquitecto y grabador italiano Battista Piranesi, a Le Corbusier con sus diarios anotados y dibujados, y al arquitecto Álvaro Siza⁵. Retomando esta tradición se podría citar a Daniel Villalobos Alonso, que desde 1988 ha ido realizando cuadernos de dibujos en los que ha ido plasmando sus impresiones visuales de sus diferentes viajes a Egipto, Israel, Jordania, Siria e Irán⁶. En este sentido, también conviene citar los cuadernos de viaje del arquitecto danés, Arne Jacobsen, realizados durante sus viajes entre 1958 y 1965⁷.

Además, actualmente los dibujos de viajes de David Hockney contienen, en su máxima simplicidad, el alma tanto del lugar visitado como del propio visitante. Por otro lado, Miquel Barceló en el invierno de 1991 y 1992, visitó África en dos ocasiones y en una de ellas recorre un buen tramo del Níger en piragua, documentado el trayecto en diversos cuadernos. En el primer viaje abandonó un cuaderno lujoso de dibujo, que le habían regalado y que no le gustaba, en un termitero. A la vuelta lo retoma⁸. El resultado es “Gogolí” uno de sus cua-

² De la Encina, Juan (1946): “*Delacroix. Diario*”, 1822-1863, Centauro, México.

³ *The Diaries of Paul Klee 1898-1918* (Los diarios de Paul Klee 1898-1918), editado con una introducción de Felix Klee (1964): University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londres.

⁴ Frontisi, Claude (1988): “Klee en Túnez: La peregrinación a las fuentes” en *Paul Klee*, Ivam, Valencia, p. 40.

⁵ La revista “Lotus”, bajo el epígrafe “L’occhio dell’architetto” dedicó monográficamente su nº 68, 1991, a los dibujos de viajes de los arquitectos del siglo XX. Ello por no citar las obras dedicadas específicamente a los más importantes de ellos.

⁶ Rodríguez Llera, Ramón (2002): “Dibujos y Viajes”, en *Arquitectura y Urbanismo*, nº 44, Valladolid.

⁷ Arne Jacobsen ha sido un arquitecto determinante en la creación en la arquitectura escandinava de corrientes como el neoclasicismo, el modernismo blanco, el tradicionalismo funcional y el estilo internacional. En febrero de este año 2004 se ha realizado una muestra titulada “Arne Jacobsen, Dibujos 1958-1965” en el Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro en Bilbao que exhibía reproducciones ampliadas de los dibujos y anotaciones que el maestro realizó en cuatro cuadernos de viaje.

⁸ En palabras del propio artista: “Volvía a África en abril, cuando hace muchísimo calor, para asistir a una gran ceremonia funeraria que se celebra sólo cada quince años. Retomé el cuaderno y empecé a dibujar según

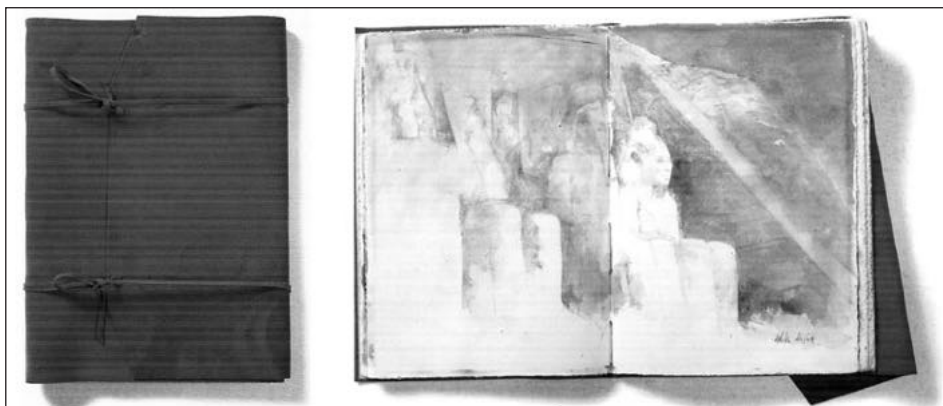


Fig. 1. Cuaderno de viaje de Egipto, 1991.

dernos más espectaculares. Otro artista a destacar sería Enrique Vara, que en 1980 vuelve durante un año a Roma y tras este viaje comienza a realizar una larga serie de cuadernos de viaje en los que dibuja su mundo.

En general, se podría concretar que todos estos canales de difusión artística, no sólo ya utilizados en la contemporaneidad, como se ha indicado, poseen ciertas características comunes; todos ellos están unidos, en cierto modo, al viaje, a la experiencia vivida del artista en él y sus formatos se adaptan a las condiciones del viaje, ya que son fácilmente transportables y manejables por su reducido tamaño (Fig. 1). En el viaje cada artista manifiesta sus sentimientos, sus emociones e impresiones subjetivas que le va sugiriendo éste, plasmando todo este mundo que aguarda impaciente en su fuero interno en diarios, agendas y cuadernos de viaje, en donde va intercalando, en ocasiones, la imagen con el contrapunto de la palabra escrita, como si de un poeta se tratase (Fig. 2). Pedro Cano indicaba: *“Es más válida una palabra para crear una imagen, que una imagen para crear una palabra, porque la imagen es muy fija, y, por el contrario, la palabra no se desvela completamente, o sea, mantiene siempre su esencia”*⁹.

Debido a la personalidad creadora del artista, éste siente la necesidad de crear, de expresar, ya sea mediante imágenes, palabras escritas, música, etc, ya que como indicaba Matisse “crear es expresar lo que se tiene dentro de sí”, sea cual sea el medio con el que se realice.

El viaje, en este caso, se le brinda al artista, como otra opción de inspiración frente a la de quedarse en un estudio. El afán de determinados artistas por viajar nos retrotrae a la antigua inquietud del descubrimiento.

En este deseo por viajar se da una atracción por determinados periodos del pasado, que son rescatados por la Historia y recreados por la literatura; el magnetismo ejercido por aquellos espacios desconocidos donde habían tenido lugar los apasionantes argumentos recreados, provocaban el incontenible deseo de aproximación a tales lugares.

Oriente, el Norte de África y el Sur de España fueron los territorios preferentes para el romanticismo, descubiertos por los viajeros desde mediados del siglo XVIII y mitificados de inmediato. La idea de Oriente se construye en la mente de los románticos a priori, sobre la base de los relatos literarios, de crónicas, más su propia imaginación. Había

me sugerían los agujeros formando una especie de secuencia narrativa”. Cfr. Juncosa, Enrique (1999): “Los ciclos terrestres” en *“Miquel Barceló, Obra sobre papel 1979-1999”*, MNCARS, Madrid.

⁹ Cano, Pedro (1979): “Una specie di diario” en *Giornale di viaggio, 1978*. Galería Giulia, Roma, p. 1.



Fig. 2. Cuaderno de viaje de la India. 1990.

surgido el llamado “sueño oriental” que sería uno de los conceptos generadores del arte y la cultura de este siglo. Los pintores optan por el ambiente oriental como objetivo esencial de sus argumentos, tal como hemos comprobado en el propio Delacroix.

El pintor Pedro Cano siguiendo toda esa tradición va realizando numerosos viajes, que son para el artista casi imprescindibles, ya que remueven su espíritu y le sugieren nuevas ideas. No obstante, el concepto de viaje en Cano es diferente, ya que para él, el viaje no es el trámite obligado de un pintor para ilustrarse, sino que es su sistema de vida, es su forma de ver el mundo. El artista ha aprendido a vivir en viaje, su vida es un viaje, hecho que ha influido “sobremanera” en la formación de humanista que posee. Y en efecto, tal como indica Francisco Jarauta¹⁰, ha sido esta relación entre viaje y vida, o entre viaje y *Bildung*, la que ha dado lugar y alentado no sólo diarios y testimonio biográficos, sino que se ha convertido en uno de los dispositivos más eficaces de la formación estética del hombre moderno. De Montaigne a Goethe, de Velázquez a Poussin, de Lessing a Stendhal, discurren generaciones de viajeros que han hecho de su ir y venir por ciudades y lenguas, historias y hombres, el verdadero lugar de su experiencia y de su reflexión. Su escritura, sea pintura o poesía, memorias

o relatos biográficos, se debe al descubrimiento tanto de esa otra orilla del mundo, cuanto de ese otro abismo interior que sólo se manifiesta en la distancia o en la soledad del viajero. Nace así una “geografía afectiva” que se ofrece como relato del mundo y del yo, descrita con rara intensidad, imposible de neutralizar porque por ella se ha deslizado una mirada sin recelos, quizá extraviada, pero siempre generosa y deslumbrada.

Como el propio artista nos relata, desde muy temprano fue iniciado en el placer del viaje, recibiendo así, el influjo de sus vivencias desde niño en este saber deleitarse con el viaje: *“Comencé a pintar de niño, y desde muy pequeño me inicié en los placeres del viaje. Mi madre nos llevaba continuamente a ver a parientes y amigos: la mayoría de las veces eran pequeños viajes por nuestra región, Murcia, en el sur de España, otras veces al mar, donde mi padre había establecido una serie de relaciones con los pescadores que nos traían pescado que luego él vendía en Blanca, mi pueblo. Después, al final del verano, nos empujaban hasta Castilla, al pequeño pueblo de Alatoz, donde todavía viven parte de nuestros parientes y de donde había salido nuestro abuelo Pedro Antonio, pastor trashumante y vendedor de azafrán.*

Mi abuelo llegó al Sur buscando pastos frescos para su rebaño, escasos en los duros inviernos castellanos, y allí se casó con una muchacha de Blanca, mi abuela Josefa. Con toda seguridad Pedro Antonio me dejó en herencia, no sólo llevar medio nombre suyo, sino también concebir el movimiento, o mejor dicho, el nomadismo, como una forma natural de vida. De hecho, cuando la gente me pregunta dónde vivo, yo digo: “en ninguna parte y en tantos sitios”. Es verdad que mis puntos de referencia: Blanca en España, Roma y Anguillara (el pequeño pueblo en el lago de Bracciano) en Italia, son esenciales, pero difícilmente permanezco en esos sitios más de un mes. Siempre encuentro una razón para ir a Venecia o a Nápoles: salto de Marruecos a Turquía y de Grecia a Sicilia como si fuese mi casa.

¹⁰ Jarauta, Francisco (1994): “La experiencia del viaje”, Cuadernos de Viaje, Palacio Almudí, Murcia, p. 28.

Para confirmar esto me detengo en Ragusa, que me recuerda tanto el cielo del sur de España, y llevo conmigo una serie de cuadernos hechos en el sur, porque en mis viajes siempre llevo una pequeña caja de acuarelas y un cuaderno para dialogar con los lugares que visito.

*Patmos y el Dodecaneso en Grecia, Estambul y Capadocia en Turquía, Nápoles, Roma, los Alcázar del Sur y de Marruecos... pero también Nueva York, que fue mi ciudad durante cinco años, una ciudad donde conviven los cuatro puntos cardinales y donde se siente naturalmente el Sur. He sido muy feliz durante mi estancia en esta tierra que amo tanto y que me da la posibilidad de bajar una vez más las escalinatas de Ragusa para redescubrir el espectáculo incomparable de la maravillosa Ibla*¹¹.

En 1969, Pedro Cano, tras su estancia en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, viaja a Roma al obtener una beca de pintura de paisaje del Ministerio de Asuntos Exteriores para la Academia Española de Bellas Artes, renovando así, la antigua tradición europea de residir en Italia, tan deseada por los artistas españoles desde el siglo XVI. Y será en Italia, precisamente, donde comenzaría a realizar sus primeros Cuadernos de Viaje, entre los que cabe destacar los titulados “Roma”, “Tíber”, “Casa Romana” y “Villa Adriana”.

En 1972 se traslada a vivir a Anguillara Sabazia, situada junto al lago de Bracciano, a 30 Kilómetros de Roma, y será en este lugar donde realice varios Cuadernos de Viaje, uno de ellos titulado “Il Giardino di Anguillara”.

Unos años más tarde, en 1976 Cano realiza, junto con su mujer Patrizia Guadagno, su primer viaje a América Latina, en un periplo que va desde México

hasta Brasil. El continente americano le impresionó: sus costumbres, sus colores, la energía vital de sus gentes y su capacidad para soportar la pobreza, su “cotidiano vivir mal”. Ese viaje constituyó una serie inagotable de inolvidables experiencias para Cano al “vivir una realidad distinta de la que vivo normalmente”¹². Fruto de este recorrido por América Latina realiza, lo que el artista ha denominado, “giornale di viaggio” (Diario de Viaje) que reunía varios ciclos pictóricos: los camiones, las casas, los retratos y los portadores. No obstante, estas obras no formarían parte de un Cuaderno de Viaje, sino que se trata de obras individuales realizadas la mayoría al óleo y en técnica mixta. Algunas críticas han apuntado que, aunque podía haber caído en una descripción folklórica de la vida en Méjico, Perú, Ecuador o Brasil, se mantuvo fiel en sus lienzos, y especialmente en sus bocetos, al modo de captar la realidad que había desarrollado tiempo atrás. Estas obras no pretenden señalar la individualidad, sino que cada uno de ellos es la representación global de varios recuerdos que el artista ha ido acuñando en su memoria a lo largo de su viaje¹³. Este Diario de Viaje fue expuesto en Milán, Roma, Bolzano y en Salzburgo. Ésta es la primera vez que Cano expone en Austria y lo hace en la Galería Welz¹⁴, junto a Hans Fronius. Conoce al viejo titular de esta galería que había sido marchante de Klimt y Kokoschka y que le vuelve a invitar a exponer¹⁵ en 1979, junto con el artista americano Jonathan Shahn, hijo del pintor Ben Shahn.

En 1984 se traslada a Nueva York, donde reside durante cinco años en el East Village, para vivir una experiencia, que en principio debía ser de cinco

¹¹ Cano, Pedro (2003): “Sedici quaderni a Sud”, *Galleria Ibscus*, Ragusa, p. 1-2. Traducción: Pedro Luis Ladrón de Guevara.

¹² Sánchez Rojas, María del Carmen (1983): “Pedro Cano”, *Universidad de Murcia*, Murcia, p. 4.

Cano, Pedro, *op.cit.*, p. 2.

¹³ Sánchez Rojas, M^a del Carmen, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴ Werner E. (1976): “Graphische Tristesse und Symbolik”, *Salzburger Volkszeitung*, Salzburg.

¹⁵ Thuswaldener Werner (1979): “Aufzeichnung einer Reise”, *Salzburger Nachrichten*, Salzburg.

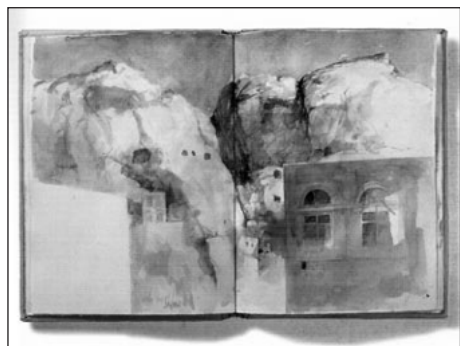


Fig. 3. Cuaderno de viaje de Jordania (petra). 1990.

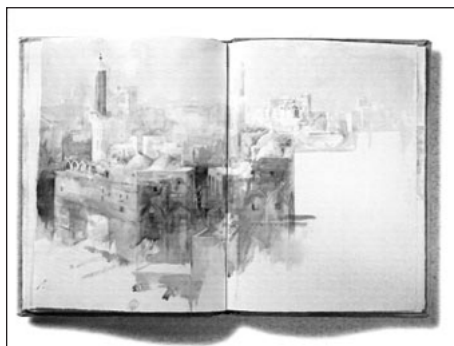


Fig. 4. Cuaderno de viaje del Yemen (Saana). 1992.

meses. Pedro Cano decía de Nueva York que era “un reto difícil, una ciudad llena de problemas, donde verdaderamente se respira el gris del humo (...) es la capital del imperio, hay que ir, verlo y saber que existe”¹⁶.

Durante la primavera de 1990, siguiendo la ruta de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino¹⁷, el artista viaja a Siria y Jordania, atravesando las ciudades de Alepo, Palmira, Apamea y Petra (**Fig. 3**).

Más tarde, visita en Turquía los Teatros Griegos y Romanos de Aspendos Side y Mira entre otros. También se acerca a la isla de Kastelorizo, junto a la costa turca donde volverá más adelante. Además viaja a la India visitando Rajastán, Cachemira y Benarés principalmente.

En el otoño de 1991 dibuja sus impresiones de Egipto a través de un viaje por el Nilo durante el cual visita Aswan, Dendera, Esna y Edfú, que le causan honda impresión.

En 1992 vive una de sus grandes ilusiones viajando junto a su hermano Jesús, al Yemen, visitando lugares absolutamente aislados y de costumbres ancestrales. Descubriendo la belleza de la arquitectura de tierra y piedra de uno de los países más fascinantes del mundo (Fig. 4).

En 1997 realiza un viaje a Irán, que va desde Teherán a Bam.

Y recientemente, el último viaje realizado por Pedro Cano ha sido a Libia, del que ha surgido un bellissimo Cuaderno de Viaje y un diario aún inéditos.

De todos estos viajes realizados a tan diversos lugares han ido surgiendo diversos cuadernos de viaje, y en ellos, los distintos estilos arquitectónicos y atmósfera, han jugado un enorme papel, sobre todo, en sus temas y en su tratamiento pictórico. Concretamente, en los que representan imágenes de Italia, Cano pinta con una sensibilidad especial el color. En este sentido, M^a Carmen Sánchez Rojas, añade que en los cuadros que realizó Cano durante el periodo de su viaje a América Latina “utilizó tonos inusualmente oscuros, expresivos y casi hirientes” y que este hecho “tiene connotaciones emocionales : son respuestas ante el cúmulo de estímulos recibidos, y es quizá también un homenaje al exuberante colorido de las artes indígenas”¹⁸. Además cada uno de los lugares a los que ha viajado ha determinado el tema de sus obras realizadas allí.

No obstante, aunque tengan cierto influjo los viajes en su obra, lógicamente en la temática, el artista siempre lleva consigo su identidad, siempre está realizando el mismo cuadro, ya se encuentre en su pueblo natal, Blanca, que

¹⁶ Alfaro, Dora (1986): “Tan cerca de Leonardo como de Nueva York”, en *Hoja del Lunes*, Murcia.

¹⁷ Actualmente, se encuentra en el Museo Andersen de Roma una exposición del artista titulada, “*Le città invisibili*”, que versa precisamente sobre la citada obra de Italo Calvino.

¹⁸ Sánchez Rojas, María del Carmen, *op. cit.*, p. 5.

en Nueva York o en el Yemen. El mismo Cano señala “Pinte donde pinte siempre lo hago con el eco de Blanca”¹⁹. El arte de Pedro Cano no ha experimentado cambios fundamentales de año en año o de país en país. Su visión artística es la misma que era al principio, en todas sus obras existe una esencia, una identidad.

EL FRUTO DE LA EXPERIENCIA DEL VIAJE

De todos estos viajes va surgiendo el *Giornale di viaggio*, que representa un auténtico e “inestimable” archivo de la memoria, donde el pintor va plasmando lo que ve, se detiene y simplemente observa sin intervenir en lo que está viendo, dejando que la realidad hable por sí sola. En este aspecto se aprecia en Cano la influencia del pensamiento oriental y por tanto, de Antoni Tàpies, que reclama una y otra vez la calma como actitud necesaria para la contemplación de sus obras.

En el proceso creativo del cuaderno de viaje juega un papel mediatizador y decisivo la inmediatez mental, a la que está supeditada la realización del mismo, ya que no existe una programación previa, el pintor está condicionado por diversos factores, como el clima, las situaciones imprevistas, el tiempo del que dispone, ya que ni posiblemente el pintor es consciente de que no va a volver a esa misma situación, a ese lugar. Es el misterio de la inmediatez, es un momento mágico e irrepetible.

La mayoría de los cuadernos los ha realizado Pedro Cano *in situ*, no obstante, algunos han sido realizados en su estudio, ya que la temática estaba de alguna manera premeditada, como es el cuaderno de las Puertas de Roma o el titulado “Cuadernos sobre 9 Mediterrá-

neos”, basado en un viaje entre Cartagena y Alejandría. En este caso, partiendo de bocetos realizados anteriormente.

Para Cano el Cuaderno de viaje no es tan solo un pasaje, aunque a veces parta de él, la mayor parte de sus cuadernos son una realidad en sí, es algo que se queda y que hay que repasar. Es un documento que lo abres y se revive, como si de un archivo de la memoria se tratase. Casi nunca son estudios preliminares de postcuadros²⁰. No obstante, en ocasiones alguna acuarela de un Cuaderno puede que luego la reproduzca en un cuadro, como ocurre con la pintura al óleo titulada “El Tíber a San Michelle” (díptico-1994), que se encontraba reproducida en el Cuaderno “Tíber”.

En cuanto a la temática es muy variada, va desde el mínimo pero minucioso apunte de una flor, una hortaliza o una puerta, a los paisajes urbanos (sean Roma, las ciudades del desierto o las azoteas de Nueva York) y de una naturaleza a las monumentales composiciones. A la hora de pintar no le interesan los grandes protagonistas. El propio pintor señala “Yo pinto a aquellos que nunca hubiesen salido en la foto”. Tal vez por eso, cuando fue a Nueva York a principio de los ochenta, “donde mi única arma era ser fiel a mi trazo”, no reflejó en su obra el lujo ni la enormidad de la ciudad. Centró su atención en las personas que viven sin techo en los portales, en las calles o debajo de los bancos; los homeless y las lady bags neoyorkinas, los conocidos “bultos callejeros” que han pasado a formar parte del paisaje urbano, el cuarto mundo paralelo al primero.

En otro sentido, Delacroix tuvo como argumento en muchas de sus obras episodios cotidianos, como una boda y

¹⁹ Garcia, Tati (1994): “Pedro Cano, pintura del aire”, Cuadernos del Fíguro, en *El Fíguro Magazine*, Murcia.

²⁰ Edward J. Sullivan señala al respecto: “Cano’s notebook sketches and watercolors are rarely, if ever, preliminary studies for larger paintings. They are finished works in themselves. They form an essential part of a prolific oeuvre and they share with the other manifestations of his aesthetic a unique ability to convey essences of things that serve as breezes caressing the innermost regions of our memories, cajoling and coaxing from our thoughts things we had presumed long forgotten” en “Pedro Cano and the Essence of Daily Life” en *Pedro Cano : Jornadas*, Meadows Museum, Dallas, octubre 1988, p.11.

una fiesta judías, danzantes, ambientes urbanos, interior de un harén, etc. En la mayor parte hallará y resaltará esa vertiente pintoresca, enfatizando el ambiente colorista y el aire orientalizante; en otras, especialmente en la lucha animal, la fiereza desatada, aunque también la violencia humana estará presente en las escenas africanas. En general, se podría decir que, es el suyo un viaje romántico-pintoresco, tal como señala A. Corbin, “*El viaje pintoresco impone un modelo de apreciación del lugar. Impone la elección de ese punto de vista que, mejor que ningún otro, permitirá inscribir el espectáculo en un marco que lo encierra. A gran escala, la naturaleza resulta incomprensible para el turista, por tanto éste debe realizar una selección, llevar a cabo un recorte en el interior de un medio percibido como un espectáculo de óptica*”²¹.

Sin embargo, el pintor Pedro Cano dista mucho de esta plasmación pintoresca de la realidad y prefiere la simple observación de lo que encuentra a su paso, como hemos señalado anteriormente. A pesar de ello, tal como indica un apunte de Enzo Bilardello publicado en el *Corriere della Sera* con motivo de la muestra “Clausuras” de Cano en la Cartuja de S. Lorenzo de Padula, en la provincia italiana de Salerno: “*su pintura, desnuda y esencial, no debe hacer pensar en renunciadas. Suceden más cosas en uno de sus cuadros que en aquellos que ilustran turbulencias de batallas y amplios repertorios de naturaleza*”²².

Los Cuadernos de Pedro Cano, en gran parte, son propiedad del autor, y el artista ha manifestado en más de una ocasión que su deseo es de conservarlos unidos, como una parte importante de su archivo para que puedan ser consultado por estudiosos²³. El número de

cuadernos propiedad de Cano está entre setenta a ochenta ejemplares y Patrizia Guadagno es propietaria de cinco. George de Gofrey, un galerista suizo, posee seis cuadernos. La Fundación Querini Stampalia de Venecia uno y el Museo Meadows²⁴ de la Universidad Metodista de Dallas que acoge la colección más importante de pintura española en los Estados Unidos posee un cuaderno de Cano, “Italian Doors”, formando parte de esta colección.

Pedro Cano recoge en uno de sus Cuadernos, en el titulado “*Il giardino di Casal Palocco*”, un acontecimiento que le marcó durante su estancia en un barrio situado entre Roma y el Mar: “en el jardín de la casa pasaba las tardes de verano junto a su suegro, Gino, que padecía una grave enfermedad. Las pinturas de Pedro durante esas jornadas y la vida de Gino fueron paralelas. Los días pasaban, el verano tocaba a su fin, y al acercarse septiembre, el jardín, en un principio alegre y luminoso, se iba tornando gris y seco. La última página del cuaderno del pintor fue una hoja arrugada caída de un árbol. A las cuarenta y ocho horas, Gino murió”²⁵.

En una de las páginas de este Cuaderno, que pintó paralelamente a la enfermedad de su suegro, escrito a mano por Pedro Cano, se lee: “*No hay nada tan triste como terminar la última página de un libro, si verdaderamente te ha gustado. Fuera el otoño se ha apoderado del jardín. Dentro, otro otoño sin futura primavera se llevaba la vida de nuestro querido Gino*”.

Como se ve, en sus Cuadernos de Viaje, Cano plasma además, hechos de su vida, hechos que pueden ir de lo más cotidiano a otra magnitud, como es el anteriormente expuesto.

²¹ Corbin, A. (1993): “El territorio del vacío”, Mondadori, Barcelona, p. 187-188.

²² Bilardello, Enzo (1992): “Sono senza dimensione le severe porte di Pedro Cano”, en *Corriere della Sera*, Roma.

²³ Galiana, José María (1996): “Pedro Cano quiere dejar sus Cuadernos de Viaje en Murcia”, en *La Verdad*, Murcia.

²⁴ Fue el primer museo en mostrar el arte de Cano en ese lado del Atlántico. La exposición fue en 1988 y se denominó “Jornadas”. En ella se expusieron bocetos, diarios, ofreciendo así una visión del mundo privado de Pedro Cano.

²⁵ García, Tati, art. cit, p. 63.

En 1994 se expusieron en Murcia en el Palacio Almudí diversos cuadernos de viaje de Pedro Cano que reflejaban su experiencia vivida por lugares tan diversos como El Yemen, La India, Turquía, Siria,...En ellos se representaban desde elementos arquitectónicos hasta personajes desconocidos. Todos ellos se presentaron diferenciados en diversos bloques compuestos por obras de una misma temática titulados : dodecaneso, homeless, adelfa, tiber, la india, sicilia, siria y jordanía, casa romana, egipto, villa adriana, yemen, still-life, the roof in n. y., la peña negra, roma (Fig. 5). Todos estos cuadernos de viaje se expusieron un año más tarde en el Instituto Cervantes de Roma, y en el 1996 en el Instituto Cervantes en Nápoles. En 1997, la exposición se pudo ver en Venecia en la Fondazione Querini Stampalia y más tarde, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

En 1997 Cano realizaría un cuaderno de su viaje en Irán, que constaba de más de cuarenta pinturas, en las que el artista fue plasmando todo aquello que veía en lugares como Persépolis o Isphahan. Recientemente este cuaderno, que se encontraba inédito, ha sido revivido tristemente debido a la catástrofe ocurrida en Bam debida a un terremoto, que ha destrozado toda la ciudadela, y el artista, al respecto señalaba: *“Ahora, hojeando mis cuadernos no puedo imaginarme este lugar lleno de dolor y angustia,(...) y esta gran tarjeta postal destrozada por una fuerza invisible e injusta”*²⁶

La ciudadela de Bam, fundada entre los años 224 y 637 de nuestra era, fascinó al pintor enormemente, el cual indicaba: *“No hay color, y el sol y la sombra van creando los volúmenes. Incluso las puertas y ventanas son simples agujeros”*.

En el año 2003 Pedro Cano volvió a exponer cuadernos de viaje, en este caso, solo dieciséis, en la Galería Ibisus de Ragusa, en cuya muestra se expusie-



Fig. 5. Cuaderno de viaje del Yemen. 1992.

ron obras como *Mediterranei* (1997), *La risaia* (1996), *Istambul* (1999), *La Peña negra* (1992), etc.

El último Cuaderno de Viaje que el artista ha realizado ha sido el resultante de su viaje a Libia, realizado recientemente. Tanto este cuaderno, como el diario que realizó en el transcurso de este viaje se encuentran todavía inéditos.

El soporte utilizado por el artista en todos estos cuadernos es el papel, dispuesto como si de un libro se tratase, de ahí, la dificultad a la hora de su exposición, ya que sólo puede quedar abierto por una sola parte quedando el resto vetado al espectador. Este problema solo quedaría solucionado haciendo que cada espectador observase el cuaderno individualmente hoja por hoja, dejando así con ello un problema más grave, el de su conservación. De todos modos, para la exposición del Almudí de Murcia y las de Nápoles, Roma y Venecia, se desencuadernaron algunos ejemplares, aunque siempre dejaban ocultas parte de sus imágenes. La idea del soporte material de sus cuadernos de viaje se ha pretendido trasladar, en ocasiones, a determinados catálogos, como el de Secuencias, o el referente a su obra *“El paño de la Verónica”*.

Como título de cada lámina se dispone el lugar del que procede la imagen y la firma generalmente, se encuentra

²⁶ Cano, Pedro, *“Así pinté la ciudadela”*, en Pérez Parra, J. (2004): *Bam sobrevive en un cuaderno*, en *La Verdad*, Murcia.

incorporada indisolublemente a la obra en muchos de sus cuadernos. Además, en alguno de ellos, como el realizado recientemente en Libia, o el de Bam, son firmados por personas en ese momento cercanas al pintor que escriben en árabe o en farsi (lengua común iraní) el nombre de la ciudad o lugar donde se encuentran.

Al final del cuaderno, las últimas hojas las dedica a objetos del viaje. Esta costumbre la viene realizando Cano también en sus agendas que las va completando con sus dibujos e impresiones de objetos tales como tickets de autobús, resguardo de entradas de teatro, etiquetas, flores secas y muchas otras cosas. Edward Sullivan las compara con los libros de recortes existentes en nuestra infancia, además de enlazar este hecho del uso de trozos y fragmentos de nuestra cultura de desecho para crear obras de arte con la herencia artística del siglo XX, y en concreto, compara las agendas de Cano con los *Merzbilden* de Kurt Schwitters²⁷.

Sus cuadernos de viaje más antiguos están hechos utilizando más materiales, además de las acuarelas, como el temple, lápices de colores, ceras, pero poco a poco se ha ido desechando, utilizando más frecuentemente la acuarela, ya que es la más sintética y la más esencial, además de ser enormemente rápida.

Debido a esta utilización de la acuarela el color se presenta muy diluido.

El artista juega con las distintas tonalidades de un color y con la luz, eludiendo siempre cualquier atisbo de exceso en el color enriqueciendo así la unidad en sus obras.

El color viene determinado por la luz y ésta descubre e ilumina los objetos y los ámbitos, uniformiza los tonos. El tratamiento de la luz otorga silencio a las imágenes, que se nos presentan llenas de transparencia y quietud.

El artista basa la construcción en un dibujo exquisito, nítido e insinuador. La composición es muy cuidada, sencilla y equilibrada.

En definitiva, entre el artista (sujeto creador y emisor) y el contemplador (sujeto receptor), se completa el proceso de comunicación artística con la presencia de un mensaje y de un medio de transmitirlo, y Pedro Cano, en este caso, utiliza sus cuadernos de viaje, que conforman todo un caudal documental, como si de un archivo de la memoria se tratase, que ha de interpretarse como testimonio de su propia identidad. Cano nos propone así el hallazgo dentro de la memoria. Cuadernos y más cuadernos llenos de vida, de recuerdos, de vivencia van conformando el universo del artista que recelosamente muestra al espectador, impaciente “voyeur”.



²⁷ “These books are, in a sense, the exaltation of what we all did as children. We respond immediately to this aspect of Cano’s work as we are reminded of the scrapbooks of a past that we have long since lost, forgotten, or put in the unused drawers of the houses of our childhood”(…) “Perhaps Cano’s agenda pages are even closer to the sensibility of Kurt Schwitters. This German artist, related to but not strictly part of the Berlin Dada movement, created pictures of extraordinary poetry from, cigarette wrappers, bits of newsprint, string, bus and tram tickets and other mundane objects. He called them *Merzbilden* (a word derived from *Commerzbandk*). He raised the ordinary to new heights of visual poetry, and he and Cano are similar in this respect” *Cfr.* Sullivan, Edward J., “Pedro Cano and the Essence of Daily Life” op. cit. p. 15-16.

LA RECEPCIÓN DEL MONASTERIO DEL ESCORIAL
EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX,
DE ICONO REPUBLICANO A MAUSOLEO
DE JOSÉ ANTONIO

Francisco Daniel Hernández Mateo

No es la primera vez que se trata de establecer un paralelismo entre disciplinas tan distintas como la arquitectura y la poesía, cada una al cuidado de su respectiva musa, pero vinculadas por el hilo de la creación artística. Nos proponemos profundizar en esa relación, para poder entender mejor la lectura del Monasterio del Escorial entre finales de los años veinte y el comienzo de la posguerra civil, años en los que la obra filipina pasa por ser la aspiración simbólica de la arquitectura representativa del nuevo gobierno de la II República, para acto seguido convertirse en el único mausoleo digno para el fundador de Falange. En España la relación entre la Generación del 27, literaria, y la del 25¹ arquitectónica (definida por Carlos Flores) redundará en beneficio de los arquitectos, que se ven apuntalados por la enorme fuerza del vínculo generacional de los poetas, quienes desde la vuelta del viaje a Sevilla para el homenaje a Góngora se consideran ya grupo con aspiraciones comunes, como

rememoraba Jorge Guillén: «Concluyó la excursión./ Juntos ya para siempre.²» Mientras que el perfil generacional de los arquitectos se muestra mucho más endeble por la heterogénea diversidad de percepción de la arquitectura³.

Además de unir a poetas y arquitectos su marcado acento urbano, tomando a Madrid como «verdadero centro vital, cultural y poético de la generación»⁴, el primer punto de coincidencia es la reivindicación del barroco. ¿Por qué ese interés a aquellas alturas del siglo XX? No se trataba ya de una recuperación del glorioso pasado español, a la manera de historicismos o regionalismos, también presentes en la arquitectura del primer tercio del siglo XX. La Generación del 27 presenta un criterio literario (verso, prosa, crítica) coincidente en una nota común: «La de querer un arte anti-realista, bien modificando los elementos que la realidad ofrece para trasfundirlos en materia de arte, bien creando con absoluta indiferencia por la realidad, suplantando la realidad misma («como

¹ SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de (2000): *El Madrid del 27. Arquitectura y vanguardia: 1918-1936*, Comunidad de Madrid, Madrid, p. 41-46.

² GUILLÉN, Jorge: «Unos amigos (Diciembre de 1927)» en REYES CANO, Rogelio (1995): «Galería de retratos del 27: un poema de Guillén sobre los actos del centenario de Góngora» en *Jorge Guillén el hombre y la obra. Actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén*, Universidad, Fundación Jorge Guillén, Valladolid, p. 484.

³ Vid. GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier (2001): «Panorama arquitectónico español en los comienzos de la revista *Arquitectura*» en *Revista Arquitectura (1918-1936)*, Ministerio de Fomento, COAM, Madrid, p. 33-34.

⁴ REYES CANO, Rogelio (1987): «El grupo del 27 y Sevilla: crónica de un acto fundacional» en *Anales de Filología Hispánica*. Vol. 3, Universidad, Murcia, p. 6

la naturaleza crea un árbol»). Al mismo tiempo, en el verso y en la prosa, y esto con caracteres todavía más amplios que lo anterior, se introduce una creciente preocupación por la forma, un deseo constante de claridad y perfección»⁵.

Góngora, el más enrevesado de los poetas del barroco, pero el más culto y elitista, se encontraba ahora, por obra y gracia de los jóvenes poetas de vanguardia, en el retorno de su hora poética. Manifestaron pública simpatía por Góngora José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna y Gabriel Miró, pero como precisa Dámaso Alonso, en ninguno puede decirse que Góngora tenga una influencia directa, aunque les lleve a adoptar ciertos rasgos de su mundo literario, «en Miró, el ansia de perfección, el cuidado del pormenor estilístico, el conocimiento del valor lógico, óptico y auditivo de las palabras. En Ortega, el cultismo (morfológico y de acepción) y el recargamiento metafórico de la frase. En Gómez de la Serna, la transmutación constante de las formas del mundo»⁶. Entre 1919 y 1922 los editores de la revista *Ultra* van a encarnar la nueva estética de vanguardia contra el modernismo establecido, tomando préstamo del cubismo para concebir una poesía carente de toda regla, rima, ritmo y puntuación, aunque lo que de ellos nos interesa es la entusiasta acogida que le dan al poeta barroco cordobés, destacando que «lo que les acerca a Góngora –como en el caso de Mallarmé– es el papel principal asignado a la metáfora»⁷.

Fueron los hombres del 27 quienes estudian en profundidad al poeta de las Soledades y consiguen fijar para siempre los contornos de su obra literaria, ganándole definitivamente para las letras españolas. El primero en interesarse en la obra del poeta barroco fue Jorge Guillén, quien le hace objeto de su tesis doctoral⁸. Cántico, Clamor y Homenaje, parafraseando las obras del propio Guillén, es lo que destilan las páginas de sus trabajos de investigación sobre Góngora. Como refiere Dámaso Alonso, destacan los artículos publicados sobre el poeta barroco en *La Libertad* y en *La Gaceta Literaria*, junto a «su compromiso (no cumplido) de editar las composiciones gongorinas en octavas reales; pero, sobre todo, por su insaciable codicia de perfecciones y cuidadoso estudio de los valores idiomáticos, cualidades que en tierra española ya no pueden ser sino de abolen-go gongorino»⁹.

No obstante, los estudios críticos de mayor calado sobre Góngora corresponden a Dámaso Alonso, editor de las *Soledades* gongorinas, con el apoyo de José Ortega y Gasset por medio de la «Revista de Occidente» en 1927. Destacará el valor lírico y no épico del poema, auténtico halago de los sentidos, pleno de sugerencias coloristas en su andalucismo hiperbólico. También procura desmontar las falsedades de la crítica sobre la dificultad de su lectura, falacias que atribuye más a la haraganería y a la falta de dominio de la mitología clásica y la estructura métrica latina. Pero sin negar complejidad de su lectura, difícil «sobre todo

⁵ ALONSO, Dámaso (1970): «Góngora y la literatura contemporánea» en *Estudios y ensayos gongorinos*, Gre-dos, Madrid, p. 521.

⁶ Idem. p. 552.

⁷ Idem. p. 555.

⁸ La tesis dice Pozuelo Yvancos que fue elaborada en 1923, citando a F.J. Díaz de Castro en la cronología que precede a su edición de *Cántico*, POZUELO YVANCOS, José María (1995): «La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén» en *Jorge Guillén, el hombre y la obra...* p. 195-219. Aunque según estudios posteriores la defiende en la Universidad Central de Madrid el 18 de febrero de 1925, pero ha permanecido inédita hasta fechas muy recientes, ante todo por el exceso de pudor del propio autor, que no quiso ceder a las afectuosas presiones de sus amigos, GUILLÉN, Jorge (2002): *Notas para una edición comentada de Góngora*. Edición, notas y acotaciones: Antonio Piedra y Juan Bravo. Prólogo: José María Micó, Fundación Jorge Guillén, Valladolid.

⁹ ALONSO, Dámaso (1970): «Góngora y la literatura contemporánea» en *Estudios...* Op. Cit. p. 558.

desde un punto de vista sintáctico, como ninguna obra de la literatura castellana; puramente poéticas, estrictamente aristocráticas como muy pocas de las obras artísticas de los hombres. Extraño todo, / el designio, la fábrica y el modo. Todo subido, en quilates y en dificultad»¹⁰.

También es conocido el escrito-conferencia de Federico García Lorca sobre *La imagen poética de don Luis de Góngora*, escrita entre 1925-26, pronunciada en 1926 y 1927, y revisada por el autor en 1930. Lo que más valora del poeta cordobés, como pone de manifiesto desde la elección del título de su conferencia, es la fuerza y el valor de las imágenes poéticas, de una garra y novedad deslumbradoras: «Inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas y piensa sin decirlo que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes»¹¹. Según Federico, Góngora maneja criterios de poeta del siglo XX en cuanto que «tiene un mundo aparte como todo gran poeta». La deslumbrante intuición lírica de Lorca le hace descubrir e identificarse especialmente con la capacidad que tiene el poeta barroco de armonizar ordenadamente universos distantes y distintos, tratando con el mismo amor poético lo nimio y cotidiano, que lo grandioso y sublime, lo popular y lo culto. «Entra en lo que se puede llamar mundo de cada cosa y allí proporciona su sentimiento a los sentimientos que lo rodean. Por eso le da lo mismo una manzana que un mar porque adivinó,

como todos los verdaderos poetas, que la manzana en su mundo es tan infinita como el mar en el suyo»¹². Binomio aparentemente antitético convertido ya en rasgo tópico de la Generación del 27 y, en buen paralelismo, de la generación de arquitectos del 25¹³.

Cuando Pedro Salinas conoce a García Lorca en la primavera de 1923, al relatarle el encuentro a su amigo Guillén, describe a Federico en su vivacidad, frescura, espontaneidad y combinación andalucista de popular y culto como «gongorino»¹⁴. Asimismo Jorge Guillén se da cuenta al tener delante la conferencia de Lorca, que los procedimientos gongorinos sobre la creación de imágenes a través de las metáforas, explican la estructura fundacional del *Romancero Gitano* publicado en aquellas fechas: «Góngora, tan remoto, enseñaba a Federico su lección de lucidez. Lucidez compensadora, porque él sentía más que nadie el misterio de la inspiración: su duende»¹⁵. También Ortega y Gasset se sumará a la conmemoración del centenario, destacando la belleza de las metáforas de aquellos poemas barrocos, a través de las cuales Góngora si no reinventa, sí re-crea las cosas que lleva a sus versos. El maestro aprovechará la ocasión para hacer una llamada a la tranquilidad a «los jóvenes argonautas de la nave gongorina», mostrándose partidario de definir la gracia de Góngora pero dentro de sus dimensiones¹⁶.

Sin embargo, de quien parte la iniciativa del homenaje a Góngora es de

¹⁰ GÓNGORA, Luis de (1927): *Soledades*, Revista de Occidente, Madrid, p. 8.

¹¹ GARCÍA LORCA, F (1984): "La imagen poética de don Luis de Góngora" en id.: *Conferencias*, Alianza, Madrid, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer. 2 t. p. 97.

¹² GARCÍA LORCA, F (1984): "La imagen poética de don Luis de Góngora" Op. cit. p. 102-105.

¹³ Vid. SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de (2000): *El Madrid del 27...* Op. cit. También id. (2001): "El clasicismo moderno" en *Revista Arquitectura...* Op. cit. p. 72-74. DIÉGUEZ PATAO, Sofía (1997): *La generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid*, Cátedra, Madrid.

¹⁴ Carta de Pedro Salinas a Jorge Guillén. Madrid, 20 de mayo de 1923, en SORIA OLMEDO, A. (ed.) (1992) *Pedro Salinas / Jorge Guillén Correspondencia (1923-1951)*, Tusquets, Barcelona, p. 40

¹⁵ Tomado de DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1995): "Jorge Guillén y 1927" en *Jorge Guillén, el hombre y la obra...* Op. cit. p. 107.

¹⁶ ORTEGA Y GASSET, José (1994): "Góngora 1627-1927" en *Obras completas*. V. 3, Alianza Editorial, Revista de Occidente, Madrid, p. 580-587.

Gerardo Diego, las cartas de invitación a colaborar en él iban firmadas por J. Guillén, P. Salinas, D. Alonso, G. Diego, F. García Lorca y R. Alberti, rememora Dámaso Alonso. El acto fundacional de la Generación del 27 tuvo lugar en Sevilla, porque en la cátedra de literatura de aquella Universidad imparte clases Pedro Salinas entre 1918 y 1926, y por la condición sevillana de Ignacio Sánchez Mejías, un torero amante y mecenas de las letras que será quien financie el desplazamiento y la estancia de los jóvenes poetas en la ciudad hispalense, y un ambiente literario caldeado por la nueva generación de poetas sevillanos aglutinados por la revista *Mediodía* y propicio a la recepción del grupo de literatos “madrileños” (Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Guillén, Lorca, Alberti, Bergamín y Juan Chabás) que arriba a Sevilla en diciembre de 1927 para rendir entusiasta homenaje a Góngora y dar lectura a sus poemas en la sede del Ateneo¹⁷.

La razón más compartida solidariamente entre las jóvenes promesas de la literatura en lo que a la exaltación del poeta cordobés se refiere, hay que buscarla en la necesidad de terminar con la desesperante interpretación que había hecho la crítica positivista de la obra gongorina, en el poco disimulado desprecio que sentía por los cultos retruécanos; se trata —en definitiva— de marcar distancias con la generación precedente, como destaca Montesinos, «a ellos les gustaba Góngora, entre otras razones, porque Góngora no les gustaba a Cotarelo o Rodríguez Marín. Ni a nadie que hubiese recibido su educación estética del siglo XIX. (...) El 98 español fue muy poco gongorino. Un poeta de este grupo, Antonio Machado, escribirá, en

pleno furor gongórico, atroces invectivas contra Góngora»¹⁸. Aunque el protagonista del homenaje sea Góngora, nos encontramos en un momento de revisión de la crítica a nuestras insignes figuras del Siglo de Oro, ya que los críticos del neoclasicismo, habían tratado de convertir a figuras estridentes, desestabilizadoras y grotescas, a la par que geniales, como el caso de Quevedo, en serios y realistas poetas cortesanos generadores de un canon estético, el neoclásico.

«Quevedo no ajusta al hombre en su puro valor humano, de mezcla de malo y de bueno, de bello y de feo. Estiliza siempre. Coloca lo bello y lo bueno aparte de lo malo y lo feo. Coincide en esto con el estilo de lo barroco que mejora o empeora la realidad, pero siempre la deforma. Se ha sostenido recientemente, con razón, que el barroco no es realista. Pero la novedad está en decirlo de Quevedo, que pasa por un representante típico del realismo español. ¡Como si el soneto ‘A una nariz’ no representase precisamente una deformación exagerada, exageradísima, de la realidad!; Y ha sido precisamente este soneto el que ha recorrido, durante el siglo XIX y el XX, muchas antologías escolares como ejemplo de simplicidad descriptiva! Y Quevedo ha sido contrapuesto a Góngora como modelo de sensatez, de claridad, de orden»¹⁹.

Pero el porqué de la exaltación del poeta barroco no se queda solamente en su uso como ariete contra la crítica dominante. Dámaso Alonso inicia su introducción a las *Soledades* con el encabezamiento: «Claridad y belleza de las *Soledades*»; no es mal comienzo, sobre todo si tenemos en cuenta el tópico rechazo por ser un poeta difícil y oscuro.

¹⁷ Cfr. REYES CANO, Rogelio (1987): “El grupo del 27 y Sevilla...” Op. cit. p. 7-19.

¹⁸ MONTESINOS, José F. (1997): *Entre Renacimiento y Barroco. Cuatro escritos inéditos*. Cátedra Federico García Lorca Universidad de Granada, Granada, p. 8.

¹⁹ ROSSELLÓ PÒRCEL, Bartomeu: *En torno a la poesía de Quevedo*. Cit. por MORAL PRUDOM, Montserrat (1992): *Les mouvements d'avant-garde entre Barcelone et Madrid. Esthétique et idéologie (1929-1936)*, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), Paris, (Thèse pour le doctorat ès-lettres. Directeur de Recherches: Monseigneur le Professeur Maurice MOLHO). p. 267-270.

Sus trabajos sobre Góngora hacen patente a los lectores que el poeta cordobés no sólo no es impreciso, oscuro y caótico, sino que su poesía es una continua búsqueda de la claridad y el orden «simplificando el mundo en una estilizada traducción metafórica de la realidad»²⁰. Sus versos son manifestación de un mundo propio irreal, poético, pero de perfiles netos, claros, rotundos, «volúmenes netos, envueltos por una atmósfera tan diáfana, tan cristalina, que no sólo delimita sin mella, penumbra o pelusa, sino que “da una consistencia y un esplendor vítreo” a los seres»²¹. Ortega y Guillén quedan prendados del universo de sus metáforas, «una nativa necesidad de belleza nueva le lleva a un nuevo modelado del idioma»²², dirá Lorca. Y no sólo por la estética gongorina, sino por el fuerte lazo de unión con la poesía del siglo XX que supone aquel modo de enfrentarse al mundo a través de una fórmula original de hacer poesía, como decía Jorge Guillén: «En suma: un sistema de metáforas crea una imagen total. La metáfora para la imagen: notorio punto de contacto con la poesía de hoy.»²³ Imágenes deslumbrantes y desconocidas, relectura de la realidad mediante la estilización radical de todo aquello sobre lo que posa la mirada el poeta, simetría en la creación del verso, en la colocación de los sustantivos en las frases, simplificación y anhelo permanente de perfección de la realidad: claridad, belleza, «Hiperluminosidad. Luz estética (...) Intensidad: lo conciso dentro de cada partícula de lo pomposo. Pasión y freno: libertad y canon»²⁴.

De modo que los jóvenes poetas del 27 consiguieron apurar a don Luis, en el

tercer centenario de su muerte, al puesto de Primer Poeta Moderno –sin dejar de ser barroco– autor de poesía pura. También es justo recoger aquí que no a todo el mundo le hizo gracia el pulso de la nueva generación con la crítica oficial, usando a Góngora y el homenaje como arma arrojadiza, empezando por Juan Ramón Jiménez, referente obligado para la Generación del 27, que ve con recelo cualquier exaltación del poeta cordobés, y terminando por Ernesto Jiménez Caballero cuya *Gaceta Literaria* descalifica irónicamente la reivindicación de Góngora por los señoritos de la joven literatura, aunque paradójicamente casi todos los que fueron a Sevilla escribían para su “Periódico de las letras”²⁵.

Visto lo que destacan de Góngora críticos y poetas en su centenario, me gustaría resaltar específicamente las vinculaciones directas que se hacen en aquellos escritos entre la poesía del cordobés y la arquitectura. La insistencia machacona de Jorge Guillén, a lo largo de su tesis doctoral, es que la supuesta dificultad de Góngora ha ocultado la blanca claridad, la belleza, el orden y la perfección de sus composiciones poéticas, su capacidad para la doma del castellano, en un pulso entre el orden de la simetría y la exuberante riqueza del lenguaje: «La simetría prosigue, verso tras verso, sometiendo la palabra a la arquitectura»²⁶. Para hacernos apreciar la grandeza de su poesía, Guillén recurrirá a la metáfora espacial, hasta el punto de que el mejor elogio que el poeta de *Cántico* dedica a Góngora es su habilidad constructora, porque está convencido de que el genio poético lleva a la construcción. «Poesía, por lo tanto, como “len-

²⁰ ALONSO, Dámaso (1970): “Góngora y la literatura contemporánea” Op. cit. p. 550.

²¹ Idem. p. 551.

²² GARCÍA LORCA, F (1984): “La imagen poética de don Luis de Góngora” Op. cit. p. 97.

²³ GUILLÉN, Jorge (2002): Notas para una edición comentada de Góngora. Op. cit. p. 90.

²⁴ GÓNGORA, Luis de (1927): *Soledades*. Op. cit. p. 36.

²⁵ SORIA OLMEDO, Andrés (1995): “Jorge Guillén y la «Joven Literatura»” en *Jorge Guillén, el hombre y la obra..* p. 258.

²⁶ GUILLÉN, Jorge (2002): *Notas para una edición comentada de Góngora*. Op. cit. p. 238.

guaje construido”. Si toda inspiración se resuelve en una construcción, y eso es siempre el arte, lo típico de Góngora es la abundancia y la sutileza de las conexiones que fijan su frase, su estrofa. Nunca poeta alguno ha sido más arquitecto. Nadie ha levantado con más implacable voluntad un edificio de palabras. (...) Sobre el espacio de la página van desarrollándose de continuo simetrías que requieren una visión simultánea»²⁷.

Góngora es creador de arquitecturas, y evidentemente, de arquitecturas barrocas. Teniendo en cuenta que barroco es mucho más que churriguerismo. Góngora es barroco y sin embargo se encuentra en las antípodas de Churriguera, lo que viene a reforzar la idea de la flexibilidad que conlleva el concepto de barroco, así como Lope y Góngora son universos literarios opuestos, y sin embargo ambos cimas del barroco²⁸, Churriguera y el Monasterio de el Escorial pueden también convivir bajo la esfera de lo barroco.

«Churriguerismo: arquitectura íntimamente antiarquitectónica. Esos ornamentos, esos arabescos, ¿por qué no esculpirlos, o pintarlos o forjarlos? No atañen a la estructura del monumento como tal monumento. Churriguera es, pues, lo contrario de Góngora. Góngora plantea en todo su rigor el problema poético. Sería falso argüir: Góngora suplanta la poesía con la exornación. No. La hojarasca metafórica no es ornamental. Un poema es metafórico o no es poema. Equiparar la continuidad metafórica de Góngora –muy bien equilibrada además– a la abundancia decorativa de Churriguera, supone la distinción antipoética de fondo y forma (Fondo: ideas, pasiones, significados; forma: ropaje añadido). En poesía rigurosa, materia y forma son inseparables en unidad sustantiva. El propó-

sito de abarrotar todo el espacio poético de imágenes y metáforas –componiendo una Poesía sólo Poesía– opone en absoluto Góngora a Churriguera»²⁹.

Para Guillén, Góngora es el primero de los poetas modernos, entendido explícitamente como último poeta del renacimiento y primer poeta barroco, así lo quiere hacer notar expresamente José María Micó en el prólogo a la tesis de Jorge Guillén: «Góngora, buen clásico, es el primero de los modernos. (...) El *Polifemo*, las *Soledades* y el *Panegírico*, ápice de la lírica del Renacimiento, insinúan cardinales proposiciones modernas. Son fin y principio»³⁰. Así como Dámaso Alonso ve en el Góngora de las *Soledades*, echando mano a analogías puramente arquitectónicas, al último clásico y al primer barroco. Lo cual significa –entre otras cosas– que en el barroco de Góngora hay un alto componente de canon clásico, de regla bien conocida pero evitada para no limitar el universo lírico de una creatividad libre. De modo que hay maestría en el conocimiento, dominio y superación del canon, y también hay juego, dimensión lúdica de la regla sagrada, como hiciera el Greco, como harán Caravaggio y el propio Velázquez.

«Pero volviendo al concepto estrictamente arquitectónico, así como en el barroco las superficies libres del clasicismo renacentista se cubren de decoración, de flores, de hojas, de frutos, de las más variadas formas arrancadas directamente a la naturaleza, o tomadas de la tradición arquitectónica de la antigüedad, así también en las *Soledades* la estructura renacentista del verso italiano se sobrecarga de elementos visuales y auditivos, de múltiples formas naturales y de supervivencias de la literatura clásica que no tienen ya un valor

²⁷ Tomado de POZUELOYVANCOS, José María (1995): “La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén” en Jorge Guillén, el hombre y la obra... Op. cit. p. 198.

²⁸ Cfr. MONTESINOS, José F. (1997): *Entre Renacimiento y Barroco...* Op. cit. p. 21.

²⁹ GUILLÉN, Jorge (2002): *Notas para una edición comentada de Góngora*. Op. cit. p. 238.

³⁰ Idem. p. 13.

lógico –no un simple valor lógico– sino un valor estético decorativo»³¹.

Y una arquitectura barroca la del verso de Góngora que no es hojarasca de escayola, ni barro cocido maleable, cuando se habla de metáforas o de imágenes estilizadas, de ningún modo «constituyen ornamentos sino materia de poema: su mármol»³². Sus construcciones poéticas son, por tanto, rocosas, pétreas, marmóreas, de solidez incontestable, y –como la del Escorial– basada en las influencias del clasicismo. Sorprende que una de las cimas del lirismo del 27 vea esa misma dureza y solidez tectónica en la obra de Góngora, hasta el punto de iniciar su conferencia con la siguiente propuesta: «Yo cojo mi linterna eléctrica, y, seguido de ustedes, ilumino esa gran estatua de mármol que es don Luis». La triunfante poesía del racionero cordobés asentada en el seguro dominio de la lengua y en el profundo conocimiento de la literatura clásica, la opondrá García Lorca a las blandenguerías sentimentales de los otros poetas castellanos, enfrentando arquitecturas, el deleznable adobe frente a la solidez y dureza de la piedra con joyas engastadas: «Empezó a construir una nueva torre de gemas y piedras inventadas, que irritó el orgullo de los castellanos en sus palacios de adobes»³³.

La vasta cultura de Góngora se asienta en el profundo conocimiento de la lengua latina, de la cultura grecolatina, dicho por el autor del *Romancero Gitano*, «busca en el aire solo de Córdoba las voces de Séneca y Lucano. (...) Y modelando versos castellanos a la luz fría de la lámpara de Roma lleva a mayor altura un tipo de arte únicamen-

te español. El barroco»³⁴. El crítico José María Fernández Montesinos, coetáneo de Lorca, llega a decir que «la fatalidad de Góngora fue que, como todos los hombres del siglo XVII, demasiado respetuosos de la Antigüedad, no concibieron nada posible fuera del ámbito greco latino»³⁵. Lo que significa que la de Góngora era una erudición difícil, de humanista profesional de las letras, que tiene como consecuencia un respeto reverencial por las fuentes clásicas, y una ineludible presencia de las mismas en sus barrocas construcciones poéticas³⁶.

En febrero de 1920 la revista *Arquitectura* lanzaba un monográfico sobre el Barroco. No sólo se trataba de emprender la revisión crítica del barroco, para otorgarle un puesto en el canon de la Historia de la Arquitectura española, sino que se pretende una búsqueda de una estética moderna acorde con las necesidades que reclama la sociedad del momento, de las cuales al menos dos son detectables por Leopoldo Torres Balbás, la necesidad de vencer la resistencia a la incorporación de los nuevos materiales en la construcción, cediendo a la lógica «del progreso humano en marcha continua, capaz de ir dominando el tiempo y el espacio. Sus creaciones, clasificadas hoy como de la ingeniería en una división que comienza a ser algo arbitraria, son las más bellas de nuestra civilización»³⁷. El otro gran reto sería el de «la redención de los parias, de los miserables, el derecho de todo ser humano a alcanzar una vida en la que, libre de la miseria y de la injusticia, pueda disfrutar de los goces y tormentos de la inteligencia y del arte»³⁸. Como él mismo

³¹ ALONSO, Dámaso (1927): "Introducción" en GÓNGORA, Luis de: *Soledades*. Op. cit. p. 31.

³² GUILLÉN, Jorge (2002): *Notas para una edición comentada de Góngora...* Op. cit. p. 239.

³³ GARCÍA LORCA, F. (1984): "La imagen poética de don Luis de Góngora" Op. cit. p. 98.

³⁴ Idem. 95.

³⁵ MONTESINOS, José F. (1997): *Entre Renacimiento y Barroco...* Op. cit. p. 34.

³⁶ Cfr. Idem. p. 31-34.

³⁷ TORRES BALBÁS, L. (1919): "Ensayos. Las nuevas formas de la arquitectura" en *Arquitectura*. nº 14, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, junio de 1919. p. 147.

³⁸ Ibidem.

reconoce es este un ideal de difícil concreción estética, pero que refleja tanto el convencimiento de que este camino estaba ya abierto para la arquitectura y para la sociedad³⁹.

Como en las letras españolas, en arquitectura se tiene conciencia de haber cerrado un ciclo y que el proceso histórico de la evolución de la disciplina arquitectónica inicia una nueva etapa. Torres Balbás, que asume para la arquitectura el papel de Ortega para el pensamiento, siendo «el ejemplo —ante su generación— de cómo enfrentarse a los problemas de la arquitectura de su tiempo⁴⁰», hará un llamamiento explícito a los historiadores para que tomen nota y señalen «el comienzo de una nueva era», que viene definida por la agonía de «formas tradicionales de una arquitectura basada fundamentalmente en principios estáticos, surgen esas otras formas de una belleza tan moderna y tan grande, de la arquitectura del movimiento, propia de los tiempos presentes. El pasado son la piedra y la madera, materiales con los que ya no tenemos nada que decir; el porvenir está en el hierro, el cobre y el acero.»⁴¹ Por tanto, lo primero que se pretende conseguir es dar por finalizada una época de recuperación de estilos del pasado y de parapetarse en las seguras reglas del clásico.

«Y es que la arquitectura clásica, la que levanta los edificios de nuestras ciudades, es un arte viejo y en plena decadencia. Es inútil querer resucitarle. Otras formas bellísimas que contemplamos diariamente, constituyen la verdadera arquitectura de la hora actual y tienen la sugestiva modernidad que anhelan nuestros espíritus. Son las que pudiéramos

llamar de la arquitectura dinámica: los grandes trasatlánticos de curvas graciosas y enérgicas, los acorazados formidables, las locomotoras gigantescas que parecen deslizarse por las praderías, los aeroplanos que imitan como casi todas las anteriores las formas de la naturaleza.»⁴²

A la sombra de aquellas ansias de renovación por medio de una arquitectura *dinámica* se encuentra la influencia del futurismo, que llega a nuestro país en 1910 de la mano de Ramón Gómez de la Serna. El futurismo representa la imagen prototípica de los movimientos de vanguardia, con su radical ruptura con todo lo anterior y desarrolla, amparado en la experiencia cubista precedente de Picasso y Braque, una descomposición analítica que en el cubismo evolucionó por la senda de la geometría y en el futurismo por la de la *dynamis* hacia la descomposición de los cuerpos analizando minuciosamente los desarrollos formales. El primer arquitecto español que se hace eco de la nueva arquitectura dinámica fue Teodoro Anasagasti, que difundió en España el Manifiesto de la Arquitectura Futurista (1914) de Sant'Elia, en los números 13 y 14 de la revista *La Construcción Moderna*, (julio de 1919), propuestas que no tuvieron repercusión alguna sobre la arquitectura de don Teodoro.

Como es sabido, las relaciones de nuestro país con el futurismo fueron especialmente peculiares por un problema de “patentes”, al reclamar el escritor mallorquín Gabriel Alomar la paternidad del término y de la génesis de aquel movimiento que propugnaba la irrupción de una actitud renovadora en las artes, para, desde las artes y la cultura acometer el cambio de la sociedad entera. Pero

³⁹ Cfr. ISAC, Ángel (1987): Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919, Diputación Provincial, Granada, p. 352-353.

⁴⁰ SAMBRICIO, Carlos (2000): “La normalización de la arquitectura vernácula” en *Revista de Occidente*, n.º 235, Madrid, diciembre, p. 42.

⁴¹ TORRES BALBÁS, L. (1919): “Ensayos. Las nuevas formas...” Op. cit. p. 148.

⁴² Idem. p. 147-148.

⁴³ CASTRO MORALES, Federico (1989): “El futurismo, España e hispanoamérica. Aportaciones a su estudio” en *Goya*. n.º 210. Madrid, p. 353-356.

lo que reivindicaba Alomar, así como posteriormente Marinetti, no era algo exclusivamente atribuible al futurismo, sino que la ruptura con el pasado fue causa común de todas las vanguardias⁴³.

No obstante se querrá contar con una nueva arquitectura dinámica que no tenga que obligar a los arquitectos a renunciar a sus raíces. El constructor del entramado ideológico de la monografía de la revista *Arquitectura* no es un arquitecto, es Ortega y Gasset, cuyo artículo «La voluntad del Barroco»⁴⁴ hace de marco al resto de las colaboraciones, encaminadas a la reivindicación del arte barroco a través de la profundización en el estudio de sus manifestaciones arquitectónicas en nuestro país. Sorprende ver a un filósofo en tan tecnicista cenáculo, pero la influencia de José Ortega y Gasset es decisiva en esta etapa de la vida intelectual española. Es el personaje que contagia con entusiasmo la responsabilidad de intentar hallar una nueva España, haciendo de puente entre el 98 y el 27, devolviendo al quehacer intelectual una dimensión europeísta y universalizadora. Como sentenciará uno de sus (entonces) admiradores: «Ortega y Gasset fue el primero de nuestros escritores que dejando a un lado el carrito azoriniano, montara en un torpedo sin sangre animal, para examinar de cerca las circunvoluciones cerebrales que ofrecía la cabeza famosa de Castilla. Con los guantes de goma de sus neumáticos, Ortega fue tactando la masa encefálica de España. La anatomía del paisaje peninsular⁴⁵.»

Ortega desempeñó un papel material decisivo en la difusión de las nuevas ideas, del arte nuevo, de la nueva literatura; en otras palabras ¿se puede imaginar una Generación del 27 sin Ortega y Gasset? Es muy difícil asumir la negativa por respuesta, cuando no sólo Ortega invita a colaborar en su revista a los jóvenes integrantes del 27, sino que la editora de la *Revista de Occidente* en la colección “Los poetas” imprime por vez primera *Cántico* de Guillén, *Seguro azar* de Salinas, *Cal y canto* de Alberti, y el *Romancero gitano* de Lorca, además de los tres volúmenes de la colección “centenario de Góngora”, todos ellos aparecidos en 1927: la edición de las *Soledades* preparadas por Dámaso Alonso, los *Romances gongorinos* a cargo de José María de Cossío y la *Antología poética en honor de Góngora* recopilada por Gerardo Diego.⁴⁶

Que el filósofo madrileño encabezara la monografía de la revista *Arquitectura* apuntaba claramente a que en aquella reivindicación del barroco había algo más que una puesta al día desprovista de prejuicios clasicistas, o una revisión científica en profundidad. Hay un deseo claro de analizar los sensibles cambios estéticos en Europa, para incluirnos con naturalidad y sin complejos en la «mutación que en ideas y sentimientos experimenta la conciencia europea.»⁴⁷ De hecho, aunque se trate de una revista especializada en arquitectura, el artículo pretende analizar «el nuevo rumbo que toman nuestros gustos estéticos»⁴⁸. Empieza su análisis por la literatura para ha-

⁴⁴ Este artículo es la continuidad, el tercer capítulo de las meditaciones de Ortega sobre Baroja. Fue descubierto entre los papeles de Ortega por Paulino Garagorri y publicado por primera vez como apéndice a su nueva edición de *Meditaciones del Quijote* (Madrid, Alianza, 1981). Aunque es una preocupación de Ortega que se remonta a sus “salvaciones” o “meditaciones” sobre España, ensayos de tradición humanista. Vid. ORTEGA Y GASSET, José (1988): *Meditaciones sobre la literatura y el arte. (La manera española de ver las cosas)*, Castalia, Madrid, Edición de E. Inman Fox. p. 7-9; 237-256.

⁴⁵ JIMÉNEZ CABALLERO, E. (1929) Cuadernos literarios de «La Lectura», Madrid, p. 67 y s. Cit. por SE-NABRE, Ricardo (1993): “Ortega y Gasset y la generación del 27” en *Cuadernos Hispanoamericanos*. n.º 514-515, abril-mayo, p. 202-203.

⁴⁶ Idem. p. 200.

⁴⁷ ORTEGA Y GASSET, José (1920): “La voluntad del barroco.” en *Arquitectura*. n.º 22. Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, febrero, p. 33.

⁴⁸ Ibidem.

cernos ver la crisis del positivismo como base filosófica para la actuación y para la literatura misma, reivindicándose Ortega como el mejor exponente de la crisis de la filosofía racionalista y del triunfo del vitalismo en el pensamiento español⁴⁹.

Con un análisis de la obra de Dostoyewski, el fundador de la *Revista de Occidente* relaciona la atracción de las artes plásticas hacia el barroco, después de una época de rechazo visceral: «La admiración solía durante el pasado siglo detenerse en Miguel Angel como en el confin de un prado ameno y una ferocísima selva. El barroco atomizaba; era el reino de la confusión y del mal gusto. Por medio de un rodeo, la admiración evitaba la selva é iba á apearse de nuevo al otro extremo de ella, donde con Velázquez parecía volver la naturalidad al gobierno de las artes.»⁵⁰ Dostoyewski, Stendhal, Tintoretto nos colocan frente a puros dinamismos en sus obras. Pero, en seguida, el maestro traslada la problemática al ámbito español que era adonde quería llevarnos, tratando de analizar el cambio de comportamiento de España en la esfera de los gustos estéticos. Para ello opondrá el peso de la materialidad del venerado Velázquez frente a la permanente persecución de movimiento en el Greco. Si, como vimos, Leopoldo Torres Balbás aseguraba que las formas de la nueva construcción eran las de la arquitectura del movimiento, la arquitectura dinámica, en una clara adopción de los postulados futuristas, Ortega pretende encontrar las raíces hispanas de la nueva estética constructiva en la paleta de Domenéico Theotocópuli.

«Aquí encontramos también la materia tratada como pretexto para que un movimiento se dispare. Cada figura es

prisionera de una intención dinámica; el cuerpo se retuerce, ondea y vibra de la manera que un junco acometido del vendaval. No hay un milímetro de corporeidad que no entre en convulsión. No solo las manos hacen gestos; el organismo entero es un gesto absoluto. En Velázquez nadie se mueve; si algo puede tomarse por un gesto es siempre un gesto detenido, congelado, una “pose”. (...) Para el Greco todo se convierte en gesto, en *dynamis*.»⁵¹

Los primeros que destacan la figura del Greco fueron los viajeros románticos (capitán Cook, Théophile Gautier, Gustave Doré o el barón Ch. Davillier), secundados por Rusiñol, Utrillo, Ángel Ganivet y la iniciativa de erigirle una estatua en Sitges, así como los artículos de Pío Baroja de 1900, en los que valora positivamente la obra del pintor cretense y que supusieron el comienzo de lo que se ha dado en llamar la rehabilitación del Greco⁵², que —como podemos comprobar— podría figurar como la versión de lo ocurrido con Góngora, pero en las artes plásticas. La primera exposición del Greco tuvo lugar coincidiendo con los fastos conmemorativos de la mayoría de edad de Alfonso XIII, en 1902; para la crítica del momento, el Greco pasa por ser un pintor con poca capacidad de seducción a primera vista, pero deslumbrante en una contemplación más reflexiva de la obra de «ese pintor de tan extraño carácter artístico, cuyas obras suspenden el ánimo y, si a primera vista extrañan, admiran después de estudiados»⁵³. El 10 de mayo de 1909 inauguró el Rey la exposición organizada por el Marqués de la Vega Inclán en la Academia de San Fernando, de las quin-

⁴⁹ Vid. SILVER, Philip W. (1978): *Fenomenología y Razón Vital. Génesis de “Meditaciones del Quijote”* de Ortega y Gasset. Alianza, Madrid.

⁵⁰ ORTEGA Y GASSET, José (1920): “La voluntad...” Op. Cit. p. 33.

⁵¹ Idem. p. 35.

⁵² Cfr. GÓMEZ ALFEO, M^a Victoria (1995): “La crítica de “El Greco”, en la prensa española del primer tercio del siglo XX” en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Alpuerto, Madrid, p. 335 y ss.

⁵³ REPULLÉS, E. M. (1902): “Actualidades.” en *Arquitectura y Construcción. Bellas Artes, Decoración. Industria, Arte Moderno*. Revista mensual. Año VI. Madrid. Barcelona, Junio, n^o 119. p. 162.

ce obras de Domenico Theotocópuli que habían sido recientemente restauradas en el Museo del Prado. El 7 de abril de 1914 se cumplían trescientos años de la muerte del Greco⁵⁴ y el Patronato del Museo se sintió muy justamente obligado a celebrar su conmemoración. Realizáronse algunos actos y se erigió un monumento al pintor en la plaza del Tránsito frente a la entrada de lo que, gracias a las hábiles e imaginativas gestiones del citado Benigno de la Vega Inclán, se tenía por su casa.⁵⁵

La recuperación del Greco, como la recuperación de Góngora, propiciaría la recuperación de la arquitectura barroca. Hay un claro paralelismo en el modo de entender la creación artística del cretense y del cordobés, por encima de las meras coincidencias en su elitismo, en la imposibilidad de enamorarse de sus creaciones a primera vista, en la ya descrita dificultad de Góngora, y también la del Greco cuyos lienzos —como decía Ortega— a veces se levantaban «como una costa de acantilados verticales, donde no era posible desembarcar. Entre ellos y el espectador parecía mediar un abismo»⁵⁶. Ambos participan de un acentuado antirrealismo, que tan atractivo era para los grupos de vanguardia, haciendo prevalecer su mundo artístico interior a los dictados de la realidad. Todo lo que pasa por sus lienzos y por sus versos será estilizado. Como decíamos de Góngora «estilizar la vida a través de la metáfora», en el caso del Greco lo conceptual domina lo formal generando esos torbellinos dinámicos tan sorprendentes. No en

vano decían sus coetáneos que el Greco era «El Estacio y Góngora de los poetas, para los ojos», como lo llamó Manuel Faria y Sousa (Fuente de Agaípe, 1646)⁵⁷. Una última coincidencia entre ambos, el hecho de que Góngora escribió en 1614 la *Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco*⁵⁸.

No debemos perder de vista que se trata de una arquitectura barroca desencasillada de los criterios clasificatorios decimonónicos la que se quiere recuperar en esta década de los años veinte, como bien matizaba el crítico literario Fernández Montesinos (coetáneo de los integrantes de la Generación del 27) y catedrático de la Universidad de Berkeley, al relacionar el barroco “constructivista” de los poemas de Góngora y la arquitectura barroca personalizada en la iglesia del Monasterio de El Escorial. «Entonces, un edificio barroco se destacaba por un delirio ornamental que nada que no fuese el libérrimo capricho del artista y el mal gusto de sus patrocinadores alcanzaba a explicar. Ahora es barroco, para ciertos críticos a lo menos, un templo que se nos presenta como la razón arquitectural pura, tan desnudo de adornos, tan austero, que toda la impresión que pueda producir en nosotros depende de sus proporciones, de la simetría de sus partes, de su mole, de la claridad de su construcción.»⁵⁹

Ortega, en su artículo sobre el barroco de 1920, terminará situando al Greco como sucesor natural de Miguel Ángel en la «cima del arte dinámico», describiéndolos como provocadores de espan-

⁵⁴ Vid. los primeros estudios realizados con interés científico son los de Manuel B. Cossío (s.d.): *El Greco*. Col. 'El Arte en España'. Hijos de J. Thomas, Barcelona, Colección realizada bajo el Patronato de la Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística. Cuenta con cuarenta y ocho ilustraciones, y la traducción del texto al inglés y francés. También del mismo autor (1908): *El Greco*, V. Suárez, Madrid.

⁵⁵ Cf. TRAVER TOMAS, V. (1965): *El Marqués de la Vega- Inclán. Primer Comisario Regio de Turismo y Cultura Artística Popular*, Dirección General de Bellas Artes Fundación Vega-Inclán, Castellón, p. 88 y ss.

⁵⁶ ORTEGAY GASSET, José (1994): “El arte en presente y en pretérito” en *Obras completas*. Op. cit. p. 425.

⁵⁷ Cit. BONET CORREA, A. (1981): *Prólogo*. en MARÍAS, Fernando; BUSTAMANTE, Agustín: *Las ideas artísticas de El Greco*. Cátedra, Madrid, p. 11.

⁵⁸ No lo incluyo por falta de espacio GÓNGORA, Luis (1992): *Sonetos completos*. Ed. Biruté Ciplijauskaitė, Castalia, Madrid, p. 219.

⁵⁹ MONTESINOS, José F. (1997): *Entre Renacimiento y Barroco...* Op. cit. p. 10.

to y desasosiego. «El giro es inmejorable; en esto consiste lo que hoy, y por lo pronto, nos interesa más del arte barroco. La nueva sensibilidad aspira á un arte y á una vida que contengan un maravilloso gesto de moverse.»⁶⁰ Esta afirmación, relaciona la arquitectura dinámica del futurismo con la recuperación del barroco, es decir, vanguardia y tradición.

El resto de los articulistas que participan en el monográfico, argumentan sobre la riqueza de la arquitectura barroca española, justificando la atención que se le presta desde la nueva arquitectura. Ricardo Velázquez Bosco en «El barroquismo en arquitectura»⁶¹, abanderaba la protesta contra la destrucción de lo churrigueresco promovida por los defensores del purismo clasicista. Argumenta que si a nadie se le ocurre destruir obras de Quevedo o Góngora, tampoco es admisible bajo el razonamiento del mal gusto estético la aniquilación de retablos y edificios barrocos. Siguiendo a Taine (*Philosophie de l'Art*), afirma que tras la obra del artista se percibe el rumor de la voz del pueblo, ya que artista y pueblo o artista y espectador tienen en común el estado de las costumbres y del espíritu general de su época. Por tanto, defiende que es deber de los pueblos conservar y guardar como preciado tesoro los testimonios que las generaciones precedentes dejaron a su paso.

Otro de los artículos es el del arquitecto Ricard Giralt i Casadesús «El arte barroco y su rehabilitación»⁶². Es un estudio revisionista del estilo barroco, desde sus orígenes italianos hasta su abandono a finales del XVIII. La eclosión barroca la sitúa en época de Carlos

II con la ingente labor desarrollada por el arquitecto y escultor José Churriguera, que salta a la fama tras resultar vencedor en el concurso convocado para la erección del catafalco para los funerales de María Luisa de Borbón, primera mujer de Carlos II, fallecida en 1689. Según este autor la muerte le sobrevino al arte barroco por la confluencia de varios factores: el cansancio, el descubrimiento de Herculano y el de Pompeya (1748), y la popularización de las doctrinas de Winckelman, quien pedía a sus admiradores: «¡Aplastad la cola de Bernini!». Como colofón al artículo quiere señalarnos que si «hasta ahora solamente se habían visto sus defectos; ahora comienzan á verse sus bellezas»⁶³.

Leopoldo Torres Balbás publica dos artículos en este número de la revista. Uno meramente descriptivo, «El arte barroco en Sevilla»⁶⁴. En el segundo, titulado «La arquitectura barroca en Galicia»⁶⁵, el localismo gallego es accidental, ya que este texto es el de mayor densidad de contenido de todos los de la monografía, junto con el de Ortega. Quiere subrayar el arraigo del barroco en nuestro país por el número de edificaciones levantadas en el periodo que va desde la segunda mitad del siglo XVII hasta finales del XVIII, como fruto de las riquezas traídas de América, la acumulación de bienes de las órdenes religiosas, y la influencia de los jesuitas. La conclusión a la que llega Torres Balbás es que el barroco era el estilo omnipresente en España, con gran diferencia respecto al resto de los estilos artísticos: «No hay pueblo ni aldea perdida en nuestras sierras que no tenga por lo menos un dorado altar barroco,

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ VELÁZQUEZ BOSCO, R. (1920): «El barroquismo en Arquitectura» en *Arquitectura*. n.º 22, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, febrero, p. 36-41.

⁶² GIRALT CASADESÚS, R. (1920): «El arte barroco y su rehabilitación» en *Arquitectura*. n.º 22, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, febrero, p. 42-46.

⁶³ Idem. p. 46.

⁶⁴ TORRES BALBÁS, L. (1920:1): «El arte barroco en Sevilla» en: *Arquitectura*. n.º 22, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, febrero, p. 52-56.

⁶⁵ Idem. (1920:2): «La arquitectura barroca en Galicia.» en *Arquitectura*. n.º 22, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, febrero, p. 47-51.

cuyas columnas, envueltas en racimos y hojas de vid, se retuercen sosteniendo la vertiginosa profusión de entablamentos que horrorizaban por sus licencias á los neoclásicos.»⁶⁶ Se atreverá, además, a hacer una aproximación a la sociología del español, opinando que el barroco con su arquitectura «ostentosa y petulante», es el estilo que mejor se identifica con la imagen del español como el hidalgo pobre y altivo que oculta su penuria «con un estoicismo y un ingenio insuperables».

El último firmante, que sólo se da a conocer por la inicial «T.», autor del artículo: «Arquitectura española contemporánea. El resurgir del barroco y la última obra del arquitecto Yarnoz»⁶⁷, define el momento arquitectónico que entonces se vivía, como el del renacimiento de los estilos nacionales. Afirmaba que tanto el Gótico como el Renacimiento se encontraban demasiado alejados como para que dejaran sentir una honda influencia. Vivimos en ciudades barrocas, y el barroco es un estilo especialmente próximo a nosotros. Es un arte de aparato, de espectáculo, amante de la pompa y de la ostentación, a cuya monumentalidad se ha acostumbrado nuestra vista, tanto por la arquitectura tectónica del XVIII, como por la arquitectura efímera, definida esta última como «una de las manifestaciones más curiosas -y de las más antiguas- de la arquitectura barroca en nuestro país, (...) obras de vida efímera, pero cuyo recuerdo se conserva en dibujos y grabados de la época»⁶⁸.

De la clara reivindicación del estilo barroco llevada a cabo en 1920, como la versión española del espíritu de la nueva arquitectura dinámica de vanguardia auspiciada por el futurismo, sin renunciar a la recuperación y homenaje de

aquella arquitectura hasta entonces denostada, se pasará, tres años más tarde, a la reivindicación del monasterio de San Lorenzo de El Escorial como el edificio paradigmático de la arquitectura moderna española, que va a ser tratado monográficamente, de nuevo por la revista *Arquitectura*, contando con los mismos protagonistas del anterior estudio sobre el barroco. Ya hemos explicado la flexibilidad que el concepto de barroco había adquirido a comienzos de la década de los años veinte, y como pone de manifiesto la lectura de la citada monografía sobre el Monasterio (1923), Ortega y Gasset, Torres Balbás y demás conocedores y estudiosos del saber arquitectónico van a ver en el Escorial lo mismo que vieron los jóvenes literatos del 27 en la poesía de Góngora: los epígonos del renacimiento y el comienzo del barroco, con todo lo que implica de intensa presencia de la cultura clásica grecolatina en el primer barroco, habiendo sido destacado oportunamente el vitruvianismo y la importancia que tienen los órdenes clásicos en la organización compositiva del edificio, que aparecen con todo protagonismo «en las zonas principales del edificio: fachada principal del Monasterio, fachada de la basílica, panteón, patio de los Evangelistas y su templete, patios de los Mascarones y del palacio»⁶⁹.

La catalogación del Monasterio de El Escorial como obra barroca no fue sólo un arranque de originalidad de algunos arquitectos españoles. Prestigiosos historiadores de la arquitectura afirmaban lo mismo, como el alemán Otto Shubert arquitecto y catedrático de la Universidad Politécnica de Dresde, que vino a España en 1903 y 1905, para documentarse con material foto-

⁶⁶ Idem. p. 47.

⁶⁷ T. (1920): «Arquitectura española contemporánea. El resurgir del barroco y la última obra del arquitecto Yarnoz.» en *Arquitectura*. n.º 22, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, febrero, p. 57-61.

⁶⁸ Idem. p. 57-58.

⁶⁹ BUSTAMANTE, A.; MARÍAS, F. (1985): «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo» en AA.VV.: *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Catálogo de la exposición*, Madrid, Biblioteca Nacional, diciembre 1985-enero 1986, Ministerio de Cultura, Madrid, p. 117-148.

gráfico, dibujar plantas, secciones y alzados de los edificios más representativos, y realizar un amplio trabajo de corte positivista acerca del periodo estudiado, basándose en una extensa bibliografía recogida *in situ*. Con ese material redactó su obra *Geschichte des Barock in Spanien*, publicada en 1908 y traducida al castellano en 1924. Para el Marqués de Lozoya, Shubert había sido nada menos que el descubridor del barroco español.⁷⁰ Para el estudioso alemán, el Monasterio de El Escorial era el punto de partida de la arquitectura barroca en España, según sus propias palabras: «Tal como es la obra terminada, se alza como piedra angular entre la decoración del Cinquecento introducida de Italia y el arte individual que crea con conciencia de su fuerza, sobre la base de los fundamentos clásicos: *con ella se inaugura el Barroco en el arte español.*»⁷¹ Luis Lacasa fue el primer arquitecto español en hacerse eco de la trascendencia del libro de Otto Shubert, al encontrarse en Dresde, donde pudo tener contacto con la obra del arquitecto alemán antes de ser traducida al castellano⁷² y redactando un artículo para la revista *Arquitectura*⁷³, en el que se suma a la corriente de respaldo decidido a la recuperación del barroco, «Lacasa no duda en calificar este estilo como “tan genuinamente nuestro que bien podríamos llamar arte nacional”»⁷⁴. Algo

perfectamente entendible desde la coherencia de su actitud de rechazo tanto del esteticismo de Le Corbusier, como del historicismo de copia fragmentaria, al mismo tiempo que asume la necesidad de fundamentar la nueva arquitectura española sobre las raíces del legado de la tradición.

En cuanto a la nueva reivindicación del Monasterio desde el monográfico publicado en la revista *Arquitectura* en 1923, nos vamos a detener solamente en los articulistas que abren y cierran la relación de firmantes. De nuevo abrirá el fuego Ortega y Gasset, en «El Monasterio»⁷⁵ queriendo trascender la masa granítica de sus muros y extraer la esencia filosófica que defina al español, esa era su ambición intelectual, su peculiar sistema de pensamiento que se basaba en el «intento de fundar la filosofía en la vida humana y en la cultura nacional», esfuerzo que en el filósofo madrileño va aparejado al de «definir una estética española, o una manera española de ver las cosas»⁷⁶. En palabras de Ortega, «hosco y silencioso aguarda el paisaje de granito, con su gran piedra lírica en medio, una generación digna de arrancarle la chispa espiritual.» Este ejercicio de extrapolación desde el edificio hacia la definición de los rasgos esenciales del carácter español, es algo muy querido por la crítica alemana, poniendo de manifiesto la formación intelectual germanófila de Orte-

⁷⁰ Cfr. STIGLMAYR, Cristina M^a (1995): “Visiones de la arquitectura española en la historiografía alemana desde Carl Justi hasta Hanno-Walter Kruft” en *Historiografía del arte español...* Op. cit. p. 107.

⁷¹ SHUBERT, Otto (1924): *Historia del Barroco en España*, Saturnino Calleja, Madrid, p. 37-38. La cursiva es de origen, no mía.

⁷² Vid. SCHOLZ-HÄNSEL, Michael (1995): “El historiador del arte como mediador en el discurso intercultural: la recepción de El Escorial en Alemania y su influencia en el debate español.” en *Historiografía del arte español...* op. cit. p. 119-120.

⁷³ LACASA, Luis (1923): “Otto Shubert” en *Arquitectura*. n.º 47, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, marzo, p. 72-75.

⁷⁴ DIÉGUEZ PATAO, Sofía (1997): *La generación del 25...* Op. cit. p. 187.

⁷⁵ Este artículo de (1923) *Arquitectura* n.º 50, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, junio, p. 161-167, aparece recopilado en el tomo VI de *El Espectador* (1927). Una primera versión se publicó el 29 de abril de 1913, en *La Prensa* de Buenos Aires, artículo que, retocado, le sirvió a Ortega para una conferencia en el Ateneo, publicada en *España* (19.IV.1915), como recoge E. Inman Fox en su edición (1988) a *Meditaciones sobre la literatura y el arte*. Op. cit. p. 351.

⁷⁶ INMAN FOX, E. (1988): “Introducción biográfica y crítica” en ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones sobre la literatura y el arte...* Op. cit. p. 7-9.

ga⁷⁷. «Las cosas. Las piedras del Escorial le resultaban en ese punto al maestro mucho más reales que los departamentos políticos donde parece condensarse la vida de los hombres»⁷⁸.

Se servirá del paisaje, y de nuevo de la metáfora literaria en esta ocasión tomada del Quijote, para hablarnos de la evolución del espíritu europeo, y del de los españoles en particular. El ilustre Alonso Quijano tenía ya experiencia como herramienta de regeneración desde finales del siglo XIX, fue adoptado por la Generación del 98 desde el oportunismo de la celebración del Centenario en 1905, haciéndole decir al manchego aquello que convenía a la regeneración de España, bien desde la óptica de Unamuno en *Vida de Don Quijote y Sancho*, para quien ambos personajes encarnaban el alma de España, hasta para denunciar el caciquismo y la miseria en la que vivían los más menesterosos en las páginas de *La ruta de Don Quijote* de Azorín⁷⁹.

La conclusión orteguiana peca un tanto de pesimista, ya que su visión del esfuerzo renovador de la sociedad de su época, es la de un esfuerzo sin sentido, un esfuerzo entusiasta pero inútil, como el de don Quijote, como el del Monasterio, porque don Quijote será, «como Don Juan, un héroe poco inteligente: posee ideas sencillas, tranquilas, retóricas, que casi no son ideas, que más bien son párrafos»⁸⁰. Parece que reprocha al español que no sea capaz de medir el valor de sus actos por la grandeza de lo que busca, sino por la cantidad de energías

que consume. «Pero Don Quijote fué un esforzado: del humorístico aluvión en que convierte su vida sacamos su energía limpia de toda burla. “Podrán los encantadores quitarme la ventura; pero el esfuerzo y el ánimo será imposible.” (...) Todo alrededor se le convierte en pretexto para que la voluntad se ejercite, el corazón se enardezca y el entusiasmo se dispare. (...) Y sobre todo, oíd esta angustiosa confesión del esforzado: La verdad es que “yo no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos”, no sé lo que logro con mi esfuerzo»⁸¹.

Volviendo a Góngora, a él tampoco se le escapó la grandeza del edificio, que conoció en un viaje a Madrid en 1589, dedicándole un soneto al Monasterio: «Sacros, altos, dorados capiteles, / que a las nubes borraís sus arreboles, / Febo os teme por más lucientes soles, / y el cielo por gigantes más crüeles / (...)»⁸², aplaudido y puesto como ejemplo de agudo ingenio por Baltasar Gracián⁸³. Homenaje al que se suma Jorge Guillén: «Arranca el poema con una inmediata presentación monumental, límpida en el aire: tenemos que alzar cabeza y mirada. Sigue una hipérbole; se desmesura la proporción y comprométese el equilibrio. Pero el verso, contra la hipérbole, nos ofrece más cerca, más ciertos a los celajes arrebolados *sobre* el Monasterio»⁸⁴. También llevará a cabo su particular homenaje al edificio filipino Pedro Salinas, quien ha visto cómo aquella mole inerte de granito se transmuta en esencia de una identidad espiritual, destacando

⁷⁷ Respecto a la vinculación del paisaje, la arquitectura y el carácter del individuo como ejercicio de crítica artística por parte de los historiadores del arte alemanes, vid. el ya citado artículo de SCHOLZ-HÄNSEL, M. (1985): “El historiador del arte como mediador en el discurso intercultural: la recepción de El Escorial...” Op. cit. p. 111-122.

⁷⁸ GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1995): “El espacio imaginario castellano en la poesía de Jorge Guillén” en *Jorge Guillén el hombre y la obra...* Op. cit. p. 132.

⁷⁹ Vid. BLASCO, Javier (1989): “El Quijote de 1905; apuntes sobre el quijotismo finisecular.” en *Anthropos*. Barcelona, nº 98-99, p. 122.

⁸⁰ ORTEGAY GASSET, José (1923): “El Monasterio”. Op. cit. pp. 161-167.

⁸¹ Idem. p. 166-167.

⁸² «De San Lorenzo el Real del Escorial» en GÓNGORA, Luis de (1992): *Sonetos completos* Op. cit. p. 58.

⁸³ GRACIÁN, Baltasar (1998): *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, Cátedra, Madrid, p. 206-207.

⁸⁴ GUILLÉN, Jorge (2002): Notas para una edición comentada de Góngora... Op. cit. p. 79.

en su poesía «el contraste que establece entre la materia muerta que simbolizan las piedras graníticas del Escorial y la vibración de vida y el impulso espiritual que representa el monasterio»⁸⁵.

La fijación del Escorial como paradigma arquitectónico, en la monografía a la que venimos haciendo alusión, viene de la mano de Leopoldo Torres Balbás. En su artículo «Lo que representa el Escorial en nuestra historia arquitectónica»⁸⁶, al ir estratégicamente situado al final de la publicación, recoge como un río la escorrentía de todos los artículos afluentes que respaldarán sus afirmaciones, que han de ser leídos no como alabanza de la época en la que se levantó su fábrica, sino con plena proyección actual y de futuro de la arquitectura española: «Una vez más se comprobó en nuestra historia que una nación no es capaz de moverse siguiendo a una minoría selecta si antes ésta no trata de empujar tras de sí, en lento y continuo esfuerzo, con penosísimo trabajo, a la gran masa anónima, moldeadora única en definitiva de pueblos y naciones»⁸⁷. Pretende presentarnos el edificio escorialense como el modelo donde inspirarse, el precedente patrio del arte europeo, porque el Monasterio es: «El primer edificio cronológicamente de la edad moderna en España. Fue un intento de europeización, de implantación del espíritu moderno de occidente en un pueblo tan complejo como el peninsular. (...) En nuestro monasterio el genio español ha puesto su exageración, su extremismo, su falta de sereno equilibrio, es decir, su anticlasicismo»⁸⁸.

El escritor José Moreno Villa, nombrado en 1927 secretario del comité de

redacción de la revista *Arquitectura*, dictaba en la Residencia de Estudiantes la conferencia titulada «Función contra forma, confort contra lujo» en marzo de 1930; ante el asombro general, llevó a cabo un pormenorizado análisis del Monasterio del Escorial desde el punto de vista de la funcionalidad de su fábrica, como comenta Diéguez Patao: «Tomando como punto de referencia obras de arquitectos jóvenes, como Sánchez Arcas, Lacasa, Domínguez y Arniches, Bergamín y Blanco Soler, Mercadal y Zuazo, sostuvo la tesis de que en los últimos años la función ha preocupado mucho más que la forma, quedando ésta supeditada a aquélla. Lo que más sorprendió a los asistentes fue el examen del Monasterio del Escorial a través del concepto 'función'»⁸⁹.

Quien acogió el reto de llevar a la práctica este concepto vanguardista del arte español, de defensa y exaltación del arte barroco en general y del Monasterio del Escorial en particular, como cristalización de una modernidad netamente española fue Secundino Zuazo Ugalde (1887-1970). *Gongorino* en su identificación con los literatos del 27, como ellos, también va a Sevilla y realiza su homenaje al Barroco, recuperándolo en el Palacio de la Música en pleno Madrid moderno, y en el edificio de Correos en Bilbao. Sucumbe también al magisterio de Ortega y Gasset, al que admira y respeta además de compartir las querencias germanófilas, como manifiesta el trasiego continuo de arquitectos alemanes y austriacos por su estudio⁹⁰. Desde que sale de la Escuela, asoma en su trabajo la honradez ética de exigirse dar de sí lo mejor, a pesar de la dureza de la época

⁸⁵ CANO BALLESTA, Juan (1999): *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*, Pre-Textos, Valencia, p. 375.

⁸⁶ TORRES BALBÁS, L. (1923): «Lo que representa el Escorial en nuestra historia arquitectónica.» en *Arquitectura*. n.º 50, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, junio, p. 215-219.

⁸⁷ *Idem*. p. 215.

⁸⁸ *Idem*. p. 219.

⁸⁹ DIÉGUEZ PATAO, Sofía (1997): *La generación del 25...* Op. cit. p. 53.

⁹⁰ Cfr. SAMBRICIO, Carlos (2003): «Introducción» en ZUAZO UGALDE, S.: *Madrid y sus anhelos urbanísticos. Memorias inéditas de Secundino Zuazo, 1919-1940*, Comunidad de Madrid, Nerea, Madrid, p. 63-65; p. 166 de la *Autobiografía*.

en la que le tocó vivir. Nunca perdió la coherencia, salva la vida a varias religiosas escondiéndolas en su casa y rechaza la propuesta de Pedro Muguruza cuando va a buscarle a su exilio francés para devolverle a España como adalid arquitectónico del Nuevo Imperio⁹¹. Une el dominio de la ciencia técnica adquirida paso a paso durante siglos, con el conocimiento de las conquistas formales de la tradición arquitectónica española, combinándolo con los más fervientes deseos de originalidad moderna.

«Mis primeros croquis tendían a lograr una obra eminentemente moderna... Pero al pensar en su desarrollo y ejecución, en las dificultades con que tropezaría al construir la idea, y cuando vi, además, que me agitaba dentro de una tendencia no nacida en mi país ni sentida por él, juzgué falso el camino. Me vi inseguro, desorientado... No quería repetir el caso de los Perret, haciendo en París, en época todavía próxima, ese admirable ejemplo de arquitectura moderna, pero lleno de influencias alemanas. El Teatro de los Campos Elíseos. En ese momento Francia, siempre a la vanguardia en el siglo XIX, siempre teorizante e impresionando al mundo con sus orientaciones, por salirse de su tradición, perdía su hegemonía. Decidí buscar un apoyo definitivo, un concepto firme. Y como no lo encontrase de momento, me atuve a la discreción. Realizar la obra discretamente fue entonces mi único propósito. Pero acontece que, ejecutados ya los planos, [del Palacio de la Música, Madrid] tengo necesidad de

ir a Sevilla, y que el barroco de esta ciudad me atrae y me subyuga»⁹².

La obra de Zuazo⁹³ mereció alabanzas desde sus comienzos, como la que le dedica uno de sus maestros, Leopoldo Torres Balbás, que publica un encendido elogio del hotelito que el joven arquitecto realiza en El Escorial en 1917: «Espíritu moderno, concisión y sobriedad. Sano regionalismo que no contempla la copia, sino que estudia y crea una obra original, con un sugestivo acento de la remota fuente»⁹⁴. Un prestigio que se verá avalado con el paso del tiempo por la calidad de sus diseños, su capacidad para trabajar en equipo, sus dotes como gestor, la visión de conjunto que fue capaz de demostrar en su labor de urbanista, su labor como promotor inmobiliario e intermediario entre el capital financiero y las instituciones oficiales, el sintomático reconocimiento de la clase profesional al ser elegido primer presidente del Colegio de Arquitectos en 1931. La grandeza profesional de Zuazo y la influencia sobre sus contemporáneos (es uno de los pocos arquitectos españoles cuyos proyectos tenían eco en las revistas profesionales extranjeras)⁹⁵, le convierten en la década de los años veinte en «el prototipo de nuevo arquitecto capaz de instalarse cómodamente en la nueva estructura social, sin renunciar básicamente a ninguna de sus convicciones heredadas, aportando a la nueva relación toda la eficacia que se comenzaba a demandar»⁹⁶.

Creo que se le pueden aplicar al arquitecto bilbaíno sus propias palabras,

⁹¹ Idem. p. 13-14.

⁹² URRUTIA, Angel (1997): *Arquitectura española siglo XX*, Cátedra, Madrid, p. 230-231.

⁹³ Vid. el estudio de MAURE RUBIO, Lilia; SAMBRICIO, Carlos (pról.) (1987): *Secundino Zuazo. Arquitecto*, COAM, Madrid.

⁹⁴ TORRES BALBÁS, L. (1920:3): «La arquitectura moderna en la Sierra de Guadarrama: la obra de Zuazo en el Escorial.» en *Arquitectura*. n.º 23, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, marzo, p. 78.

⁹⁵ Pueden consultarse, entre otros: ANGOSTO, Angel (1936): «Fronton Recoletos a Madrid. Secundino de Zuazo Architecte.» en *La Construction Moderne*, 51 Anée, n.º 40, 5 Juillet, p. 821-827.

J. P. (1934): «Bibliographie. Architecture Contemporaine en Espagne.» en *L'Architecture d'aujourd'hui*. Paris, n.º 8, p. 86.

⁹⁶ BALDELLOU, Miguel Ángel (1995): «Hacia una arquitectura racional española» en BALDELLOU, M. A.; CAPITEL, A.: *Arquitectura española del siglo XX*, Espasa-Calpe, Col. «Summa Artis», Madrid, 40, p. 75-76.

cuando rellenando un cuestionario – para (otra vez la vinculación) una revista *literaria*–, respondía a la pregunta *¿Qué quedará de la arquitectura moderna?*: «Creo que los rascacielos. Porque es la que más se asemeja a las grandes creaciones técnicas del presente, un crucero, un trasatlántico. Y a las antiguas, una pirámide, una esfinge, una torre de Babilonia»⁹⁷. Su prestigio explica sobradamente que sobre él recayera la designación para ser el diseñador del edificio más importante (simbólicamente al menos, para salvar la hipérbolo) que se construye en España bajo el Gobierno de la II República. Aunque tenga que luchar contra la obstaculización permanente de la minoría socialista del Ayuntamiento de Madrid, contará en los momentos más difíciles con el respaldo de Indalecio Prieto y del propio Presidente Azaña, que comparten la visión sobre su proyecto de accesos a Madrid y la urbanización de la Castellana. «Teníamos un concepto de España para la cual trabajábamos –que no era ni blanca, ni negra, ni roja– muy distinto del que tenían las gentes, los partidos y los personajes políticos. Éramos quienes recordábamos el pasado, trabajábamos para el presente y para el porvenir»⁹⁸.

Audaz fue la ocurrencia de Indalecio Prieto, una nueva imagen para un nuevo régimen político, una nueva sede centralizada para los órganos de gobierno de la República. Secundino Zuazo conecta inmediatamente con el ministro republicano, porque se formó en el estudio de Antonio Palacios Ramilo, anticlásico ecléctico y monumental que se empeñó en cambiar la fisonomía de Madrid

para que diera la talla como capital de una nación moderna⁹⁹, había intervenido activamente en las últimas fases de la Gran Vía, y tenía de siempre Zuazo el deseo de que España cuidara la capitalidad de Madrid, como Francia cuidaba la de París. Así lo explica el propio arquitecto ante el Gobierno de la República, el Excmo. Ayuntamiento de Madrid, con su Alcalde a la cabeza, y el Gabinete Técnico de Accesos y Extrarradios, el 28 de diciembre de 1932: «Al final de mis explicaciones hice alusión a lo que significaría la orientación de la arquitectura que pretendía incorporar a los edificios. Les dije que buscaba el entronco moderno con la arquitectura revolucionaria que levantó Felipe II, en el siglo XVI, en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial»¹⁰⁰. Aquella colaboración con el gobierno de la II República le costará ser condenado por la coalición vencedora de la guerra civil a «Inhabilitación temporal para el desempeño de cargos públicos, directivos y de confianza, y contribución de segundo grado en el ejercicio de la profesión», que en la práctica le supuso el destierro a Las Palmas desde 1940 hasta 1943¹⁰¹.

Tras la Guerra Civil se abre una nueva crisis y una nueva necesidad de reconstrucción nacional. Si la pérdida de las colonias en el 98 provocó un debate social y arquitectónico para la búsqueda de una nueva arquitectura nacional, que dotará de vida a la arquitectura de las tres primeras décadas de siglo, en esta ocasión se reproduce la crisis de modo más agudo porque la guerra no fue en Ultramar sino en el propio solar patrio y, por tanto, la

⁹⁷ ZUAZO UGALDE, S. (1928): “Cuestionario sometido a los arquitectos” en *La Gaceta Literaria*. Madrid, n.º 32, abril.

⁹⁸ Idem. (2003): Madrid y sus anhelos urbanísticos... Op. cit. p. 277.

⁹⁹ Vid. AA.VV. (2001): *Antonio Palacios constructor de Madrid*, La Librería, Madrid.

¹⁰⁰ ZUAZO UGALDE, S. (2003): *Madrid y sus anhelos urbanísticos...* Op. cit. p. 218; Interesante testimonio de conocimiento y pasión por El Escorial su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes (1948): *Los orígenes arquitectónicos del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Discurso leído por el Sr. D. Secundino Zuazo Ugalde en el acto de su recepción pública y contestación del Excmo. Sr. D. César Cort y Botí. El día 8 de noviembre de 1948*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

¹⁰¹ Vid. BALDELLOU, Miguel Ángel (1995): “Desarraigo y encuentro. Las arquitecturas del exilio.” en *Arquitectura*. n.º 303. III trimestre, p. 16-19.

necesidad de reconstruir es mucho más urgente y perentoria. Se tuvo la oportunidad, como ocurrió en media Europa tras la I Guerra Mundial, de sentar las bases del debate sobre las líneas de crecimiento y expansión de la nueva arquitectura y del diseño urbano de las ciudades españolas, a partir de las necesarias actuaciones para la reconstrucción. Pero no fue esa la intención del Régimen que se instala en España en 1939.

Ante una nueva política se necesita una nueva arquitectura, como brazo fuerte de la propaganda de un nuevo orden que viene a reducir a cenizas la cultura del periodo precedente y fomentar, retomando como punto de partida la “tradición imperial hispana”, una “nueva edad para las letras y las artes”. Si nos acercamos a la primera teoría sobre la configuración del nuevo estado, comprobamos que los primeros intentos de elaboración sería, vienen de las filas de Falange, la facción que se revela más ardorosa y con más aspiraciones de poder dentro de la coalición vencedora. En la *Teoría española del Estado*, obra del historiador del pensamiento político José Antonio Maravall, destacado falangista junto con Pedro Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo, publicada en 1944, además de la dureza de sus afirmaciones, destaca una interpretación imperial e imperialista de las circunstancias y de los planes de futuro a la manera de los Austrias, lo que revela una desconexión radical con la realidad social, económica y cultural del país. Pero en los primeros momentos el régimen tuvo que dejar la construcción del nuevo estado en manos de Falange porque eran los que estaban mejor organizados: «Organizar y dirigir un Servicio de Arquitectura Nacional. Para ello, (...)

el Servicio de Arquitectura de la Falange, fiel a la misión del Partido, se impone la organización de Delegaciones Regionales que, con actividad operante, trabajen con arreglo a los principios que inspiran esta Asamblea»¹⁰².

Los elementos de la utopía franquista de la “nueva” arquitectura de posguerra fueron: recomposición de la unidad de España a través de la tradición, “rota” por la vía de la moda extranjerista –el Cubismo y el Movimiento Moderno– y por la de la imitación servil de los historicismos; el retorno a la sencillez de una vida placentera, gravemente dañada por el régimen de corte urbano anterior; conferir mayor importancia a los intereses comunitarios que a los individuales; y espiritualismo –mundo agrícola– frente a materialidad –mundo industrial–. Mientras que el «cubismo sovietizante», el «ilimitado racionalismo», junto con «la industrialización, las oligarquías financieras, el marxismo, la decadencia intelectual, producen los monstruos de hierro, cemento y mármol que convierten las nobles perspectivas de España en campos de alucinación»¹⁰³. Es cierto que hubo una grave preocupación, al menos en la primera hora de la posguerra, por la legitimación de un régimen surgido de cuna ilegítima, de ahí el propósito de hacer desaparecer toda referencia al pasado inmediato. Los años de la miseria y de la utopía se corresponden con los de mayor empuje del Eje, aquellos en los que se generan exégesis arquitectónicas dirigidas no sabemos si a las masas en las colas de los racionamientos, a los profesionales que no tienen quienes los contraten, o a los depurados en el exilio para que se asusten o se mofen ante tamaño despropósito.

¹⁰² MUGURUZA ONTAÑO, Pedro (1939): “Ideas Generales sobre Ordenación y Reconstrucción Nacional.” De su intervención en la Asamblea Nacional de Arquitectos, recogido en: *Textos de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27, 28 y 29 de junio de 1939*. Servicios Técnicos de F.E.T. y de las J.O.N.S., Sección de Arquitectura, Madrid, p. 11.

¹⁰³ SERNA, Victor de la (1943): “La nueva arquitectura española. Un palacio para la Falange.” En: *Informaciones*, 20.VIII.1943. Cit. por LLORENTE HERNÁNDEZ, A. (1995): *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Visor-La Balsa de la Medusa, Madrid, p. 70.

«La piedra es la tradición de “Roma” en la arquitectura española. La piedra de los acueductos y puentes cesáreos. La piedra que informó los primeros castillos asturianos y roqueros de la Reconquista. La piedra (...) que sirvió para construir las catedrales de León, Burgos, Valladolid, Ávila. Y los palacios de Toledo. Y los sillares de El Escorial. La piedra, en la arquitectura española, es el elemento matriz y tradicional: romano. Junto a la piedra, la pizarra (...). La pizarra es el elemento germánico que la Casa de Austria –ese Felipe II soñador de paisajes con nieblas y bosques– aportó a la tradición románica y humanística de la piedra en España. (...) El ladrillo. (...) Elemento –el ladrillo–: tierra, barro, marga, polvo, suelo mismo, pueblo mismo e ínfimo de España, en su lucha secular contra la piedra, dominadora y aria. La lucha entre piedra y ladrillo (cristianos e infieles, nacionales y rojos) duró largos siglos medievales sin resolverse en el frente arquitectónico de España, con escaramuzas fronterizas. Hasta que Madrid logró su unificación. Aceptando al “ladrillo en su sitio estricto”. Encuadrado y vigilado. Pero utilizado»¹⁰⁴.

Entresacando de entre la maleza de un lenguaje enmarañado por soles, estrellas, Imperios, arcas de la alianza, abismos, tradiciones milenarias y trompetas, podemos obtener en claro que al final, lo que se pretende es entronizar oficialmente a un arquitecto como guía de todos los constructores: Juan de Herrera, y una obra como luminaria de todas las que se vayan a proyectar: El Escorial. Hasta tal punto se sublimará la imagen del Monasterio como encarnación de un nuevo imperio en periodo de construcción, que en un retrato alegórico y *post mortem* que encarga Falange a Miguel del Pino para

inmortalizar la figura de José Antonio Primo de Rivera, el único fondo que se permite es el de la silueta del Escorial, único lugar digno para depositar el cadáver del líder jerezano hasta su traslado al Valle de los Caídos. «Mole de disciplina y doctrina, teología de piedra, ley armada al sol, en duro y domado granito..., donde se levantaba proféticamente el arca funeral y conmemorativa del Imperio, y se levantaba también proféticamente, la escena de la Resurrección del Imperio. Piedra de parangón de las Españas, insobornable a todo lo castizo, pintoresco, rancio y banal, insensible a la palabrería tocada al corazón, a las percalinas y luminarias, e impenetrable a lo que no sea universalidad rectora y luminosa de España»¹⁰⁵.

En las afirmaciones de Jiménez Caballero resuenan los ecos de las de Ortega, cuando hablaba de la gran piedra lírica a la que hay que arrancarle la chispa espiritual¹⁰⁶. *Escorial* será también el nombre de la revista culta de Falange, que dirigida por Ridruejo y Laín Entralgo, quiso ser el vehículo de creación del pensamiento de aquella ideología. El Monasterio será el modelo que se ofrezca desde el poder a los arquitectos. Ya que la política del nuevo régimen se va a identificar con aquella construcción imperial, se advierte que el rasero con que se medirá a los arquitectos será el del Escorial. «Como ya había escrito en 1935 Giménez Caballero, “era un Estado. Era el resultado de un arte: el arte de lograr un Estado”. Y era el estilo de España –Maravall, llegó incluso a escribir que el estilo de Europa era el estilo de El Escorial–, la “Carta Magna constitucional española en piedra viva” (Sánchez Mazas), “alma nacional de España”, “pura razón de Estado y razón de Dios” (Montes)»¹⁰⁷.

¹⁰⁴ GIMÉNEZ CABALLERO, E. (1944): *Madrid nuestro*. Madrid, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1944. Cit. por UREÑA, Gabriel (1979): *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Período de la Autarquía (1936-1945)*, Istmo, Madrid, p. 317-319.

¹⁰⁵ SÁNCHEZ MAZAS, Rafael (1939): “Herrera viviente” en: *Arriba*, 2.VII.1939. Cit. por: UREÑA, Gabriel (1979): *Arquitectura y urbanística...* Op. cit. p. 263 y ss.

¹⁰⁶ Cfr. CANO BALLESTA, Juan (1999): *Literatura y tecnología...* Op. cit. p. 376.

¹⁰⁷ LLORENTE HERNÁNDEZ, A. (1995): *Arte e ideología...* Op. Cit. p. 80.

La arquitectura oficial el Régimen cumplirá su palabra de ir por delante, de modo que para crear la escenografía espectacular que reciba a los visitantes que entren a Madrid por la denominada Vía de la Victoria, se ubicará el nuevo edificio para el Ministerio del Aire, una réplica de El Escorial llevada a cabo por el arquitecto Luis Gutiérrez Soto¹⁰⁸. Lo de haber dado en la diana con la iconografía emblemática del estilo imperial que anhelaba el régimen fue un estigma que le persiguió durante el resto de su vida, muy a su pesar. Pensamos que se jugó el tipo queriendo dar un paso más allá en la línea de interpretación de la arquitectura moderna netamente española, como la que había plasmado Zuazo Ugalde tomando como fuente de inspiración el Escorial en los Nuevos Ministerios, con la diferencia que Gutiérrez Soto se abrió la crisma profesionalmente hablando. Le ocurrió lo mismo que al arquitecto alemán Albert Speer, colaborador personal de Hitler

y creador de la iconografía del Tercer Reich, que confesaba en 1941 que la comparación de su obra con el Monasterio de El Escorial chocó con la denuncia que el edificio filipino hacía de su arquitectura, transformándola –en la comparación– en mera escenografía de sainete. «En el palacio de Felipe II, había una claridad y sobriedad extremas, unas majestuosas estancias interiores; en el palacio de Hitler, en cambio, fastuosidad y dimensiones gigantescas en el aspecto representativo. (...) En aquellas horas de solitaria contemplación, entreví por primera vez que mis ideas en el campo de la arquitectura me habían conducido por un camino equivocado»¹⁰⁹.

Después de lo visto, convendremos con José Luis Abellán, que interpretaciones tan dispares «no pueden sostenerse si en El Escorial no anidara un mito. Sólo el mito, como “coincidentia oppositorum” que es, puede acreditar tal variedad de interpretaciones. Y es por eso que nosotros vamos en su búsqueda.»¹¹⁰



¹⁰⁸ Vid. GUTIÉRREZ SOTO, L. (1943): “Nuevo Ministerio del Aire en la Plaza de la Moncloa” en *Revista Nacional de Arquitectura*, Dirección General de Arquitectura. Ministerio de la Gobernación. Año II, n° 20, Madrid, agosto, p. 290–295.

¹⁰⁹ SPEER, Albert (1969): *Memorias*. Barcelona, p. 236–237. Cit. por SCHOLZ-HÄNSEL, Michael (1995): “El historiador del arte como mediador ...” Op. cit. p. 121.

¹¹⁰ ABELLÁN, José Luis (1989): *Visión de El Escorial (Aproximación al mito)*. Madrid, p. 61.

GRABADORES VALENCIANOS AL SERVICIO
DE UN PROYECTO ILUSTRADO: LA LABOR ARTÍSTICA
EN LA OBRA BOTÁNICA DE ANTONIO JOSÉ CAVANILLES
(1745-1804)

Felipe Jerez Moliner
Universitat de València

La obra botánica del valenciano Antonio José Cavanilles está considerada como una de las contribuciones científicas españolas más destacadas de todos los tiempos. Hasta la actualidad se han publicado numerosas noticias biográficas y estudios más o menos críticos de determinados aspectos de su labor científica¹. Sin embargo, cuando se cumple el bicentenario de su muerte, la tarea artística desarrollada en la ilustración de sus obras continúa parcialmente olvidada².

La mayoría de los grabados incluidos en los seis tomos de las *Icones et descriptiones plantarum quae aut sponte in Hispania crescunt aut in hortis hospitantur* (1791-1801), en los dos volúmenes de las *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia* (1795-1797) y los preparados

para el inédito *Hortus Regius Matritensis* (1804) fueron realizados por los artistas valencianos Miguel Gamborino, Tomás López Enguídanos y Vicente López Enguídanos, a partir de los diseños del propio Cavanilles.

*ICONES ET DESCRIPTIONES
PLANTARUM QUAE AUT SPONTE
IN HISPANIA CRESCUNT AUT IN
HORTIS HOSPITANTUR (1791-1801)*

En 1789, poco antes de abandonar París, Cavanilles inició su principal trabajo botánico, las *Icones et descriptiones plantarum quae aut sponte in Hispania crescunt aut in hortis hospitantur*, que publicó la Imprenta Real en seis tomos entre 1791 y 1801. En él, describió como señala el título algunas de las plantas que “crecen espontáneamente en España o se alber-

¹ Para la bibliografía sobre Cavanilles y su obra véase López Piñero, J. M.; López Terrada, M. L. (1995): “Bibliografía de Antonio José Cavanilles (1745-1804) y de los estudios sobre su vida y su obra”, en *Asclepio*, XLVII, p. 241-260.

² Entre las excepciones habría que citar las obras de Nissen, C. (1966): *Die botanische buchillustration. Ihre bibliographie und geschichte*, Hiersemann, Stuttgart; Carrete Parrondo, J. (1991): “Botánica y grabado calcográfico: los hermanos López Enguídanos”, en Cavanilles, A. J.: *Hortus Regius Matritensis*, Cartonajes Suñer-Real Jardín Botánico, Madrid, p. XXIII-XLIII; Costa Taléns, M. (1995): “Introducción”, en Cavanilles, A. J., *Icones et descriptiones plantarum quae aut sponte in Hispania crescunt, aut in hortis hospitantur*, Consellería de Cultura, Valencia, I, p. IX-XLVIII; Mateu Bellés, J. F. (1995): Cavanilles y el oficio ilustrado de viajar, en Lacarra, J. et al.: *Las Observaciones de Cavanilles. Doscientos años después*, Bancaja, Valencia, I, p. 15-55; López Piñero, J. M. et al. (1996): *Las plantas del mundo en la historia. Ilustraciones botánicas de cinco siglos*, Bancaja, Valencia; López Piñero, J. M. et al. (1998): *La actividad científica valenciana de la Ilustración*, Diputación de Valencia, Valencia; López Piñero, J. M.; Jerez Moliner, F. (1999): *La imagen científica de la vida. La contribución valenciana a la ilustración médica y biológica (siglos XVI-XX)*, OPVI, Valencia; Jerez Moliner, F. (2001): *Los artistas valencianos de la Ilustración y el grabado biológico y médico*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia; y González Bueno, A. (2002): *Antonio José Cavanilles (1745-1804). La pasión por la Ciencia*, Fundación Jorge Juan, Madrid.

³ López Piñero, J. M.; Navarro Brotóns, V. (1998): “Estudio histórico”, en López Piñero J. M. et al.: *La actividad científica valenciana de la Ilustración*, Diputación de Valencia, Valencia, I, p. 9-108.

gan en los jardines”, es decir, un conjunto de géneros y especies de distinta procedencia. Incluyó numerosas plantas peninsulares, de sus herborizaciones por el territorio valenciano y alrededores de Madrid, así como una mayoría de especies americanas, filipinas y del Pacífico, localizadas en los herbarios, las pinturas o entre las plantas vivas del Real Jardín Botánico de Madrid, recogidas en las distintas expediciones organizadas por el gobierno español³.

Esta obra es una de las contribuciones más importantes del periodo ilustrado a la botánica descriptiva, tanto por el contenido teórico, en latín y con terminología científica, de setecientas doce especies como por sus seiscientas una ilustraciones, de elevada precisión y calidad en el detalle. La representación pormenorizada de los caracteres y la belleza final de cada una de las láminas responde a la tarea conjunta desarrollada, en primer lugar, por el dibujante, el propio Antonio José Cavanilles, y en segundo, por los grabadores, François Noël Sellier, Miguel Gamborino, Tomás López Enguídanos, Vicente López Enguídanos, y en menor medida, Alejandro Blanco y José Fonseca.

El francés François Noël Sellier había sido el grabador más destacado de su

primera gran obra botánica, la serie de monografías *Monadelphiae Classis Dissertationes Decem*, iniciadas en 1785 durante su larga estancia en París y concluidas en Madrid en 1790. El trabajo incluyó el estudio de seiscientos cuarenta y tres plantas y doscientas noventa y siete láminas, también dibujadas previamente por Cavanilles⁴. En las *Icones et descriptiones plantarum*, Sellier hizo ciento dieciocho láminas, pese a los problemas originados por el traslado de Cavanilles a Madrid a finales de 1789. Este enorme inconveniente fue menguado gracias al librero Jean Baptiste Fournier quien hizo de intermediario entre el botánico valenciano y el grabador francés, lo mismo que con Jussieu, Lamarck o Smith, tres de los botánicos más prestigiosos de la época, que revisaron algunos de los dibujos originales de plantas realizados por Cavanilles⁵.

La situación política francesa y los problemas fronterizos retardaron la llegada de varios envíos y Cavanilles optó por agilizar la ilustración del resto de sus obras encargando las láminas a un grupo de artistas más cercanos⁶. El primero fue Miguel Gamborino (Valencia, 1760 - Madrid, 1828)⁷ formado inicialmente en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia donde obtuvo el premio de grabado de láminas en 1780. Un año

⁴ Su catalogación técnica se encuentra en Jerez Moliner, F. (1998): “Grabados científicos valencianos (1687-1814)”, en López Piñero J. M. et al.: *La actividad científica valenciana de la Ilustración*, Diputación de Valencia, Valencia, II, p. 57-71 (21.1), 110 (32.1), 168 (58.1), 206-220 (82.1), 249 (90.14). El Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid (ARJB), *División I*, Mon. 1-301, conserva en perfecto estado todos los dibujos originales de esta obra, tres de ellos realizados por Fossier. Tres tomos (1-105; 106-205; 206-301) de dibujos a pluma firmados, y anotados y fechados detrás por Cavanilles, desde febrero de 1786 hasta agosto de 1789. En la Calcografía Nacional, en cambio, sólo se conservan 104 láminas grabadas de esta obra, pese a que ingresaron las 297 en enero de 1793. Todas las láminas fueron abiertas por Sellier, excepto cuatro o quizás seis que fueron grabadas por Milsan. ARJB, *División XIII*, 6, 2, 1.

⁵ Fournier comunicaba en sus cartas las observaciones y posibles cambios sugeridos por los expertos botánicos, llegando incluso a devolver algunos de los diseños para su correcta realización. ARJB, *División XIII*, 6, 8, 3-19; 6, 11, 3. Pese al costoso intercambio de dibujos, grabados e información entre Madrid y París, los grabados franceses resultaron más baratos que los encargados posteriormente a los artistas españoles.

⁶ Las principales causas de la demora fueron los problemas de comunicación por las expediciones a Valencia de Cavanilles y el exceso de trabajo de Sellier que grababa por entonces láminas para el botánico Desfontaines. La frecuente correspondencia que mantenían Cavanilles y Sellier se cortó drásticamente entre marzo de 1793 y noviembre de 1796. En sus últimas cartas, el francés contaba que se disponía a grabar las láminas de los principios elementales de botánica de Ventenat, y se ofrecía, a pesar de ello, para continuar el grabado de las *Icones*. ARJB, *División XIII*, 6, 8, 1-19 y *División XIII*, 6, 11, 1-2. Los buenos resultados obtenidos por los grabadores valencianos descartaron su nueva contratación. En 1799, Cavanilles quiso agradecerle su colaboración mediante la taxonomía de un nuevo género en su honor Selliera Cav. (*Icones*, vol. 5, fol. 49, lám. 474).

⁷ Sobre Miguel Gamborino véanse las referencias bibliográficas en Jerez Moliner, F. (2001): *Los artistas valencianos de la Ilustración y el grabado biológico y médico*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, p. 113.

más tarde, ingresó en la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona para aprender con el grabador, también valenciano, Pascual Pedro Moles. Posteriormente se instaló en Madrid, donde compaginó trabajos de ayudante grabador con clases formativas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁸. Realizó numerosas estampas de devoción y retratos importantes, pero su principal tarea fue la ilustración de alguna de las grandes empresas editoriales de finales del siglo XVIII, como la *Descripción histórica del Obispado de Osma* (1788) de Juan Loperráez, el *Curso completo o diccionario universal de agricultura* (1797-1803) del abate Rozier, la *Flora Peruviana et Chilensis* (1798-1802) de Hipólito Ruiz y José Pavón, o el *Manual del Farmacéutico* (1827) de Manuel Jiménez. Gamborino figura, además, entre los artistas que iniciaron la llamada estampa costumbrista al realizar dieciocho grabados para la serie *Los Gritos de Madrid* (1793). Fue Individuo de Mérito por el grabado de láminas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia⁹; durante la Guerra de la Independencia realizó estampas críticas sobre la invasión francesa¹⁰ y posteriormente, contribuyó a la propagación de la técnica litográfica con varios ensayos.

Miguel Gamborino fue el primer grabador español de confianza de Cavanilles. Hizo treinta y cinco láminas del tomo primero, cuarenta y una del segundo y tres del tercero¹¹. Como veremos, también fueron tres los grabados que abrió para las *Observaciones* de Ca-



Fig. 1. Retrato de Antonio José Cavanilles. Grabado calcográfico incluido en sus *Monadelphiae classis dissertationes decem*, vol. I., Madrid, Typographia Regia, 1785-1790.

vanilles. El fin de la colaboración entre ambos llegó en 1794, sin que sepamos los motivos de su distanciamiento. Entre las posibles causas podrían citarse algún enfrentamiento personal, quizás por la distinta postura política de ambos o la aparición de otros encargos económicamente más interesantes y que le permitiesen mayor libertad¹².

El segundo grabador fue Tomás López Enguñidanos (Valencia, 1774 – Madrid, 1814)¹³ formado también inicialmente en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y desde 1786 en la de San Fernando de Madrid, donde obtuvo numerosos premios mensuales. Desde los dieciocho años,

⁸ 1785, mayo, 15. Madrid. Carta de Bru al conde de Floridablanca con los gastos ocasionados por el trabajo de la *Colección de Peces* realizada por Antonio Sáñez Reguart. Archivo Histórico Nacional (AHN), *Sección Estado*, Legajo 3.012.1.

⁹ 1819. Madrid. Solicitud efectuada por Miguel Gamborino para obtener el título de Grabador de Cámara en oro sobre cristal. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (ASF), *Informes emitidos sobre artistas (1782-1855)*, 13-8/1.

¹⁰ Vega, J. (1992): *Museo del Prado. Catálogo de estampas*, Ministerio de Cultura, Madrid, p. 54-57.

¹¹ Los recibos abiertos a los artistas y las cuentas presentadas por Cavanilles permiten conocer las fechas de realización, el importe por cada lámina y su autoría. ARJB, *División XIII*, 6, 4, 1-8; *División XIII*, 6, 8, 1-19; *División XIII*, 6, 11, 1-3.

¹² ARJB, *División XIII*, 6, 4, 1-5 y *División XIII*, 6, 11, 1.

¹³ Sobre Tomás López Enguñidanos véanse las referencias bibliográficas en Jerez Moliner, F. (2001): *Los artistas valencianos de la Ilustración y el grabado biológico y médico*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, p. 116.

colaboró en el grabado de obras de gran importancia, como la *Uranografía o descripción de Cielo* (1793) de José Garriga, las *Florae Peruvianae et Chilensis Prodrromus* (1794) de Hipólito Ruiz y José Pavón, la *Demostración de las eficaces virtudes nuevamente descubiertas de las raíces de dos plantas de la Nueva España, especies de Ágave y Begónia, para la curación del vicio venéreo y escrofuloso* (1794) de Francisco Javier Balmis, las *Vistas de los puertos de España* (1795), *Los quatro libros de arquitectura... de Palladio* (1797) traducidos por José Ortiz y Sanz, *El Quixote* o las *Vistas del Monasterio del Escorial* (1800).

En 1802, obtuvo el título de Académico de Mérito por el Grabado de láminas en la Real Academia de San Fernando de Madrid¹⁴ y en 1804 por la de San Carlos de Valencia. Ese mismo año, recibió el cargo honorífico de Grabador de Cámara de Carlos IV. Desde entonces, participó en la ilustración de varias obras como el *Compendio de la Historia de España* (1806) de Anquetil, el *Voyage pittoresque de l'Espagne* (1806-1820) de Laborde, o el *Viaje arquitectónico antiquario de España* (1807) de José Ortiz. Grabó para la serie del *Día Dos de Mayo de 1808 en Madrid*, *El Real Picadero* y para la colección de *Retratos de los Españoles Ilustres* (1788-1814). Entre sus muchos retratos destacan los de Palomino, Floridablanca, Palladio, Godoy y el de Fernando VII, por dibujo de Vicente López. De sus grabados de reproducción sobresale el de *La caridad romana*, según pintura de Murillo, realizado en 1809, y entre las estampas religiosas, la de *San Vicente Ferrer*, que supuso la concesión del título de miembro de Mérito de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México, en 1813.

Tomás López Enguídanos hizo cinco láminas para el tomo segundo de las *Icones* (1793) y treinta y dos para el tomo sexto (1801), como consecuencia de la muerte de su hermano Vicente en agosto de 1800¹⁵. Como veremos, su contribución fue notablemente mayor en las *Observaciones*, no sólo en el grabado definitivo para el que hizo cincuenta de sus cincuenta y tres láminas, sino en el dibujo o pintura de once vistas del territorio valenciano encargadas por Cavanilles¹⁶. La excelente relación con el botánico valenciano provocó su nombramiento como grabador director de su obra inédita *Hortus Regius Matritensis*, para la que se hicieron al menos ochenta y cuatro láminas.

El tercer grabador valenciano y el más prolífico fue su hermano Vicente López Enguídanos (Valencia, 1773 – Madrid, 1800)¹⁷, formado inicialmente en el dibujo en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y desde 1786, en la de San Fernando de Madrid, donde también obtuvo varios premios mensuales. La mayoría de su producción estuvo destinada a ilustrar libros, en especial de tema científico, como la *Uranografía o descripción del Cielo* (1793) de José Garriga, las *Florae Peruvianae et Chilensis Prodrromus* (1794) de Hipólito Ruiz y José Pavón, *Los quatro Libros de Arquitectura... de Palladio* (1797) traducidos por José Ortiz, *Las aventuras de Gil Blas de Santillana* (1797) de Le Sage o la *Flora Peruviana et Chilensis, sive descriptiones* (1798-1802) de Hipólito Ruiz y José Pavón. Además, realizó láminas de devoción, grabados de reproducción y retratos interesantes, como el de *Rodrigo Díaz de Vivar*, por dibujo de su hermano José.

¹⁴ 1800, agosto, 25; 1800, septiembre, 2; 1802, agosto, 1. Madrid. Documentación presentada por Tomás López Enguídanos con objeto de obtener el título de Académico de Mérito por el Grabado en la Academia de Bellas Artes de Madrid; 1802, agosto, 4; 1802, septiembre, 12. Madrid. Respuesta y acuerdos tomados por la Junta ordinaria. ASF, *Académicos de grabado (1746-1838)*, 44-1/1.

¹⁵ ARJB, *División XIII*, 6, 4, 3-7 y *División XIII*, 6, 11, 1-2.

¹⁶ 1793, diciembre, 20. Madrid. ARJB, *División XIII*, 6, 4, 4.

¹⁷ Sobre Vicente López Enguídanos véanse las referencias bibliográficas en Jerez Moliner, F. (2001): *Los artistas valencianos de la Ilustración y el grabado biológico y médico*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, p. 119.

Posiblemente, la colaboración de los hermanos López Enguídanos con Cavanilles se inició gracias al éxito obtenido por ambos en la ilustración de varias obras científicas. Vicente López Enguídanos hizo su primera lámina para Cavanilles en noviembre de 1793, destinada al tomo segundo de las *Icones*. A partir de entonces, mientras su hermano Tomás se encargaba de ilustrar las *Observaciones*, él asumió en solitario la responsabilidad de ilustrar los siguientes tomos de la obra botánica hasta alcanzar la cifra de trescientas cincuenta y nueve láminas¹⁸. Su repentino fallecimiento en agosto de 1800 dejó inacabada la obra a falta de treinta y nueve ilustraciones, por lo que Cavanilles tuvo que recurrir a su hermano Tomás y al apoyo de dos jóvenes artistas, José Fonseca y Alejandro Blanco¹⁹.

José Fonseca y Mendoza (Colmenar Viejo, Madrid, 1774 – ?), formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tan solo grabó cuatro láminas del tomo sexto de las *Icones* por encargo de Tomás López Enguídanos. Al parecer, poco tiempo después marchó a Florencia para trabajar en otros proyectos. Su tarea como grabador queda patente en retratos, estampas religiosas, tarjetas de visita y en las ilustraciones de obras heterogéneas como *Las Tardes de la Granja...* (1803), el *Compendio de la Historia de España* (1806) de Luis Anquetil, el *Viaje arquitectónico anticuario de España* (1807) y la *Historia de España* (1841-1844) de José Ortiz, el plano de Madrid (1812) del geógrafo Juan López, el *Tratado Militar de Rojo de Flores* y la *Biblia de las familias católicas* (1855) de Juan de Villaseñor.

Por su parte, Alejandro Blanco y Asensio (Suella-Cabras, Soria, 1779 – Madrid, 1848), también formado en la Real Academia de Bellas Artes de



Fig. 2. *Quercus valentina*. Dibujo de Antonio José Cavanilles preparatorio para sus *Icones et descriptiones plantarum*, vol. II, lám. 129, Madrid, Imprenta Real, 1791-1801. (Madrid, Real Jardín Botánico).

San Fernando, sólo grabó tres láminas del tomo sexto de las *Icones* por encargo de Tomás López Enguídanos, aunque es muy posible que fuera uno de los artistas que trabajaron bajo su dirección en el grabado del inédito *Hortus Regius Martirensis*, de Cavanilles.

Posteriormente, colaboró en la ilustración de la *Flora Peruviana et Chilensis, sive descriptiones* (1798-1802) de Hipólito Ruiz y José Pavón, el *Compendio de la Historia de España* (1806) de Luis Anquetil, el *Viaje arquitectónico anticuario de España* (1807) de José Ortiz, los *Principales sucesos del 2 de mayo* (1814), *El Quijote* (1819) y la *Filosofía de la legislación natural fundada en la antropología o en la naturaleza del hombre y de sus relaciones con los demás seres* (1838) de Francisco Fabra y Soldevila. En 1829, fue nombra-

¹⁸ ARJB, *División XIII*, 6, 4, 3-6 y *División XIII*, 6, 11, 1-2. Excepto tres láminas del tomo tercero que realizó Miguel Gamborino.

¹⁹ ARJB, *División XIII*, 6, 4, 7. Sobre José Fonseca y Alejandro Blanco véanse las referencias bibliográficas en Jerez Moliner, F. (2001): *Los artistas valencianos de la Ilustración y el grabado biológico y médico*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, p. 122-123.



Fig. 3. *Lippia umbellata*. Grabado de Miguel Gamborino a partir del dibujo de Cavanilles. *Icones et descriptiones plantarum*, vol. II, lám. 194, Madrid, Imprenta Real, 1791-1801.

do Académico de Mérito por el grabado en dulce de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Como litógrafo, destaca su participación en la *Colección Lithographica de Cuadros del rey de España* (1826) dirigida por José de Madrazo y en las *Obras de don Leandro Fernández de Moratín* (1830-1831). También realizó láminas de tema religioso, catafalcos, cartas geográficas y numerosos retratos. En la década de los cuarenta impartió clases en los Estudios de Dibujo de la Calle de Fuencarral y en la Escuela Especial de Bellas Artes de Madrid.

Los dibujos de las *Icones et descriptiones plantarum* realizados en su totalidad por Antonio José Cavanilles son de una enorme precisión botánica. El abate valenciano, como había hecho en las *Monadelphia*, plasmó cada especie vegetal en los dibujos a la escala deseada para las es-

tampas definitivas, lo que redujo la tarea de los grabadores. Su exactitud científica responde tanto a la representación fiel de especies vivas como al estudio y copia de los materiales procedentes de expediciones científicas ajenas, ya sean plantas secas o ilustraciones tomadas del natural.

Las láminas fueron grabadas mediante el empleo mixto de la técnica del agua-fuerte y del buril. La dependencia de la estampa final respecto al dibujo preparatorio impide incluso la apreciación de grandes diferencias de estilo o de calidad en las ilustraciones definitivas. Todas ellas muestran la perfecta combinación geométrica de la línea y el punto para obtener una amplia variedad de tonalidades. Las tallas, paralelas o cruzadas, interpretan las formas, el volumen y la profundidad y, al mismo tiempo, consiguen una extensa gama de grises que van desde el blanco hasta el negro. Los artistas, en distinto grado, abrieron con elegancia los cobres, mostraron delicadeza en los trazos y lograron transmitir a la perfección la belleza y exactitud científica de los dibujos originales realizados por Cavanilles. Sellier demostró su experiencia en la ejecución de ilustraciones botánicas, con láminas de exquisitas luces y suaves modelados. Gamborino grabó con menor finura y se mantuvo a la sombra del maestro francés. Los hermanos Vicente y Tomás López Enguídanos consiguieron traspasar los diseños al metal de modo casi insuperable, adquiriendo con el paso del tiempo una enorme soltura y calidad. La pequeña colaboración, en 1800, de Alejandro Blanco y José Fonseca debe considerarse de gran nivel, en especial la del segundo, que supo igualar el trato de las luces de Sellier²⁰. Seguramente, este aumento progresivo de la calidad de los artistas guarda estrecha relación con el auge coetáneo de la enseñanza académica en España, en concreto del arte del grabado.

²⁰ Su catalogación técnica se encuentra en Jerez Moliner, F (1998): "Grabados científicos valencianos (1687-1814)", en López Piñero J. M. et al.: *La actividad científica valenciana de la Ilustración*, Diputación de Valencia, Valencia, II, p. 27 (11.1), 71-97 (21.2), 109 (30.1), 115-118 (38.2), 134-136 (50.1), 142-157 (51.1), 220-225 (82.1).

En la actualidad se ha perdido parte del material empleado para la publicación de las *Icones*²¹. Afortunadamente se conservan los seiscientos un dibujos originales de Cavanilles en seis tomos del Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid y ciento setenta y dos láminas grabadas en los depósitos de la Calcografía Nacional²².

OBSERVACIONES SOBRE LA HISTORIA NATURAL, GEOGRAFÍA, AGRICULTURA, POBLACIÓN Y FRUTOS DEL REYNO DE VALENCIA (1795-1797)

En 1791, Cavanilles recibió el encargo oficial para desarrollar un estudio de las riquezas naturales de España. Su trabajo dio lugar a los dos tomos de las *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia* (1795-1797). A pesar de su intención de cumplir completamente su tarea, tuvo que conformarse con el estudio del territorio que había escogido como primer destino, el Reino de Valencia, en el que invirtió tres campañas durante las estaciones de primavera y verano de 1791 a 1793. Las paradas obligatorias en los periodos invernales fueron aprovechadas por el científico para ordenar en su gabinete madrileño la información y los materiales recogidos en cada una de las expediciones, así como para adelantar la publicación de las *Icones*. Además de los posibles trastornos debidos al conflicto político entre Francia y España²³, la redacción y la ilustración de

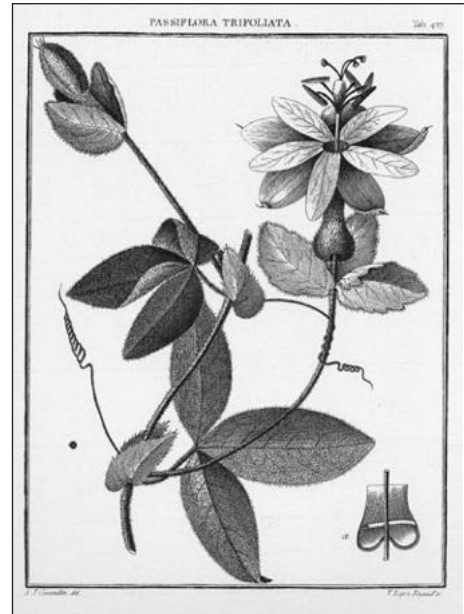


Fig. 4. *Passiflora trifoliata*. Grabado de Vicente López Enguñadanos a partir del dibujo de Cavanilles. *Icones et descriptiones plantarum*, vol.V, lám. 427, Madrid, Imprenta Real, 1791-1801.

las *Observaciones* fue una labor complicada por coincidir en el tiempo con la preparación de los tomos tercero y cuarto de su obra botánica. Estas circunstancias justifican el retraso de la publicación hasta los años 1795 y 1797.

A su regreso de la última campaña por Valencia en otoño de 1793, Cavanilles trató de organizar la heterogénea información, sus dibujos y bocetos. La estructura de la obra siguió finalmente un criterio territorial que recorría de norte al sur el Reino de Valencia. El

²¹ 1801, agosto, 25. Madrid. Cuenta general de las cantidades de dinero recibidas del Rey y gastadas, desde principio de 1792 hasta el día 1 de julio de 1801, en el grabado de las láminas destinadas a las obras de Antonio José Cavanilles, presentada por el autor. ARJB, *División XIII*, 6, 11, 3.

²² 1793, enero, 9; 1793, marzo, 20; 1794, enero, 15; 1794, octubre, 26; 1795, marzo, 5; 1797, marzo, 15. Madrid. Acuses de recibo de Nicolás Barsanti, director de la Real Calcografía, por las láminas calcográficas de las distintas obras entregadas por Cavanilles. ARJB, *División XIII*, 6, 2, 1-6. Se conservan las siguientes: 2-25, 51-75, 226-250, 301-350, 501-525, 551-575. Véase Carrete Parrondo, J. et al. (1987): *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, p. 103-105.

²³ El conde de Floridablanca, uno de sus mecenas y defensores, fue sustituido en 1792 por el conde de Aranda como primer secretario de Estado. Aranda, al que Cavanilles había tratado en sus años de París, moderó la política hostil frente a Francia. Al poco tiempo, los acontecimientos ocurridos en Francia desencadenaron la crisis política en nuestro país. Como consecuencia de la expansión revolucionaria, Aranda fue cesado y sustituido por Manuel Godoy, futuro Príncipe de la Paz. El endurecimiento de las posturas españolas frente a la Convención desencadenó la guerra en marzo de 1793. Véase Lynch, J. (1991): *El siglo XVIII*, Crítica, Barcelona.

contenido de las *Observaciones* no puede considerarse estrictamente de tema botánico, sin embargo, describe la vegetación, el paisaje y el territorio como lo haría un botánico de campo, una labor que corrige la imagen bien distinta que en ocasiones se ha querido dar. Su estudio aporta notables contribuciones a disciplinas diversas como la agricultura, la geografía, la economía, la demografía, la arqueología e incluso la ecología²⁴.

A diferencia de las *Monadelphiae* y las *Icones*, en esta obra no todos los dibujos preparatorios pueden considerarse de Cavanilles. Algunos de los bocetos tomados del natural por el botánico de distintas vistas, monumentos, ruinas y poblaciones necesitaron una transformación artística previa para pasar al metal. La documentación conservada demuestra que Carlos de Vargas Machuca y Tomás López Enguídanos se encargaron de realizar más de cuarenta dibujos. Esta sucesión de pasos, desde el apunte hasta la lámina final, justifica la falta de realismo de algunas de las composiciones, claramente idealizadas y adornadas. Tomás López Enguídanos hizo al menos

once dibujos que se le pagaron a ciento veinte reales la unidad y Carlos de Vargas Machuca hizo al menos treinta y dos que se le pagaron a noventa reales cada uno²⁵. A parte de la posible mala interpretación acerca de la autoría de los dibujos²⁶, debe señalarse que no todas las ilustraciones fueron originales, pues en algunos casos, se reprodujeron mapas y grabados de otros autores. Como ha puesto de manifiesto Mateu a través de las investigaciones de Faus, al parecer sólo dos de los doce mapas representados en las láminas de las *Observaciones* son novedosos: el *Mapa del Reyno de Valencia* y el *Mapa de Peñagolosa*²⁷. Pese a su originalidad, el primero se inspiró en la *Carta Esférica* (1786) del brigadier Vicente Tofiño y, sobre todo, en el *Mapa geográfico del Reyno de Valencia* (1788) realizado por Tomás López de Vargas, que había manejado el botánico en sus expediciones.

Otras láminas extraídas de grabados anteriores son la del *Puerto de Valencia y vista del Grao*, sacada del proyecto del puerto que remitió el ingeniero Francisco Miralles a Cavanilles, la *Vista de*

²⁴ Roselló Verger, V. M. (1987): "Cavanilles, naturalista de la Ilustración", en *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 173, p. 3-20; Costa Taléns, M. (1995): "Introducción", en Cavanilles, A. J., *Icones et descriptiones plantarum quae aut sponte in Hispania crescunt, aut in hortis hospitantur*, Consellería de Cultura, Valencia, I, p. IX-XLVIII; Mateu Bellés, J. F. (1995): Cavanilles y el oficio ilustrado de viajar, en Lacarra, J. et al.: *Las Observaciones de Cavanilles. Doscientos años después*, Bancaja, Valencia, I, p. 15-55; López Piñero, J. M.; Navarro Brotóns, V. (1998): "Estudio histórico", en López Piñero J. M. et al.: *La actividad científica valenciana de la Ilustración*, Diputación de Valencia, Valencia, I, p. 9-108.

²⁵ Apenas se ha encontrado información acerca de este artista. En los registros de matrícula de la Academia de San Fernando aparece un "Carlos Ramón de Vargas", nacido en Alicante, que ingresó en los estudios en 1766, a la edad de veintisiete años. Pardo Canalís, E. (1967): *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, C.S.I.C., Madrid, p. 114. Entre los posibles miembros de su familia que se dedicaron a tareas artísticas se encuentran Manuel Timoteo de Vargas Machuca, platero nacido en Toledo que se matriculó en la Academia de San Fernando de Madrid en 1760; Manuel de Vargas Machuca y Bronchalo, nacido en 1773 en Toledo, matriculado en la misma institución en 1785; y el más conocido, Cayetano de Vargas Machuca (1807-1870), calcógrafo formado en la academia madrileña y premiado por ésta en el Concurso General de 1832. ARJB, *División XIII*, 6, 4, 4-8 y 6, 11, 1.

²⁶ 1801, agosto, 25. Madrid. Cuenta general de las cantidades de dinero recibidas del Rey y gastadas, desde principio de 1792 hasta el día 1 de julio de 1801, en el grabado de las láminas destinadas a las obras de Antonio José Cavanilles, presentada por el autor. ARJB, *División XIII*, 6, 11, 3. En ella Cavanilles advierte "que nada cuento por varios dibujos que hice en la obra de Valencia y entre otros el mapa general del Reyno". La utilización del adverbio "varios" contrasta con la aparición de su firma como dibujante en todas excepto dos de las cincuenta y tres estampas de la obra.

²⁷ Faus Prieto, A. (1995): *Mapistes: Cartografía i agrimensura a la Valencia del segle XVIII*, Alfons el Manànim, Valencia; Mateu Bellés, J. F. (1995): Cavanilles y el oficio ilustrado de viajar, en Lacarra, J. et al.: *Las Observaciones de Cavanilles. Doscientos años después*, Bancaja, Valencia, I, p. 45-46: "La espléndida investigación de Faus sobre la cartografía de los agrimensores valencianos del siglo XVIII ha aportado numerosas referencias acerca de la paternidad de los mapas copiados en su día por Cavanilles. Al mismo tiempo ha establecido que, en el antiguo reino, había *mapistas* que producían cartografía demostrativa e ilustrada de múltiples usos."

la *Ciudad de Valencia*, tomada de Sn. Pio V, inspirada en la *Naumachia* (1762) de Carlos Francia y la *Vista del Puente del Mar de Valencia arruinado por el rio Turia en 5 de Nov. de 1776*, tomada de alguna ilustración de la época. Curiosamente, la primera apareció en el grabado sin la firma de Cavanilles y las otras dos tampoco la tienen en su correspondiente dibujo conservado en el archivo del Real Jardín Botánico de Madrid.

Además de estas ilustraciones copiadas o inspiradas en obras anteriores, puede destacarse un grupo de láminas excesivamente idealizadas en las que se dibujan escenas con una mayor libertad y que no se ciñen al paisaje real representado. Son el *Aqüeducto y peña cortada en el término de Chelva*, las *Antigüedades de Costur*, la *Vista del Arco Romano en las inmediaciones de Cabanes*, el *Uso de la pita y vista del aqüeducto de Canals* y la *Vista del Pantano de Tibi*. Como en el caso anterior, los dibujos previos de cuatro de ellas no poseen la firma de Cavanilles. La documentación conservada permite asegurar, además, que el botánico recibió del cura de Vilafamés un dibujo del arco romano de Cabanes que se debió copiar, así como los textos de una lápida y monedas por parte del rector de Costur que acabaron figurando en la lámina.

Sin embargo, el mayor conjunto de ilustraciones es el formado por las vistas y paisajes originales, sacados de los apuntes tomados del natural por el propio Cavanilles en sus distintos viajes por territorio valenciano, y completados con algunos detalles imaginarios que adornan la composición. Casi en su totalidad, los dibujos preparatorios de estas vistas están firmados por Cavanilles.

De los cincuenta dibujos previos de las *Observaciones* conservados en el archivo del Real Jardín Botánico de Madrid, siete están sin firmar; en cuarenta, Cavanilles figura como dibujante y en tres,



Fig. 5. Vista de la huerta de Alicante tomada de la torre del lugar de Aigües. Dibujo de Antonio José Cavanilles preparatorio para sus *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*, vol. II, p. 247, Madrid, Imprenta Real, 1795-1797. (Madrid, Real Jardín Botánico)

aparece como autor de la composición, concretamente en el del *Marquesado de Lombay*, y *parte del Condado de Carlet*, *Vista de la villa de Bocayrente* y *Situación de Montroy* (a), *Real* (b) y *Montserrat* (c). De las tres ilustraciones restantes, dos aparecieron grabadas sin la firma del botánico y la tercera es la titulada *Mapa del Reyno de Valencia por Don Antonio Josef Cavanilles*, 1795.

El tamaño del marco de estos dibujos preparatorios es similar a las medidas de las láminas de metal grabadas que se emplearon en la edición. En cuanto al contenido, si se comparan estos materiales no pueden advertirse cambios importantes en las ilustraciones, sino una dependencia rígida, sólo alterada por ciertos retoques ornamentales en algunos detalles de las obras y la distinta textura originada por el cambio de técnica.

Cavanilles confió el grabado de las cincuenta y tres láminas de las *Observaciones* a dos de los artistas valencianos que habían colaborado en la ilustración de las *Icones*: Miguel Gamborino que grabó tres de las ilustraciones, y Tomás López Enguídanos, que se encargó de grabar las cincuenta restantes²⁸. El precio de las láminas acabadas varió muy poco.

²⁸ Su catalogación técnica se encuentra en Jerez Moliner, F. (1998): "Grabados científicos valencianos (1687-1814)", en López Piñero J. M. et al.: *La actividad científica valenciana de la Ilustración*, Diputación de Valencia, Valencia, II, p. 97-99 (21.3), 118 (38.3), 137-139 (50.6), 249 (90.15).



Fig. 6. Vista del valle de Vallidigna. Grabado de Tomás López Enguídanos a partir del dibujo de Cavanilles. *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*, vol. I, p. 216, Madrid, Imprenta Real, 1795-1797.

La gran mayoría, cincuenta concretamente, se pagaron a seiscientos reales y sólo tres de las obras de Tomás López Enguídanos se recompensaron con una cantidad distinta. Por el “gravado y cobre del mapa general de Val.a” recibió tres mil cuatrocientos reales. Excepcionalmente, figura el recibo de un tercer grabador, José Asensio y Torres (Valencia, 1759 – Madrid, 1820), que cobró dos mil quinientos reales “por haber gravado la letra del mapa general del Reyno de Valencia”²⁹. Este artista se había especializado durante años en el grabado de letras en la Real Calcografía. Posteriormente, fue nombrado Grabador de Cámara por abrir los Vales Reales y llegó a trabajar para el Depósito Hidrográfico de la Marina como especialista en el grabado de letras de las cartas hidrográficas. Su dominio en la ejecución de la letra justifican su colaboración en esta lámina de Cavanilles y la elevada cantidad que recibió a cambio de su trabajo en comparación con el resto. La lámina del *Puerto de Valencia y vista del Grao* costó, por su tamaño y dificultad, mil quinientos reales y el pequeño grabado de la “moneda celtibérica de Meca”, única

ilustración que figuró en la obra entre texto, se pagó a ciento ochenta reales³⁰.

El primero de los tomos de las *Observaciones* salió de la Imprenta Real de Madrid a finales del año 1795. Se compuso finalmente de dieciséis hojas, doscientas treinta y seis páginas y veintiocho estampas, todas ellas en folio mayor. A comienzos de 1797 se publicaba la segunda parte de la obra. El tomo estaba formado por cuatro hojas, trescientas treinta y cinco páginas, veinticuatro estampas grandes y una menor. Como en las *Icones*, sus láminas fueron grabadas mediante el empleo mixto de la técnica del aguafuerte y del buril. Tanto Tomás López Enguídanos como Miguel Gamborino fueron fieles al dibujo preparatorio y siguieron un tratamiento semejante, por lo que no se aprecian excesivas diferencias de estilo o de calidad entre las estampas de ambos.

Los grabados, sobre todo de vistas y paisajes, muestran defectos notables de perspectiva y escala, así como un exceso de simplificación de elementos. Los artistas realizaron su labor de traspaso de la composición original al metal y la retocaron mínimamente desde el punto de vista artístico, para enriquecer ciertos aspectos ejecutados con tosquedad. Esta pequeña adaptación, controlada por el propio Cavanilles, contribuyó a que el resultado se alejara, aun más, de la representación realista, fruto de la copia directa del natural. Aunque los principales elementos de cada grabado nos permiten localizar geográficamente la escena, las “vistas” poseen una idealización apreciable cuya finalidad se encuentra, probablemente, en servir de guía o apoyo a sus extensas descripciones. La calidad de las ilustraciones dista enormemente de las incluidas en las obras de tema botánico. Quizás el abandono del rigor científico por un enfoque más general y accesible en las *Observaciones* justifique este contraste.

²⁹ ARJB, *División XIII*, 6, 4, 4. Para conocer la biografía de José Asensio y Torres y su contribución a la historia del grabado científico en España, véase Jerez Moliner, F. (2001): *Los artistas valencianos de la Ilustración y el grabado biológico y médico*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, p. 334-335.

³⁰ ARJB, *División XIII*, 6, 4, 1-6

En la actualidad, el archivo del Real Jardín Botánico de Madrid conserva el “Diario” del viaje, cartas, notas, el texto manuscrito, bocetos, apuntes y cincuenta dibujos originales preparatorios para el grabado de esta obra³¹. A excepción de la “moneda celtibérica de Meca”, el *Puerto de Valencia y vista del Grao*, y el *Mapa del Reyno de Valencia*, el resto se encuentra en perfecto estado en el depósito de este archivo. Las láminas grabadas han tenido peor suerte, pues sólo se conservan veintisiete del primer tomo en los fondos de la Calcografía Nacional, pese a que fueron entregadas todas junto a una cabecera a su director Nicolás Barsanti en 1797³².

HORTUS REGIUS MATRITENSIS (1804)

En 1801, tras la jubilación anticipada de su “rival” Casimiro Gómez Ortega, Cavanilles consiguió uno de sus objetivos prioritarios, la dirección del Real Jardín Botánico de Madrid y el implícito nombramiento de catedrático. Desgraciadamente, su inesperada muerte en 1804 truncó su ascenso científico y el de la botánica española. Por entonces se encontraba trabajando en el *Hortus Regius Matritensis*, tratado que seguía el modelo de las *Icones*, con el que pretendía mostrar a los científicos de otros países las colecciones del Real Jardín Botánico de

Madrid con algunas descripciones nuevas y sobre todo, con gran número de ilustraciones originales³³. De las ciento cuatro plantas planeadas para el primer tomo se llegaron a describir ochenta y cinco, si bien Garillete y Pelayo han señalado que sesenta y uno de los taxones ya habían sido publicados con anterioridad, la mayoría por el propio Cavanilles³⁴.

Mayor interés debe darse a sus ilustraciones, prácticamente originales, a juzgar por el aprovechamiento que de ellas hizo, entre otros, el botánico sueco coetáneo Olof Swartz, miembro como él de la *Regia Societas Scientiarum Uppsaliensis*³⁵. Se llegaron a realizar cien dibujos repartidos entre José Guío, Antonio Delgado Meneses y el propio Cavanilles, aunque algunos quedaron sin firmar. Los dibujos a pluma en folio menor conservados en el archivo del Real Jardín son los preparatorios para el grabado. El tamaño aproximado del marco dibujado que rodea a las especies coincide plenamente con el de las estampas resultantes del grabado. Esta concordancia agilizaba el proceso de calco del dibujo en la matriz de cobre preparada para grabar, pues se evitaban los pasos adicionales para aumentar o disminuir el tamaño de la composición en la lámina metálica.

José Guío y Sánchez³⁶, dibujante en las expediciones de Malaspina y del

³¹ En el Archivo de la Real Academia de la Historia, *legajo 11-7987*, se conservan veintiocho esquemas y dibujos de Cavanilles destinados a las *Observaciones*. Véase González Bueno, A. (2002): *Antonio José Cavanilles (1745-1804). La pasión por la Ciencia*, Fundación Jorge Juan, Madrid, p. 397.

³² ARJB, *División XIII*, 6, 2, 6. Carrete Parrondo, J. et al. (1987): *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, p. 157-159. Del primer tomo sólo falta la lámina que reproduce la *Vista de la Villa de Culla*.

³³ ARJB, *División I*, 21, 12, 1.

³⁴ En el apéndice del estudio de Garillete, R.; Pelayo, F. (1991): “Las actividades botánicas del naturalista valenciano A. J. Cavanilles” en Cavanilles, A. J.: *Hortus Regius Matritensis*, Cartonajes Suñer-Real Jardín Botánico, Madrid, p. XI-XXXI, vienen los taxones publicados previamente por Cavanilles u otros autores y su localización. ARJB, *División I*, 13, 5. Según la indicación que hizo Colmeiro en el envoltorio del manuscrito, hoy en el Archivo del Real Jardín Botánico, quedaron por hacer diecinueve descripciones, que correspondían a las láminas 1, 2, 8, 11, 16, 37, 39, 44, 76, 77, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98 y 99, si bien, la 93, *Humata trifoliata*, ya tenía la frase diagnóstica y la sinonimia.

³⁵ Garillete, R.; Pelayo, F. (1991): “Las actividades botánicas del naturalista valenciano A. J. Cavanilles” en Cavanilles, A. J.: *Hortus Regius Matritensis*, Cartonajes Suñer-Real Jardín Botánico, Madrid, p. XXVIII-XXIX. ARJB, I, 21, 12, 1. Swartz tuvo en su poder una copia de las pruebas de imprenta del *Hortus* enviada por Cavanilles y usó algunas de las estampas en su obra *Synopsis filicum*, publicada en 1806, una vez fallecido el valenciano.

³⁶ Sotos Serrano, C. (1982): *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, Real Academia de la Historia, Madrid; Sotos Serrano, C. (1984): *Flora y fauna cubanas del siglo XVIII: los dibujos de la expedición del conde de Mopox (1796-1803)*, Turner, Madrid; Sánchez Gómez, B. et al. (1987): *La Real Expedición Botánica a Nueva España 1787-1803*, Real Jardín Botánico, Madrid.

conde de Mopox, había sido designado por Cavanilles para ocupar el puesto de dibujante del Real Jardín Botánico de Madrid. Como es lógico, se encargó de hacer la gran mayoría, pues su trabajo consistía, precisamente, en dibujar, bajo las instrucciones del profesor, la anatomía de la flor y el fruto de las especies que éste considerase oportuno. Realizó setenta de las ilustraciones y todas ellas, excepto la lámina veintinueve, conservan su firma manuscrita en el ángulo inferior izquierdo. En el paso siguiente, el del grabado, la estampa veintinueve resultante recogió su autoría como en las demás.

Cavanilles realizó veinte dibujos y bajo su firma, como era habitual en él, incluyó algunas notas manuscritas con el lugar, la fecha y el origen del ejemplar representado. La ejecución del dibujo de la *Mustelia arundinacea*. tab. 6, el 20 de marzo de 1804, demuestra que trabajó con intensidad en el *Hortus* hasta que le sobrevino la muerte cincuenta días después.

Antonio Delgado Meneses dibujó diez de las ilustraciones. Todas ellas, excepto una, se encuentran entre las últimas treinta. Su tardía incorporación al proyecto está justificada por la tarea de iluminador y dibujante desde 1801, de las estampas de la *Flora Peruviana et Chilensis* de Hipólito Ruiz y José Pavón. En 1824, obtuvo la plaza de dibujante-iluminador de la “Flora” de Mutis. Su definitiva vinculación con la “Oficina de la Flora Americana” parece ser que no llegó hasta 1832, tres años después de morir el primer dibujante, Isidro Gálvez³⁷.

En lo que respecta al grabado, Cavanilles continuó confiando el trabajo a uno de sus mejores y más eficaces colaboradores, el valenciano Tomás López Enguídanos, que consiguió abrir al menos ochenta y cuatro láminas. A di-

ferencia de las obras anteriores, no se ha localizado documentación acerca del proceso de ilustración del *Hortus Regius Matritensis*. Sin embargo, las firmas de las láminas conservadas permiten reconstruir el sistema utilizado. Como era habitual en la mayoría de las obras de estas características, las tareas de grabado, y a veces de dibujo, se repartían entre varios artistas para adelantar en lo posible el proceso. En ocasiones como ésta, la responsabilidad recaía en un grabador director que se encargaba de distribuir las láminas entre un grupo de artistas, habitualmente menos expertos, coordinar el trabajo y corregir sus defectos. El artista mantenía una relación directa con el autor científico para mostrarle las pruebas y llevar a cabo sus decisiones. Su nombre era, junto al del dibujante, el único que figuraba finalmente en las láminas, como ocurre en este caso aunque con frecuencia de manera abreviada “E. dt.”. Tomás López Enguídanos debió dirigir, en torno a 1803 y 1804, a un grupo de jóvenes grabadores formados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, seguramente, en estrecha relación con la Real Calcografía, principal centro de grabado de la época.

En el Archivo de Real Jardín Botánico de Madrid se conservan setenta y ocho estampas, tres repetidas, que son las pruebas de imprenta de sus correspondientes láminas grabadas³⁸. El número elevado de estampas demuestra el estado avanzado del proceso de ilustración y, por tanto, de la publicación de la obra. El material del *Hortus Regius Matritensis* conservado en los depósitos de la Calcografía Nacional incrementa la cantidad total de láminas que llegaron a realizarse. En esta institución se localizan cuarenta y cinco láminas grabadas de la obra, al-

³⁷ Llegó a iluminar al menos dieciséis ejemplares completos de los tres tomos de la *Flora Peruviana et Chilensis*. Ruiz y Pavón al ministro Caballero. 1801, enero, 19. Madrid. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid, *Serie Expediciones*, exps. 274, 379, 384, 390 y 446; ARJB, *División IV*, 14, 4, 7.

³⁸ Su catalogación técnica se encuentra en Jerez Moliner, F. (1998): “Grabados científicos valencianos (1687-1814)”, en López Piñero J. M. et al.: *La actividad científica valenciana de la Ilustración*, Diputación de Valencia, Valencia, II, p. 99 (21.4), 139-141 (50.8).

gunas de ellas distintas a las pruebas de imprenta del archivo del Real Jardín³⁹. Las láminas calcográficas son del mismo tipo que las realizadas para las anteriores obras botánicas de Cavanilles. Abiertas con el procedimiento mixto del aguafuerte y el buril, buscaron los efectos producidos por el grabado de línea.

La intención de llevar la obra a la imprenta de forma inmediata se manifiesta en una Real Orden, de 17 de mayo de 1804, enviada por Pedro Cevallos al director del Real Jardín Botánico, Francisco Antonio Zea y en oficio al duque del Infantado, uno de los testamentarios de Cavanilles. En ella se hacía pasar “para los fines á que este lo tenía destinados” el manuscrito del *Hortus Regius Matritensis* y el herbario del botánico a sus sucesores

en el Real Jardín, “los mayores admiradores del singular merito de Cavanilles, que se esmerarán en hacer el debido honor á la digna memoria de este sabio”⁴⁰.

Su sucesor en el cargo de director del Real Jardín, Francisco Antonio Zea, dilató la edición con un sinfín de excusas, entre las que destacan la redacción de un elogio, el grabado de un retrato del autor, la oposición de un grupo organizado, algunos gastos urgentes, etc.⁴¹. Sin duda, los problemas económicos y políticos previos al enfrentamiento bélico en nuestro país pesaron de modo definitivo en el olvido de la obra. Tuvimos que esperar hasta 1991 para que se editaran el manuscrito y los dibujos tal y como quedaron a la muerte de Cavanilles el 10 de mayo de 1804.



³⁹ Se conservan pruebas de imprenta de todas las láminas, con excepción de la número 3, 4, 5, 6, 10, 11, 39, 40, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 74, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 93, 94, 95 y 99. Se destacan en negrita aquellas de las que se conservan las planchas en la Calcografía Nacional. En Carrete Parrondo, J. *et al.* (1987): *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, p. 105-108, se inventarían las láminas número 2, 10, 15, 16, 18-20, 27-30, 33, 35, 37, 38, 44, 48-50, 52, 54-56, 67-69, 73, 75, 76, 78-83, 86-89, 92, 94-97 y 99.

⁴⁰ El manuscrito llegó al archivo del Real Jardín Botánico de Madrid, el 18 de noviembre de 1804, de manos de su sobrino José Tomás Cavanilles. En una nota final, asegura que se trata del manuscrito original escrito del propio puño del botánico valenciano, excepto dos descripciones a cargo de Mariano Lagasca y José Rodríguez, e indica que “se entrega al Sr Dn Franco Anto Cea, sucesor en la dirección y cátedra del jardín pa su publicación conforme a rl orn”. ARJB, *División I*, 13, 5.

⁴¹ ARJB, *División XIII*, 1, 34, 7-12. Correspondencia entre Francisco Antonio Zea y José Tomás Cavanilles, sobrino del autor, 1804-1805.

EL MEDITERRANEO COMO VÍA DE INTERCAMBIO ENTRE LA PINTURA MALLORQUINA Y RIOPLATENSE

Francisca Lladó Pol
Universitat de les Illes Balears

“Grisas de las rocas de Mallorca, grises plateados armonizados con los ocre de oro y los verdes profundos de las matas. Anaranjados maravillosos del sol poniente, con sus sombras violáceas, carminosas, aterciopeladas y hay también ocre que tiran al naranja y otros miles de tonos imposibles”.

Carlos Alberto Castellanos

INTRODUCCIÓN

Analizar comparativamente las producciones efectuadas en Mallorca y en el Río de la Plata, supone partir de situaciones concretas y peculiares que a principios del siglo XX llegaron a entrecruzarse con desiguales consecuencias.

El punto de referencia que permite ver la confluencia de intenciones, viene dado por la consideración del mediterráneo como temática y concepción estética consiguiendo a partir de dichas perspectivas modificar los modelos de paisaje imperantes.

El resultado de esta producción mediterránea generó una desigual lectura. Mientras en Argentina y Uruguay se debatía cuál debía ser el verdadero lenguaje del arte rioplatense; en Mallorca se dio una excesiva prioridad al tema del paisaje, considerado el protagonista legítimo de la pintura a la vez que entendido como un síntoma de modernidad.

A partir de las líneas expuestas, ésta comunicación se centrará prioritariamente en la aproximación a Mallorca,

desde una mirada latinoamericana, ya que para la mayoría de artistas procedentes de América, el mediterráneo fue concebido como un viaje estético que a menudo generó una distorsión de la realidad.

Para efectuar dicho estudio se hace necesario dar especial protagonismo a los artistas rioplatenses cercanos al círculo de Herminio Anglada Camarasa. Entre ellos resulta interesante remarcar el papel de intercambio, ya que la misma visión mediterránea fue releída por artistas de origen mallorquín y foráneos, generando en todos los casos una producción que paulatinamente se alejaba de postulados conservadores.

Debido a que nos hallamos ante la realización de viajes de ida y vuelta, veremos las temáticas mallorquinas desde el tránsito operado en el tiempo y en el espacio, o lo que es lo mismo, desde el recuerdo y la memoria, y lo haremos desde la obra de cuatro artistas: Pedro Blanes Viale, Atilio Boveri, Octavio Pinto y Carlos Alberto Castellanos. Si bien es cierto que podríamos

haber incluido la obra de otros artistas como Francisco Bernareggi, Tito Cittadini, Gregorio López Naguil, Rodolfo Franco o Humberto Causa, hemos considerado que aquellos tienen en común el haber contribuido decisivamente a la formación de un nuevo lenguaje sobre el paisaje a partir del impacto causado por su presencia en la isla, configurando un nuevo imaginario que fue importado a sus países.

Para dar por finalizada esta introducción, creemos oportuno apuntar que la historia del arte ha tratado de manera desigual a los artistas escogidos, ya que de la presencia de Pedro Blanes Viale y Atilio Boveri tenemos una constancia certera, que viene justificada por la notable obra catalogada, artículos de prensa de la época o correspondencia particular, material que ha generado estudios y exposiciones monográficas. Mientras que no ocurre lo mismo con Octavio Pinto y Carlos Alberto Castellanos, quienes llegaron de forma aislada, atraídos por la seducción del paisaje mallorquín que había sido difundido en el Río de la Plata por Anglada Camarasa y algunos de sus discípulos, y por lo tanto no se dispone de la misma riqueza documental.

MALLORCA VISTA DESDE EL RÍO DE LA PLATA

Si bien es cierto que a principios del siglo XX Mallorca recibió la visita de un considerable número de artistas y literatos latinoamericanos que contribuyeron a la difusión internacional de la isla¹, en esta oportunidad nos centraremos exclusivamente en los procedentes del Río de la Plata.

El hecho de no especificar diferencias entre Argentina y Uruguay no su-

pone una falta de reconocimiento de las producciones propias de ambos países, sino por el contrario, una valoración del carácter fluido que el Río de la Plata gozaba a principios de siglo pasado entre los intelectuales de ambas orillas.

Nos hallamos ante una doble dimensión espacio-temporal con un fuerte componente unitario, que en la actualidad la historiografía valora especialmente², aun cuando se da la paradoja de la falta de renovación de estudios procedentes de Argentina y Uruguay que en muchas ocasiones viene justificada por las circunstancias político-sociales atravesadas en ambos países; y que contrasta con la abundante literatura internacional³. También quisiéramos remarcar que desde esta postura se recupera uno de los postulados de Jorge Luis Borges y su consideración del río, entendido como un lugar de tránsito entre las ciudades de Buenos Aires y Montevideo, remarcando una vez más el carácter monolítico de las ciudades rioplatenses.

Desde las exposiciones locales, certámenes e incluso núcleos de formación, algunos miembros de la comunidad rioplatense se reencontraron en Europa. Nos hallamos ante artistas pertenecientes a familias acomodadas y que a finales del siglo XIX y principios del XX solían realizar un recorrido por talleres europeos con la intención de comprar obra, a la vez que conocer las nuevas producciones y corrientes estéticas. Eran miembros de una minoría económica y social muy específica, europeos en sus costumbres y conscientes de la importancia de la cultura y el arte en la definición de su perfil público, tanto el de la élite de gobierno⁴ como el de las clases sociales dirigidas que enviaban a sus hijos a Europa a ampliar estudios.

¹ Lladó Pol, Francisca, *Artistes plàstics argentins a Mallorca a través de la premsa* (en prensa).

² Un ejemplo de esta tendencia fue la exposición *Artistas rioplatenses en Europa 1911/1924. La experiencia de la vanguardia*, Buenos Aires, Malba, 17 de octubre de 2002 al 27 de enero de 2003.

³ Silvestri, Graciela (2002), "La Pampa y el Río. Una hipótesis de registros y periodizaciones en el paisaje rioplatense", en *Materia 2*, Universitat de Barcelona, pp. 15-96.

⁴ Sarlo, Beatriz (1999-2000), "El mito nacional", en *Lápiz* n° 158-159. pp. 19-24.

París, Londres, Munich, Roma, Milán, Florencia, Berlín y Mallorca fueron algunos de los lugares elegidos para complementar la formación de pintores y literatos, a menudo atraídos por las corrientes simbolistas en boga.

Indefectiblemente, tenemos que detenernos en los motivos que hicieron que la isla de Mallorca se hallara en igual consideración que las capitales europeas enunciadas.

Primeramente, destacar el papel ejercido por Mallorca, isla mediterránea vista como un paraíso perdido, arcadía feliz, isla dorada, lugar de evasión⁵ o simplemente el destino de un viaje estético, un lugar-destino, donde la emoción se presenta como un sentimiento preeminente. Todo ello sin obviar que Mallorca, y más concretamente Pollença, después del estallido de la Primera Guerra Mundial representó para los discípulos de Hermen Anglada Camarasa una extensión de las inquietudes artístico-estéticas desarrolladas en París. Mallorca a través de su luz, color y paisaje en general fueron motivos suficientes para actuar como punto de encuentro donde pasar largas temporadas.

Desde 1914 y hasta su muerte en el año 1959, Anglada Camarasa, desplazado desde París, vivió en el Puerto de Pollença donde se introdujo plenamente en el tema del paisaje convertido en una fuente inabarcable de inspiración. Junto a él llegaron un grupo de artistas latinoamericanos a quienes había impartido clases en la Academia Vitti, conocidos genéricamente como “discípulos argentinos”, ya que éstos lo eran en su mayoría, aunque debemos incluir al cubano Domingos Ramos o al mexicano Roberto Montenegro.

⁵ Lladó Pol, Francisca (2002), “La visión del otro: Mallorca vista por los extranjeros a principios del siglo XX”, en *Actes du Congrès International Environnement et identité en Méditerranée*, Corte, 3-5 juillet, pp. 275-283.

⁶ Fontbona, Francesc i Miralles, Francesc (1981), *Anglada-Camarasa*, Barcelona, Polígrafa, p. 94.

⁷ A/D (1910), “Notas de arte. Exposición internacional. España. Pintura y Escultura”, en *La Prensa*, 23 de julio, p. 6.

⁸ Sobre este artista, véase, Pereda, Raquel (1990), *Blanes Viale*, Fundación Banco de Boston, Montevideo, y Pardo, José María (1992), “P. Blanes Viale: entre la innovació i l'eclecticisme”, en *P. Blanes Viale*, catálogo de la exposición, Palma de Mallorca, Sa Nostra.

No podemos pasar por alto que Anglada Camarasa era un artista de renombre en Argentina, sobre todo a raíz del éxito alcanzado en la “Exposición Internacional del Centenario,⁶” realizada en Buenos Aires en el año 1910 y donde fue distinguido con el Premio de Honor y Medalla de oro, acaparando la atención de la prensa bonaerense y generando un amplio debate en torno a las peculiaridades de su obra: “*La fastuosidad de la coloración de Anglada y Camarasa y la originalidad de su técnica son, en efecto, casi desconcertantes; es, más que una prodigalidad, un derroche de colores y de manchas vividas, una orgía de contrastes atrevidísimos, una licencia desencadenada, que, cuando no empuja inmediatamente a la crítica burlona, deja al espectador molesto por una sobrebundancia de impresiones*⁷”.

EL PAISAJE NATIVO DE PEDRO BLANES VIALE

Uno de los primeros artistas en llegar a la isla, incluso con antelación a Anglada Camarasa fue el uruguayo hijo de padre mallorquín, Pedro Blanes Viale. Dentro de sus aportaciones desarrolló el concepto de “paisaje nativo,” basado en la consideración de que la realidad objetiva lentamente se va diluyendo para dar paso a la emoción.

Desde su llegada a Mallorca en el año 1893, Pedro Blanes Viale⁸ mantuvo una actitud independiente respecto al medio artístico y desde la barriada palmesana de Santa Creu, comenzó a trabajar a partir de la plasmación de la naturaleza, a la vez que inició estudios en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Palma. Pese a la fuerte crisis económica, consiguió viajar a París, concretamente entre los años 1895 y 1897. Allí se imbuó en la



Fig. 1. Pedro Blanes Viale, "Paisaje de Mallorca", 1915. Óleo sobre tela, 121 x 113'5. Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo.

Este paisaje se ha identificado con su casa paterna de la barriada palmesana de Santa Creu.

Academia Julian del espíritu simbolista, junto a su maestro Benjamín Constant, coincidiendo durante estos años con Hermen Anglada Camarasa, quien a su vez se hallaba estrechamente vinculado a otros americanos como es el caso del peruano Carlos Baca-Flor⁹.

La percepción y la observación detenida se convirtieron en su método, fruto de una visión personal y que compartió con otros artistas como Antoni Gelabert después de su regreso a Mallorca en el año 1898, articulando una de las primeras vías de intercambio entre ambos y que se fue consolidando a lo largo de su amistad.

Al año siguiente regresó al Uruguay, iniciando una serie de viajes de ida y vuelta. Pero sus presupuestos basados en la innovación a partir de la contemplación paisajística no fueron especialmente valorados por lo cual decidió regresar a Europa, viaje que pudo efectuar en 1902 gracias a una beca otorgada por el gobierno italiano.

Aun cuando todo hacía pensar que en esta oportunidad se establecería en Roma, prefirió volver a París, atraído una vez más por los postulados simbolistas, concretamente, Puvis de Chavannes, de quien señaló: "*(es el pintor) que me ha entusiasmado más y que considero más completo de los modernos. Se ve que ha estudiado mucho a los maestros del siglo XV y XVI; es sincero como el beato Angélico; amante de la simplicidad, de la buena fe, y su visión es delicada, armónica*"¹⁰.

Desde París completó su imaginario sobre el paisaje gracias a constantes visitas a Mallorca. En esta oportunidad coincidió con Santiago Russinyol, Joaquim Mir, Degouve de Nuncques y el argentino Francisco Bernareggi¹¹. Con éste último y con Antoni Gelabert debatieron ampliamente sobre la importancia del sintetismo simbolista y la creación artística. Al igual que habían hecho otros artistas, organizaron una especie de retiro artístico en Palmira, finca del término de Peguera con el fin de pintar y analizar el hecho pictórico en sí mismo. Buscar marcos inéditos a la vez que reflexionar introspectivamente fue una experiencia que les marcó decisivamente, y de un modo u otro lo recogieron en sus escritos¹². De ellos quisiera destacar uno de Antoni Gelabert por sus referencias a las lecturas de

⁹ Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2003), "Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, p. 94.

¹⁰ Montero Bustamante, Raul (1938); "Semblanza", en *P. Blanes Viale*, catálogo de la exposición, Montevideo, Salón de Artes Plásticas de la Comisión Nacional de Bellas Artes.

¹¹ Una obra en lápiz de color sobre papel, "Nacimiento de Venus" nos permite ver, al igual que en el caso de otros artistas latinoamericanos, la influencia del simbolismo.

¹² Merecen especial atención las notas del biógrafo de Francisco Bernareggi, Diego Pro: "...Durante las noches, cuando no dibujábamos, leíamos o hacíamos música. En la habitación más amplia, colgaban lienzos, que pintábamos en Cala Fornells; y en un ángulo estaba el piano". Pro, Diego (1949), *Conversaciones con Bernareggi*, Tucumán, p. 37.

Huysmans y su escepticismo respecto a los destinos en el mundo del arte¹³.

La producción realizada durante estos años concluyó con una exposición en el año 1906 celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Palma¹⁴, bajo el predominio de la temática de paisajes mallorquines, como es el caso de las islas Malgrat y varias versiones del “safareig” de Son Moragues, paisajes estructurados gracias al conocimiento del medio, pero visto desde una percepción personal que pasa por la emoción y el sentimiento.

Este método lo llevó consigo al Río de la Plata en el año 1907, donde continuó con la investigación y la dinámica iniciada en Mallorca. En el Salón Moretti y Catelli de Montevideo expuso un total de 27 óleos, de los cuales la mayor parte habían sido pintados en Mallorca, destacando tres obras: “Raixa”, “Cala del Castillo, Cabrera”, y “La Primavera”¹⁵, obras marcadas por una fuerte sugestión de la visión de la naturaleza y que supusieron un giro importante en la plástica rioplatense, donde el paisaje era un género casi inédito.

Movido por el éxito de la exposición, inició en Uruguay un recorrido geográfico con el objetivo de plasmar paisajes tratados con diversas actitudes reflexivas. Se trata en este caso de un paisaje marcado por la horizontalidad de las pampas y en consecuencia con un fuerte contraste con los acantilados y grutas mallorquines, hecho que hizo que dulcificara gran parte de sus pinceladas matéricas y nerviosas.

Los años 1910 y 1916 vivió en Europa, con estancias breves en Mallorca, donde continuó con su línea de trabajo habitual. No deja de sorprender un artículo de Miguel Sarmiento publicado en *La Almudaina* en enero de 1914, quien lejos de ver las premisas simbolistas y la renovación del paisaje por él aportada,



Fig. 2. Pedro Blanes Viale, “Manolas”, 1911/1914. Óleo sobre tela, 238 x 210. Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo.

Además de señalar la influencia de Hermen Anglada Camarasa en el tema de las “manolas”, destaca en el fondo la iglesia de Santa Creu.

insistió en el determinismo del paisaje mallorquín y sus dificultades a la hora de cartografiarlo adecuadamente. Igualmente, el periodista llega a dudar de las aportaciones o aprendizajes parisinos, fruto de su rechazo a las vanguardias europeas y ejemplo evidente del conservadurismo intelectual de Mallorca: “*La pintura de Blanes ha evolucionado. Es muy sintética y mórbida. Sin duda trabajar en París, en un ambiente muy brumoso, ha influido en ello. El paisaje de Mallorca es cosa difícil para el que comienza a pintar. Su limpidez, el vigor que conservan las lejanías, constituyen un obstáculo difícil de rehuir. Por poco que el artista concentre su atención en los pormenores y se olvide de la visión de conjunto la limpidez se convierte en recortamiento y acritud*”¹⁶.

En 1916 regresó a Montevideo y junto al escultor Mañé efectuó una exposición en el Salón Caviglia, donde de las 34 telas, 32 corresponden a la etapa mallorquina. Es evidente que Blanes Viale había encontrado un lenguaje que pretendía difundir en el Río de la Plata y habituado como estaba a la contemplación de espectáculos majestuosos de la naturaleza, inició en esta ocasión un viaje

¹³ Véase Perelló Paradelo, Rafael (1977), *El pintor Antoni Gelabert*, Palma, p. 58.

¹⁴ Ballester, Rafael (1906), “Exposición Blanes Viale”, en *La Última Hora*, 18 de mayo.

¹⁵ Raquel Pereda, op. cit., p. 63.

¹⁶ Sarmiento, Miguel (1914), “Blanes Viale”, en *La Almudaina*, 24 de enero, p.1.



Fig. 3. Última casa de Atilio Boveri, construida por él mismo hacia 1940 en la localidad de Gonnet (La Plata – Argentina). En ella se observan las influencias decorativas y bizantinas, fruto de sus viajes a Europa.

por el norte de Argentina y cataratas del Iguazú. Es a partir de este momento que se produce un viraje y deja de lado el paisaje mallorquín para buscar el exotismo de América latina, diferente al del Río de la Plata. Con esta actitud, Blanes se acercaba cada vez más al resto de artistas que buscaban un nuevo lenguaje plástico al margen de la tradición europea.

Coincidiendo con la búsqueda de identidad nacional e incluso determinadas actitudes indigenistas, estos nuevos paisajes fueron excelentemente acogidos en Buenos Aires, capital cultural del cono sur. Llegados a este punto, podemos afirmar que había conseguido reafirmar su condición de pintor paisajista, temática que no abandonó a pesar que hacia 1920 haya comenzado a trabajar sobre temas de historia, que fue alternando, al igual que sus viajes, hasta el año 1926, fecha en que murió.

ENTRE EL PRIMITIVISMO Y EL SIMBOLISMO DE ATILIO BOVERI

Entre los años 1912 y 1915 vivió y trabajó en Mallorca el argentino Atilio Boveri¹⁷, quien a diferencia de Pedro

Blanes Viale no tenía vínculos con la isla. Becado a Florencia por el gobierno de su país, y gracias a la información obtenida por su compatriota Cesáreo Bernaldo de Quirós¹⁸ decidió viajar a Mallorca, ya que como hemos apuntado, la isla tenía fuerte prestigio entre los intelectuales latinoamericanos. Si bien formó parte activa de la vida cultural de Pollença, localidad en la que se instaló, no participó en acontecimientos oficiales o intelectuales de la isla. Su actitud estuvo fundamentada en la observación detenida de la naturaleza, del paisaje y sus gentes, siempre marcado por actitudes propias del simbolismo y panteísmo¹⁹ que vienen dadas por su atracción hacia la vida sencilla, cercana al primitivismo y que creyó ver en los mallorquines, así como en una corriente decorativista e incluso bizantina que se detecta en los platos de cerámica realizados en el año 1915 siguiendo la técnica de “La Roqueta”.

A su regreso a Argentina continuó con la misma tendencia decorativa como es la obra “Piedad”, actualmente en el Museu de Pollença, óleo de influencias simbolistas realizada en el año 1936 y en cuyo ángulo inferior izquierdo puede leerse una frase de Baudelaire extraída de *Las flores del mal*: “*Ya el niño solitario se alejó hacia las regiones de Dios el enorme solitario*”. Simplemente recordar que dicha obra de Baudelaire fue una de las más leídas entre los simbolistas franceses de finales del siglo XIX y principios del XX.

En 1915 ya en Argentina, acreedor de un importante bagaje técnico y teórico, supo convertirlo en propio a través de la mezcla de estilos y formas de trabajo. Seis años después el recuerdo de Mallorca y la captación de su paisaje formaban

¹⁷ Sobre la obra de Atilio Boveri, véase VV.AA. (2000), *Atilio Boveri, un artista singular*, catálogo de la exposición Palma de Mallorca, Museu de Mallorca.

¹⁸ Ferrer Gibert, Pedro (1913), “Ilustres pintores, huéspedes hoy en Mallorca”, en *La Almudaina*, 6 de septiembre.

¹⁹ “Y toda la vida transcurre así, en este eterno himno a la alegría de vivir, en este grande, pintoresco y bello homenaje al hacedor, en esta demostración de gratitud a Él, que quiso que sus criaturas fuesen buenas rodeándolas de una maravillosa naturaleza...”. Véase Boveri, Atilio (1916), “De la isla de Mallorca”, en *La Almudaina*, 4 de mayo, p.1.

parte de sus consideraciones sobre el arte, y un buen ejemplo fue la exposición realizada en 1921 en las Salas de la Comisión Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, donde presentó una serie de paisajes mallorquines dentro los cuales destacan “Castell del Rei”, “Torrent de Pareis” o “La Higuera”. Esta exposición fue muy comentada por la prensa argentina y vale la pena remarcarla, ya que la obra de Boveri en los años veinte se movía en campos artísticos diferentes a la pintura como es el caso de la cerámica, el dibujo, el grabado e incluso la arquitectura y que le permitieron elaborar una extensa teorización basada en las necesidades del arte al servicio del hombre, que difundió tanto desde sus artículos en la prensa como desde su cátedra en la Universidad de La Plata²⁰.

En 1927 hallamos otra referencia a Mallorca gracias a la edición del álbum *Mallorca. Grabados en madera*, bajo el subtítulo de *El Castillo del Rey y otros motivos de Pollensa*, patrocinado por la Comisión Provincial de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires. Incluye 19 grabados al linóleo, cuyas planchas se habían elaborado a partir de dibujos efectuados durante su estancia en Mallorca²¹. Los temas son recurrentes: el Castell del Rei, los valles de Pollença, el Barcarés de Alcudia, el Torrent de Pareis, el monasterio de Pollença, higueras, olivos y una burra. De este modo el artista no sólo se convirtió en un precursor de la xilografía, sino que al trabajar a partir del recuerdo y la memoria estaba llevando a la práctica algunas de las argumentaciones adquiridas en Europa, como la consideración que el arte es la transposición de una idea, o dicho de otro modo, que es posible trabajar de memoria.

²⁰ *Algunos juicios críticos sobre la obra artística y pedagógica de Atilio Boveri. Recopilación efectuada para acreditar sus títulos de profesor (s/f)*, La Plata, Escuela de Artes y Oficios San Vicente de Paul.

²¹ Ch. Sanjuán, op. cit., p. 29

²² Sobre dicha exposición, conocida popularmente como “Missó d’Art”, véase Alcover, Manuela (1992), “La Missió d’Art a l’Argentina”, en *Actes del Congrés Internacional d’Estudis Històrics “Les Illes Balears i Amèrica”*, vol. III, Palma de Mallorca, Institut d’Estudis Balearics, pp. 89-110.

²³ A/D (1940), “Un artista de múltiples facetas: Atilio Boveri”, en *La Nación* (Suplemento Cultural), 21 de julio, p. 3.

Al año siguiente, 1928 participó con dos telas: “El castell del Rei” y “Paisaje” en la *Exposición de Pintura de Mallorca*²² organizada por los periodistas Joan Alomar y Miquel Àngel Colomar y que se llevó a cabo en el Pabellón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata y en el Salón Municipal de Bellas Artes de Rosario. Inicialmente los organizadores no habían previsto la participación de Atilio Boveri, pero cuando Joan Alomar llegó a Argentina y en vista de las conexiones emotivas que dicho artista mantenía con Mallorca, le solicitó dos obras que fueron expuestas de manera privilegiada junto a las de Hermen Anglada Camarasa.

Si bien Atilio Boveri nunca regresó a Mallorca, los tres años transcurridos en Pollença marcaron su producción, y así lo entendió la crítica argentina: “*Atilio Boveri es un artista de aptitudes varias y múltiples facetas. El pintor de caballete nos dijo de su fervor en los paisajes de Mallorca. La Isla de oro, grata a los poetas, le inspiró de ardiente policromía. Se dijieran estructurados con luz solar, tan fuerte es el hechizo de la irradiación reverberante. Tras ello, y vuelto a la patria, le cautivaron las ideaciones decorativas*”²³.

Desde el año 1997 la mayor parte de la obra de Atilio Boveri se encuentra en Mallorca gracias la donación hecha por su viuda al Museu de Pollença y al Museu de Mallorca, hecho que deja clara constancia del peso de Mallorca durante sus años de formación. De todos modos, ello no debe dar lugar a confusión, ya que hasta su muerte, en el año 1949 fue un artista sumamente comprometido con el arte argentino. Dicho compromiso no fue únicamente desde un punto de vista estético, sino como bien afirma Francesc

Miralles²⁴, ético, ya que concibió la creación estética como necesaria y útil para la sociedad, ya que permite afianzar los valores trascendentes del individuo. Hecho que se une de manera intrínseca tanto al simbolismo como a su polifacética labor y que cobra especial protagonismo en una nación joven como Argentina.

OCTAVIO PINTO Y LA NUEVA VISIÓN DEL PAISAJE

Octavio Pinto es un artista que resulta difícil estudiar debido a la dispersión de su obra, esencialmente en Mallorca, y a la falta de documentación sobre el mismo.

Al igual que otros pintores de su generación, estudió derecho y ejerció como diplomático²⁵, aunque paralelamente y a lo largo de su trayectoria profesional, nunca dejó de dedicarse a la pintura. Siendo estudiante, en 1916 obtuvo del gobierno de la provincia de Córdoba una beca de perfeccionamiento para estudiar en Europa bajo la condición de que anualmente debía enviar una obra a Argentina.

En Europa permaneció cinco años y como otros artistas, el punto de partida fue París²⁶, aunque dos años más tarde le localizamos en España donde aparece vinculado a Santiago Russinyol, Joaquim Mir, Ortega y Gasset, Pío Baroja y sus hermanos, Azorín y Juan de la Encina. Concretamente, pintó en Madrid, Toledo, Salamanca, Santillana del Mar y Ronda. Antes de viajar a Mallorca hizo una breve estancia en Marruecos, donde adquirió la acreditación de pintor impresionista atraído por la luz que aun no había encontrado en España²⁷.

Las fechas sobre su presencia en la isla no pueden establecerse con exacti-



Fig. 4. Octavio Pinto, "Paisaje de Mallorca", hacia 1918/1920. Óleo sobre tela, 140 x 124. Colección particular, Buenos Aires.

Este paisaje mallorquín puede identificarse con la zona del puerto de Sóller.

tud, aunque podemos apostar entre 1918 y 1920, según las fuentes de su hermana Adelina Pinto. Los motivos son idénticos a los de sus coetáneos rioplatenses y que él mismo señaló en una conferencia pronunciada en el año 1926 bajo el título "El paisaje de los argentinos": "...en una proporción mágica, curiosa, llena de enseñanzas fuimos a pintar el paisaje fantasmagórico de las baleares, casi la totalidad de los artistas argentinos. Ningún país de Europa con tener escuelas de arte evolucionadas y pletóricas de artistas, ha contribuido con mayor capacidad de entusiasmo a reflejar en los lienzos la luz alucinante, el mar de oro, las rocas raras y multicolores de aquellas islas"²⁸.

Su estancia en la isla, absolutamente al margen del resto de artistas latinoamericanos, le marcó profundamente consiguiendo interiorizar el paisaje, al cual transmitió un carácter espiritual²⁹. Sus paisajes suelen ser deshabitados, ya

²⁴ Miralles, Francesc (2000), "Atilio Boveri, entre el renaixement i el noucentisme", en VV.AA, *Atilio Boveri...* op. cit., p. 40.

²⁵ Sus destinos como diplomático fueron Japón, Brasil y Uruguay. En cada uno de estos países continuó con la práctica de la pintura.

²⁶ Pinto, Adelina (1973), *Ensayo biográfico de Octavio Pinto*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

²⁷ *Ibidem*, p.65.

²⁸ Cfr. Noé, Luis Felipe (1987), "Octavio Pinto: Buscador de paisajes", en *Octavio Pinto. Retrospectiva (1890-1941)*", catálogo de la exposición, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación. Dirección Nacional de Artes Visuales. Salas Nacionales de Exposición.

²⁹ Beltrami Zubiri, Alicia Estela, *Octavio Pinto. La reflexiva observación del instante*, Córdoba, Prosopía Editora.

que no hay más protagonista que la naturaleza y esta actitud la mantuvo a lo largo de su producción paisajística, tanto en Mallorca como en Latinoamérica.

La falta de contactos con otros artistas dificulta conocer de primera mano sus premisas estéticas, así como el lugar preciso en que vivió. Pero, en todo caso, las exposiciones de su etapa mallorquina permiten señalar que conoció especialmente la zona de Valldemossa y Sóller, de la cual captó su luz a través de pinceladas cercanas al puntillismo.

En octubre 1921, por motivos familiares, regresó a Argentina y expuso en el Salón Müller³⁰ de Buenos Aires, siendo definida su obra como post-impresionista, según el prólogo del catálogo en manos de Miguel Ángel Cárcano³¹. En el mismo, se publicó una glosa de Xenius (Eugeni D'Ors), de la cual se desprende que éste coincidió con Octavio Pinto en Mallorca, así como con Octavio de Romeu maestro del argentino, quien señaló su actitud ante la pintura: *"Este ha comprendido que, tomada seriamente y desde el punto de vista riguroso de la voluntad de la estructura, Mallorca no es ni más ni menos tierra para pintores la botella de litro y las dos manzanas de Paul Cézanne. No prescinde de los brillos opulentísimos del plumaje. Pero más allá de él, sabe que hay un esqueleto y trabaja ardentemente en la revelación del esqueleto"*.

Presentó en el Salón Müller un total de 27 telas, destacando "Los pinos del puerto", "La nieve de Mallorca", "Puerto de Valldemossa", "Hora Baja (Valldemossa)" o "Las montañas del jardín".

En el mes de diciembre del mismo año, en el Salón Fasce de su ciudad natal, Córdoba, inauguró una exposición que llevaba por título "Paisajes de Baleares". En esta oportunidad nos hallamos ante 24 telas que no repiten exclusivamente

las de Buenos Aires, aunque si mantiene una de las más emblemáticas: "Los pinos del puerto", paisaje que coincide con el Port de Sóller.

Sus viajes por el norte de Argentina provocaron un cambio en su producción, ya que se trata de una nueva naturaleza, por él desconocida, pero con un tratamiento adquirido en Mallorca, tal es así que en una exposición de dibujos del año 1923 en el Salón Müller, destinada a dibujos de las provincias argentinas de Salta y Jujuy, incluyó cinco dibujos de España, de los cuales tres son mallorquines; "Niñitas", "Cocina de Ariant", y "Olivo milenarío"³².

Los paisajes argentinos se presentan desolados, poniendo en evidencia la gran insignificancia del ser humano ante la naturaleza. Las grandes alturas del norte argentino, sus colores y captación atmosférica son comparables a la grandilocuencia que buscó en Mallorca. No en vano la misma zona fue pintada por Pedro Blanes Viale y Atilio Boveri.

De algún modo, en su producción argentina Octavio Pinto no hace otra cosa que transportar el modelo de paisaje consolidado en Mallorca basado en la contemplación, pero aplicado a una realidad diferente. Movido por la necesidad de conseguir una pintura nacional, una pintura americanista que en este período aun no se hallaba influida por las corrientes exóticas que más tarde desarrollará, consecuencia de sus viajes.

EL CLASICISMO DE CARLOS ALBERTO CASTELLANO

Hemos dejado para el final al pintor uruguayo Carlos Alberto Castellanos, quien entre los años 1917 y 1927 visitó e incluso vivió temporalmente en el Port de Pollença. Y lo hemos hecho de manera intencionada ya que en su obra

³⁰ *La Nación*, 10 de octubre de 1921, p. 4.

³¹ Cárcano, Miguel Ángel (1921), "Octavio Pinto", en *Exposición Octavio Pinto 1919-1921*, catálogo de la exposición, Buenos Aires, Galería Müller.

³² *Dibujos de Octavio Pinto* (1923), catálogo de la exposición, Buenos Aires, Salón Müller, 28 de septiembre al 4 de octubre.



Fig. 5. Carlos Alberto Castellanos, "Narciso", 1915. Oleo sobre tela, 109 x 119. Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo.

En esta obra de temática mitológica, el paisaje mallorquín actúa como telón de fondo a la vez que fuente de inspiración.

es posible hallar un sincretismo propio del Río de la Plata, al asumir un lenguaje en los que cohabitan simbolismo, clasicismo, indigenismo y exotismo.

Sin grandes diferencias con el comportamiento de otros artistas latinoamericanos se desplazó a París, y fue en esta ciudad donde entró en contacto con Hermen Anglada Camarasa y su círculo, aunque se mantuvo al margen de las influencias decisivas de quien fue un maestro: *"Al contrario que otros pintores se inicia Castellanos con la sumisa imitación de las escuelas en boga... Después le atrae el nombre de moda de Anglada. Es en París, entonces. Pero Anglada tampoco deja huella en el discípulo..."*³³.

Su primer viaje a Mallorca fue a finales de 1917 con importantes consecuencias personales y creativas ya que a partir de su primera visita se produjo una ruptura con su pasado artístico. Igualmente en estas fechas, inició una fuerte amistad con el mexicano Roberto Montenegro, quien se hallaba en Mallorca, y con quien al año siguiente expuso entre los meses

de marzo y abril de 1918 en las Salas del Círculo de Bellas Artes de Madrid³⁴.

La nota más característica de su pintura viene dada por el fuerte colorido de sus paisajes, escenario idóneo en el que representó a los dioses griegos. El espectáculo natural le llevó al recuerdo, a la memoria de las lecturas de los clásicos y en consecuencia una vuelta a los orígenes³⁵. Este pensamiento fue confirmado por el propio artista en sus diarios: *"Y volviendo a Mallorca, quiero que mis cuadros hagan sentir lo intensamente que sentí las escenas de la eterna mitología en esos valles, donde creí encontrar a París pastor sin presentir aún el juicio, a Licosis en ese mar verde y de cobalto cantando para atraer la barca que pasa, y Safo y Polifemo y el misterioso Dionisios unas veces con sátiros y otras con bacantes y en fin poder hacer sentir, horas que yo he vivido"*³⁶.

Obras como "Playa de Mallorca (escena mitológica)" o "Narciso" son claros ejemplos de su opción temática, donde el clasicismo griego ha dado paso al paisaje de Mallorca, recreando su Edén personal de la misma manera que otros artistas lo habían encontrado en la isla. Carlos Alberto Castellanos buscaba en su mundo personal un equilibrio que sólo halló en los clásicos, de modo que el paisaje mallorquín es un telón de fondo, ya que ante la opción por el mundo clásico se revela una elección por el paganismo y su abandono del judeo-cristianismo³⁷.

La planimetría de "Playa de Mallorca" da paso a un decorativismo más suntuoso en "Mujer y cascada" o "Dos pastores". En estas últimas el clasicismo se articula gracias a la sensualidad de personajes desnudos inmersos en el paisaje mallorquín. Aquí resulta indeterminado y pertenece a lo esencial ya que las

³³ Herrera Mac Lean, C.A. (1923), "Un pintor uruguayo en París. Carlos Alberto castellanos", en *La Nación*, 11 de febrero, p. 17.

³⁴ R. Gutiérrez Viñuales, op. cit., p. 116.

³⁵ Para el estudio de la obra de Carlos Alberto Castellanos, véase Pereda, Raquel (1997), *Carlos Alberto Castellanos. Imaginación y Realidad*, Montevideo, Fundación Banco de Boston.

³⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 76.

³⁷ R. Pereda, op. cit., p. 83.

excursiones efectuadas por la isla le permiten “inventar” un paisaje a partir de la observación de las rocas y la vegetación, siempre matizadas por la luz y el color.

A su regreso a Latinoamérica, expuso en Montevideo y Buenos Aires destacando las cerámicas y tapicerías con motivos clásicos, pero a pesar de la buena acogida de la prensa, económicamente no obtuvo el resultado esperado.

Los viajes de ida y vuelta se repitieron de forma continua: Buenos Aires, París, Mallorca, Montevideo, Argel... y las temáticas fueron cambiando con unas posturas que lo acercaron al exotismo propio de Latinoamérica, aunque sin perder de vista su íntimo gusto hellenizante encontrado en Mallorca. Este gusto marcado por el pluralismo ha hecho de Castellanos un artista que se movió de espaldas a otros artistas de su tiempo, de allí las dificultades a la hora de analizar su obra y revisarla desde las perspectivas del nuevo siglo³⁸.

Para muchos de los artistas rioplatenses, y en particular, para los tratados en esta comunicación, el modo en que les influyó su estancia en Mallorca no fue el mismo ni tampoco tuvo la misma intensidad. Cada uno de ellos dio su personal respuesta tanto en cuestiones teóricas como en la práctica artística. Al margen de los postulados a los que se hayan po-



Fig. 6. Carlos Alberto Castellanos, “Mujer y cascada”, s/f. Óleo sobre cartón, 25 x 25. Colección particular, Buenos Aires.

La sensualidad del desnudo combina la temática del clasicismo con el decorativismo del paisaje.

dido adherir, Mallorca, fue, al igual que otros puntos del mediterráneo un lugar a explorar y sobre el cual ya tenían unas expectativas marcadas.

De regreso a sus países de origen, no se trató únicamente de importar los aprendizajes adquiridos, aunque de hecho ello ocurrió. El viaje de vuelta estuvo sin duda marcado por la experiencia de la modernidad y especialmente del simbolismo y fue en ese momento cuando estuvieron en condiciones de pensar críticamente la propia realidad y desde ella gestar un arte nacional.



³⁸ VV.AA (1993), *Carlos Alberto castellanos. Simbolismo y exotismo en la pintura uruguaya*, catálogo de la exposición, Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, septiembre-octubre.

LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ARTE
DEL CENTENARIO DE BUENOS AIRES EL AÑO 1910.
EL CERCLE ARTISTIC DE BARCELONA
COMO DELEGADO DE CATALUNYA

María Isabel Marin Silvestre

Con motivo de la conmemoración del primer centenario de la revolución de Mayo, se celebró en Buenos Aires la Exposición Internacional de Arte, la cual tuvo un brillante resultado: Todos los estados en los que el arte había llegado a su más alta expresión, considerados la vanguardia del progreso artístico, respondieron con entusiasmo a la llamada, constituyendo comisiones locales formadas por los artistas más importantes, algunos de ellos enviados como delegados. Al mismo tiempo las asociaciones artísticas y la prensa exterior se hicieron eco: más de cinco mil diarios de todas partes del mundo publicaron metódicamente informes y noticias.

La exposición fue un importante punto de cita para todas las clases sociales. La organización tuvo conciencia de las importantes deficiencias por ser una primera manifestación artística de importancia, por la gran distancia que les separaba de Europa, y por el escaso tiempo para la organización, pero se ocuparon de ello —como una de las más grandes e interesantes actualidades— toda la prensa, los centros sociales y la población en general, cooperaron a la cultura del país de manera directa.

Los objetivos principales eran: En primer lugar poner a los artistas argentinos en contacto con las principales corrientes artísticas del mundo, dándoles

la ocasión de perfeccionarse y progresar, y en segundo lugar despertar un interés general por el arte, favoreciendo de esta manera la cultura artística e intelectual de la república y exponiendo colecciones que representasen verdaderamente el arte de cada país.

Las asociaciones artísticas más importantes de todos los países se interesaron en la participación y se solicitó a los gobiernos de los estados el nombramiento oficial de una comisión de aceptación de cinco miembros, la que además de hacer las invitaciones, proyectó y ejecutó la decoración de los salones reservados para cada país, poniéndose de acuerdo para ello con los delegados de Buenos Aires.

El interés que despertó fue tan grande que hubiera sido insuficiente un espacio cinco veces superior del que se dispuso para poder aceptar las obras de reconocido mérito que se presentaron. Alemania, Austria-Hungría, Bélgica, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia y Perú enviaron su adhesión oficial. Japón, Noruega, Portugal y Suecia, no pudieron participar oficialmente pero facilitaron el concurso de sus mejores artistas. La comisión ejecutiva se vio obligada a limitar la aceptación de obras y solicitó que se cuidara de manera especial la decoración de los salones para que sirvieran de digno marco a las obras expuestas.

Se dejó plena libertad a los estados para construir pabellones especiales, donde podían exponer las obras de arte decorativo, ya que en las últimas exposiciones internacionales habían despertado un interés extraordinario. Aparte de la exposición que nos ocupa, hubo actos de gran relieve con motivo de las fiestas del Centenario: El día 18 de mayo llegó a Buenos Aires la comisión española presidida por la infanta Isabel y al día siguiente tuvo lugar la recepción de la embajada y cuerpo diplomático, y el banquete oficial en el ministerio de Relaciones Exteriores. El día 21 de mayo la gran revista naval y el baile en la legación de los Estados Unidos. Siguiendo el próximo día con la inauguración del monumento a Saavedra y la función de gala en el teatro Colón. El 23 de mayo tuvo lugar la inauguración del monumento a Castelló, los juegos olímpicos y la llegada del presidente de la República de Chile. En la jornada siguiente la inauguración del monumento a Colón, carreras, el banquete del presidente en la casa oficial del gobierno y un baile especial de familias distinguidas en honor de la infanta Isabel. El 25 de mayo la inauguración del gran monumento de la Independencia Argentina, "Te Deum", la revista militar, el desfile de marinos y una función de gala. Al día siguiente la inauguración del monumento de la colonia española, el almuerzo en honor del presidente de Chile, una fiesta benéfica y el gran banquete en el ministerio de Marina. El 27 de mayo la inauguración de la exposición de ganadería, el banquete en el ministerio de la Guerra y el baile municipal en el teatro de Colón. El siguiente día la despedida del presidente de Chile, la fiesta en el Palacio del Congreso y por la noche la fiesta veneciana en el puerto. El 29 de mayo la inauguración del monumento a Moreno, la exposición de higiene, el banquete en el ministerio de Gracia y

Justicia y baile en el Club Francés. La jornada siguiente la inauguración del monumento a Alberti, así como la del pabellón español, concurso hípico y el banquete de la infanta Isabel en honor del presidente y del gobierno argentino. El 19 de junio llegó a Canarias la comisión española en viaje de regreso. De finales de junio a finales de julio tuvieron lugar importantes atentados anarquistas: concretamente en el teatro Colón de Buenos Aires un anarquista arrojó una bomba explosiva que hirió a varias personas, y el gobierno tuvo que adoptar severas medidas de represión, prohibiendo por una ley la llegada y residencia de anarquistas en el país.

La inauguración de la exposición de arte, que estaba prevista para el 25 de mayo se retrasó, en vista de la demora en la constitución de comisiones extranjeras y para concederles más tiempo para su buena organización, la comisión ejecutiva resolvió prorrogar la apertura de la exposición al 9 de julio de 1910, otra fecha importante de la independencia Argentina, pero finalmente quedó aplazada al 12 de julio. La clausura estaba prevista para el 30 de septiembre, pero la fecha era prorrogable.

La comisión ejecutiva invitó a concurrir oficialmente a los principales estados extranjeros. Las secciones internacionales comprendían pintura al óleo, acuarela, pastel, dibujo, escultura, arquitectura, arte decorativo y artes gráficas.

La comisión ejecutiva solicitó a cada estado que se encargara de decorar a su costa los propios salones para conseguir una nota particular en el efecto general.

Se convocó a los más afamados artistas extranjeros y locales sin que sus obras estuvieran sujetas al beneplácito de la comisión de aceptación. Las invitaciones fueron confiadas a las comisiones de admisión de cada país, y las obras de los miembros de la comisión, de las subcomisiones y de los delegados, fueron acogidas sin el previo examen de la comisión de aceptación.

Hubo adquisiciones por parte de particulares, del poder ejecutivo, de los gobiernos de las provincias, de la municipalidad de Buenos Aires y de las principales ciudades del interior.

Hubo premios para cada sección: Gran premio, medalla de oro, medalla de plata, medalla de cobre y menciones de honor.

El expositor debía notificar si la obra estaba destinada a la venta, indicando el precio, que no podía modificarse una vez inaugurada la exposición sin el consentimiento del comisario general: éste representaba a los expositores en la venta de sus obras, percibiendo por cuenta de la exposición el 10% sobre el precio de venta, aunque fuera realizada por el artista, el propietario o sus delegados.

Alemania participó con 111 obras, Argentina tuvo 5 salones con 235 obras, Chile con 81, España con 296, Estados Unidos con 161, Francia tuvo 8 salones y quiso dar a su participación un carácter particularmente brillante y representativo de su arte nacional con 480 obras (Bonnard, Laurens, Monet, Redon, Renoir, Rodin, Vuillard, Bartholomé, Blondat, Bourdelle, Despiau, Fix-Masseau, Gardet, Greber, Hotel Monnaie (Roty, Chaplain, Dupuis, Patey, Vernon, Bottée), Injalbert, Ladowski, Lefèvre, Marqueste, Puech, Saint-Marceaux, Cazin, Lalique, Manufactura Nacional de Sévres, ...), Gran Bretaña con 269 (Alma Tadema, Burne-Jones, ...), Italia participó con 205 (Apolloni, Bistolfi, Troubetzkoy, Zuccaro, ...), la Sección Internacional con 50 obras (Moreno Carbonero, Anglada-Camarasa, ...), Países Bajos con 66, Suecia con 132, y Uruguay con 55 obras.

Es importante destacar que con motivo del centenario el ayuntamiento de Buenos Aires encargó al pintor español Moreno Carbonero la obra *La fundación de Buenos Aires*, de 3 m. de altura por 5 m. de longitud aproximadamente que representaba la fundación de la ciudad

por los españoles. Considerado uno de los cuadros más importantes del artista.

EL CERCLE ARTÍSTIC COMO DELEGADO DE CATALUNYA

La junta directiva del Círculo Artístico para el año 1909 estaba formada por Marià Fuster Fuster presidente, Alexandre Cardunets vicepresidente, Joaquim Freixes-Saurí secretario, Modest de Casademunt vicesecretario, Lluçia Oslé tesorero, Francisco Planella, contador, Santiago Ferrer bibliotecario, José Vidal Vidal conservador y Vicente Borràs Abejlla vocal.

En la sesión del 25 de noviembre de 1909 se leyeron cartas recibidas por el cónsul de la República Argentina, referentes a la Exposición que había de celebrarse en Buenos Aires, y se acordó visitarlo para lograr que fuera el Círculo Artístico el encargado de la recepción de las obras de Catalunya destinadas a este certamen artístico que se celebraría en 1910.

Pocos días después, en la reunión del 9 de diciembre, se comentó que el cónsul de la República Argentina había remitido a la entidad 400 ejemplares del formulario del boletín de admisión de obras para la exposición, y a la vez el recibo de la comunicación que se le dirigió para que se nombrara al Círculo Artístico representante por Catalunya para todo lo referente al certamen, así como la franquicia de transportes de ida, y la petición de que se destinara una sala de la exposición para las obras que concursaran de Catalunya. La petición realizada interesó a Ricardo Ligonto comisario general del certamen, el cual envió el 22 de diciembre de 1909 desde Buenos Aires un telegrama a Alberto I. Gache, cónsul general argentino en Barcelona aprobando al Círculo Artístico como delegado de Catalunya, a raíz de haber mantenido largas conversaciones con el señor José Artal delegado español en Buenos Aires para la exposición artística, con el que había tomado todas las dis-

posiciones para asegurar de la manera más eficiente el concurso del Círculo Artístico. Asegurando que le sería reservado a la entidad un salón particular, a condición de que fuera adecuadamente decorado de manera que sirviera de digno marco a las obras que debían exponerse.

El cónsul comunicó a la junta del Círculo los criterios fundamentales que regían la organización, por los que las obras solicitadas eran en número reducido: 100 obras de cada país (Francia, Italia, España y Alemania), y en número más reducido las obras correspondientes a otros estados. Querían que las obras expuestas no se vieran bajo ningún concepto amontonadas, debían conseguir que formaran un conjunto estéticamente armonioso y artístico. Motivo por el que la cantidad de trabajos entre pintura y escultura que la junta del Círculo Artístico podía aceptar y seleccionar no debía superar las 40 o 50 obras como máximo, debiendo tener presente que los demás estados europeos enviarían exclusivamente trabajos de sus más renombrados artistas.

En la junta del 26 de diciembre se leyó la carta del cónsul general de la República de la Argentina participando haber recibido del comisario general de la Exposición Internacional de Arte de Buenos Aires, la delegación al Círculo Artístico de la representación de Catalunya tal como lo habían solicitado. Para todo lo referente al concurso a dicho certamen, la junta delegó al vocal Vicente Borrás Abella, aprovechando su próximo viaje a Madrid, pudiendo de esta manera gestionar directamente con el ministro de Instrucción Pública su apoyo para el mejor éxito de la representación que se ostentaba. También acordaron enviar una comisión a las entidades artísticas que a juicio del presidente debían invitarse para que nombraran un representante que formaría parte del comité de difusión y jurado de las obras. Asimismo se delegó a Alexandre Cardunets para visitar al cónsul de la República Ar-

gentina y conocer las bases del concurso que organizaba el periódico de Buenos Aires "Caras y Caretas".

En la junta general del Círculo Artístico del 15 de enero de 1910, Marià Fuster comunicó a los socios que había sido concedida por el comité ejecutivo de la exposición la representación por Catalunya a la entidad para todo lo referente a dicho certamen. En la misma asamblea se reorganizó la junta directiva, en la que entraron a formar parte: Francisco Torrecassana, Antonio de Ferrater y Dionisio Renart, siendo reelegido para el próximo bienio Joaquín Freixes-Saurí, también y por aclamación fue reelegido presidente Marià Fuster. Acordaron nombrar una comisión de difusión para la asistencia a la exposición., que quedó formada por Juan Vallhonrat, Ramón Casas, José Masrera, Francisco Galofre Oller, Alexandre Cardunets y Vicente Artigas.

En la sesión del 20 de enero la junta quedó formada para el año 1910, por Marià Fuster Fuster como presidente, Francisco Torrecassana como vicepresidente en lugar de Alexandre Cardunets, Joaquín Freixes-Saurí como secretario, Modest de Casademunt como vicesecretario, Luciano Oslé como tesorero, Dionís Renart como contador en lugar de Francisco Planella, Vicente Borrás Abella como bibliotecario en lugar de Santiago Ferrer, José Vidal Vidal como conservador, Antonio de Ferrater como vocal en lugar de Vicente Borrás Abella.

En la reunión de junta del 14 de febrero se dio lectura de una comisión del comité ejecutivo de la exposición, participando la prórroga de apertura del certamen, y en vista de ello se acordó retrasar la fecha de recibo de boletines de inscripción hasta el 15 de abril y de las obras el 30 del mismo mes. Igualmente acordaron escribir al subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes para que incluyera junto al envío oficial, las obras de arte que se enviaran de Catalunya.

En la junta del 3 de marzo, quedaron enterados de la comunicación recibida del presidente de la junta central para la concurrencia de los artistas españoles a la exposición, en respuesta a la que el Círculo dirigió al subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, acordando convocar a la comisión nombrada con el fin de dar cuenta de la indicada comunicación. También comentó el presidente su visita al Presidente de la Diputación Provincial y al Alcalde de la ciudad para solicitarles en nombre de la entidad una subvención para el concurso de los artistas catalanes a la exposición, lo propio de haber teleografiado al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

El 14 de marzo, dirigida la junta por el vicepresidente Francisco Torrecassana, se dio cuenta de haber recibido un oficio del comité ejecutivo de la exposición, remitiendo los planos de la sala de exposición destinada al Círculo.

La Sociedad Artística y Literaria de Cataluña designó a Joan Brull; Felipe Bertrán, presidente de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, nombró a José María Tamburini; Joan Llimona, presidente del Cercle Artístic de Sant Lluç, designó a Dionís Baixeras; y Lluís Doménech Montaner, director de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, nombró a Félix de Azúa. Estos artistas debían representar a sus corporaciones en el jurado de admisión de obras de artistas catalanes para la exposición de Buenos Aires. La junta del Círculo quedó enterada de estos oficios enviados a la entidad en la sesión del 31 de marzo, acordando convocarlos en breves días. También tuvieron la iniciativa de convocar un concurso entre los socios para un proyecto de decoración para la sala que se destinara al Círculo en la exposición, cuyo premio consistiría en tener derecho a una de las plazas que se concedieran para ir a Buenos Aires como representante de la entidad. En la misma sesión la junta tendría en cuenta

la solicitud enviada por el escultor Fausto Baratta interesando que las obras de gran tamaño destinadas a la exposición, fuera el jurado al taller de los artistas que lo solicitaran.

En la reunión del 21 de abril se leyeron los proyectos y presupuestos presentados por Modest de Casademunt y por Tomás Fontanals para decorar la sala del Círculo y acordaron delegar a Luciano Oslé y Josep Vidal para que se encargaran de resolver qué proyecto debía aceptarse y qué modificaciones eran necesarias. Marià Fuster dio cuenta de la entrevista con el gobernador civil y de haber teleografiado al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes para aclarar el asunto referente a la sala destinada al Círculo en la exposición.

En la sesión del 27 de abril se leyeron varios documentos relativos al sin número de dificultades que se presentaban para el envío de las obras a la exposición, las cuales gracias a las gestiones del presidente habían llegado a feliz acuerdo.

Los artistas que constan en las relaciones del archivo del Círculo Artístico para la sección de pintura son: Joan Baixas, Dionís Baixeras, Vicente Borràs Abella, Joan Brull, Gines Capdevila, Alexandre Cardunets, Agapit Casas Abarca, Ramón Casas, F. de Cidón, Antoni de Ferrater, Francisco Galofre Oller, Enric Galwey, F. García Escarré, A. Gelabert, Baldomer Gili Roig, Joan Llimona, Lluís Masriera, Josep Masriera, Félix Mestres, Joaquim Mir, Isidre Nonell, Magí Oliver, Santiago Rusiñol, Josep María Tamburini, Josep Tersol Artigas, A. Torres Fuster, Modest Urgell, Ricard Urgell, Carlos Vázquez. Para la sección de escultura son: Fausto Baratta, José Canalias, Joan Centellas, Josep Monserrat, Miguel Oslé, Luciano Oslé, Damià Pradell, Dionís Renart.

Relación de artistas que remitieron sus obras al Círculo Artístico y no figuran en el catálogo oficial: Federico Beltrán, Domingo Olivé, Alfonso Pérez,

Juan Picó, Alfredo Romeo, Luís Sabadell, Ernesto Soler de las Casas, Aurelio Toloza, Francisco Torrecassana, José Turón y Dario Vilás.

En la reunión del 12 de mayo se comunicó que el agente de aduanas León de Buen, requería el cobro del flete y seguro de las obras del Círculo. Acordaron escribirle manifestándole que se había pedido por telégrafo al ministro de Instrucción Pública la correspondiente orden para que se indicara a la dirección de la Compañía Transatlántica que cargara dichos gastos de flete y seguro a la cuenta que tenía abierta al Estado. El presidente dio cuenta de haber informado ante la comisión de Gobernación del Ayuntamiento para conseguir una subvención que contribuyera a sufragar los fletes y decoración de la sala, habiendo recibido una carta del concejal Francisco Albó Martí, informando que la citada comisión obtendría de la hacienda una subvención de 3000 pesetas.

El 28 de mayo el Conde de Romanones, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, envió una carta a Marià Fuster en respuesta a la suya en la que le manifestaba que fue acuerdo del gobierno que las obras de arte admitidas por el jurado para ser enviadas a la exposición de Buenos Aires fuesen llevadas a su destino en el vapor Alfonso XIII. Si los expositores catalanes hubieran remitido a Madrid, como lo hicieron los demás artistas, el estado hubiera satisfecho los gastos de la conducción, pero enviadas las obras, por conveniencia de los interesados en la forma y de la manera que ellos habían creído oportuno -sin utilizar el barco que para tal objeto tenía dispuesto el gobierno- era evidente que al estado no le correspondía atender los gastos de una expedición que él no había organizado ni dispuesto.

Se conserva el borrador de una carta del 6 de junio dirigida al Conde de Romanones -que seguramente fue firmada por Marià Fuster- en respuesta a

la enviada por el ministro y para poner en claro la situación: le transcribe la carta que el subsecretario del ministerio transmitió al gobernador de la provincia, quedando autorizado el Círculo para verificar el envío de las obras en el "Satrústegui", acatándose a la autoridad de los delegados Bilbao y Benlliure. Le expuso que en virtud de la autorización que se les concedía según el telegrama, ordenó el embarque de las obras en el vapor "Satrústegui", de lo contrario hubiera tratado con la Compañía Transatlántica el paso de las mismas en Cádiz al vapor "AlfonsoXIII", motivo por el que no dudando de su equidad accediera a lo solicitado: pasar a cargo del Estado los fletes y el seguro de las obras, como se hizo con las de todos los artistas españoles. Indicando además el viaje de dos comisionados con todo el material necesario (tapices, adornos y otros elementos) para decorar la sala reservada al Círculo que había de formar grupo con las otras dos salas destinadas a España. Al finalizar la carta le informa que debiendo el señor Josep Roig Bergadà, alcalde de Barcelona, ir a Madrid próximamente, hablaría con él del asunto.

Modest de Casademunt escribe el 10 de junio una carta desde Buenos Aires a Marià Fuster, en la que le comenta que llegaron el día 4 satisfechos por la buena travesía, y que hasta el momento no les había sido posible escribir pues no querían hacerlo sin despejar los problemas que se les habían presentado. Indican que primeramente visitaron al delegado español José Artal, a quien entregaron la carta de presentación del Círculo y la de Alberto I. Gache, cónsul general de la República Argentina en Barcelona. Después de leerlas las devolvió diciendo que no podía hacer nada en el tema de la exposición ya que por parte del gobierno español había sido nombrado un delegado especial de Bellas Artes y que por este motivo debían dirigirse a Gonzalo Bilbao, que tenía la responsabilidad en

lo concerniente a la exposición. Casademunt comenta que la primera entrevista que tuvieron con Bilbao fue negativa, no interesaba la intervención de los delegados del Círculo. Pero en el momento que redacta la carta indica que la misión por la que se encuentran en Buenos Aires sigue mejor camino. Para orientarse en lo que convenía hacer debido al objeto con que habían sido enviados por el Círculo, hicieron visitas a personas catalanas y conocedoras de Buenos Aires: todas deseaban que decoraran la sala tal como les pareciese bien, pero aconsejándoles que no fueran intransigentes y evitaran toda discusión que trascendiera al público. Hablan con gratitud de José Horta, presidente del Centre Català, que los había acompañado a la visita, y gracias al cual se encontraban alojados en un buen hotel, corriendo a cargo de los gastos su entidad. Comenta la falta de fondos como el problema más importante en ese momento, no dudando que el Círculo les enviaría capital y podrían ejercer bien su representación, ya que debían frecuentarse con otros delegados y personalidades.

Santiago Rusiñol escribe desde Buenos Aires el 12 de junio a Marià Fuster diciendo que ha recibido el amable y honroso nombramiento de delegado en esta exposición internacional, cargo que se complace en aceptar, pero haciendo constar que sólo podía estar presente en la recepción y colocación de las obras, no en la clausura, ya que debido a sus obligaciones debía estar en Barcelona.

El 23 de junio se informó a la junta del Círculo del cablegrama de Buenos Aires de Modest de Casademunt, requiriendo la cantidad de 1000 pesetas para el arreglo de la sala destinada al Círculo, de las que acordaron enviarle 500. Luciano Oslé (tesorero de la entidad) había cobrado 2694 ptas. del Ayuntamiento a modo de subvención.

El 23 de junio Modest de Casademunt escribió de nuevo a Marià Fuster,

comentando que Gonzalo Bilbao después de leer las cartas de presentación no consentiría que el Círculo Artístico decorara una sala de manera diferente a las otras destinadas a España, que tenía ordenes terminantes del gobierno para no tolerarlo, pudiendo incluso ejercer – por su autoridad – el rechazo de las obras que le pareciese. Al acabar la conversación propuso de nuevo dejar el tema de la decoración de la sala y dijo que él en cambio sería benévolo con los cuadros de los artistas de Barcelona; se comprometía a admitirlos todos y a además colocados todos en una misma sala.

Reunidos Casademunt, Rusiñol y Pelegrí pensaron que no era adecuado que las obras pasaran por un segundo jurado, acordando no tener en cuenta la decoración, siempre que en la sala y en sitio visible estuviera el nombre del Círculo Artístico. Casademunt muy desanimado y preocupado por el tema económico pensaba que en el fondo la actitud de Bilbao había sido una solución, pues habrían necesitado alfombras, otomanas y otros elementos decorativos que difícilmente hubieran podido obtener. Pone por ejemplo a Rusiñol, que comentaba que sólo por clavarle los bastidores a unas pocas telas le cobraron 100 pesos. Asimismo solicita con urgencia una carta de presentación a nombre de Fontanals y de él mismo como delegados del Círculo en la que se acepte y agradezca el ofrecimiento del Centre Català. En la misma felicita al Círculo Artístico porque ya pasa de 600 socios y sólo desea que cuando vuelva sean muchos más.

Eduard Pelegrí Ferrer, envía el 20 de julio desde Buenos Aires una carta a Marià Fuster en la que indica que de manos de Casademunt y Fontanals recibió el nombramiento de delegado del Círculo, aceptándolo muy reconocido por el honor que era para él ostentar la representación y poder ayudar con toda su voluntad al mayor esplendor de la en-

tividad. Pero su voluntad quedó frenada ante la organización y la sala del Círculo no pudo llevarse a cabo. Pelegrí se lamenta de la decisión del Estado Español de no querer establecer diferencias entre las regiones, mientras acepta una sala para Zuloaga. También se lamenta del bajo nivel económico de los delegados del Círculo, comentando que en América para hacer bien las cosas era necesario mucho dinero, sobretodo para llevar a cabo aquella empresa. Opina que si el Círculo quería tener una sala no debía entrar en la organización estatal, debía haber solicitado directamente una sala en el certamen, enviando directamente las obras y a los delegados con ellas preparados económicamente y dar a la muestra artística el realce necesario. Seguía diciendo que si el Círculo deseaba concurrir como uno más, hubiera sido suficiente nombrar un delegado para supervisar la colocación de las obras.

Del mes de julio se conserva una carta firmada por los tres delegados del Círculo Artístico –Casademunt, Fontanals y Pelegrí– en la que exponen, en cinco apartados redactados sucintamente, las actividades de su responsabilidad en Buenos Aires. Con seguridad se trata del documento que sirvió de memoria y que presentaron Casademunt y Fontanals en la sesión del 18 de agosto para su conformidad: informe que la junta dejó pendiente de aprobación junto a una carta recibida del representante de España, Gonzalo Bilbao y la de Pelegrí, uno de los delegados del Círculo, para la próxima sesión.

El 10 de septiembre Gonzalo Bilbao envió al Círculo Artístico desde Buenos Aires la relación de artistas premiados en la sección española.

En la sesión del 1 diciembre se acordó dar un vino de honor al socio Santiago Rusiñol con motivo de su regreso de América y de sus triunfos alcanzados; siendo comisionados para ello Marià Fuster, Antonio de Ferrater y Luciano Oslé.

En la junta general del Círculo Artístico del 29 de diciembre, Marià Fuster expresaba que la entidad había intervenido de un modo muy directo en la exposición, donde se le reservó una sala para colocar las obras de sus socios y las de los artistas catalanes, a tal efecto se solicitó y fue concedida una subvención de la Diputación y del Ayuntamiento. Recuerda la convocatoria de un concurso para la decoración de la sala reservada a la entidad, siendo aceptados los proyectos presentados por los socios Tomás Fontanals y Modest de Casademunt, que fueron a Buenos Aires con este fin. Obtuvieron recompensas en el certamen los socios: Ramon Casas y Santiago Rusiñol, fuera de concurso; Miguel Oslé, primera medalla; Luciano Oslé y Lluís Masriera segundas medallas; Vicente Borràs Abella, Dionís Renart y Josep Monserrat, terceras medallas; y Joan Centellas, mención honorífica. Vendieron sus obras: Joan Baixas, Agapit Casas Abarca, Ginés Capdevila, Antoni de Ferrater y Ramón Casas.

Otros artistas adscritos al Círculo Artístico que obtuvieron premio fueron: Joan Brull, Ricard Urgell y Carlos Vázquez con segundas medallas; Dionís Baixeras y Joan Llimona con terceras medallas en la sección de pintura. Damià Pradell con segunda medalla en la sección de escultura.

Junto a la reseña y reconocimiento a los socios premiados se comentó el cambio de local, hecho que transformó por completo el carácter de la institución creada en el año 1881. La nueva sede permitió realizar actividades a las que por falta de espacio habían renunciado anteriormente. Al tener mayor actividad social, el Círculo creció en número de socios pasando de 170 el año 1909, a 526 en el 1910.

El día 7 de Abril de 1911 Ramon Llisas como representante del Círculo, escribió a Marià Fuster desde Madrid, confirmándole que el vagón cargado con 30 cajas procedentes de la Exposición de

Bellas Artes de Buenos Aires había llegado el día antes. Comenta que las cajas del Círculo venían mezcladas con todas las de España, no pudiendo revisarlas - aunque le parecía que algunas llegaban en muy malas condiciones- por temor de que no llegaran a tiempo, pues según le había indicado Marià Fuster algunas de ellas debían figurar en la ya próxima Exposición de Arte de Barcelona, y habiéndose reunido el jurado de la exposición, había acordado no prorrogar el plazo de admisión.

LA SECCIÓN ESPAÑOLA

Formaron parte de la comisión ejecutiva de la exposición Ricardo Ligotto como comisario general y José Artal como delegado español en Buenos Aires nombrado por los ministros de legaciones extranjeras ante la República Argentina. La comisión organizadora y de aceptación de España estuvo constituida por Gonzalo Bilbao, profesor académico de San Fernando y Sevilla, y comisario general, Mariano Benlliure, escultor y académico de San Fernando, José Villegas, pintor, académico de San Fernando y director del Museo Nacional, Alejandro Ferrant, pintor y profesor Academia de San Fernando y Antonio Muñoz Degrain, pintor y profesor de la Academia de San Fernando.

La presidencia de la exposición solicitó por vía diplomática al gobierno de España dos cuadros de Velázquez, dos de Goya, dos del Greco, dos de Murillo y dos de Ribera, delegando para la elección de los cuadros a José Villegas director del Museo Nacional de Bellas Artes. Consideraban sin ninguna duda que la sección española sería de inmenso interés, constituyendo uno de los grandes acontecimientos del centenario.

Por parte de España concurrirían los principales artistas modernos, se decorarían lujosamente los salones reservados para nuestro país, y el gobierno español enviaría las obras de arte de las mejores

que figuran en los museos, siendo con toda probabilidad enviados: Goya, Murillo, Rivera, Velázquez y el Greco.

En la sección española del catálogo Gonzalo Bilbao expresa el interés de los artistas por los temas cotidianos, observando la naturaleza y carácter de la gran masa social que llamamos pueblo. Destaca en la presentación a Plasencia, Casado de Alisal, Domingo, Pradilla, Villegas, Jiménez Aranda, Zuloaga, Sorolla, Querol, Benlliure, Blay, Llimona, Moreno Carbonero, Anglada, Casas, Rusiñol, Morera, Muñoz Degrain, entre otros.

En la sección de pintura de la exposición aportaron obras Alcalá Galiano, Alvarez de Sotomayor, Benlliure, Beruete, Bilbao, Ferrant, Garnelo y Alda, Hermoso, Lhardy, López Mezquita, Llorens, Ricardo de Madrazo, Martínez Cubells, Meifren, Moreno Carbonero, Ignacio Pinazo, José Pinazo, Darío de Regoyos, Romero de Torres, Serra, Zuloaga (que tuvo el salón XXIV), Valentín de Zubiaurre y Ramón de Zubiaurre, entre otros. En la sección de escultura de la exposición aportaron obras Alsina Amils, Benlliure, Joaquín Bilbao, Blay, Coullant Valera, Estany, Higuera, Marinas, Ortells, Rebarter y Trilles entre otros.

Se consideraron fuera de concurso por el jurado internacional los artistas: José Moreno Carbonero, Ramón Casas, Jaime Morera, Alejandro Ferrant, Ignacio Pinazo, Bartolomé Maura, Luis Menéndez Pidal, José Garnelo, Alejo Vera, Julio Romero de Torres, Santiago Rusiñol, José Benlliure, Aniceto Marinas, Ricardo Baroja y el mismo delegado Gonzalo Bilbao.

En la sección de pintura, obtuvieron grandes premios: Ignacio Zuloaga, Hermen Anglada-Camarasa (sección internacional) (no consta en el catálogo oficial) y Eliseu Meifrén. Primeras medallas: Fernando Alvarez de Sotomayor, Manuel Benedito Vives, Eduardo Chicharro, José María López Mezquita y Anselmo Miguel Nieto. Segundas me-

dallas: Enrique Martínez Cubells, Eugenio Hermoso Martínez, Valentín de Zubiaurre, Julio Vila Prades, Julio del Val Colomé, Alvaro Alcalá Galiano, Carlos Vázquez, Ángel Andrade Blázquez, Francisco Llorens, Lluís Masriera, Joan Brull, Ricard Urgell, Guillermo Gómez Gil, Roberto Domingo y Eduardo Urquiola. Terceras medalla: Elías Salaverría, Abelardo Covarsi, Vicente Borràs Abella, Joan Llimona, Dionís Baixeras, Andrés Parladé, Carlos Verger, Josep Maria Tamburini, Maximino Peña, Félix Borrell, Darío de Regoyos, Nicanor Piñole Rodríguez, María Luisa Puiggener y Manuel del Palacio Freire. Mención honorífica: Manuel López de Ayala.

En la sección de escultura obtuvieron grandes premios: Miquel Blay Fàbrega y Mariano Benlliure. Primeras medallas: Miguel Oslé, Joaquín Bilbao y Enrique Marín. Segundas medallas: Miguel Angel Trilles, Luciano Oslé, Damià Pradell, Gabriel Borràs Abella, Pedro Estany. Terceras medallas: Emilio Benlliure, Rafael Rubio Borrell, Josep Monserrat, Luis Perinat, Dionís Renart. Menciones honoríficas: José Ortells, Juan Centellas, Manuel García González, y Jacinto Higuera.

Premios de la sección de dibujo y grabado: Segunda medalla: Narciso Méndez Bringa.

Tercera medalla: Agustín Lhardy.

La publicación "Bailly-Bailliere" indica que se vendió "Paulette la coupletista", "Vuelta á la vendimia", "Teodora" y "Un requiebro" de Zuloaga, "Niño jugando" de Pinazo, "Una puesta de sol en la mar" de Gómez Gil, y "Una calle de Venecia" de Fernández González.

REFERENCIAS DOCUMENTALES

-Archivo histórico del Reial Cercle Artístic de Barcelona:

Documento nº 74. Buenos Aires 1909.

Documento nº 74/1. Buenos Aires 1909.

Documento nº 74/2. Buenos Aires, 22 de diciembre de 1909.

Documento nº 74/3. Buenos Aires, 16 de octubre de 1909.

Documento nº 76/1. Barcelona, 18 de marzo de 1910.

Documento nº 76/2. Barcelona, 25 de marzo de 1910.

Documento nº 76/3. Barcelona, 31 de marzo de 1910.

Documento nº 76/4. Madrid, 7 de abril de 1911.

Documento nº 76/5. Buenos Aires, 23 de junio de 1910.

Documento nº 76/6. Buenos Aires, 12 de junio de 1910.

Documento nº 76/7. Buenos Aires, 20 de julio de 1910.

Documento nº 77/1. Buenos Aires, 10 de setiembre de 1910.

Documento nº 77/2. Pedido de admisión de obras.

Documento nº 77/3. Instrucciones para el embalaje.

Documento nº 77/4. Reglamento General.

Documento nº 77/5. Relación obras recibidas Círculo Artístico Exp. Buenos Aires

Documento nº 77/6. Relación obras empaquetadas Círculo Artístico Exp. Buenos Aires

Carta 23 de marzo de 1910.

Carta 28 de mayo de 1910.

Borrador de carta de 6 de junio de 1910.

Carta del 10 de junio de 1910.

Carta de julio de 1910.

Libro de Actas de las Juntas Directivas de 1905 a 1910:

14 de enero de 1909. Pág. 106.

25 de noviembre de 1909. Págs. 139,140.

9 de diciembre de 1909. Págs. 140,141.

26 de diciembre de 1909. Págs 142,143,144.

20 de enero de 1910. Pág. 146.

14 de febrero de 1910. Págs. 148,149,150.

3 de marzo de 1910. Págs. 152,153,154.

14 de marzo de 1910. Págs. 154,155,156.

31 de marzo de 1910. Págs. 157,158,159.

21 de abril de 1910. Págs. 164,165,166,167.

27 de abril de 1910. Pág. 168.

12 de mayo de 1910. Págs. 171,172.

23 de junio de 1910. Pág. 181.

- 18 de agosto de 1910. Págs. 195,196.
- Libro de Actas de las Juntas Directivas de 1910 a 1912:
- 1 de diciembre de 1910. Págs. 21, 24.
- 22 de diciembre de 1910. Pág. 27.
- Libro de Actas de Juntas Generales de 1902 a 1911:
- 15 de enero de 1910. Págs. 63,65,67,68,69.
- 29 de diciembre de 1910. Págs. 72,77,78,79.
- Exposición Internacional de Arte del Centenario de Buenos Aires*. 1910. Catálogo ilustrado.
- Almanaque Bailly-Bailliere. Pequeña enciclopedia popular de la vida práctica*. 1911. Casa editorial Bailly-Bailliere. Madrid. "Año político extranjero" 1910. Pág. 214. "Argentina". "Acontecimientos notables" 1910. Pág. 234. "Junio".
- Almanaque Bailly-Bailliere. Pequeña enciclopedia popular de la vida práctica*. 1912. Casa editorial Bailly-Bailliere. Madrid. "Año político extranjero". 1910. Pág. 207. "Argentina". Pág. 211; "Año artístico y literario" 1910. "Agosto", pág. 212 "Octubre".
- "Exposición Internacional Argentina". "El pabellón de España", en "La Cataluña". Barcelona, 12 de marzo de 1910. N° 127. Pág. 158.
- Mèlida, José Ramón. (1910). "La fundación de Buenos Aires", en "La Cataluña". Barcelona, 21 de mayo de 1910. N° 137. Pág. 325.
- "La Exposición de Bellas Artes de Buenos Aires". "Su inauguración", en "La Cataluña". Barcelona, 20 de agosto de 1910. N° 150. Pág. 527.
- Baranda Icaza, J. E. (1910): "El pintor Zuloaga", en "La Cataluña". Barcelona, 27 de agosto de 1910. N° 151. Pág. 550.
- Mas Pi, Juan (1910): "La Exposición de Bellas Artes de Buenos Aires". "Sección española: Sala Zuloaga", en "La Cataluña". Barcelona, 3 de septiembre de 1910. N° 152. Pág. 560-561.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Subias, Pia (2001): *Modest de Casademunt*. Museo d'Art de Sabadell. Pág. 30.



LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA
ANTONIONIANA Y SU RECEPCIÓN
(A PROPÓSITO DE *CRÓNICA DE UN AMOR*, 1950)

Ana Melendo Cruz

La modernidad cinematográfica supone en la Historia del Cine una etapa de reformulación con respecto a otras formas escriturales bien definidas con anterioridad, como es el caso del cine clásico de Hollywood.

Se producen así una serie de rupturas con respecto al relato filmico tradicional, sometido a los dictados causales y psicológicos propuestos por la narración, abriéndose nuevas vías de experimentación de la imagen cinematográfica.

Uno de los cineastas más estrechamente unidos a la modernidad cinematográfica es sin duda Michelangelo Antonioni. En la filmografía antonioniana, unida inicialmente al neorealismo italiano, se produce una ruptura estilística con respecto a otros modelos de representación ya desde su primer largometraje: *Crónica de un amor* (1950).

El objetivo de esta comunicación es doble: por una parte, se trata de dar cuenta de aquellos rasgos de escritura que conforman el primer film antonioniano, algunos de los cuales se constituirán ya en constantes de la obra posterior del cineasta; y por otro, señalar aquellos cambios que se producen en la recepción del film

por parte de un espectador al que, como receptor de películas hollywoodienses, principalmente, se le exige con este otro cine, calificado de elitista, una mutación que no siempre está dispuesto a realizar, como bien significaría Rossellini al respecto: “*Al público se le suele considerar tan poco que, cuando se ve profundamente respetado, se siente perdido*”¹.

Comencemos pues con un breve estudio de algunos de los rasgos estilísticos más importantes de la escritura de *Crónica de un amor*. Analizaremos, para ello, algunas de las secuencias que componen el film, estableciendo las posibles rupturas que el texto introduce con respecto a otros modelos de representación, principalmente el clásico de Hollywood.

EL PAISAJE URBANO,
LA GEOMETRIZACIÓN DEL PLANO
Y LA IMPORTANCIA
DE LOS TÍTULOS DE CRÉDITO

Las primeras imágenes del film corresponden a un recorrido de la cámara por las calles de Ferrara. Sobre las diferentes vistas de la ciudad, que se van sucediendo mediante encadenados, aparecen sobrepresionados los títulos de crédito².

¹ Font, Doménec (2002): *Paisajes de la Modernidad*, Eds. Paidós, Barcelona, p. 16.

² Conviene anotar que las primeras imágenes del film son estas en las que aparecen sobrepresionados los títulos de crédito, por oposición a lo señalado por Doménec Font (2003), *Michelangelo Antonioni*, Eds. Cátedra, Madrid, p. 96, quien ha situado el comienzo del film en las imágenes posteriores a la aparición de dichos títulos. Esto es importante porque permite constatar ya la primera diferencia con respecto a la escritura clásica, como se indica en lo que sigue.

Según Bordwell “la narración clásica suele comenzar antes de que lo haga la acción (...) La película clásica de Hollywood suele utilizar la secuencia de créditos para iniciar la narración de la película (...) Además, en estos momentos la narración presenta un alto grado de evidencia”³. En *La fiera de mi niña* (Howard Hawks, 1938) por ejemplo, película ejemplarmente clásica, los títulos de crédito aparecen acompañados de unas figuras esquematizadas de hombre, mujer y leopardo llevando a cabo acciones que reaparecerán en la película.

La secuencia de créditos, en *Crónica de un amor* se muestra, sin embargo, ajena al desarrollo posterior de la historia. La preeminencia de lo urbano, las calles de la ciudad de Ferrara, en este caso, con sus imponentes edificios, se convierten en los protagonistas indiscutibles de estos primeros planos en los que la cámara no acompaña a ninguno de los individuos que las transitan; ni siquiera al primero de ellos con cuya presencia se abre esta secuencia de créditos y cuya figura termina siendo engullida por el paisaje urbano que se abre a los ojos del espectador. Esta acción inicial no encontrará prolongación en ninguna de las secuencias posteriores del film.

Predomina en todos estos planos, por otra parte, la geometrización. Líneas verticales y horizontales que los propios edificios van dibujando, y diagonales que desembocan en un punto de fuga infinito que subraya la perspectiva lineal de la imagen.

NO ES LA HISTORIA DE SIEMPRE

“No, no es la historia de siempre...”. Con esta frase comienza la primera escena de *Crónica de un amor*, tras el fundido a negro que la separa de los títulos de crédito.

Con ella, la película advierte al espectador, porque parece dirigida a él mediante un narrador que en estos primeros instantes se encuentra fuera de campo, que la historia que va a ser contada-mostrada a continuación no es la de siempre. Y no es la de siempre por dos motivos: el primero de ellos tiene que ver con el argumento, – un industrial milanés, siente curiosidad por el pasado de su esposa y acude a una agencia de detectives para que inicien una investigación sobre la vida pasada de la protagonista del film, Paola Molon – y lo aclara la segunda parte de la frase: “No hay ninguna sospecha. En este caso la mujer es fiel”. Es decir, la historia de la mujer que va a ser investigada, quien aparece en las fotografías que alguien, desde el fuera de campo, va amontonando en la mesa, no es la habitual. A simple vista el marido de ella no tiene ninguna sospecha sobre su esposa; simplemente quiere conocer mejor a la mujer con la que se ha casado, como muy bien será señalado en el film posteriormente.

Pero a la vez, y este sería el segundo motivo, la frase apunta, como tendremos ocasión de ir constatando, a que la forma de contar la historia tampoco es la de siempre⁴. Es decir, las imágenes no van a ser articuladas en este film a la manera habitual del cine dominante⁵.

Seguidamente, un personaje, a quien todavía no vemos, contesta a lo dicho por el narrador, cuyo papel queda de este modo reducido al de un personaje más. Ya no existe ninguna voz narradora en la película que guíe al espectador. Es decir, el vínculo inicial que se había establecido entre narrador y espectador se deshace de golpe al introducirse en la diégesis la voz de otro personaje que contesta a quien en un principio se mostraba como narrador.

³ Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin (1997), *El cine clásico de Hollywood*, Eds. Paidós, Barcelona, p. 27.

⁴ “El cine moderno desborda la simple función de contenedor o recipiente de historias”. En Michelangelo Antonioni, op. cit., p. 74.

⁵ “El trasmundo de esa voluntad de contar historias diferentes con medios diferentes es un conocimiento de la evolución de la historia del cine y de su estética”. *Ibidem*, p. 16.

El espectador queda entonces excluido o sacado fuera de la historia, enfatizándose así su papel únicamente como observador de los hechos que a continuación van a sucederse en la pantalla. Se elimina de esta forma la posibilidad de que el espectador pueda identificarse, como sucede en el cine clásico y el manierista, con alguno de los personajes.

A partir de este momento, algunos detalles visuales a los que tendrán acceso los personajes del film, les serán vetados al espectador. [Véase la figura en la que los detectives comentan algunos rasgos de las fotografías de la protagonista que le son negadas visualmente al espectador].

Este juego narrativo, ambiguo en cuanto a lo que a la posición del espectador se refiere, y muy común en el cine moderno debido precisamente a esa ambigüedad, no cabría en el modelo hollywoodiense, donde todos los elementos, supeditados, por otra parte, a la causalidad narrativa⁶, encuentran una justificación y se muestran al espectador perfectamente claros, sin que exista, en ningún caso, la posibilidad de confusión.

Y es que nos encontramos ante un cine, el antonioniano, que según ha sido señalado por Nuria Bou “*pasa primero por el ejercicio de una inversión formal y temática respecto de la narrativa clásica, que acabará dando pie a la elaboración de un vocabulario propio (...) Su discurso fílmico no nace de la ruptura radical, sino de una inicial inversión de los motivos y las formas del clasicismo americano*”⁷.

Y ello, por lo que a la forma se refiere, se manifiesta en la movilización de ciertos parámetros, así el paisaje, la geometri-

zación del plano o la estructura narrativa, ya vistos, y otros, como la relación entre el campo y el fuera de campo, el predominio de los planos sostenidos o las rimas visuales que analizaremos a continuación.

LA EVOLUCIÓN INTERIOR DEL ENCUADRE

Continuaremos nuestro análisis con otra de las secuencias que componen el film. Ésta se articula en base al plano sostenido⁸, elemento cuyo predominio en la mayor parte de la película hace que los encuadres estén sometidos a una constante evolución interior.

Las dos voces en *off* que comienzan a conversar entre ellas ponen al espectador al tanto de ciertos detalles sobre la vida de la mujer, cuya imagen es mostrada en la serie de fotografías que, sobre una mesa, son depositadas desde fuera de campo.

No hay relación alguna entre los hechos relatados por los detectives y lo que las imágenes muestran. Es decir, las acciones emprendidas por los personajes van encaminadas a destacar algunos recursos visuales, citados parte de ellos anteriormente, que no interfieren en el diálogo mantenido por los detectives, y que sin embargo se convierten en los protagonistas de la secuencia. Es decir, lo visual se impone a lo estrictamente narrativo; este motivo será ya predominante en casi todo el film. Esta separación radical de texto e imagen es un principio dialéctico que, según Noël Burch, ha encontrado numerosas aplicaciones en el cine⁹.

Los personajes se desplazan aleatoriamente por un espacio en el que el eje en

⁶ “En el cine de Hollywood, narrar una historia es la preocupación formal básica”. En David Bordwell, *El cine clásico de Hollywood*, op., cit., p.3.

⁷ Bou, Nuria (2002), *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*, Eds. Biblioteca Nueva, Madrid, p.96.

⁸ Entendemos por plano sostenido aquel cuya duración es más larga de la establecida en el modelo clásico de Hollywood. “Es una alternativa a la serie de planos. El director puede elegir presentar una escena en una o unas cuantas tomas largas o planos sostenidos, o presentar la escena mediante varios planos más cortos”. En Bordwell, David;Thompson, Kristin (1995) *El arte cinematográfico*, Eds. Paidós, Barcelona, p. 235. La toma larga o plano sostenido puede contribuir a la formación de un estilo cinematográfico.

⁹ “En «Crónica de un amor», el gran «parti pris», en la acepción noble del término, consistía en quitar a la imagen cualquier función narrativa. En sentido anecdótico, no sucede prácticamente nada en la pantalla”. En Burch, Noël (1985), *Praxis del cine*, Editorial Fundamentos, Madrid, p. 81.

profundidad es constantemente activado. Y la cámara los sigue en su movimiento en una especie de baile¹⁰ que hace innecesario el montaje a través del corte y el plano/contraplano¹¹. A veces, no duda incluso en saltar el eje y mostrar a los protagonistas, que en un plano anterior se encontraban de cara al espectador, de espaldas a éste (F3), no respetando así una de las reglas del cine clásico: la regla de los 180° o eje de acción¹².

Sin embargo, nada tendrá que ver esta construcción del plano sostenido, dicho sea de paso, con la llevada a cabo por otros cineastas como Kenji Mizoguchi, uno de los más destacados organizadores de la plástica interior del plano, como así ha sido señalado por Noël Burch¹³.

Los planos sostenidos en Antonioni aparecen en continua evolución debido, sobre todo, a ese movimiento aleatorio y desordenado que emprenden los personajes en el interior del cuadro perseguidos por la cámara, a la relación que se establece entre el espacio *on-off*, y a la disociación entre palabra e imagen que desdramatiza la acción. Por el contrario, el plano sostenido de Mizoguchi encuentra su justificación a partir de un movimiento ordenado de la cámara, encaminado a mostrar, dentro de una estructura dramática, unos elementos temáticos que cobran sentido al ser así unidos a otros de la puesta en escena.

RIMAS VISUALES

Según Bordwell, “*es posible organizar una película en torno a rasgos puramen-*

te visuales. El cineasta puede organizar las imágenes con el fin de comparar o contrastar cualidades como el color, la forma, el ritmo y el tamaño”¹⁴.

Pues bien, *Crónica de un amor* es fiel reflejo de esta afirmación por lo que respecta a algunos elementos recogidos en la cita anterior de Bordwell, tales como el color o el ritmo, y otros que, aunque no aparecen en ella, son característicos del modelo antonioniano. Así lo demostraremos en lo que sigue.

El espacio es llenado en esta primera secuencia y las siguientes, con líneas verticales y horizontales. Las líneas forman a su vez figuras geométricas que se convierten en contenedores de los colores que la película pone en juego: una gama que va del blanco al negro virando a distintos tonos de grises, utilizados con un interés puramente visual. Sobre el uso del color en el cine de Antonioni han anotado Mancini y Perrella que: “*Antonioni utiliza siempre algo más que el color (...) Tanto en las escalas cromáticas (...), utilizadas hasta el límite del virtuosismo, como en las gradaciones y diferenciaciones de la luz, así como en el uso de las dominantes, que se encuentran ya en el presunto blanco y negro de El eclipse, La noche, y La aventura*”¹⁵. Luego la alteridad con respecto al cine clásico se produce porque lo visual se impone a lo narrativo.

Otro elemento que atañe a lo puramente visual y que aparece en la secuencia es la rima (visual). El movimiento de los personajes la hace posible. Dos

¹⁰ “Antonioni ha compuesto entre sus personajes que hablan y su cámara que les mira hablar, un tipo de relación que no sabríamos calificar de otra manera que con la palabra *ballet*”. En *Praxis del cine*, op., cit., p. 83.

¹¹ Afirma Antonioni a propósito de “*Crónica de un amor*” en una entrevista realizada por Michel Gandin: “*sólo quería romper con cierta sintaxis que sentía ya superada y cansina. El juego entre campo y contracampo, para entendernos, hacía tiempo que se me había hecho insostenible*”. En Antonioni, Michelangelo (2002), *Para mí, hacer una película es vivir*, Eds. Paidós, Barcelona, p. 16.

¹² “*El espectador móvil, pero al mismo tiempo estático, del foso de la orquesta descrito por Bazin personifica el punto de vista creado por el clásico sistema de 180° o eje de acción del montaje espacial. Se supone que los planos se filmarán y se montarán en el cine clásico de modo que el espectador siempre quede en el mismo lado con respecto al desarrollo de la historia*”. En *El cine clásico de Hollywood*, op., cit., p. 62.

¹³ En *Praxis del cine*, op., cit., p. 85.

¹⁴ En *El arte cinematográfico*, op., cit., p. 119.

¹⁵ En *Michelangelo Antonioni. Arquitectura de la visión*, op., cit., p. 81.

espacios, exterior e interior quedan de nuevo conectados a través de un recurso plástico sin otra finalidad que la de acentuar el predominio plástico de la imagen sobre el narrativo. Veámoslo con detalle.

Si atendemos ahora a la figura, podremos observar que el espacio físico habitado en estos instantes por los personajes cumple unas características muy concretas: se trata de una especie de sótano cuya luz interior proviene de unas ventanas que jugarán un papel fundamental en estos planos. El marco inferior de dichas ventanas se encuentra, como se observa en la imagen, a la misma altura de la mirada de este personaje que se dispone a cruzar el encuadre de izquierda a derecha y a ras del suelo de la calle exterior. Esto permite que podamos ver la silueta de los transeúntes atravesando la ventana de una manera muy concreta, activando, en todo caso el 6º segmento *off*, esto es dando lugar a la irrupción del fuera de campo en el campo¹⁶.

La rima visual queda establecida entre el personaje masculino que atraviesa el encuadre en el interior y el personaje del exterior atravesando la ventana. Los dos inician un movimiento de izquierda a derecha, cruzando dos espacios que se han convertido en paralelos: el encuadre y la ventana, aunque uno, el encuadre, sea continente del otro, la ventana. Y además, una de las figuras, la del exterior, parece constituirse en un desdoblamiento de la otra, como si ésta fuera un reflejo de aquella, como si se tratara de un sólo hombre y su sombra. La parte superior del encuadre ha seccionado a la figura proveniente del fuera de campo por la cintura y el marco inferior de la ventana le ha cortado las piernas a la altura de las rodillas, sin embargo podemos ver cómo este hombre adelanta y flexiona la pierna izquierda a la vez

que lo hace el hombre que recorre el espacio interior. Se produce así un ritmo visual propiciado por el movimiento de los propios personajes. Y sin embargo, este despliegue de rimas visuales, insistimos, nada tienen que ver con el desarrollo de la narración.

CAMPO Y FUERA DE CAMPO

Una de las cuestiones señaladas en numerosas ocasiones por el cineasta de Ferrara es su hastío con respecto a los modelos de representación del cine canónico americano, sobre todo en lo referente a la articulación campo/fuera de campo y plano/contraplano, así lo hemos indicado anteriormente. Trataremos de ver en lo que sigue como en *Crónica de un amor* se articulan estos dos espacios.

Dice Ramón Carmona: "Todo plano define un campo, entendido éste como la porción de espacio imaginario contenida en el interior del encuadre"¹⁷. Y puntualiza Deleuze "El encuadre se presenta como los límites del campo, es decir, como la determinación de un sistema cerrado o relativamente cerrado, que comprende todo lo que se encuentra presente en la imagen"¹⁸.

Atendiendo a la afirmación anterior, el "fuera de campo" podríamos definirlo como el espacio imaginario que permanece fuera de los límites del encuadre y que no se encuentra presente en la imagen.

Desde el comienzo del cine narrativo, estos dos espacios, el campo y el fuera de campo, han estado íntimamente relacionados. Los personajes entran en el encuadre desde algún lugar y cuando salen del mismo se marchan a otra zona. Pero la relación entre estos dos espacios varía dependiendo del modelo cinematográfico.

En el modelo clásico de Hollywood éstos se articulan siguiendo los dictados de la causalidad narrativa, que en defini-

¹⁶ "El principal factor estructural en *Crónica de un amor* es la entrada y salida de campo, en tanto que fenómeno de puntuación sobre todo, aunque hace intervenir, sin embargo de manera muy compleja (Antonioni) las partes limítrofes al encuadre de los seis segmentos espaciales (en especial los de derecha izquierda)". En *Praxis del cine*, op., cit., p. 37.

¹⁷ Carmona, Ramón (2000), *Cómo se comenta un texto fílmico*, Ed. Cátedra, Madrid, p. 99.

¹⁸ Recogido en *Cómo se comenta un texto fílmico*, op., cit., p. 99.

tiva es lo que en el cine hollywoodiense en cuestión impera. Es decir, “*el cine de Hollywood elige subordinar el espacio. El estilo clásico convierte el espacio puramente gráfico de la imagen fílmica en un vehículo para la narración*”¹⁹.

En el cine de Antonioni, la relación entre el campo y el fuera de campo no necesariamente encuentra esta justificación. Así, el cineasta introduce algunos planos que podrían “no tener sentido” desde el punto de vista narrativo, lo que, formal y visualmente, convierten su cine en un modelo de representación diferente.

Para observar con mayor claridad lo anteriormente expuesto, pasaremos en lo que sigue a analizar la secuencia en la que el detective Carloni –personaje que lleva a cabo la investigación– realiza una visita a casa de una amiga de la protagonista, Matilde Galvani, para obtener información sobre la vida de Paola.

El detective llega a casa de Matilde Galvani, pero no se encontrará con ésta hasta un momento posterior de la secuencia. En su lugar aparece el marido de ella, iniciándose entonces un diálogo entre él y Carloni; este diálogo es articulado en base a un plano sostenido cuyo encuadre móvil atrapa, unas veces a los dos individuos, mientras que otras la cámara acompaña a uno en su movimiento, dejando al otro personaje en el espacio fuera de campo.

Tiene lugar así esa especie de baile, lo apuntábamos anteriormente, entre la cámara y los personajes, tan frecuente en el cine de Antonioni. Bordwell también se ha referido a ello: “*los planos de seguimiento pueden llegar a ser bastante complicados (...) Crónica de un amor contiene muchas escenas en las que están presentes varios personajes. Por lo general, la cámara sigue a una figura que se mueve para encontrarse con otra, luego sigue el movimiento del segundo perso-*

naje hasta otro lugar donde se encuentra con algún otro, luego sigue el movimiento del tercer personaje y así sucesivamente”²⁰.

La conexión entre campo y fuera de campo, activados por la cámara en su movimiento anterior en torno a los personajes, se realiza de forma “poco ortodoxa” desde el punto de vista del modelo clásico. Dicha conexión se ve favorecida por un elemento que se convierte en protagonista: la propia sombra del personaje ubicado en el fuera de campo. “*De hecho, afirma Noël Burch, no es evidentemente entre la cámara propiamente dicha y los personajes que se ejecuta ese «ballet», sino entre éstos y la extensión de aquella – la sombra – en el espacio que es el encuadre*”²¹.

Así, el fotograma adjunto muestra cómo el personaje que en este instante ha quedado dentro del campo, el marido de Matilde Galvani, dirige su mirada hasta el fuera de campo, que se hace presente gracias a la sombra del detective Carloni, quien ahora toma la palabra.

Posteriormente, la cámara acompaña en su movimiento al marido de Matilde Galvani, quien es seguido por el detective, de modo que ambos terminan de nuevo reunidos por un mismo encuadre. Así la escena juega y modula cuatro variantes: el movimiento de la cámara, el desplazamiento de los personajes, las sombras por estos proyectadas y las palabras por ambos intercambiadas.

Si se tratara de una articulación clásica, estos cuatro elementos funcionarían de manera muy diferente. La secuencia habría sido articulada entonces en base a cortes de montaje, que mostrarían los rostros de los protagonistas alternativamente en plano/contraplano, –muy posiblemente en primer plano–, con lo cual se enfatizaría el poder de la palabra, o lo que es lo mismo, lo narrativo se impondría a lo visual. Y las sombras, que en el film antonioniano no cumplen

¹⁹ En *El cine clásico de Hollywood*, op., cit., p. 55.

²⁰ *El arte cinematográfico*, op., cit., p. 224.

²¹ En *Praxis del cine*, op., cit., p. 84.

ninguna función narrativa, atendiendo puramente a lo visual, en el cine clásico adquieren el estatuto de elemento significativo de la historia -recordemos, por ejemplo, la secuencia de *Casablanca*, (Michael Curtiz, 1942) paradigma de este modelo cinematográfico, en la que Ilsa, la protagonista del film, es mostrada en un plano cercano dirigiendo una mirada discreta hacia el fuera de campo. De esta forma avisa a Laszlo, su marido, de un peligro próximo²².

Hasta este momento, hemos estudiado los rasgos más fundamentales que, por oposición al modelo clásico de Hollywood, caracterizan el primer cine antonioniano. Pasemos ahora a ver cómo estos cambios cinematográficos han afectado a la recepción de dicho cine por parte del espectador.

LA RECEPCIÓN DEL CINE ANTONIONIANO

La creación de un objeto artístico que rompe con modelos establecidos y abre nuevas vías de representación en el terreno artístico, tal es el caso del cine antonioniano, supone para el espectador, en la mayoría de los casos, una necesidad de cambiar el modo de enfrentarse a la obra de arte.

Según ha sido señalado por Gombrich *"el artista no puede limitarse a copiar la realidad; el artista sólo puede reproducir el modelo en relación con un esquema u otro (...) Estos esquemas y el objetivo también funcionan para el espectador"*²³. Luego el espectador debe realizar una serie de actividades que le permitan cooperar en la construcción de la película, porque ninguna historia - ni siquiera las pertenecientes al modelo clásico de Hollywood - lo cuenta todo. Así, *"los espectadores acostumbrados al cine clásico, dice Bordwell, han creado con los esquemas clásicos,*

*una disposición mental que puede activarse con cualquier film en concreto y contrastarse con él"*²⁴. Pero ¿qué sucede cuando esos mismos espectadores clásicos se encuentran con otros esquemas a los que no están acostumbrados, por ejemplo los que pone en funcionamiento el cine de Antonioni? Se requiere entonces de una disposición *otra* por parte del espectador que, en la mayoría de los casos, le resulta tan dificultosa, que puede incluso llevarlo a apartarse de la película en cuestión.

Hemos tenido ocasión de constatar en la primera parte de nuestro estudio, cómo el espectador antonioniano se sabe excluido del esquema sobre el que se fundamentaba la representación clásica, subordinada casi en su totalidad a la causalidad narrativa. Y esto es debido, principalmente, a las complejas estructuras formales -algunas de las cuales hemos estudiado- que componen los films antonionianos.

Al contrario que el modelo hollywoodiense, según Doménech Font, *"el cine moderno ha sido criticado por elitista y siempre contrapuesto al filme-espectáculo y a sus leyes de estricta obediencia"*²⁵. Con la llegada al panorama cinematográfico de una serie de cineastas que rompen con los esquemas establecidos, tal es el caso de Antonioni, se hace necesaria la aparición de una nueva generación de espectadores que sean capaces de enfrentarse a los nuevos dictados estéticos. Pero, ¿sucede así en el caso de la obra del cineasta de Ferrara?

En un coloquio mantenido el 31 de marzo de 1958 con los alumnos del Centro Sperimentale de Cinematografía, Antonioni manifestaba lo siguiente, *"Me preguntáis qué pienso de las relaciones entre el cineasta y el público, y si la masa de los espectadores comprende mis películas. A la segunda pregunta, contestaré que no (...) Hay varias maneras de hacer cine. Hay cineastas que se*

²² Este peligro es visualizado en el campo a través de la sombra de un personaje -el prefecto de policía de Casablanca- que a la izquierda, se proyecta en la pared proveniente del fuera de campo.

²³ Cita tomada de *El cine clásico de Hollywood*, op., cit., p.p. 8, 9.

²⁴ *Ibidem*, p. 9.

²⁵ En *Michelangelo Antonioni*, op., cit., p. 15.

plantean el problema de estas relaciones, incluso en un plano elevado, y hay otros que, por el contrario, intentan hacer una película respondiendo a una exigencia interior”²⁶.

Quien conozca un poco el cine de este autor, comprende enseguida que esta segunda premisa enunciada por el cineasta es la que en su obra cobra preeminencia. Tal es así, que a pesar de las controvertidas reacciones del público con respecto a su cinematografía, Antonioni opta por seguir sus propios dictados, emprendiendo una lucha constante con productores y distribuidores que no aceptan sus proyectos porque no resultan rentables.

De su primer largometraje, *Crónica de un amor*, estrenada en 1951 en el Festival de Biarritz, ganadora del Premio en el festival de Punta del Este, con buena acogida crítica y en taquilla, el cineasta comenta al respecto de lo que venimos tratando, “Cuando se estrenó yo estaba de viaje. Apenas regresé a Roma me fui corriendo al cine. En la puerta, uno, un chulo romano, estaba diciéndole a otro, *Che bufala!*: es decir, qué porquería, qué tomadura de pelo. Renuncié a entrar en ese cine, y todavía hoy no me gusta asistir a las proyecciones de mis películas”²⁷.

La respuesta de ese espectador romano es lógica en la medida en que la película modifica el estatuto de las relaciones entre espectador-film propuesto por el cine clásico. Los personajes de los films antonionianos se convierten en espectadores -no en vano, “Antonioni es el cineasta que más obsesivamente ha enunciado la imagen de un personaje de espaldas a la cámara (...)”²⁸- y el espectador es excluido entonces y sacado fuera de la historia, (recordemos, por citar un ejemplo, el momento en que los dos detectives miran las fotografías de Paola mostrando su espalda al espectador, a quien, a su vez, le es negada la visión de

las mismas). Según Nuria Bou “Antonioni emplaza al espectador en igualdad de condiciones con el personaje, y hace más evidente que ningún otro cineasta la condición de espectador de un espectador”²⁹.

También en España, las reacciones de los espectadores con respecto al cine antonioniano, provocan la controversia. La llegada de las películas de Antonioni al panorama cinematográfico español, además de tardía, - hasta 1963 no se estrenó comercialmente un primer Antonioni, *El eclipse*, y todavía, entonces, permanecieron inéditos algunos de sus films, tal es el caso de *Crónica de un amor* - supone una serie de discusiones y análisis sobre la obra del cineasta italiano. Con motivo de una mesa redonda sobre el cine de Antonioni en la que participaron, Bardem, Berlanga, Eceiza, Ezcurra, Cobos, Diamante, Egido y Moleón, este último destaca la importancia del cineasta en el panorama cinematográfico actual, así como el desconocimiento, de la mayoría de los españoles - incluidos cineastas, autores teatrales, etc. - de su obra. Moleón dice así: “(...) Una discusión bizantina apoyada en películas no vistas, parece siempre bizantina (...) Hablamos de Antonioni, porque en todo el mundo es considerado como el más apasionante realizador del momento. Y no queremos aceptar como algo lógico el hecho de que sus películas no se proyecten en España, y por tanto, que deba prescindirse de tan importante referencia a la hora de considerar lo que aquí se hace”³⁰.

Sin embargo, esta opinión positiva debe ser contrastada con otras en las que el cineasta es acusado por numerosos críticos y literatos del momento de hacer un cine aburrido, al alcance de pedantes y snobs. Julián Marías declarará lo siguiente al respecto: “Las películas de Antonioni tienen considerable valor artístico; son, además, exploraciones en profundidad;

²⁶ En *Para mí, hacer una película es vivir*, op., cit., p. 42.

²⁷ *Ibidem*, p. 244.

²⁸ En *Plano/Contraplano. De la mirada cercana al universo de Michelangelo Antonioni*, op., cit., p. 159.

²⁹ *Ibidem*, p. 160.

³⁰ Moleón, J. (1961), “¿Por qué Antonioni?”, en *Nuestro Cine* n° 1 VII, p. 1.

son, finalmente, muy aburridas, y lo son deliberadamente (...) Que se pueda obtener placer a ese aburrimiento, es otra cosa; que tenga interés y, por tanto, en otro plano, el de la reflexión, sean incitantes y hasta «divertidas», es una tercera cosa»³¹. El mismo Julián Marías le augura al cine del italiano problemas futuros, comentando: “Sean cualesquiera los valores de Antonioni, su porvenir me parece dudoso”³².

Esos valores formales, opuestos al cine clásico de Hollywood -así ha sido constatado en la primera parte de este trabajo-, que según Julián Marías con-

vierten el cine antonioniano en un espectáculo aburrido, son los que han hecho posible que la obra antonioniana sea tenida en cuenta por los estudiosos del arte. Pero a la vez, estos mismos valores, han contribuido a que se produzca ese olvido de parte del gran público con respecto al cine de Antonioni, que menciona Marías. Así, podemos concluir diciendo que la forma de una obra artística y el tipo de esquema que ésta trabaja crean un modo especial de implicación del espectador, dependiendo de que éste sea o no sensible a ese tipo de esquema.



³¹ Marías, Julián (1964), “Oceanografía del tedio”, en *Gaceta Ilustrada* 5-IX.

³² En “Oceanografía del tedio”, *Gaceta Ilustrada*, op., cit., 5-IX.

LA OBRA EN ROMA DEL ESCULTOR FELIPE MORATILLA

José Luis Melendreras Gimeno
I.E.S. "Prado Mayor", Totana (Murcia)

DATOS BIOGRÁFICOS

Felipe Moratilla, nace en Madrid en 1827, hijo del platero Francisco Moratilla. Fue discípulo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en Roma como artista pensionado del célebre escultor italiano José Obici, este último autor de obras tan importantes como la estatua de San Juan Bautista en la iglesia de la Minerva, la colosal escultura en bronce de la Inmaculada Concepción que corona su monumento en la Plaza de España, el magnífico San Pablo colosal esculpido en mármol blanco de Carrara, en el atrio de la Basílica de San Pablo de Extramuros, todas estas esculturas se conservan en la ciudad Eterna. A parte de dos figuras que representan "La Melancolía", y "un soldado"¹.

Fue pensionado por el Comisario de Cruzada Sr. Santaella en 1848, para marchar a la Ciudad Eterna, con el objeto de perfeccionar su arte. Siete años más tarde en 1855, se le concedió otra pensión, con semejante destino, siendo elegido artista corresponsal de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De este modo fue remitiendo obras desde Roma, con el objeto de ser

expuestas en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid y en Italia.

Así para la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1860, presentó un relieve en yeso titulado: "El Sacrificio de Isaac", logrando una medalla de 3ª clase. Dos años más tarde, en 1862, en la misma Exposición expuso las estatuas en bronce de San Sebastián, Narciso y un Fauno, obteniendo también medalla de 3ª clase. Cuatro años después en 1866, en la misma exposición logró igual premio con una obra en mármol que llevaba el título de: "Una Ninfa en la Fuente"².

En 1876, presentó para la Exposición Nacional un grupo que representa "La Fé, Esperanza y Caridad", de tamaño menor que el natural, esculpido en un mármol blanco finísimo de Carrara, muy hermoso y bello, al cual se le concedió la medalla de 3ª clase, adquirida por el gobierno, se conserva actualmente en el Casón del Buen Retiro, Arte del Siglo XIX, Museo del Prado de Madrid³.

Dos años más tarde, en 1878, expuso dos jarrones en mármol y el "Pescador Italiano", para la Exposición Nacional. Este último fundido en bronce, consiguiendo la medalla de 2ª clase, sien-

¹ Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler. Voz: Moratilla, Felipe. T.XXV, Leipzig, 1907, pág.551.

² Ossorio y Bernard, Manuel (1975): *Diccionario Biográfico de Artistas Españoles del Siglo XIX*, Madrid, Ed. Giner, p.464 y 465.

³ Gaya Nuño, Juan Antonio(1966): *Arte Español del Siglo XIX*, Colección "Ars Hispaniae". Vol. XIX, Madrid, Ed. "Plus Ultra", p.182.

do muy alabada en las exposiciones de París y Roma⁴.

Otros trabajos muy importantes en Roma fueron el monumento funerario a los Papas españoles Borgia, “Calixto III y Alejandro VI”, en la iglesia de los españoles de Santa María Montserrat, en 1882-84; el busto de S.S. el Papa León XIII, labrado en mármol por esos años para El Palacio de la Embajada Española cerca de la Santa Sede.

Para el Catafalco de las Exequias Reales de Alfonso XII, llevadas a cabo en la mencionada iglesia de Montserrat, modeló en yeso una estatua colosal de Cristo levantando las manos en súplica al Padre Eterno.

Para el Cementerio de Verano, en la Ciudad Eterna, esculpió en mármol una espléndida cruz arbórea.

Para el Cementerio de San Isidro de Madrid, levantó el monumento a Urdaneta, y para el mismo campo santo, esculpió la figura de la “Esperanza”, para el panteón Gandará⁵.

En 1874, donó a la Real Academia de San Fernando desde Roma, un busto del académico de la misma, don Narciso Pascual y Colomer en yeso. También realizó un fauno en mármol para Nueva York, un busto del príncipe romano Borghese, una estatuilla de la princesa Sulmona, y una reproducción de la fuente de los Leones de la Alhambra de Granada para América.

En 1891, modeló y fundió en bronce dos colosales esfinges para el Museo Arqueológico Nacional⁶.

A comienzos del siglo XX, esculpió en mármol una “pompeyana en la fuente” de 1903, “un joven esclavo llenando de vino un odre”, de claro sabor clásico, que figuró en la Exposición de Bellas

Artes de Italia, en el mismo año. Y finalmente en 1904 modeló en yeso, junto con su hijo Federico Moratilla, una excelente figura de Caín.

SU OBRA. ESTUDIO DETALLADO DE SU PRODUCCIÓN, LA MAYOR PARTE REALIZADA EN ROMA.

Relieve en yeso del Sacrificio de Isaac, para la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860. Para la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, de 1860, Felipe Moratilla presentó un bajorrelieve en yeso titulado: “El Sacrificio de Isaac”, por el cual obtuvo la medalla de tercera clase.

A esta exposición se han presentado pocos bajorrelieves, nos comenta el crítico del “Museo Universal”, en una especialidad en que tanto se distinguieron los escultores clásicos: griegos y romanos, así como los artistas del renacimiento y del barroco.

El único artista que presentó a esta Exposición de 1860 un bajorrelieve fue nuestro artista. Siguiendo los comentarios del articulista, nos dice que Moratilla mostró un bajorrelieve de sencilla composición, y eso fue lo que más perjudicó a la obra del artista madrileño.

El bajorrelieve era bueno, pero exagerado en cuanto a la escala de planos, que daban mucha dureza a las figuras, la composición era de mediana ejecución, con poca acción en ella⁷.

Busto de Académico don Narciso Pascual y Colomer, conservado en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En 1874, nuestro escultor Felipe Moratilla, remitió desde Roma, un busto retrato

⁴ Ossorio y Bernard, Manuel (1975): *Diccionario Biográfico*, op.cit..p.465.

⁵ Reyero, Carlos y Mireia Freixa (1995): *Pintura y Escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Ed. Cátedra, p.292.

⁶ Melendreras Gimeno, José Luis (1990): “La decoración escultórica de las Fachadas de la Biblioteca Nacional y Museos Nacionales”, en *Revista de Anales del Instituto de Estudios Madrileños (A.I.E.M.)*, Madrid, tomo XXVIII, C.S.I.C., p. 115.

⁷ “Exposición de Bellas Artes (1) XII” (1860), en *El Museo Universal*, n°: 52, Madrid, 23 de diciembre de 1860, Año IV, p. 410.

en mármol del recién fallecido académico, don Narciso Pascual y Colomer, que ofreció a la Real Academia, como muestra de respeto y consideración.

Dicha institución recibió con sumo agrado este hermoso regalo del artista pensionado en Roma, haciéndolo constar en el acta de sesiones de la Academia, su secretario, el escultor don Elías Martín⁸.

Grupo en mármol de la Fé, Esperanza y Caridad, Casón del Buen Retiro. Arte del Siglo XIX. Museo del Prado de Madrid.

Para la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1876, presentó un delicioso, bello y finísimo grupo en mármol de Carrara, de las tres virtudes teologales, de tamaño menor que el natural, con el cual consiguió la medalla de tercera clase⁹.

La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878.

Para la citada exposición presentó dos jarrones en mármol blanco muy decorativos, y una estatua en bronce titulada: “El Pescador Napolitano”, por la cual obtuvo medalla de tercera clase¹⁰.

Panteón de la familia de la Gándara, estatua que representa la alegoría de la “Esperanza”, en el Cementerio Monumental de San Isidro de Madrid.

En la década de los años ochenta del siglo XIX, el arquitecto Alejandro Herrero, levantó un soberbio panteón en honor a la familia de la Gándara, en el suntuoso cementerio de San Isidro de Madrid.

Para el citado panteón trabajaron grandes escultores, como Giulio Tadolini, el cual esculpió en mármol blanco las estatuas alegóricas de la Fe y Caridad, fechadas en Roma, la Religión fue la-

brada en mármol blanco por el escultor catalán Manuel Oms¹¹.

Finalmente, nuestro escultor Felipe Moratilla, pensionado y residente en la Ciudad Eterna, colaboró en este estu-pendo elenco escultórico del soberbio panteón, enviando desde la ciudad de los Papas, la estatua alegórica de la “Esperanza”, tallada en mármol blanco de Carrara, de tamaño algo mayor que el natural, de modelado clásico, vestida como una ma-trona romana, con largo y bien plegado manto, llamado “peplum”, sosteniendo con una de sus manos un ancla.

Monumento Funerario a los Papas Españoles (BORJA), Calixto III y Alejandro VI, en la iglesia de Santa María de Montserrat de Roma.

El Conde de Coello, Embajador de España en Roma, a partir de 1880, hizo gestiones para que los dos Papas españoles de la familia valenciana (Borja), Calixto III y Alejandro VI, tuvieran un digno y hermoso sepulcro, ya que habían permanecido sin sepultura durante cuatro siglos.

Nuestro embajador se puso en contacto con dos ilustres compañeros suyos Bernardo y Cardenas en el Palacio Apostólico de la Santa Sede, también tuvo el apoyo incondicional de don Antonio Canovas del Castillo, del jefe del partido liberal Silvela y de Elduayen.

Finalmente contó con la protección de S.M. el Rey don Alfonso XII, el cual decidió que el monumento se llevará a feliz termino.

El sepulcro le fue encargado al escultor pensionado en Roma, Felipe Moratilla, durante los años 1881-83. Fue labrado en finísimo mármol blanco de Carrara, de estructura rectangular, teniendo una dimensión de cuatro metros

⁸ A.R.A.B.A.S.F. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). S.O., Lunes 20 de abril de 1874, folio 67.

⁹ Gaya Nuño, Juan Antonio(1966): *Arte Español del Siglo XIX*, op. Cit, p.182.

¹⁰ “*La Ilustración Española y Americana*”, Madrid, 15 de febrero de 1878, Año XXII, num.VI, p.118.

¹¹ Navascués Palacio, Pedro (1980): “Puerta del Ángel y Sacramentales. De la Plaza de Oriente a Carabanchel”, en *Madrid*, Tomo I, 2ª Edición, Madrid, Espasa-Calpe, p. 310 y 311.

de altura, por dos metros treinta centímetros de largo.

El monumento se compone de basamento con dos pilastras que sostienen la cornisa y sobre ella el tímpano terminado en cruz. La urna se halla situada entre las dos pilastras, sobre ella se alzan dos almohadillas y como remate final aparece la tiara papal.

En el frontis principal de la urna, se pueden observar esculpidos en mármol blanco estatuario los dos magníficos retratos en bajorrelieve, en forma de medallón de los dos pontífices Calixto III y Alejandro VI, de la rancia e ilustre familia Borgia. Enlazados por el doble vínculo de la nacionalidad y de la sangre; mientras en el centro del tímpano están talladas las armas de España, unidas en simbólicos atributos de la iglesia.

El monumento esta realizado en un claro estilo neo-plateresco, siguiendo la corriente artística del renacimiento, propio de la época de los Borgia. Es de hermosa proporciones, de carácter severo y de bella ejecución, digno de los mejores artistas pensionados de Roma¹².

Para el crítico e historiador del arte, don Elías Tormo, este monumento lo califica de poco acertado, ya que el artista fue incapaz de tomar como referencia el magnífico retrato al fresco de Alejandro VI de Pinturricchio en el Aposento Borgia del Vaticano¹³.

El sepulcro, posee un carácter historicista, como muchos de su época, pleno de detalles minuciosos y detallistas, como era la plástica escultórica decimonónica, basándose en grabados y estampas originales de la época.

¹² Coello, Conde de(1883): "Monumento de los Papas Españoles en Montserrat en Roma", en *"La Ilustración Española y Americana"*, Madrid, 30 de septiembre, Año XXVII, num.XXXVI, p. 183.

¹³ Tormo y Monzó, Elías (1942): *Monumentos de España en Roma y de Portugueses e Hispanoamericanos*, 2 tomos, tomo en concreto el 1º, Madrid, Sección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, p. 76 y 77.

Felipe Moratilla, aparte de los grabados existentes sobre el Pontífice Alejandro VI, se inspiró para esculpir el retrato del Papa Borgia, en un medallón que hay sobre el mismo, en forma de retrato en una de las claves de la puerta en la Sala de los Borgia. Con posterioridad, León XIII la ha abierto al público para que pueda ser admirada. En *"La Ilustración Española y Americana"*, aparece un espléndido dibujo del medallón de Alejandro VI, y detalles de la Sala Borgia, por el magnífico dibujante Hermenegildo Esteban, realizados en Roma.

Martínez de Velasco, Eusebio(1891): Roma, las Salas de los Borgia en la Biblioteca Vaticana", en *"La Ilustración Española y Americana"*, Madrid, 8 de noviembre, Año XXXV, num.XLI, p. 283,284, y 293.

En el sarcófago aparecen enmarcados dos preciosos medallones con los retratos en forma de perfil de los dos pontífices Borgia, a la izquierda el de Alejandro VI, con su inscripción en mármol "ALEXANDER VI P.M.", y el de la derecha Calixto III, con idéntica inscripción "CALLIXTUS III. P.M."

Los dos mirando de perfil, retratados en forma de busto, con sus birretes, mantos y pellizas, inspirados en grabados y pinturas de la época. A ambos extremos, arquitectónicamente aparecen sobresaliendo sendas volutas, finamente decoradas, con guirnaldas al centro, dentro del mas fino estilo renacentista. Enmarcando los medallones donde van insertos las efigies de los Papas, en cada ángulo se muestran veneras o conchas de peregrino. En la parte inferior del sepulcro y en el centro de las dos inscripciones en latín con los nombres de los dos pontífices, aparece la cruz de Santiago con dos escudos ovalados con las armas o emblemas de los dos pontífices.

Busto en mármol de S.S. León XIII, para el Salón principal de la Embajada Española cerca de la Santa Sede.

En el mes de octubre de 1881, la Embajada Española cerca de la Santa Sede, a través de su embajador , don Antonio Gómez de la Serna, encargó al escultor madrileño, residente en Roma, Felipe Moratilla, un busto en mármol blanco de Carrara de S.S. el Papa León XIII, de tamaño algo mayor que el natural, por un coste de 1.500 liras.

Al año siguiente, 1882, concretamente a comienzos de junio, Moratilla había terminado el retrato del pontífice.

El busto de León XIII, fue inaugurado en el Salón Principal del palacio de la Embajada Española cerca de la Santa Sede, en presencia del Excmo. Sr. Secretario de Estado de S.S. Cardenal Pallotti; del Secretario de la Congregación de Negocios Eclesiásticos Extraordinarios; y de todos los representantes de las potencias internacionales, acreditadas cerca de la Santa Sede, que invitados por el embajador español, habían acudido el día 9 de junio del citado año a dicha Embajada para asistir a una comida diplomática.

La obra de nuestro escultor madrileño, causó un enorme impacto y un merecido aplauso de todos los concurrentes al acto.

El busto del Santo Padre, esta labrado en un finísimo mármol blanco de Carrara, de primera clase, llamado Crestola (muy raro de encontrar), ejecutado con enorme esmero, de un perfecto parecido físico en las facciones del papa, que en opinión de los expertos, técnicos, y estudiosos ha logrado Moratilla llevar a cabo uno de los más importantes retratos del Sumo Pontífice, que existen en Roma. También se señala que no ha podido obtenerse rebaja alguna de la modesta cantidad en que se presupuestó la adquisición del busto, ya que el precio que fijó el artista es muy inferior al coste de otros artistas italianos, franceses y alemanes, que hubieran llevado por este trabajo un coste muy superior¹⁴.

También le fue encargado al embajador español, al mismo tiempo, que el busto del Papa, dos columnas pedestales, en mármol gris de Bardiglio, con sus pedestales en mármol blanco de Carrara. Alcanzando las mismas, cada una 1'12 mts de altura, por un valor de 500 liras.

En total las dos obras alcanzaron la suma de 2.000 liras¹⁵

Honras fúnebres del rey Alfonso XII, en la iglesia de Nuestra Señora de Montserrat de Roma. El día 7 de diciembre de 1885, se celebró un acto fúnebre en memoria del rey de España, S.M. Alfonso XII, en la iglesia de Nuestra Señora de Montserrat de Roma, los preparativos se hicieron gracias al Embajador Español, ante la Santa Sede, Sr. De Molins.

El encargado de ejecutar las figuras que decoraron el catafalco de las exequias fúnebres de nuestro querido rey fue el escultor pensionado en la Ciudad Eterna, el madrileño Felipe Moratilla.

Gracias a un excelente grabado del magnífico dibujante de la revista "La Ilustración Española y Americana", Hermenegildo Esteban¹⁶, sabemos que el túmulo estaba rodeado por cuatro grandes figuras femeninas, de tamaño colosal, vestidas a la usanza clásica, con túnica, portando cada una lámpara encendida. Sobre el cenotafio, y en su frente posterior se encontraba el escudo de España, así como un ángel llevándola corona, el cetro y el almohadon.

También realizó para este catafalco, una estatua en yeso de Cristo levantando las manos en súplica al Padre Eterno¹⁷

Esfinges de Felipe Moratilla para la fachada del Museo Arqueológico Nacional, que da a la calle de Serrano.

En el año 1891, concretamente el día 13 de abril, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando redactó un programa y pliego de condiciones para el concurso de estatuas, bustos y esfinges que se han de colocar en las dos fachadas destinadas a la Biblioteca y Museos Nacionales, para ello se sacaron las bases

¹⁴ A.M.A.E. (Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores), Santa Sede. Roma, Legajo n.º: 1.183. Roma 9 de junio de 1882.

¹⁵ A.M.A.E. Santa Sede. Roma, Legajo n.º: 1.183. Roma, 22 y 24 de julio de 1882.

¹⁶ "La Ilustración Española y Americana", Madrid, 8 de enero de 1886, 1º Semestre, Año XXX, n.º 1, p. 13.

¹⁷ Tormo y Monzó, Elías(1942): *Monumentos de España en Roma*, op. cit., Tomo I, p. 89.

que fueron sometidas a la aprobación de la citada Academia¹⁸.

Para las dos esfinges colosales presentaron bocetos, los artistas Jerónimo Suñol, Theus y Felipe Moratilla, siéndole adjudicada al escultor Felipe Moratilla, residente en Roma por valor de 20.000 pts¹⁹, para llevarlas a cabo nuestro artista se inspiró en la tradición clásica, de los mejores modelos de las antiguas monedas españolas.

Más tarde se fundieron en bronce, teniendo cada una altura de 2'05 mts. y de base 3'80 X 1 mts.

Tienen un carácter decorativo, y fueron ejecutadas durante la segunda estancia de nuestro escultor en la ciudad eterna.

Pompeyana en la Fuente.

A comienzos del siglo XX, concretamente en 1903, el escultor Felipe Moratilla, esculpe en mármol blanco de Carrara, una "pompeyana en la fuente"²⁰. Muestra a una bellísima joven, con hermoso atuendo clásico, de pie, en posición algo agachada, y de perfil, en bello contrapostto, apoyando su mano izquierda en una fuente, y con la derecha sostiene un jarro. La cabeza es de bello perfil helénico, inspirada en obras de la antigüedad clásica. La fuente va decorada en su parte superior con un bello mascarón de fauno. Obra de gran finura y elegancia, como corresponde al tema, muy apreciado por nuestro artista.

Joven sedente escanciando vino.

A finales del citado año de 1903, muestra otra obra, un joven sedente escanciando

vino²¹, que con la mano izquierda sostiene una hermosa ánfora, de la cual sale vino y con la derecha recoge el líquido que vierte al odre.

La anatomía del joven es naturalista, muy bien modelada, mostrando unas manos y pies muy bien estudiadas.

Figura de Caín.

En unión con su hijo Federico Moratilla, modela en yeso una figura de pie, de Caín, realizada en 1904, de gran pureza de líneas, y de armoniosas proporciones, con mirada hosca, ceño fruncido, con los músculos contraídos, de pensamientos y propósitos criminales, y con la típica premeditación antes de cometer el crimen²².

Nuestro escultor Felipe Moratilla, formado en la Academia de San Fernando, y pensionado por la citada institución en la ciudad eterna, donde estudio con el célebre escultor italiano José Obici, aprendió de su estancia en Roma, el gusto por el arte clásico, y por las formas decorativas, como jarrones, pilastras etc., también por un gusto exquisito a la hora de componer y plegar túnicas, mantos, también por ese sentido de belleza que imprime a los rostros y a las expresiones de sus efigiados. Como ese sentido historicista que tiene en trabajos como las esfinges, que decoran el pórtico de la fachada del Museo Arqueológico Nacional, y en los sepulcros de los papas Alejandro VI y Calixto III en la iglesia española de Montserrat de Roma.

En resumen se trata de un artista fino, elegante y clásico.

¹⁸ A.R.A.B.A.S.F. Legajo n°: 62-4/4. Concurso para la ejecución de estatuas, esfinges y medallones con destino a la Biblioteca y Museos Nacionales de Madrid. Año 1891.

¹⁹ A.R.A.B.A.S.F. Legajo n°: 62-4/4. Contrato con los autores, para la ejecución de los medallones, estatuas y esfinges.

Melendreras Gimeno, José Luis (1990): "La Decoración escultórica de las fachadas de la Biblioteca Nacional y Museos Nacionales", en *Revista Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, (A.I.E.M.), Tomo XXVIII, C.S.I.C., Madrid, p. 102, 103, 105, 106, y 115.

²⁰ "Pompeyana en la fuente, obra de Felipe Moratilla", en *"La Ilustración Artística"*, Barcelona 11 de enero de 1904, num. 1.150, Año XXIII, p. 50.

²¹ "Joven esclavo, llenando de vino un odre, obra de Felipe Moratilla", en *"La Ilustración Artística"*, Barcelona, 26 de diciembre de 1904, num. 1.200, Año XXIII, p. 844.

²² *"La Ilustración Artística"*, Barcelona, 19 de septiembre de 1904, Año XXIII, num. 1.186, p. 622 y 626.

DOCUMENTACIÓN

Busto en mármol de S.S. León XIII, de Felipe Moratilla. Año 1882.

(A.M.A.E. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Legajo n°: 1.183. Santa Sede. Roma 9 de junio de 1882).

N°: 49.

S. de Admón.

Roma, 9 de junio de 1882.

E.S.

Muy Sr. Mio: Con referencia a mi despacho n°: 96 de 11 de octubre de 1881, y a la Rl. Orden que V.E. se sirvió comunicarme, señalaba en el n°: 69, en que se me prevenía que podía encargar al escultor Don Felipe Moratilla un busto del padre Santo León XIII de tamaño mayor que el natural y de mármol blanco, por el precio de 1.500 Liras, autorizándome al propio tiempo a adquirir por otras 500 Liras las dos columnas de mármol fino de que trata mi citado despacho; cúpleme hoy participar a V.E. que el referido artista ha terminado ya su obra y que el busto se ha inaugurado en esta Embajada en presencia del Excmo. Sr. Secretario de Estado de S.S. Monseñor Pallotti; del Secretario de la Congregación de Negocios Eclesiásticos Extraordinarios y de todos los representantes de las Potencias, acreditadas cerca de la Santa Sede, que convidados por mi, habían acudido el mismo día, a esta Embajada para asistir a una comida diplomática.

La obra del Sr. Moratilla ha merecido el aplauso de todos los concurrentes, tanto por el esmero en que esta ejecutada, cuanto por el parecido perfecto que ha sabido conseguir el artista, esculpiendo en mármol excelente, con tanto acierto las facciones de León XIII, que puede asegurarse ha logrado hacer uno de los mayores retratos del Sumo Pontífice, que existen en Roma.

Como V.E. verá por la cuenta que adjto tengo la honra de acompañarle, no me ha sido posible obtener rebaja alguna de la modesta cantidad que se pre-

supuesto para la adquisición de dicho busto y columnas. Mas estando como estoy convencido que el precio de Moratilla es inferior con diferencia notable, al que hubiera exigido aquí, por igual trabajo, y al que me pidió algún español, espero que V.E., se servirá aprobarla y disponer se envíen a esta Embajada los fondos necesarios para satisfacerla.

Ygualmente adjto hallará V.E. para los efectos consiguientes, una adicional inventario, en el cual se describen los tres objetos á que se refiere el presente despacho.

Dios que.

Cuenta de los gastos de un busto en mármol de S.S. León XIII, y de dos columnas en forma de pedestal.

Cuenta de los gastos ocurridos para la ejecución y conducción al Palacio de España en Roma de un busto en mármol de S.S. León XIII y de dos columnas pedestales, encargados a mi por el Excmo. Señor Don A. Gomez de la Serna, Embajador de España cerca de la Santa Sede.

Por el busto de S.S. León XIII de mármol de primera clase, conocido con el nombre de Crestola (rarísimo hoy), de tamaño vez y media del natural.

Liras italianas.....1.500

Por dos columnas pedestales, conocido con el nombre de Bardiglio y con sus bases también de mármol blanco de Carrara, altos un metro y doce centímetros.

Liras italianas..... 500.

Roma, Junio 9, 1882.

Firmado: Felipe Moratilla.

N°: 67. Roma, 24 de julio de 1882.

S. de Admon.

Excmo. Señor:

Muy Señor mio: Con referencia a mi despacho n°: 49, de 9 de junio último y en cumplimiento de la Rl. Orden n°: 36 del mismo mes, tengo la honra de incluir a V.E. para el uso que estime conveniente el adjunto recibo firmado por don Felipe Moratilla, en que dicho es-

cultor declara haber recibido la suma de Liras italianas Dos mil, por el busto de S.S. León XIII, y por las dos columnas a que se refiere la citada orden.

Dios gue.

He recibido del Excmo. Señor Embajador Extraordinario de S.M. cerca de la Santa Sede, la suma de liras italianas Dos mil, importe y saldo de un busto en mármol de Carrara que representa a Su Santidad León XIII y des dos

columnads también de mármol cuya obra se manda ejecutar en virtud de Rl. Orden de 25 de octubre p.p. do y cuyo pago ha venido autorizarlo con cargo al Artº 2, Cap. 11 del presupuesto vigente según Rl. Orden nº: 36, fha 28 de junio pº.ppdo.

Y para que cosnte, firmo por Duplicado en Roma, 22 de julio de 1882.

Firmado: Felipe Moratilla.

Son Liras italianas: 2.000.



¿QUÉ HACE UNA CHICA COMO TÚ
EN UN SITIO COMO ÉSTE? LA VENUS DE BOTTICELLI
EN LA CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA

M^a Teresa Méndez Baiges
Universidad de Málaga

Vamos a seguir algunos itinerarios de reformulación de la imagen de Afrodita en *El nacimiento de Venus* (c. 1485) de Sandro Botticelli tanto en la pintura contemporánea, y en concreto en el Arte Pop, como en los soportes habituales de la iconosfera que conforma la cultura visual de masas: publicidad, moda, mercancías, escaparates, etc. Con ello, proponemos el recorrido por algunas de las vías de intercambio de signos entre la *high*, la *mid* y la *low cult*, y la forma en que, a través de dichas vías, se configuran algunos de los canales de difusión y recepción del arte y su historia en la cultura actual.

Como es bien sabido la posibilidad de reproducir una obra de arte de una forma mecánica y masiva, y gracias a ello, la aparición de nuevos canales de transmisión artística en virtud de los cuales tenemos a nuestra disposición una cantidad y variedad de obras de arte como en ninguna época anterior, ha alterado la forma en la que las sociedades contemporáneas reciben, interpretan y experimentan el arte. La existencia de ese “museo imaginario” formado por la reproducción de obras de todo tiempo y lugar nos permite no sólo una percepción artística infinitamente más amplia, sino la posibilidad de establecer entre las imágenes aproximaciones, hibridaciones o emparentamientos hasta ahora inéditos.

Esto abre la posibilidad de que los iconos de la historia del arte se codeen más fácilmente con los de la sociedad de consumo, o también de que aparezcan grabados en objetos y mercancías del más diverso pelaje, o bien convertidos en meros objetos decorativos. Como veremos, *El nacimiento de Venus*, sometido por la cultura contemporánea a este tipo de vaivenes, se va llenando a través de ellos de connotaciones inusitadas.

Aparte de celebrar en esta obra el nacimiento del amor y la belleza, el siglo XX ve también en ella a una de las grandes estrellas, o sea, a una de las famosas, de la historia del arte. En su origen (antes incluso de que entrara en el museo, y teniendo en cuenta que solemos identificar el momento originario de una obra de arte con el estado en el que se encuentra dentro de las salas de un museo, como si la entrada en el museo no alterara también de forma radical su recepción al sustituir su valor cultural por su valor expositivo), Botticelli, siguiendo la genealogía trazada por Hesíodo, pintó una escena en la que, “impulsada por el soplo de los vientos, representados por una pareja de amantes –los *zefiri amorosi* de Poliziano–, Venus se desliza sobre una enorme concha hacia la orilla donde la Hora de la Primavera despliega un manto florido para recibirla, mientras las rosas que brotan del

soplo de los Céfiros perfuman el mar espumoso”¹. Los Céfiros, continúa Edgard Wind, representan el soplo de la pasión que anima a la recién nacida, pero en la orilla es la Hora casta la que le tiende el manto preparado para su protección. “La propia postura de la diosa, la de la clásica *Venus pudica*, expresa la doble naturaleza del amor, sensual y casto a la vez, cuyos distintos aspectos ilustran los acompañantes de la diosa”. Añade Wind que Poliziano y Botticelli querían evocar el espíritu de la desaparecida *Venus Anadyomene* de Apeles, y satisfacer ciertas sutilezas filosóficas, poéticas, arqueológicas, finalmente resueltas con frescor e ingenuidad felizmente fingida. Venus nace de la materia informe que es la espuma del mar (Afros), producto de la castración de Urano; en términos neoplatónicos el Uno supremo desciende al Múltiple por medio del despedazamiento de los miembros, para luego reunirse de nuevo en el Uno, gracias al nacimiento de la diosa; todo ello es el trasunto de ese horror de la castración que además según Platón era mejor silenciar². ¿Se sigue manteniendo algún recuerdo de esta historia en las nuevas versiones e interpretaciones de la obra?

Hay quien sostiene que la historia del arte es la historia del desnudo, e incluso de una forma más concreta, la historia del desnudo femenino. Al olvido de esas sutilezas que acompañan a la epifanía de Venus –que se produce, entre otros medios, vulgarizando ese enfrentamiento entre lo casto y lo pasional –, el siglo XX suma la desaparición de la posibilidad de representar la plenitud del cuerpo humano. En el arte contemporáneo, sobre todo después de la II Guerra Mundial y por razones más que de sobra, aparece sistemáticamente mutilado, maltratado, fragmentado, torturado, vejado: “ninguno de nosotros podía pintar un cuerpo

sin mutilarlo” llegará a decir Rohtko. El resultado es que la representación del desnudo femenino, en su versión más complaciente, se suele refugiar en la cultura de masas, y principalmente en el terreno del *kitsch*, cuando no queda sin más asimilado al modelo publicitario. Esto es lo que la ha ocurrido a la propia diosa desnuda de Botticelli al convertirse en un icono de la cultura visual de masas; es el tipo de cosas que le pasan a una chica como ella cuando se encuentra en un sitio como éste.

Vagando por la iconosfera, se convierte en una imagen privilegiada para poner en práctica, y comprobar lo que da de sí, la conjunción entre imágenes de la cultura minoritaria y de la cultura massmediática. Es sabido –y lo expresa Jaime Brihuega– que las imágenes de la cultura de elite que se transforman en material de las mercancías de consumo masivo constituyen el reino de lo *kitsch*. Pero tampoco ha faltado tampoco lo contrario: los iconos de la cultura popular de masas haciendo incursiones en la escena del arte culto; es la operación propia del Arte Pop y de todas las corrientes artísticas que beben de su legado. Curiosamente, la Venus de Botticelli interviene en estos dos tipos de metamorfosis.

No es extraño encontrarla ya en manos de esos artistas que lograron que la *low cult* irrumpiera –como una bocanada de aire fresco según unos, o como el colmo de la insolencia, para otros, entre quienes se encontraba el crítico-pope Clement Greenberg– en el territorio “sagrado” de la alta cultura o *high cult*, esto es, en el Arte Pop, y en concreto en dos representantes de esta tendencia de la talla de Andy Warhol y Alain Jacquet.

Pero al parecer el primero que percibió el “tirón” de la Afrodita botticelliana como reclamo de la cultura de masas fue Salvador Dalí, quien en 1939

¹ Wind, Edgar (1998): “El Nacimiento de Venus”, en *Los misterios paganos del Renacimiento*, Alianza, Madrid, p. 131.

² *Ibid.*, pp. 131 y ss.

diseñaba el Pabellón *Dream of Venus* para la Exposición Universal de Nueva York, con el que se pretendía difundir la estética surrealista a todos los públicos. A medio camino entre el objeto surrealista y el castillo encantado, se considera que constituyó uno de los contactos más directos del artista con la cultura popular. Dentro de un estilo pseudo modernista y pseudo onírico, y perfectamente acorde a lo que Dalí había reconocido y elogiado tiempo atrás como “arquitectura comestible”, su fachada estaba plagada de protuberancias de coral y su puerta de acceso estaba presidida por una reproducción monumental de la Afrodita del pintor florentino, junto a la que se encontraba el San Juan Bautista de Leonardo. Poco antes de su inauguración –momento en el cual Dalí ya había abandonado el proyecto– el artista había llevado a cabo una acción consistente en lanzar sobre la ciudad desde un avión un manifiesto en inglés que él mismo había redactado, la *Declaración de la independencia de la imaginación y de los derechos del hombre a la propia locura*, que decía lo siguiente: “Cuando en el curso de la cultura humana un pueblo siente la necesidad de destruir los lazos intelectuales que la atan a los sistemas lógicos del pasado, con el fin de crear para sí mismo una mitología original que, correspondiendo a su auténtica esencia y la total expresión de su realidad biológica, será reconocida por los espíritus selectos de otros pueblos– entonces, el respeto debido”³.

Sobre este texto un dibujo representaba a una Venus de Botticelli cuya cabeza había sido sustituida por la de un pez; del ombligo hacia arriba se extendían de forma gradual las escamas. Estamos ante una sirena invertida, producto de una metamorfosis, la de la Venus de Botticelli en pescado; quizá la podemos ver como la imagen de la epifanía de esa “mitología original” que serviría para desplazar a los

“sistemas lógicos del pasado” –la pintura y el ideal de belleza del Renacimiento, por ejemplo– y todas sus ataduras.

Más tarde, ya a la altura de los años sesenta, serían los pintores pop los que recogerían el testigo daliniano que vinculaba la imagen de la Venus con la cultura popular urbana. Aunque la interpretación de Warhol es, como corresponde a la fama de su creador, bastante más conocida, fue el francés Alain Jacquet (injustamente relegado a un papel periférico en la historia del arte contemporáneo) el primer pop que colocó a la Venus en medio de un mundo de colores ácidos y objetos vulgarmente cotidianos asociados a la sociedad de consumo, como, por ejemplo, un surtidor de gasolina de la firma Shell. Hay al menos tres versiones de esta obra, perteneciente a su serie *Camouflages* (1961–1964), tituladas *Camouflage*, *Naissance de Vénus I, II y III* (Fig. 1), fechadas en 1963–64 y emparentadas con *Camouflage*, *Détail de la Vénus de Botticelli* (1963), en la que los pies de la diosa se entremezclan con el dibujo de una señal de tráfico indicando un paso de peatones, atravesado por la silueta oscura de un hombre con abrigo y gorra. Pero centrémonos en las obras de la serie mencionada: son variaciones sobre un mismo tema, el de la yuxtaposición de la figura de Afrodita y su concha, con la bomba de gasolina y su respectiva concha o *Shell*, el logotipo de la marca, tanto dibujado como escrito. En el primer número de la serie, el dibujo del logo y la propia palabra se encuentran precisamente sobre el monte de Venus de la diosa. Se trata, además, de un surtidor de Súper, o Supershell, y sobre su superficie también podemos leer: *Prix a payer* y *Volume délivre*. No es necesario insistir en el juego de palabras, que cualifica a la obra como un magnífico ejemplar de socarronería de filiación neodada.

La operación que realiza Jacquet con la Citerea botticelliana está imbuida además del espíritu de “tergiversación” (o

³ Esta declaración figuraba en la exposición *Dalí y la cultura de masas* del MNCARS de 2004.



Fig. 1. ALAIN JACQUET,
Camouflage, Naissance de Vénus I, 1963

*détournement*⁴) que predicaban los integrantes de la Internacional Situacionista, consistente en “la utilización en una nueva unidad de los elementos artísticos preexistentes”⁵: cada elemento tergiversado pierde su sentido original y su organización en otro conjunto significativo confiere a cada elemento un nuevo alcance (los situacionistas puntualizaban que ésta era una tendencia general de la vanguardia de su tiempo). Guy Debord explicaba así el mecanismo de *détournement*: “La interferencia mutua entre dos mundos sensibles, o la unión de dos expresiones independientes, trasciende los elementos originales para producir una organización sintética de mayor eficacia. Todo puede servir.

No es preciso decir que no sólo podemos corregir una obra o integrar diversos fragmentos de obras caducas en una nueva obra, sino también alterar el significado de los fragmentos y manipular de todas las formas que juzguemos oportunas lo que los imbéciles se obstinan en llamar citas”⁶.

Y Asger Jorn escribía en mayo del 59 en *Pintura tergiversada* que “la tergiversación es un juego debido a la capacidad de *desvalorización*” y añadía que todos los elementos del pasado cultural deberían “ser invertidos de nuevo” o desaparecer⁷. Se abogab así por el cultivo de una indiferencia hacia un original carente de sentido, entre otras cosas, porque puede formar parte, como nuestra Venus, de lo que ha definido como cultura la clase dominante.

Sea como fuere, a través de esta Venus-surtidor Shell de gasolina camuflados Alain Jacquet ponía en práctica los deslizamientos de significado que tanto entusiasmaban ya no se sabe bien si a los propios pintores pop o a sus comentaristas semióticos, pero que, en todo caso, hicieron posible esa noción de la pintura pop como un nuevo tipo de “realismo”, el más apropiado al “paisaje de signos” en el que, ya a la altura de los 60, se había convertido la propia realidad en las sociedades más avanzadas. No hacía falta más que jugar a mezclar esos signos para que se hiciera patente su absoluta equivalencia: retratos de famosos eran tan sólo imágenes dispuestas para un consumo masivo y rápido, de usar y tirar, no más humanas, ni siquiera más entrañables que el resto de mercancías. La cansina repetición de cualquiera de estas imágenes en los medios de comunicación de masas era la garantía de su

⁴ Las edición de textos situacionistas en nuestro idioma usan varios términos para traducir la palabra *détournement*: tergiversación, desviación, desvío, distorsión.

⁵ Anónimo (1977): “La tergiversación como negación y como prelude”, en *La creación abierta y sus enemigos*, Las ediciones de la Piqueta, Madrid, p. 88.

⁶ Debord, Guy y Wolman, Gil, J. (2001): “Modo de uso del desvío”, en *Potlatch. Internacional Letrista*, Literatura Gris, Madrid, p. 136.

⁷ Cit. en *Ibid.*, p. 89.

intercambiabilidad, de su poder anestésico: “Cuanto más miras una cosa, más se desvanece su significado y mejor y más vacío te encuentras”, escribía Andy Warhol⁸. Hipnotizado ante este espectáculo, se encargaría de aplicar a esta realidad las armas favoritas de su estrategia del vacío, el color y la repetición. Y así es como también el retrato de Simonetta Vespucci se multiplica y se enciende de color en *Details of Renaissance Paintings (Sandro Botticelli, Birth of Venus, 1482)* después de pasar por su factoría, aunque ya tardíamente para la historia del pop, en el año 1984. Es como si “la” Vespucci hubiera posado para su retrato Polaroid como lo hicieron otras tantas famosas, Jerry Hall o Liza Minnelli.

La utilización del *Nacimiento de Venus* por parte de Jacquet y de Warhol va más allá de ese conocido mecanismo pop consistente en lograr un híbrido entre la *low* y la *high culture* permitiendo que las imágenes y elementos propios de la primera se introduzcan en el territorio de la segunda. Nuestra Venus, en su origen, es uno de los más altos dignatarios de la alta cultura, avalada por milenios de civilización occidental; pocos pueden presumir como ella de pedigrí cultural. Pero el arte Pop no siempre la toma como un representante de la alta cultura, pues no hay un enfrentamiento directo con la obra del museo, sino con esa imagen ya mediatizada por los medios de comunicación, ya rebajada por la sociedad de masas a la categoría de “cultura popular”. Warhol la toma ya como mercancía-signo de la sociedad de consumo, igualada al resto de imágenes producidas por los medios de comunicación (pues bajo la condición de su reproductibilidad ya no es única, ya no está individualizada); se limita a subrayar su homogeneización como imagen-mercancía (lo que la hace enteramente equivalente a la imagen pública de Marilyn o a una botella de Coca-Cola), o su condición de objeto-

imagen listo para ser consumido, y mediante esta operación la rescata de nuevo para el universo de ese moderno tipo de pintura culta que, a la altura de nuestros tiempos, es el Arte Pop. Nuestra Afrodita por tanto ha funcionado como imagen *ready-made*.

La procedencia “plebeya” de Venus que sirve a Warhol como punto de partida se comprueba cuando se presta atención al manejo que la “realidad cotidiana” ha hecho o hace de ella. Desde que el arte pop elevara la imagen de lo cotidiano a la categoría de gran arte, también empezó a ser más probable que sucediera lo contrario: ver el gran arte dentro del contexto de lo ordinario. Durante las últimas décadas del siglo XX y hasta hoy, siguiendo la estela neodada y pop, muchas prácticas artísticas se fundan en la apropiación de objetos o imágenes de la realidad. En el tratamiento que reciben los iconos procedentes de la historia del arte cuando se los coloca sin empacho alguno en mercancías como paraguas, jarrones, cortinas y tapices, bolígrafos, relojes, camisetas, fundas de almohadas, aparte de un sinfín de objetos decorativos como esculturas decorativas, o cajitas y jarrones de porcelana, (comercializadas por firmas de nombres tan elocuentes, y tan bonitos, como *Eleganza Ltd. Importers* o *Mylady's Vanity*), parece haber una venganza de “la realidad” contra el arte, al que toma y manipula a su antojo por haberle arrebatado anteriormente de un modo tan descarado algunas de sus propiedades. No es necesario insistir en que el afán de lujo, buen gusto y barniz cultural anhelado en la elaboración de estos objetos consigue la mayoría de las veces el efecto exactamente contrario, pues el acto de rendir culto a esta *Venus de los objetos* apenas se distingue del afán de procurar ese tipo de experiencia estética ya digerida, cuyo encuentro no causa la más mínima complicación, que es garantía de la presencia

⁸ Warhol, Andy (1998): *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Tusquets, Madrid.



Fig. 2. IRIS STRASSER, *Die Geburt der Venus*.

del más genuino *kitsch*. También es cierto que su inclusión en algún que otro objeto funcional, como una almohada o un paraguas, puede llegar a producir un efecto inesperado, y, por inesperado, irónico o conscientemente paródico.

Así pues, abundan las imágenes de *apropiaciónismo* no sólo por parte de la creación artística culta, sino también por parte de la cultura popular. Aparte de los ejemplos anteriormente mencionados es frecuente encontrar en Internet gente que introduce su sonriente fotografía, incluso la de su mascota, junto a la de la diosa recreada por Botticelli –como si se retratará junto a alguno de los famosos de turno, porque también ella ha adquirido la categoría de “famosa” dentro del escenario de la cultura basura– o que sustituye el cuerpo de ésta por su propio desnudo. Por ejemplo, en el n.º 96 de la revista *Quo* la fotografía de una Miss Playboy usurpa el lugar de la diosa: con su cabellera entre pintada y real, si fuera una instalación habría hecho las delicias de ese cubismo que exploraba la dialéctica entre descripción y construcción, abstracción y representación. Sin querer, lo *kitsch* cae a veces en grandes aciertos.

Un afán desesperado por negar la universalidad de la belleza parece agazaparse en ese tipo de intervenciones que sustituyen a la Venus de Botticelli por la fotografía de una *pin-up* actual, en varios casos procedente de *Playboy*, como en *Die Geburt der Venus von Sandro Botticelli* de Iris Strasser (Fig. 2). No hay

lugar para la belleza intemporal cuando se trata de competir con los estereotipos de la sociedad de masas. La autora de este collage confiesa haber encontrado en la revista a una modelo que guardaba un parecido asombroso con la diosa de Botticelli. Sin embargo hay un abismo entre ambas: respecto a su modelo de inspiración los pechos de esta moderna Citerea se agrandan y se hinchan, el vientre (del que también habían hecho gala con orgullo las mujeres representadas en la pintura pompeyana, y que, por lo tanto, tiene siglos) se aplana, las caderas se estrechan, el rostro se maquilla, la piel, lustrosa, brilla: estos son los cánones de la belleza de quirófano, al servicio de la configuración de una Venus exclusivamente lúbrica.

Y esto nos da una pista para entender que en este camino hacia su asimilación *kitsch* por la cultura de masas, la Venus de Botticelli va perdiendo su carácter de desnudo para convertirse en una mujer desnudada –o bien, en los términos de Kenneth Clark, pasa de la condición de *nude* a la de *naked*–, con todo el grado de identificación con los estereotipos publicitarios que ello conlleva, como acabamos de comentar; pero también con toda la fragilidad, con toda la falta de defensas que se puede derivar de semejante puesta al desnudo.

Indefensión es lo que muestra principalmente Afrodita en un *graffiti* contra la guerra que se encuentra en Llucabari, en la isla de Menorca (Fig. 3). Llucabari es un antiguo cuartel militar situado sobre unos acantilados de la costa meridional de Menorca. Hoy en día está “okupado” por algunos neohippies que, como en este caso, pintan o escriben sus proclamas sobre el diseño de camuflaje de cañones abandonados. En esta imagen, una interpretación de la Venus de Botticelli se yergue sobre un paisaje apocalíptico contemporáneo: las Torres Gemelas ardiendo, rascacielos y misiles o cohetes con el signo del dólar, y también con la



Fig. 3. Graffiti en Lluçabari, Menorca, 2004.

cruz cristiana y la estrella judía, una cara con máscara de gas, otra con una especie de mordaza y, a la derecha, lo que parece ser una especie de calavera. Al fondo, “unos campos sin color” como los que dejaba atrás Machado camino del exilio. Acompañan a la imagen los lemas: “*Cap exercit. Defensa Sa Pau. Insubmissio*”. Naturalmente, aquí la Venus no nace triunfante. Aunque sigue ejerciendo como símbolo de la belleza y el bien, sobre un panorama tan desolador ha abandonado su tradicional pose pudorosa por otra que la muestra indefensa y vulnerable. Así parece expresarlo el gesto de sus manos abiertas —con las palmas vueltas hacia el espectador—, que al mismo tiempo también le sirve para señalar el paisaje en el que se halla inserta. Es como si el autor, pese a ser firme partidario del pacifismo, no estuviera muy convencido de su posibilidad o de sus resultados. No es para menos, se podría añadir.

No es necesario, sin embargo, articular un discurso político, ni representar un desnudo, para que una interpretación de la Venus botticelliana se convierta en un retrato de la indefensión, como podemos apreciar en la fotografía de la artista holandesa Rineke Dijkstra titulada *Kolobrzeg, Poland July 23*, de 1992 (Fig. 4), que se inspira de un modo más sutil en nuestra Afrodita: en lugar de su esplendor somnoliento, nos encontramos ante la imagen de una



Fig. 4. RINEKE DIJKSTRA, Kolobrzeg Poland July 23, 1992.

adolescencia vulnerable y desconcertada, poco segura en su traje de baño —que parece desvestirla más que cubrirla— algo temblorosa y frágil, y por ello más humana, menos olímpica.

Los ejemplos anteriores nos muestran cómo la Venus quattrocentesca pasa de lo universal a lo mundano, de lo marino a lo terrestre, de lo divino a lo humano, demasiado humano. Por eso si ya Pijoan vio en el retrato de Simonetta Vespucci en hábitos —valga la paradoja— de Afrodita el gesto de una neurótica florentina⁹, en algunas de las interpretaciones actuales, como por ejemplo la que encontramos en un *collage* en el que se han pegado fotografías de los ojos y la nariz en sustitución de los originales, percibimos una neurótica que podría ser neoyorquina; su rictus crispado e histérico parece ser el genuino retrato de los efectos que producen en la “mujer cuarteada” (según el apelativo acuñado por Gil Calvo) la tiranía de la belleza, la del trabajo y la del hogar.

En este mismo campo semántico sitúa Bárbara Perdiguera su peculiar interpretación de Afrodita (Fig. 5) en la ilustración para un artículo de Pilar Pedraza sobre el cuerpo femenino y su imagen publicitaria en el suplemento cultural de *La Vanguardia*¹⁰. Y resulta de

⁹ Pijoan, (1966, 9^a): *Historia del arte*, Salvat, Barcelona, p. 134.

¹⁰ Pedraza, Pilar (2004): “Planchas anatómicas”, en *Culturas. La Vanguardia*, 7 abril 2004, p. 23.



Fig. 5. Ilustración de Bárbara Perdiguera, 2004.

gran eficacia para acompañar las ideas de este texto que comenta, entre otras cosas, que en su versión publicitaria el cuerpo femenino aparece como una especie de odre que pierde fluidos. También alude la autora a la condición de dichos cuerpos bajo el dominio de la medicina: “Diestras manos de sacamantecas hurgan bajo la piel con tubos de metal y aspiran la grasa desprendida hasta que el cuerpo coincide con la lámina del Tratado de perfección”. En la ilustración de Bárbara Perdiguera, Venus, acompañada de atributos tan significativos como una báscula y una plancha, ve su rostro ligeramente alterado para ajustarse a un ideal de belleza que lejos de ser eterno responda más bien a los estereotipos actuales creados por los medios de comunicación, esto es, el tratado de perfección propio de nuestro tiempo (hay algo de *Barbie* en esta Venus alterada): y como estereotipo, ese rostro de ojos desmesadamente grandes se recrea abiertamente en lo *kitsch* y en lo añorado (teniendo en cuenta que en virtud de la televisión tampoco las niñas tienen ya nada propio, sino que son pequeñas mujeres ambulantes, obedeciendo a de-

seos como el de que “con unos años más como Barbie seré”, mientras a las mujeres adultas se les exige que mantengan la silueta de una adolescente).

Por eso no resulta extraño que una modelo como Kate Moss, todo un icono de la década de los noventa, muestre en algunas fotografías una imagen que aunque indudablemente reinterpreta la de la Venus de Botticelli (el fotógrafo ha sometido a su modelo a la misma inclinación de la cabeza hacia la izquierda, que permite que se dibuje la línea que une ceja y nariz, como en la pintura de Botticelli) acaba resultando más parecida a la de Bárbara Perdiguera. Y es que en realidad, ambas hacen gala de esa “belleza de los ojos grandes” propia del *belleza kitsch* más auténtica¹¹.

La plancha del *Tratado de perfección* actual se imprime en la sala de operaciones, y así lo pone de manifiesto la artista francesa Orlan en su serie más célebre, desarrollada entre 1990 y 1993 dentro del llamado *Arte Carnal* en la que nos topamos de nuevo con la contribución de la Afrodita botticelliana. “Orlan no quiere que se hable de *face-lift*, pero no había otro modo de darle a una ultracuatrentañera un mentón que se pareciera al de una chiquilla como la Venus de Botticelli” revela una de las doctoras que ha tenido la oportunidad de operar a la artista francesa, Marjorie Cramer¹².

La técnica de esta obra de Orlan es la operación de cirugía estética de su rostro y su cuerpo. En ella, “dona su cuerpo al arte” para que funcione como un *readymade* modificado. A menudo se habla de que con el sometimiento a operaciones quirúrgicas que alteran su rostro, Orlan pretende combinar distintos rasgos de algunos de los modelos artísticos de belleza que ofrece el repertorio de la historia: entre ellos se encuentra la barbilla de la Venus de

¹¹ Este fenómeno se estudiaba en la exposición *Cultura porqueria* que se celebró en el CCCB (2003): *Cultura porqueria. Una espeleología del gust*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

¹² *Il bisturi scolpisce il volto d'Orlan*, una entrevista con la doctora publicada en las páginas de *Tempo medico*: www.tempomedico.it.

Botticelli, aparte de la frente de la Gioconda, los ojos de la Psique de Gérôme, la boca de la Europa de Boucher y la nariz de una Diana de la escuela de Fontainebleau. La interpretación más extendida es que su objetivo consiste en reconfigurar su rostro según los cánones estéticos de obras clásicas de la pintura. Pero la propia artista ha mostrado su absoluto desacuerdo con esta interpretación mediática e histórico-artística de sus intenciones. Al *Arte Carnal* no le interesa el resultado plástico final, sino la operación-quirúrgica-*performance* y el cuerpo modificado y convertido en lugar de debate público¹³. Orlan explica que siempre ha trabajado con la historia del arte, pero que siempre ha estado contra los modelos, sobre todo contra cualquier canon de belleza y contra las presiones sociales que se ejercen sobre el cuerpo. Por eso asegura que hubiera sido absurdo querer parecerse a la Venus de Botticelli, o a la Gioconda, pues su obra es, por el contrario, un trabajo de denuncia de los estándares, modelos o cánones de cualquier tipo. Así, ha utilizado modelos de otras épocas para hibridarlos con su propia imagen. En última instancia su trabajo parte de que “los iconos actuales son los determinados por la ideología dominante que se nos intenta imponer. (Me interesa) ponerlos en perspectiva al confrontarlos con una historia más antigua o geográficamente alejada”¹⁴. De hecho, las operaciones que tienen su punto de partida en, entre otros elementos, la barbilla de la Venus de Botticelli son semejantes a su serie de *Autohibridaciones africanas*, en las que mezcla su rostro con el de máscaras africanas o fotos etnográficas. No se trata de alcanzar un nuevo canon de belleza ni mediante la integración de las partes más hermosas de los rostros

de la historia de la pintura occidental, ni con los modelos extraeuropeos, sino de poner en cuestión el canon actual y la descabellada exigencia de una perfección física imposible.

Precisamente una forma bastante eficaz de poner en evidencia y cuestionar los cánones a los que obliga esta “tiranía de la belleza” en Occidente, consistiría en llevar a la Venus de Botticelli al terreno de la diferencia y de otras identidades, lo que proporcionaría la distancia adecuada para dirigir una nueva mirada a la occidental. Lo que en *Renacimiento de Venus en estilo hawaiano* es poco más que una broma, adquiere tintes más serios, y por ello más eficaces, en la obra del artista chino Yin Xin (Kashgar, Turkistán, 1959) en la que el rostro de Venus se muestra con ojos rasgados y una abundante cabellera de color negro más lacia que la de su modelo original. Es uno de los ejemplos de una serie en la que este pintor, que confiesa haberse formado en una técnica ajena a su tradición, la del óleo, reinterpreta y reevalúa las obras maestras de la pintura occidental por medio de su “orientalización”.

El dibujo de la Venus hecho por un niño florentino con la intención de mostrar las obras maestras que contiene su ciudad a estudiantes procedentes de otros países resulta igualmente, por su frescura y por su espontaneidad, una buena forma de reinterpretar la belleza y sus reglas. Es otra forma de conseguir una higiene de la mirada.

Escribe Umberto Eco en su ya clásico *Apocalípticos e integrados* que el *kitsch* se define, en primera instancia, por ser algo que está fuera de lugar¹⁵. Como hemos visto, encontramos a la Venus de Botticelli en sitios verdaderamente inesperados. Como una transeúnte más de la iconosfera, nuestra Venus parece

¹³ “Orlan, artista multimedia”, entrevista emitida por Radio Libertaire el 30 de marzo de 2003, transcrita en www.arkepix.com/kinok/ORLAN.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Eco, Umberto (1984, 7ª): *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, p. 79.



Fig. 6. SHARON HOUSEN, *Let's do lunch*, 1999.

haber aceptado abiertamente su condición más terrestre que divina, o mejor dicho, decididamente mundana. En estas

condiciones reconoce en la *Gioconda*, que al fin y al cabo ha sufrido incluso un mayor desgaste que ella misma, a un alma gemela: en *Let's do lunch* (acuarela de Sharon Housen, 1999) (Fig. 6) ambas han decidido resignarse y pasar un buen rato juntas; puede que hayan llegado a la conclusión de que puestas a formar parte de la cultura del entretenimiento, mejor no limitarse a ser un mero objeto de la misma, sino un sujeto dispuesto a ser el primero en entretenerse.



IMAGEN, MODELOS Y CANALES DE DIFUSIÓN DEL ARTE EN EXTREMADURA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX. EL DIÁLOGO CENTRO-PERIFERIA

Vicente Méndez Hernán
Universidad de Extremadura

INTRODUCCIÓN

Siempre que se aborda el estudio de la plástica extremeña de la primera mitad del siglo XX, se atiende de forma casi exclusiva a los artistas que más se significaron dentro de la temática regionalista que se generalizó en España durante ese período. *Eugenio Hermoso, Adelardo Covarsí, José Pérez Jiménez, Conrado Sánchez Varona, Gustavo Hurtado Muro, Eulogio Blasco López, Juan Caldera Rebollo* o *Manuel Antolín Romero de Tejada*, son los pintores más representativos de esta tendencia, con la que también guardan evidentes conexiones –aunque con ciertas salvedades– los escultores de la generación de *Gabino Amaya*.

La imagen, modelos y canales que nuestros artistas emplearon para difundir y, al mismo tiempo, para recibir las influencias que podemos advertir en sus obras estuvieron siempre canalizados a través de las Exposiciones Nacionales o la serie de certámenes que se organizaron en la región o en relación directa con ésta; en el caso de los artistas de mayor nombradía, como lo fueron *Hermoso* y *Covarsí*, hay que sumar la cotización que sus obras experimentaron en el mercado¹.

Pero también hubo otra serie de autores que, sin llegar a asumir la renovación de las vanguardias, fueron mucho más allá que los regionalistas; conectaron con el Madrid de los años de 1910, 1920 y 1930, y tomaron para su producción una serie de modelos que lograron difundir a través de una serie de canales algo distintos a los tradicionales. Este camino que abrieron para establecer un diálogo entre el centro y la periferia no se vio coronado con un resultado efectivo si por tal entendemos la difusión en la región de la nueva imagen que habían logrado con su obra; empero, es sumamente interesante estudiar estas relaciones para tratar de completar el panorama de la plástica extremeña durante la primera mitad del siglo XX.

Entre los artistas que conectaron en la capital con las tendencias más modernas que entonces se estaban desarrollando –sin llegar a las vanguardias– dentro de los aires modernos y cosmopolitas que llegaban de París, con el tema de la *Nueva Eva* a la cabeza y la absoluta libertad como modelo de vida, tenemos que citar al pintor *Antonio Juez Nieto*, al escultor *Pedro de Torre-*

¹ Para el estudio de la plástica extremeña *vid.* LOZANO BARTOLOZZI, M.³ del Mar (1984), *La pintura en Extremadura*, Badajoz; ID

EM (1990), *Plástica Extremeña*, Salamanca; IDEM (1993), “La pintura extremeña y su contexto cultural”, en VV.AA., *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Catálogo de la Exposición, Barcelona, pp. 289-292, 296, 297 y 468; MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (1999), “La pintura extremeña: Costumbrismo y regionalismo como señas de identidad en 1898”, en *Revista de Estudios Extremeños*, T.º LV (I), Badajoz, pp. 187-263.

Isunza y, relacionado en cierto modo con este ambiente aunque no integrado en él, al también pintor *Antonio Solís Ávila*. El vínculo que podemos establecer entre *Juez Nieto* y *Torre-Isunza* me parece muy sugestivo porque, siendo dos personas de carácter, estilo y técnica totalmente opuestos, se movieron sin embargo por unos derroteros que no estaban tan alejados en la práctica.

ANTONIO JUEZ NIETO

Uno de los artistas que más se significaron en el diálogo establecido con Madrid fue el badajoceno *Antonio Juez Nieto* (1893-1963), un pintor *independiente* dentro del panorama pictórico que se desarrolla en Extremadura durante la primera mitad del siglo XX a tenor de su particular trayectoria profesional y de su peculiar personalidad, nada convencional para el provincianismo en el que entonces estaba sumida la región. Y todo ello gracias a los modelos que le cautivaron cuando entró en contacto con Madrid en el año 1906; el viaje que realizó a la capital durante los seis primeros meses de dicho año, siguiendo en principio los pasos de su hermano mayor y el expreso deseo de sus padres de que ambos hijos tuvieran unos estudios superiores, fue auténticamente revelador para su carrera porque no sólo fue entonces cuando terminó de formarse como artista, sino también, y sobre todo, porque fue en Madrid donde pudo entrar en contacto con la corriente simbolista, modernista y decadentista que luego él mismo plasmó en su obra utilizando incluso muchos de los modelos que aprendió de los artistas que le abrieron las puertas del mundo artístico.

El ambiente que *Antonio Juez* conoció en Madrid estaba inmerso en los años de la *Belle Époque* cuando, al-

rededor de 1908, parte de la sociedad experimentó un cambio que alcanzaría su cenit en la década de 1920, y que influyó desde un principio en gran parte de las ciudades de Europa. En palabras de Luis Antonio de Villena, este modo de vida, de lo que da en llamar «la tribu dorada y suprema», se tradujo en una mini sociedad cosmopolita, *snob*, frívola, moralmente avanzada y políticamente liberal, amante del lujo, la bohemia, la progresía artística, el rigor intelectual y las relaciones prohibidas². César González-Ruano recuerda en sus memorias cómo uno de aquellos grupos, con el que él mismo solía frecuentar los ambientes nocturnos madrileños, estaba liderado por *Antonio de Hoyos*, Marqués de Vinent, y sus amigos más asiduos, el dibujante *José Zamora*, Gloria Laguna, la bailarina *Carmen Tórtola Valencia*, y *Antonio Juez*, a quien describía como «un Zamora de Badajoz»³.

Es muy posible que nuestro autor entablara amistad con los integrantes del grupo madrileño a través del dibujante y polifacético *José Zamora* (1889-1971), a cuyo lado *Antonio Juez* debió de terminar de conformar su estilo, dejándose influir por muchos de los modelos que aquél logró immortalizar en los ambientes artísticos de principios del siglo XX. De hecho, el arte y el mundo personal de *Pepito Zamora* siempre fueron un punto de referencia para *Antonio*, quien declaró la afinidad de su estilo al de éste por encima de todas las influencias de las que bebió, y siempre lo tuvo por el mejor dibujante contemporáneo. Las obras de *Antonio Juez* se caracterizan por un estilo donde es evidente el influjo del prodigioso dibujo de *Aubrey Beardsley* y sus notas de artificiosidad, decorativismo, suntuosidad, refinamiento y hasta erotización de la línea; y todo ello bajo la

² VILLENA, Luis Antonio de (1988): "Una tribu dorada y suprema", en VV.AA., *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora*. Catálogo de la Exposición celebrada en el Teatro Albéniz entre diciembre de 1988 y enero de 1989, Madrid, pp. 30-36, *passim*.

³ GONZÁLEZ-RUANO, César (1951), *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Ed. Noguer, Barcelona, p. 83.

premisa de dar vida a un mundo quimérico, simbólico y decadente, de la mano de *Charles Baudelaire, Rubén Darío...*⁴

Además del estilo, Zamora también le proporcionó a Juez una serie de modelos que éste contribuyó a inmortalizar con sus pinceles y, en cierto modo, a difundir en los círculos provincianos de Badajoz cuando decidiera retornar de forma casi definitiva a su tierra natal a comienzos de la década de 1920; una difusión que en ningún momento se vio acompañada –debido también a lo avanzado de la cronología para el Simbolismo– con la asimilación y recreación de los modelos por parte de sus contemporáneos. Entre los modelos que el pintor tomó del repertorio de José Zamora de forma casi literal hay que destacar la imagen del andrógino, dada la importancia que el tema llegó a alcanzar entre los simbolistas y decadentistas. Tomemos como referencia la ilustración que Zamora hizo para la cubierta de la novela de Antonio de Hoyos y Vinent titulada *El horror de morir*, publicada en 1915; en ella apreciamos dos figuras –al parecer– femeninas que permanecen de pie, mientras una tercera aparece en el centro sentada en un sillón. En las tres figuras es patente la iconografía trasformista, *Art Déco*, que Pepito Zamora ideó para representar el tipo de mujer misteriosa y seductora que Álvaro Retana y el mismo Hoyos y Vinent utilizaron en sus novelas⁵, y que se divulgó como un *modelo* susceptible de ser asumido por otros artistas. Primaba la idea de una mujer misteriosa, seductora, hipersexual e independiente –y con ella la trasgresión de las normas establecidas–, que llegó a convertirse en la protagonista de las novelas sicalípti-

cas, en las que los personajes hacían gala del equívoco y el engaño amparados en una ambigüedad que les hacía rayar la *androginia*.

Esa doble vertiente de la sexualidad y las características antes citadas de las mujeres protagonistas de las novelas sicalípticas, fueron las que Juez pretendió poner de manifiesto en obras como el óleo titulado *Anunciación* o *Angelus Domini Nunciavit Mariae* (1918; Badajoz, Museo de Bellas Artes), recurriendo para ello a la iconografía trasformista que divulgó José Zamora y tomaron otros ilustradores para caracterizar a una mujer moderna y desinhibida. La idea de utilizar y potenciar el significado que deriva de la ambigüedad lo hizo a través del empleo de la iconografía femenina en el tratamiento iconográfico de san Miguel; con ello, el autor se revela como un auténtico trasgresor de la iconografía tradicional, incidiendo en una estimulante mezcla de espiritualidad y sensibilidad, misticismo y erotismo, deseo y castidad. Situado de pie a la izquierda de la composición, rodeado de un haz de rayos luminosos y dotado del carácter angélico que le proporcionan sus alas, san Miguel comunica el mensaje a María mientras ésta permanece arrodillada en señal de sumisión en el otro extremo. En su mano izquierda porta una rama de lirios –símbolo de pureza– en una posición claramente fálica, subrayada con el gesto de alzar la mano derecha y el dedo índice de la misma. Es posible que Juez se inspirara en la pintura de Dante G. Rossetti *Ecce Ancilla Domini* (1849-1850; Londres, Tate Gallery), transformando al ángel en una figura deseada, que incluso adquiere una expresión de deseo de dejar poseer su perfección. Mas, al convertir a san Gabriel un trasunto de

⁴ Para todas las referencias que se citan, remitimos a los trabajos que elaboramos con motivo de la exposición retrospectiva que organizó el Museo de Bellas Artes de Badajoz en honor del pintor entre los meses de febrero y abril de 2002: MÉNDEZ HERNÁN, V. (2002), “El mundo personal de Antonio Juez Nieto” y “La pintura de Antonio Juez”, en HERNÁNDEZ NIEVES, Román (Comisario), *Antonio Juez*. Catálogo de la Exposición, Badajoz, pp. 53-94 y 121-152, respectivamente.

⁵ Figuras femeninas que perfectamente glosó en su trabajo REYERO, Carlos (1997), “¿Demasiado modernas? Las mujeres en las ilustraciones de novelas eróticas de entreguerras 1914-1936”, en *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte*, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez” del C.S.I.C., Madrid, pp. 513-523.

las mujeres que creó *Zamora*, *Juez* logra hacer de él un ser ambiguo, misterioso y seductor al mismo tiempo: semidesnudo, ataviado con una capa color oro y un perizoma azul turquesa, sumamente enjovado, con los ojos pintados de oscuro y decorado con un alto tocado con flores y otros accesorios combinados, el artista nos ofrecen en este Arcángel tan particular una visión más del *Art Déco*, frívolo y decorativo, por el que se vio influido su estilo. La figura tampoco está exenta de la influencia de nazarenos y prerrafaelistas, dado su estatismo, el dibujo excesivamente pulcro, los detalles accesorios, etc.⁶

La misma idea de la mujer trasformista y fatal que *Antonio de Hoyos* describe en la novela antes citada y plasma iconográficamente *Zamora*, la vuelve a retomar *Antonio Juez* para recrear el personaje central de la obra titulada *Alegoría de la Guerra Civil* (1937; Badajoz, Museo de Bellas Artes). Una mujer fatal, alada y muy estilizada, sostiene en la mano derecha las cadenas que apresan al mitológico y terrorífico perro Cerbero de tres cabezas, mientras que en la siniestra porta una rama –tal vez– de tejo, árbol típicamente funerario. La obra, en la que se utiliza como fondo la desolación de un paisaje donde son más que evidentes las huellas de la guerra, y dado el momento en el que fue ejecutada, parece una clara alusión alegórica a la última contienda nacional, para la que *Antonio Juez* utiliza la iconografía de la mujer fatal de *Zamora* con la finalidad de extrapolar la perversidad que los simbolistas le atribuían a los temibles desenlaces que desencadenaba el instinto del hombre privado de toda razón, idea ésta en la que no deja de planear la figura de *Goya* y *Los Desastres de la Guerra*, pintor admirado por nuestro artista y así confesado por él mismo en tantas ocasiones.

También es interesante dejar constancia de la influencia que proyectó sobre *Juez* el modo de vida que imbuía a su admirado *José Zamora* para entender, junto a lo que se ha dicho hasta ahora respecto a los modelos iconográficos, la imagen andrógina que el propio pintor plasmó de sí mismo en un magnífico autorretrato ejecutado en 1924 y firmado bajo el seudónimo de *Rafael*. En la obra, un magnífico guache sobre papel, está representado el autor como un ser de esbeltas proporciones, andrógino, dotado de todo el indumento que caracteriza a las mujeres fatales, trasformistas, de cuyas vidas irreales dieron buena cuenta en sus novelas los autores del género sicalíptico. *Antonio Juez* aparece vestido con un ajustado traje de chaqueta bajo el cual se insinúa un blando e incurvado contorno femenino, alzado sobre zapatos de tacón de aguja. La figura aparece envuelta en una amplia capa azul dotada con cuello de piel, que despliega mientras se apoya en un alto bastón. Se toca con un sombrero de color negro y ala ancha, que contrasta con la blancura nacarada de su cara, de rasgos sutil y finamente perfilados.

El complejo y atrayente mundo de la mujer fatal estuvo basado muchas veces en mujeres de la vida real e incluso integrantes del círculo de amistad creado en torno a la tribu dorada y suprema que refiere *Luis Antonio de Villena*. Una de estas mujeres fue la famosa bailarina *Carmen Tórtola Valencia*, musa y modelo de artistas como *Eduardo Chicharro*, *Anselmo Miguel Nieto*, *Rafael Penagos* o –muy especialmente– *Zamora*. Su vida inspiró las inmortales novelas de *Antonio de Hoyos*, quien explícitamente le dedicó algunas obras como la titulada *La Zarpa de la Esfinge*, que publicó en diversas versiones⁷. Otros autores se encargaron de plasmar la biografía de quien se con-

⁶ Para los cuadros citados del autor, *vid.* MÉNDEZ HERNÁN, V. (2002), “Catálogo de obras expuestas”, en HERNÁNDEZ NIEVES, R., *op. cit.*, pp. 232–395.

⁷ HOYOS Y VINENT, Antonio (1915) *La Zarpa de la Esfinge*, n.º 320 de la Col. “Los Contemporáneos y los maestros”, Madrid, con ilustraciones de *Zubiaurre*, *Nieto*, *Berély*, *Penagos*, *Moya del Pino*, *Zamora*, *Torres Isunza* y *Fresno*. IDEM (1918), *La Zarpa de la Esfinge*, Madrid, con la cubierta ilustrada por el propio *Antonio Juez*

virtió en su época en una provocadora danzarina a tenor del escaso indumento que utilizaba para recrear las más exóticas coreografías. *Antonio García Sanchiz* fue quien le dedicó una novela a su nada aburrida trayectoria vital, que se encargó de ilustrar *José Zamora: El secreto de Tórtola Valencia* (1915). Una de las ilustraciones que realizó *Pepito* para recrear la danza árabe que *Tórtola* solía incluir en su repertorio, sirvió de modelo para el guache sobre papel que *Antonio Juez* le dedicó en 1916 bajo el título *La maja de oro*. En la obra el pintor saca el máximo partido al traje –cuajado de motivos decorativos para los que se inspiró en los que hizo el dibujante *Aubrey Beardsley*– al mostrarnos el preciso instante en el que *Tórtola Valencia* llega al éxtasis y frenesí de un movimiento circular, gozoso y lujurioso, cuyos efectos amplían los volantes arremolinados de la falda y las torsiones del cuerpo de la propia danzarina, que parecen describir el recorrido de una auténtica línea serpentina. La imagen, que resalta por la calidad del dibujo y el contraste que producen las vivas tonalidades –perlas y opalinas gracias al empleo del guache– del indumento con respecto al fondo neutro elegido, se inspira en el dibujo citado de *Pepito Zamora*, aunque a diferencia de éste, *Antonio Juez* nos la describe como una mujer fatal, acentuando su mirada enigmática con el brillo, casi mineral, de sus pupilas, y las delgadas y perfiladas cejas que impondrá en los años veinte, por influencia de *Poiret*, el conocido diseñador *Erté*; rasgos de belleza a los que se unen sus labios, perfectamente perfilados con intenso carmín, y los caracolillos que enmarcan el rostro y acentúan los rasgos *déco* de la imagen en su conjunto.

Asimismo, el entorno simbolista, decadentista y *Art Déco* de *Zamora* inspiró a *Antonio Juez* otra serie de modelos que utilizó para las obras que enmarcó en los ambientes versallescos de finales

del siglo XVIII, y que constituyeron una vertiente más del *déco*. Obras como las tituladas *La maja apasionada* (1938; Cascais, Colección de Dña. M.^a Elisa da Silva), *Dama con paje* (s/f; Badajoz, Colección de D.Manuel Hinchado Díaz), y las *Escenas de Versalles* (1920; dos de ellas conservadas en Badajoz, en la Colección de Dña. Pilar García de Pruneda) que hizo por encargo del escritor *Salvador Trevijano*, nos vuelven a remitir a ese ambiente versallesco, pomposo y elegantes, al que también se refiere *Javier Pérez Rojas* en su documentado trabajo sobre el *Art Déco*.

Aparte de *Zamora* y su entorno más próximo, no debemos olvidar la influencia que proyectó sobre nuestro artista su amigo el pintor, natural de Vivero (Lugo), *Manuel Bujados Fernández* (1889-1935), apasionado del barroquismo, el lujo, la exuberancia y el exotismo que definen un estilo cuya minuciosidad en la ejecución lo aproximan a la técnica *cloisonné* tan del gusto de los simbolistas. La relación entre *Antonio Juez* y *Bujados* la advertimos –documentalmente– en la inscripción que reza en el cuadro que éste ejecutó en 1913 y le regaló en prueba de la amistad que existía entre ambos.

Junto a *Manuel Bujados* y los artistas que veremos a tenor de las colaboraciones que *Juez* llevó a cabo con algunas de las más prestigiosas revistas ilustradas del Madrid de las décadas de 1910 y 1920, también hay que considerar la influencia que ejerció en su obra el simbolismo nórdico alemán, sobre todo a la hora de construir la anatomía de sus modelos masculinos, a base de formas macizas, volumétricas y de trazo duro. Así lo apreciamos, por ejemplo, en el dibujo que hizo para ilustrar la cubierta de la novela de *Antonio de Hoyos* titulada *La Zarpa de la Esfinge* (1918), la obra titulada *El sueño de Narciso* (1920; Badajoz, Museo de Bellas Artes), o el óleo hasta ahora inédito con el tema *Pesca-*

*dores de Nazaré*⁸. En él se recrea una escena costumbrista marinera ambientada probablemente en Nazaré, en la zona de la costa portuguesa próxima a Leiría, y que tan bien conocía nuestro artista. En la obra destaca la pareja de pescadores que refiere el título de la misma, donde podemos apreciar la figura insinuante de la mujer, caracterizada como mujer fatal, y la atlética anatomía del hombre que la acompaña, con la consabida relación advertida.

Mas el ambiente con el que *Antonio Juez* conectó en Madrid no sólo le facilitó el acceso a un estilo de vida bohemia y a los contactos a tenor de los cuales logró un estilo tan particular como admirable; antes al contrario, las influencias que *Zamora* o incluso los escritores *Álvaro Retana* y *Antonio de Hoyos* tenían en Madrid, hicieron posible que se abrieran para nuestro artistas las puertas para colaborar como ilustrador en la serie de revistas a las que básicamente se circunscribió el refinado estilo decorativista, *dandy* y *Art Déco*, con el que el arte gráfico español continuó la importante actividad iniciada en 1906 por *Xavier Gosé* (1876-1915), el patriarca español de esta serie de ilustradores de los años diez, veinte y hasta treinta del siglo XX, que tenían en común un acusado refinamiento formal, preciosista, que los hacía ser hijos de los modernistas. En España, esas revistas fueron *Blanco y Negro*, *La Esfera* y, con menor intensidad, *Nuevo Mundo* y *Mundo Gráfico*, y en Barcelona, *D'ací i d'allà*. *Antonio Juez* colaboró con *La Esfera* y *Mundo Gráfico*, aunque también tuvo pretensiones de figurar en la importante nómina de colaboradores de la revista *Blanco y Negro*. También sabemos que llegó a dibujar para la prestigiosa *Gazette du Bon Ton* de París (1912-1925); y para diversos periódicos madrileños, como *El Día*.

Gracias a sus colaboraciones para la *Gaceta del Buen Tono* parisina, y a las relaciones que entabló con los artistas que asiduamente participaban en su edición, *Juez* logró perfeccionar un estilo que podemos analizar a través de los trabajos que hizo para *La Esfera*; de entre éstos que cabe destacar las ilustraciones que hizo para los cuentos o narraciones breves de *Antonio de Hoyos* y *Vinent*: *Salambó* (n.º 265, 25-I-1919), *El Campo* (n.º 349, 11-IX-1920) y *La ciudad nueva* (n.º 534, 29-III-1924). Su estilo está basado en la sutilísima estética lineal heredada de *Aubrey Beardsley*, que artistas como *León Bakst* (1866-1924) difundieron en los círculos de la sociedad parisina —sobre todo en el entorno del famoso modisto *Paul Poiret*— y en toda Europa con sus diseños para los Ballets Rusos de *Diaghilev*. *George Barbier*, y su exquisitez tildada de japonesa, fue quizás el mejor representante de este estilo en Francia, del que bebe *Juez*, al igual que de *Georges Lepade* y sus diseños de elegante trazo y sutileza de colores al guache; lo mismo que de las pálidas mujeres de *Marty*, el dibujo irreprochable de *Bernard Boutet de Monvel* o la gracia de *Martin*. Un estilo que también supo teñirse de los ángulos y estilemas procedentes de las nacientes vanguardias, y que en España desarrollaron de un modo magistral dibujantes como *Salvador Bartolozzi*, *Rafael Penagos*, *Federico Ribas*, y aquellos otros más atraídos por el barroquismo y el renovado gusto exótico de los Ballets Rusos, y que fue con los que *Juez* conectó en mayor medida: *Echea*, *Enrique Ochoa*, *Ricardo Marín*, y los precitados *Manuel Bujados* o *José Zamora* y su estilo perfumado de frivolidad, decadentismo y erotismo, anclado en el espíritu Fin de siglo y en los matices del Simbolismo/Modernismo⁹.

⁸ Hasta enero de 2002 la obra formaba parte de la decoración del restaurante “El Pescador” de Cascais (Portugal); dadas las dificultades que se nos plantearon para tener acceso a la misma, no pudimos comprobar si el óleo estaba firmado y fechado, aunque es de imaginar que sí, e incluso que fue ejecutado hacia 1938.

⁹ MÉNDEZ HERNÁN, V., “Antonio Juez y sus colaboraciones en revistas y novelas ilustradas”, en HERNÁNDEZ NIEVES, R. (2002), *op. cit.*, pp. 153-164.

Aunque no trabajaron para La Esfera, Javier Pérez Rojas¹⁰ documenta que en 1914 estaban presentes en este entorno otros interesantes artistas a los que se dedicó un artículo con la reproducción de su obra; entre éstos estaban L. Oroz, Agustín Ferrer o el canario Néstor Fernández de la Torre. A propósito de la pintura de Néstor, el escritor y periodista Núñez C. de Herrera también advertía en la pintura de Antonio Juez una proyección del colorido del canario¹¹ y, en general, de algunos de los modelos que éste plasmó en sus obras fruto del ambiente simbolista en el que estaba inmerso. Tomemos como referencia para ello uno de los óleos que Juez ejecutó entre 1936 y 1937 para los almacenes La Giralda, de Badajoz: *El nacimiento de Venus* (1937; Badajoz, Museo de Bellas Artes). Aunque Juez utiliza para este lienzo la narración que inspiró a Sandro Botticelli para ejecutar el homónimo cuadro que se conserva en la Galería de los Oficios de Florencia, lo hace para dar vida a una Venus que en 1837 Mérimée había pintado con todos los atributos de la mujer fatal en el relato *Venus d'Ille*¹², y que, primero Richar Wagner y después A. Beardsley, habían puesto de moda al retomar, aquél en una ópera (1845) y éste en su única e incompleta novela (1894), la histórica leyenda de Venus y el caballero alemán *Tannhäuser*. Aunque nada tiene éste que ver con la mítica dama que nos interesa, no obstante en ambas *Venus* aparece como mujer fatal, del mismo modo a como Juez nos plasma el rostro de la diosa naciente, de ojos algo oblicuos y pupilas verdes —como corresponde a

una mujer perversa—, la boca levantada en las comisuras y las fosas nasales un poco hinchadas.

Pero más que la propia *Venus*, en orden a establecer las relaciones con Néstor nos interesa fijarnos en los personajes que la rodean en el momento en el que la diosa surge de la espuma del mar y es llevada en el interior de una gran concha a la isla de Citera o de Chipre —si seguimos a Homero y Virgilio y los versos de Poliziano en los que se inspiró Botticelli—, gracias al soplo de los vientos Céfito y Aura, a los que tal vez se alude con los dos adolescentes que acompañan a la diosa, captados en la edad que tanto gustaba a los decadentes por la indefinición sexual que ésta entraña; el primero de ellos por la izquierda aparece asociado a la figura de un gran pez, de igual modo a como Néstor había plasmado ambos motivos en el cuadro titulado *El amanecer*, 1917-1918, dentro de la serie titulada *Poema del Mar*, 1917-1923 (Las Palmas de Gran Canaria; Museo Néstor)¹³. El canto apasionado y enérgico a una sensualidad total y sin barreras, según la interpretación que Luis Antonio de Villena¹⁴ hace de las obras que el canario dedicó a los elementos, también lo podemos aplicar al cuadro de Juez, ya que en él hay claras alusiones al fin último que persigue toda mujer, cual es la seducción como medio para alcanzar la reproducción, como notas características de la sensualidad que envuelve a esta serie de damas-modelo del simbolismo.

Y junto a sus colaboraciones en las precitadas revistas ilustradas, mencionamos el canal de difusión que Juez tuvo para su estilo en la serie de novelas

¹⁰ PÉREZ ROJAS, Javier (1990), *Art déco en España*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, p. 94.

¹¹ NÚÑEZ C. DE HERRERA, Antonio (1927), "A propósito sobre la pintura de Antonio Juez", en *La Libertad*, edición del viernes 29 de julio de 1927), s/p.

¹² PRAZ, Mario (1999), *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona —publicado originalmente en 1969, en Caracas, por Monte Ávila Ediciones—, p. 387 s.

¹³ Agradecemos al profesor, y compañero, D. Moisés Bazán de Huerta el comentario que nos transmitió acerca de esta relación.

¹⁴ VILLENA, Luis Antonio de (1990), "Néstor, nuevamente ahora", en VÁZQUEZ DE PARGA, Ana, *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Catálogo de la Exposición celebrada en el Centro Atlántico de Arte Moderno, Madrid, p. 152.

cortas en las que también difundió sus creaciones. El éxito que tuvo este tipo de publicaciones durante la etapa de entreguerras residía en la atracción que suponía para la clase media y baja de la España de entonces la oportunidad de poseer un ejemplar profusamente ilustrado, de contenido erótico, galante o siccalíptico, y que además se podía adquirir por un módico precio. Muchos fueron los literatos ocupados en crear estas delicias del gran público, entre los que estaban los incondicionales *Antonio de Hoyos* y *Álvaro Retana*, algunas de cuyas novelas *Juez* se encargó de ilustrar recreando el ambiente que había bebido en los círculos con los que entró en contacto en Madrid. Los dibujos que hizo para novelas como *La hora del pecado* (1923) o *La confesión de la duquesa* (1923), de *Retana*, o *El maleficio de la noche* (1926), de *Antonio de Hoyos*, permiten apreciar el decorativismo *dandy* y la vertiente en extremo sofisticada del *Art Déco*, plenamente decadente por sus personajes, amanerados y ambiguos sexualmente. Para recrear los ambientes más *chic* y distinguidos, sean modernos, dieciochescos o imbuidos en el estilo Imperio, utiliza un dibujo minucioso y preciosista para recrear interiores lujosos que sirven de marco para los lances e intrigas de galantes sin prejuicios morales y damas de la alta sociedad de aires mundanos.

Mas no sólo fue interesante esta faceta de *Juez* por la obra que desarrolló a tenor de los contactos que entabló en Madrid, sino también por el proyecto que inició en Badajoz con la fundación, hacia mediados de la década de 1920, de una colección similar a las citadas y también profusamente ilustrada, que denominó *La Novela de Moda*. Él mismo se encargó de escribir, o mejor aún de ilustrar, el primer número, titulado *La guarida de la bestia*. De este ejemplar tenemos noticias a través de la prensa; y el único número que hemos podido localizar, la novela que *Fabián Conde* (*Enrique Segura*)

publicó bajo el título *Amor entre ruinas* (1926), carecer de las ilustraciones internas y de la vistosidad de las anteriormente citadas, lo que hace pensar que, a pesar de los esfuerzos de nuestro artista por crear en Badajoz una colección que emulara a las madrileñas, haciendo de ella un canal de intercambios a raíz de los colaboradores que captó – *Hoyos* y *Retana*–, no se vieron recompensados.

La falta de impulso que tuvo *La Novela de Moda* permite concluir nuestras notas sobre *Antonio Juez* admitiendo que el diálogo Centro-Periferia que intentó poner en más de una ocasión en marcha nunca fructificó, no al menos en la línea de su estilo y de su personalidad; fuertes razones socioculturales y de tradición impidieron que, en general, nuestros artistas de la primera mitad del siglo XX, al menos los que no optaron por el firme y decidido camino de las vanguardias, nunca optaran por estos modelos a favor del más recalitrante academicismo para dar vida a la temática regionalista.

PEDRO DE TORRE-ISUNZA

En orden a establecer las claves del diálogo *más renovador* –o moderno– entre los modelos que proporcionaba Madrid y los que recibía la periferia, hay que mencionar al escultor, natural de Don Benito (Badajoz), *Pedro de Torre Isunza* (1892-1982). Su traslado a Madrid en 1903 para iniciar los estudios de Segunda Enseñanza le brindó la oportunidad de iniciar un temprano diálogo con los entornos artísticos de la capital, que retomaría con la firme convicción de dedicarse a la escultura después de abandonar la Licenciatura en Derecho que inició en 1909 en la Universidad Central; los estudios que emprendió, de forma paralela, en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, ponen de manifiesto la escasa vocación que nuestro autor tenía por la abogacía. Esto justifica que fuera por estas mis-

mas fechas, hacia el año 1912, cuando *Torre-Isunza* entró en el taller del maestro cordobés *Mateo Inurria Lainosa*, con quien llegaría a concluir una etapa de formación para la que también fue de suma importancia la influencia que recibió, fruto de sus continuos viajes a tenor de la serie de traslados de expediente que hizo durante su carrera, de la escultura *mediterránea*¹⁵.

Mas en Madrid no sólo trabajó amistad con *Inurria*, ya que también se relacionó con el ambiente de bohemia y tertulia que lideró *Ramón Gómez de la Serna*, y la serie de literatos, pintores, escultores, músicos y bailarinas que aquél describe en las obras que dedicó al café Pombo, y con los que también, y de forma paralela, había entrado en contacto el pintor *Antonio Juez Nieto*. No pretendemos con esto afirmar que el escultor se dejara llevar por el tipo de vida disipada que ponía en práctica la que hemos dado en llamar la *tribu dorada y suprema* —aunque sí es cierto que se permitió gozar de los placeres de una bohemia de lujo—, sino justificar, por un lado, sus colaboraciones como ilustrador en algunas de las novelas cortas a las que ya nos hemos referido, y por otro, tratar de comprender porqué en sus inicios como escultor dedicó una escayola —que luego pasó a bronce— a un tema tan del gusto de los círculos modernistas, simbolistas y decadentistas, como era el de la bíblica *Salomé*, único de su producción y resultado, por tanto, de una fase de experimentación que terminó conduciendo su obra a la temática de la mujer imbuida en el mismo ambiente que hemos visto para el caso de *Antonio Juez*.

El dato al que nos referimos corresponde a su participación como ilustrador de una de las novelas cortas que publicó el literato *Antonio de Hoyos y Vinent*, dentro —una vez más— del famoso y tan

reclamado género sicalíptico. La obra, que se editó del 12 de febrero de 1915 dentro de la colección titulada *Los Contemporáneos*, es en realidad una síntesis de otra más amplia que *Hoyos y Vinent* volvería a escribir, cuatro años después, sobre la ya mencionada y famosa bailarina *Carmen Tórtola Valencia*, su protagonista bajo el seudónimo de Judith Israel¹⁶. El dato es de sumo interés al permitirnos conectar a nuestro artista con los círculos modernistas, simbolistas y decadentistas que hubo en España. Se entiende por ello que *Torre-Isunza* confeccionara para la citada novela el rostro escultórico de *Tórtola Valencia* con un perfil de líneas sinuosas, que permiten conectar la obra con las tendencias modernistas y, sobre todo, *Art Déco*, al que también Pérez Rojas define por las flores de *Macintosh* con las que está decorada la túnica que le cubre la cabeza. Y así también podemos justificar la obra que dedicó a *Salomé* (1922; la versión en yeso se conserva en el Museo de Bellas Artes de Badajoz, y el bronce en la Colección Escultórica de D. Eduardo Capa) y que le valió una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922.

La vinculación del artista con el círculo precitado nos permite justificar el que dedicara la mayor parte de su producción a la Nueva Eva, a la mujer en sus más variadas poses y actitudes, dentro de los modelos que entonces ofrecían en España los círculos más *progresistas* y *modernos*. La importancia que tiene el tema femenino en la obra de *Torre-Isunza* hay que ponerla en relación con su carácter y el gusto desaforado, promiscuo y libidinoso que siempre tuvo por las mujeres, lo mismo que el bilbaíno *Francisco Iturrino*, *Ignacio Zuloaga* o *Romero de Torres*.

Pedro de Torre-Isunza incorpora a su temática femenina una serie de detalles y de gestos que simbolizan ese nuevo

¹⁵ Para la vida del artista, *vid.* MÉNDEZ HERNÁN, V. (2003), *Pedro Torre Isunza*. Catálogo de la Exposición organizada en el Museo de Bellas Artes de Badajoz, bajo el comisariado de Román Hernández Nieves, entre los meses de Mayo y Junio de 2003, Badajoz, pp. 27-56.

¹⁶ HOYOS Y VINENT, A. de (1915), *op. cit.*

tipo de mujer, de la que ofrece la imagen sagrada o de culto que constituye su cuerpo desnudo, interpretado también como encarnación del amor o el deseo. Así lo apreciamos en una escultura realizada en bronce en la fundición Capa, titulada *Eva* (c.1942; Don Benito, Museo Etnográfico), que le inspiró la obra con la que su maestro alcanzó —aparte de las que presentó— la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920, *La Parra*. En esa *Eva*, estilizada, grácil y de líneas cadenciosas, interesa potenciar el gesto; esa actitud que le permite mostrar la entereza de su cuerpo mientras se cubre la cabeza —ligeramente echada hacia atrás— con los brazos. Se trata de una pose que el artista utiliza para incidir en la actitud soñadora, apasionada y de entrega, de desdén y de misterio, que caracteriza el juego del amor, o mejor aún, de la pasión. Todo ello dentro del gusto *déco*.

Uno de los aspectos de mayor preocupación para esta *Nueva Eva* a la que *Torre-Isunza* convirtió en modelo de muchas de sus obras, era la piel. Durante la etapa de entreguerras lo más *chic* era la piel bronceada y lucir un cuerpo sano, que evocaba una vida activa y la práctica de deportes al aire libre tales como la natación, el acuplano o la gimnasia¹⁷. En esta línea, y dentro de este modelo, hay que interpretar las obras en las que se toma como excusa *el cuerpo de la mujer bañado de sol* para ofrecernos algunos aspectos más del mismo. En ocasiones es el atuendo el que da título a la pieza, como en *El bikini* (bronce, s/f; Badajoz, Museo de Bellas Artes), con el que el autor nos recuerda la libertad que la mujer empezó a disfrutar en todos los órdenes de la vida, pero sobre todo en su atuendo, a cuya reducción se dedicaron los modistos parisinos desde la década de 1920, con especial atención

a la ropa interior, a la que sin duda se referencia en la citada obra, y a prendas como el sujetador *bandeau*.

Obras como *Descanso en la playa* o *Despertar* (bronces conservados en el Museo de Bellas Artes de Badajoz) documentan los nuevos ocios de esa mujer que no tiene ningún recato a la hora de mostrar su cuerpo. El punto culminante de este aspecto de la temática femenina lo tenemos en el grupo *Sesión de Sol*, que el artista ejecutó en 1936 (la versión completa del grupo es un yeso patinado conservado en el Museo de Bellas Artes de Badajoz). Se compone de una mujer tendida mientras que otra permanece en pie a su lado. La rotundidad de las formas, la morbidez de la carne, la sinuosidad de los cuerpos al sol y la elegancia del gesto, muy *déco* en la que permanece tendida, son notas consabidas en la obra del artista.

La concreción de lo femenino es el título que podemos escoger para estudiar un aspecto más de la producción de este artista, en relación con los modelos que tomó en Madrid y que luego desarrolló ampliamente a lo largo de toda su carrera. Se trata de un conjunto de obras en las que se incide en aspectos como la intimidad y la seducción, con especial protagonismo de los instintos, la pasión y formas de posesión que ejerce la mujer sobre el hombre. *Torre-Isunza* nos ofrece de este modo una visión de lo femenino que entronca con aspectos claramente incardinados en el Simbolismo, como sucede con el famoso tema de *Salomé*. Y como paso previo, estaría el ofrecimiento de la mujer al hombre en su plena desnudez, como sucede con el marmóreo *Desnudo Femenino*, que debió ejecutar hacia 1923¹⁸ tomando como modelo la obra que *Inurria* titulada *Flor de Granada*, realizada ese mismo año y conservada en el Casino de Madrid.

¹⁷ LITVAK, Lily (1993), *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras 1918-1936*, Madrid, p. 23.

¹⁸ Conocemos la obra a través de una fotografía conservada en el archivo del autor, hoy depositado en el Museo de Bellas Artes de Badajoz.

Junto a la elegancia, la serenidad y la belleza clásica, el escultor también captó en su obra los instintos femeninos. A ellos se hace referencias en las dos versiones —en yeso patinado y bronce— que se conservan en el Bellas Artes de Badajoz sobre el tema de la *Bacante* (1925), y a su vez inspirado en el *Desnudo de Mujer que Inurria* envió a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915. Sin embargo, la máxima expresión del instinto femenino y el resultado simbólico de la búsqueda posesión del hombre, a través o no de juegos eróticos, voluptuosos y sensuales, está en la que quizás sea la obra más conocida de *Torre-Isunza*, *Salomé* (1922), tema del que se conservan la matriz en yeso, en el Museo de Badajoz, y la obra definitiva en bronce, propiedad de la Fundación de D. Eduardo Capa Sacristán.

ANTONIO SOLÍS ÁVILA

Junto a *Antonio Juez* y *Pedro de Torre-Isunza*, cabe citar a un autor que, aunque en su producción se mantuvo fiel a la temática de corte regionalista, también mantuvo sus contactos con todo el entorno de las citadas revistas *Blanco y Negro* o *La Esfera*, llegando incluso a participar como ilustrador de algunas de las novelas sicalípticas que se publicaron en España durante la etapa de entreguerras, lo que le llevó a conectar con el entorno y los modelos que hemos estudiado: *Antonio Solís Ávila* (1894-1967). En este trabajo nos

interesa resaltar su actividad como ilustrador gráfico, que inició en Madrid cuando en 1917 algunas revistas tales como *La Esfera*, *Mundo Gráfico* o *La Acción* aceptaron publicar sus dibujos, actividad que terminó definiendo hacia 1924 al entrar a trabajar para el diario ABC, en un principio como retocador de positivos en cristal para el huecograbado, y posteriormente como ilustrador gráfico, puesto que desempeñaría durante cuarenta años¹⁹.

De forma paralela, *Solís Ávila* desarrolló una intensa actividad como ilustrador de las novelas cortas por entrega, bebiendo, a tenor de su estancia en Madrid, del mundo y los modelos que hemos estudiado, si bien es cierto que, a diferencia de *Antonio Juez* o de *Pedro de Torre-Isunza*, no fue este aspecto de su carrera por el que más destacó. Hay que señalar que en dichas novelas dio vida con su plumilla a los tipos de mujeres que Carlos Reyero identifica con *la misteriosa, la seductora, la hipersexual y la independiente*²⁰. Citemos, sólo a título de ejemplo, las obras en las que colaboró dentro de la colección *La novela de hoy*. Para *Alfonso Vidal* y *Planas* ilustró en 1926 la novela titulada *La santa desconocida*; para *Eduardo Zamacois*, en esa misma fecha, *Los eslabones*; en 1929 lo hizo para la obra que *Martínez de la Riva* publicó bajo el título *La “Señorita España”*; y en 1930 colaboró con *Huberto Pérez de la Ossa* en *Roca viva*.



¹⁹ COSTA DÍAZ, M.ª Isabel (2003), *Solís Ávila. El color de esta tierra*, Madrid, pp. 115-116.

²⁰ REYERO, C. (1997), *op. cit.*

DE LA PINTURA AL CINE: ESTRATEGIAS ESPECTATORIALES Y MODOS DE RECEPCIÓN

José Enrique Monterde
Universitat de Barcelona

No cabe extrañeza ante la constatación de la amplitud, variedad y heterogeneidad que se da en el campo de relaciones que podemos trazar entre Pintura, Fotografía y Cine¹. Y no la cabe si entendemos que esos ámbitos artísticos –llamémoslas “Artes Visuales” si se quiere– se inscriben en un tronco común, que ellas son otras tantas manifestaciones de lo podríamos denominar el “gran dispositivo visual”. Asumir aquél conjunto de relaciones entre esos diversos dispositivos (visuales) desde ese tronco común significa por un lado marcar tanto sus afinidades como sus diferencias, pero por otro orienta nuestra reflexión hacia el territorio de la pragmática de las imágenes, en la medida en que concibamos como dispositivo aquello que regula la relación del espectador con sus imágenes en un cierto contexto simbólico (y social). Las diversas artes visuales, pues, serán otras tantas variedades o concreciones del funcionamiento del “gran dispositivo visual”, derivadas en primera instancia de la diversa naturaleza física de las imágenes por ellas generadas y también de los diversos grados de eficacia que puedan alcanzar no sólo en términos representacionales sino expresivos y estéticos. El estudio comparado –también en términos pragmáticos– entre

las artes visuales deberá, así, analizar tanto las evidentes diferencias entre ellas como aquellos aspectos invariantes que nos ofrecen. Por ejemplo, todos esos dispositivos (pictórico, fotográfico o cinematográfico) afrontan, en términos de representación, una doble dimensión: espacial y temporal. En el caso de la primera, siempre se partirá de la inevitable articulación entre dos espacios: el de la representación (transitable por el espectador) y el de lo representado (figurado), dependiendo a su vez este último de las consecuencias del doble carácter perceptivo de las imágenes; es decir, de la combinación entre la percepción superficial y la percepción en profundidad, asociadas a la experiencia táctil o plenamente “visual” de la imagen bidimensional respectivamente. Y respecto a la dimensión representativa temporal de los dispositivos visuales, desembocaremos inevitablemente en alguna forma de narratividad.

Hablar de pragmática visual significa fijar nuestra atención en las estrategias desarrolladas en los ámbitos espectatoriales y por tanto, plantear una aproximación comparativa en torno a los diferentes dispositivos visuales implica abordar los respectivos modos de recepción que generan, tanto en sus aspectos comunes como diferenciales.

¹ Aunque nos vamos a centrar preferentemente en las relaciones entre Pintura y Cine, no podemos dejar de lado la relevancia de la Fotografía como área implicada en la reflexión, tanto por motivos históricos como constitucionales de la propia imagen cinematográfica y de la actividad artística contemporánea.

Evidentemente, esa no es la única vía de aproximación inclusiva a las diferentes artes visuales, en la medida en que –por ejemplo– podríamos también llevar la reflexión a territorios como el tecnológico, el sociológico, el económico, el ideológico o el estético. En realidad, una aproximación totalizadora debiera trabajar precisamente sobre la articulación de esas diversas facetas (en definitiva también considerables como dispositivos sectoriales) del hecho pictórico, fotográfico o cinematográfico, tal como en otros lugares ya hemos planteado en relación al dispositivo cinematográfico² en concreto. Tal sería el caso, por ejemplo, si abordáramos la cuestión en términos estéticos, sociológicos e ideológicos a partir de entender esas relaciones desde la noción de reproductibilidad (y reproducibilidad) técnica, en la senda abierta por Benjamin en su archiconocido ensayo; cuestiones como las dicotomías unicidad / multiplicidad, irrepitibilidad / reproductibilidad, originalidad / serialidad, manualidad / mecanicidad, plasticidad / fisicidad, etc. serían otros tantos temas de discusión desde esa perspectiva. Otra posibilidad no menos importante –y que no dejaremos del todo de lado en estas páginas– es el estudio genealógico: aquí se debe reconducir el debate de forma cada vez más contundente hacia la consideración histórica de las diversas artes visuales en cuanto inscritas en una común “historia de la imagen”³, que

evidentemente debe tomar en cuenta otra serie de historias sectoriales: de la historia de la visión a la historia de la visibilidad⁴, pero también sobre aquellas funciones que la imagen comparte con la estético-artística: propagandística, devocional, publicitaria, ritual, etc.⁵

Pensemos un momento sobre la visibilidad como elemento de diferenciación Cine / Pintura. Ambos dispositivos comparten el mundo de lo visual, pero no el campo de lo visible, ya que mientras el Cine debe atenerse a lo visible, la Pintura no se ve de tal forma limitada: puede pintarse tanto lo imaginario no visto como lo visto recordado (por no decir incluso lo “invisible”), frente al “ahora y aquí” del acto fotográfico y cinematográfico. Por eso la Fotografía y el Cine pueden entenderse como la inscripción en primera instancia de una mirada, mientras que la mirada pictórica siempre se hará mucho más sospechosa, debido a su más débil estatuto indicial. Los medios fotoquímicos requieren el contacto visual (están a “mi alcance”, como diría Merleau-Ponty), mientras que la Pintura puede inventar una experiencia absolutamente virtual (y por eso la imagen sintética se aparta de la tradición referencial fotoquímica para aproximarse a la resultante de la paleta pictórica). Yendo más allá del aspecto constitutivo, la efectividad (pragmática) de la imagen significa “hacer visible” algo para el espectador bajo un estatuto

²Véanse por ejemplo el capítulo “De la naturaleza del Cine” en: Monterde, José Enrique- Selva, Marta- Solá, Anna (2001): *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid; o Monterde, José Enrique: “El dispositivo visual: pintura, fotografía y cine”, en AAVV (2001): *L’origen del cinema i les imatges del s.XIX*, Museu del Cinema/ Ajuntament de Girona, Girona.

³ Una “historia de la imagen” que obviamente debe fundamentarse en una “teoría de la imagen” en cuanto reflexión/constitución de su objeto, asumiendo como hace Santos Zunzunegui la voluntad de “*edificar un corpus de conceptos generales procedentes de áreas tan diversas*” como naturalezas tenga el “*objeto-imagen*”. Véase: Zunzunegui, Santos: *Pensar la imagen*, Cátedra, Madrid, p.17.

⁴ Sobre el interés por la noción de visibilidad en la teoría cinematográfica: Carluccio, G.-Alonge, G.-Villa, F (eds.) (2000): “Cinema e visibilità”, en: *La valle dell’Eden*, II, n°4, gennaio-aprile; y De Gaetano, Roberto (2002): *Il visibile cinematografico*, Bulzoni ed., Roma. Evidentemente, desde Bergson hasta Merleau-Ponty, y más allá, el estatuto de lo visible ha interesado a numerosas corrientes de pensamiento.

⁵ Recordemos con Juan Miguel Company que “las imágenes están culturalmente codificadas, sometidas a la diacronía de los procesos históricos”, en: Gauthier, Guy (1986): Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, Cátedra, Madrid, p.7 [París 1982]. Por su parte, ya Ernst Gombrich (1968) había observado que “...todas las imágenes deben más a otras imágenes que a la naturaleza”, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix Barral, Barcelona, p.20 [Londres 1963].

semiótico: como señala Stanley Cavell, “*nosotros no tenemos el hábito de ver cosas que son invisibles, o que no están presentes o que no están presentes con nosotros; no estamos habituados a reconocer eso (salvo para los sueños). Parece sin embargo que eso es lo que pasa ontológicamente cuando miramos una fotografía: vemos cosas que no están presentes*”⁶. De todas formas, como más adelante veremos, en términos espectatoriales lo “no visible” también jugará un papel muy relevante en el Cine, ya que se integrará en la dialéctica entre campo y fuera de campo.

Trabajar bajo una clave pragmática no ha sido muy habitual en el campo de los estudios pictóricos⁷. Probablemente hasta los trabajos señeros de Michael Fried⁸ o Michael Baxandall⁹, no se puedan localizar propuestas conscientes de la aproximación pragmática, entendida ésta como algo que “...no se quiere resolver ni en pura semántica (lo que el texto dice, y también lo que del mismo se hace), ni en simple descripción de las formas de impacto y de los posibles efectos (lo que se hace texto, y también lo que él mismo es)”¹⁰. Recordemos que la pragmática aborda preferentemente las relaciones entre texto y contexto o entre los signos y sus usuarios, esto es, trata “de las condiciones y reglas de idoneidad de los enunciados (o actos de habla) para un contexto determinado”, según propone Teun A. Van Dijk¹¹. Por tanto, cualquier aproximación

pragmática a los dispositivos visuales deberá partir por una parte de las propias condiciones del acto perceptivo/cognitivo/estético...bajo las que opera el espectador, esa figura que rápidamente podemos definir como “un sujeto que mira”; pero también deberemos tomar en consideración la propia concepción de la actividad espectral.

En el primer caso parece claro que las experiencias pictórica y cinematográfica (del espectador) difieren claramente: mientras que “*el cuadro se ha mirado siempre con una cierta libertad de postura, a una distancia media, bajo una luz ni demasiado fuerte ni demasiado débil, y con toda laxitud respecto al tiempo de la contemplación y de los desplazamientos*”¹², la bien conocida situación del espectador cinematográfico es muy distinta, mucho más determinada por su inmovilidad (física, que no pasividad mental¹³) y consecuente ubicación espacial-estable respecto a la pantalla- y temporal, conjugada siempre en presente¹⁴, frente a la inevitable conciencia de acción pretérita en el caso de la pintura, y sujeta a una duración perceptiva predeterminada. Pero antes de ahondar en esos aspectos espaciales y temporales, deberemos volver al estatuto respectivo del espectador, es decir, a la condición espectral que será eficaz en los dispositivos pictóricos y cinematográficos.

⁶ Cavell, Stanley (1999): *La Proyección del mundo. Reflexiones sobre la ontología del cine*, Belin, París, p.45 [Harvard 1971].

⁷ «...los historiadores del arte se han ocupado en general muy poco por las condiciones efectivas en las que la pintura ha sido vista», en: Aumont, Jacques (1996): *L'Oeil interminable. Cinéma et Peinture*, Lignes, París 1989, p.54 [ed. española: *El ojo interminable. Cine y pintura*, Paidós, Barcelona].

⁸ Fried, Michael (2000): *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*, La Balsa de la Medusa / A.Machado libros, Madrid [Chicago 1980].

⁹ Baxandall, Michael (1989): *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Herman Blume, Madrid [Yale 1985].

¹⁰ Casetti, Francesco (1989): *El film y su espectador*, Cátedra, Madrid, p.36 [Milán 1986].

¹¹ Van Dijk, Teun A. Van (1995): *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Cátedra, Madrid [Londres 1977].

¹² Aumont, J. op.cit. p.54

¹³ “Aquí también ocupa el espectador un asiento fijo, pero sólo físicamente, no como sujeto de una experiencia estética”, en: Panofsky, Erwin: “Estilo y material en el cine”, en: Urrutia, Jorge (ed.) (1976): *Contribuciones al análisis semiológico del film*, F.Torres ed., Valencia, p.152 [Berkeley-Los Angeles 1957].

¹⁴ “El film representa un mundo imaginario que él presentifica para nosotros bajo la especie de un “teniendo-lugar”, de un significante él mismo imaginario”, en Aumont, op.cit. p.153.

Sea desde los estudios pragmáticos, sea desde las diversas tendencias asociables a una estética o teoría de la recepción, la condición espectral se mueve entre dos opciones: un modelo generativo y otro interpretativo (de los que Genette y Eco podrían ser ejemplos respectivos). El primero significa que el propio texto visual “construye” a “su” espectador; el modelo interpretativo entiende al espectador como interlocutor del texto artístico. En realidad más que confrontar los dos modelos tal vez debemos entenderlos como dos movimientos (que no dos momentos, puesto que no se relacionan sincrónicamente) de una misma acción espectral. Como indicara Casetti, el espectador no puede entenderse como un dato de hecho, sino que además de ser un ente de carne y hueso¹⁵ adquiere también una realidad simbólica; se trata de “*analizar como el espectador cinematográfico se constituye en espectador sobre la base de estrategias activadas por el film (...) de que el film señale de alguna manera la presencia de la persona a la que se dirige, le asigne un lugar preciso y le haga recorrer un trayecto*”¹⁶, pero también de que se ofrezca como interlocutor, como “lector implícito” poseedor de un saber abierto, de unas competencias (sintaxis, léxico y enciclopedia según Casetti) que le permitan un retorno: constituido por el texto, él mismo reconstruye desde la interpretación y/o la fruición (estética) ese mismo texto, ya que toda imagen presupone un acto de discurso. No en vano Jonathan Crary recuerda que “*observar*” también significa etimológicamente “*conformarse a, respe-*

tar (reglas, códigos, consignas, usos)”, en la medida en que el observador –término que antepone al de espectador, que entiende como testigo no participante– es el “*efecto de un sistema irreductiblemente heterogéneo de relaciones discursivas, sociales, tecnológicas e institucionales*”¹⁷.

Esos parámetros son perfectamente generalizables al dispositivo pictórico, que también debe generar unas estrategias espectatoriales propias, tal como ya intuía Roger de Piles cuando manifestaba que “*la verdadera pintura es aquella que nos llama (y por así decirlo) nos sorprende: y ello ocurre únicamente por la fuerza del efecto que produce y que nos obliga a acercarnos a ella, como si tuviera algo que decirnos*”¹⁸. De forma implícita, esa cooperación interpretativa se potencia en las formas del dispositivo pictórico desarrolladas a partir de las innovaciones del Quattrocento con la “*inscripción manifiesta de este espectador en el espacio de la representación que se efectúa ante todo bajo la forma del redoblamiento de su dispositivo escénico (...) El juicio de existencia aplicado a los figurantes de la representación y sobre la representación en su conjunto ha estado determinado por esta inscripción, manifiesta en la época del Renacimiento, en retroceso en el siglo XIX, del sujeto en la representación (...) El advenimiento histórico del sujeto de la representación (el espectador), o, si se prefiere, de un discurso figurativo funcionando como el predicado de un sujeto identificado con el espectador, es correlativo al advenimiento del ‘sujeto de la ciencia’ (Lacan) y del sujeto logocéntrico*”¹⁹. El dispositivo pictórico, pues, produce una “escena”, pero como bien dice Casetti, “*la escena existe porque alguien la asume bajo su*

¹⁵ “El efecto ilusorio de los signos fílmicos satisface la actividad de sus sentidos, la organicidad material de su cuerpo; pero el conocimiento de su inmaterialidad, de su falta de concreción, resquebraja aquella satisfacción y pone en marcha su actividad psíquica y, aún más, el orden del sistema simbólico inscrito también en su cuerpo” en: Bettetini, Gianfranco (1986): *La conversación audiovisual*, Cátedra, Madrid, p.33 [Milán 1984].

¹⁶ Casetti, op. cit. p.14.

¹⁷ Crary, Jonathan (1994): *L’Art de l’observateur. Vision et modernité au XIX siècle*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, p.26 [Cambridge, Massachusetts 1990].

¹⁸ *Cours de peinture par principes*, París 1708, cit. en STOICHITA, Víctor I. (2000): *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Ed. del Serbal, Barcelona, p.67 [París 1993]

¹⁹ Oudart, Jean-Pierre (1971): «L’effet de réel», *Cahiers du Cinéma* n° 228, París, p. 19 y 21.

*mirada*²⁰. Esto es, el dispositivo pictórico –como cualquier otro dispositivo visual– requiere la instauración de un punto de vista, doble o tal vez mejor desdoblado, por otra parte rasgo definitivamente antropocéntrico del funcionamiento de los dispositivos visuales.

Un punto de vista desdoblado en la media en que una imagen resulta –como dijimos– de la inscripción y fijación (sobre algún soporte) de una mirada (real o imaginaria, resultante en una imagen perceptiva o mental), pero a su vez esa imagen se ofrece a “otra” mirada, la del espectador que contempla esa imagen. Por tanto, ahí se establece un lugar de encuentro entre el trabajo de enunciación y su recepción. Tanto en las obras pictóricas como en las fílmicas podremos determinar puntos de vista más o menos neutros (la cámara “a la altura de los ojos” como lema del clasicismo cinematográfico) o forzados, de forma semejante a los desarrollos de la pintura, desde la construcción canónica renacentista hasta los “excesos” de un Degas, para muchos ubicado ya en la órbita de la mirada fotográfica. La modernidad implicará la liberación del punto de vista (en la enunciación): desde la multiplicación sincrónica del punto de vista cubista y la fragmentación inherente a las diversas manifestación del *collage* hasta la ocularización variable en la escena fílmica clásica, la subjetivización del cine moderno y la despersonalización de la ocularización cinematográfica postmoderna (pensemos en las cámaras del tipo “cabeza caliente” o en esa “visiónica” de la que habla Paul Virilio cuando se refiere a una “visión sin mirada”²¹). Superada la tentación de “gramatizar” la variedad

angular cinematográfica, es obvio que la capacidad de organizar diacrónicamente la sucesión de puntos de vista fílmicos es otra de las grandes diferencias del Cine respecto a la Pintura figurativa tradicional. La cuestión clave en términos cinematográficos radicará en la asimilación del punto de vista de la enunciación (ocularización) con el propio punto de vista del espectador, sin olvidar los casos en los que el primero se inscriba en la propia narración, a través de lo que conocemos como plano subjetivo (respecto a uno de los personajes del relato), algo que sólo darse en la representación pictórica mediante la inclusión de imágenes especulares que devolviesen al ámbito del cuadro la figura del propio pintor que lo está pintando o de aquel que usurpara su lugar.

Para aquilatar comparativamente los efectos resultantes del trabajo de los dispositivos de representación visual (por ejemplo el diferente papel de los efectos de real / realidad: el primero inherente a un juicio “de existencia” en relación a los figurantes de la representación, el segundo sobre la verosimilitud de una representación fundada en un criterio mimético²²) debemos abordar ciertos aspectos de los respectivos procesos de enunciación. Evidentemente, en primer lugar se nos hacen presentes las diferencias tecnológicas y materiales: de la paleta y el pincel a la cámara, de la tela y restantes soportes pictóricos (que absorben) a la pantalla (que refleja). Aunque, a lo mejor, las cosas no son tan evidentes: algo olvidada hoy, en los años setenta la reflexión sobre la naturaleza (ideológica) de la cámara –entendida como el aparato de base del Cine– se fundamentaba

²⁰ Casetti, op. cit. p.43. Ya Oudart lo había anticipado cuando escribía que “*el sistema de la representación no consiste en absoluto en la adición de un espectador a una escena que le habría preexistido*”, en “Notes pour une théorie de la représentation”, *Cahiers du Cinéma* n° 229, mayo 1971, p.43.

²¹ Virilio, Paul (1989): *La máquina de visión*, Cátedra, Madrid [París 1992]

²² Recordemos a Leonardo: “La más excelente manera de pintar es aquella que imita mejor, que hace el cuadro los más parecido al objeto natural que representa”; o a un Pascal con claras resonancias aristotélicas: “Quelle vanité que la peinture qui attire l’admiration par la ressemblance des choses dont on n’admire pas les originaux”; de ahí extrajo Eric Rohmer el título de uno de los primeros grandes artículos sobre las relaciones Cine / Pintura: “Vanité que la peinture”, *Cahiers du Cinéma* n°3, París junio 1951.

precisamente en su sujeción a los modelos instituidos por la representación perspectiva: “*El aparato cinematográfico es un aparato propiamente ideológico, es un aparato que difunde la ideología burguesa, antes incluso de difundir cualquier otra cosa. A saber, una cámara productora de un código perspectivo directamente heredado, construido a partir del modelo de la perspectiva científica del Quattrocento*”²³. Por tanto, más allá de la obvia diferenciación técnica, se produciría una asimilación ideológica entre las propuestas pictóricas institucionalizadas en el Renacimiento y las formas de representación fotográfica y cinematográfica, respetuosas también con los códigos de la representación perspectiva. Por otra parte, aunque los principios fisiológicos de la visión sean comunes para ambos dispositivos, cierto es que “*ninguna cualidad de superficie, ninguna cualidad táctil, se aplica a la imagen proyectada en la pantalla*”²⁴. No tendría ningún sentido hablar en relación a la imagen reflejada en la pantalla de cineastas de lo óptico o de lo háptico, tal como haríamos en relación a pintores como Rubens o Rembrandt respectivamente.

La enunciación tanto pictórica como cinematográfica pasa por la definición de un límite geométrico que ejerce de continente y a su vez determina un contenido. A esa operación de segmentar una porción del espacio real en la representación podemos denominarla –en ambos casos– encuadrar. En la medida en que toda imagen es finita, requiere esa limitación geométrica, que desde el Renacimiento ha adquirido preferentemente la forma cuadrangular, heredada luego parcialmente por la Fotografía –con algunos reparos iniciales– y sobre todo el Cine. Sin embargo, no todo son homologías, puesto que la superficie delimitada por ese encuadre rectangular (forma que no se corresponde con el

contorno de nuestro campo visual) presenta diversas características en cuanto al tamaño y el formato propiamente dicho. El tamaño de la superficie pintada dependerá de las dimensiones del soporte: tela, muro, techo, madera, papel, etc.; pero esas medidas son arbitrarias, puesto que no vienen determinadas por ninguna circunstancia técnica. En el caso tradicional del cuadro pictórico, el tamaño dado por las dimensiones de la tela –anchura y altura– es el resultado de la conveniencia del pintor (y su circunstancia creativa); en otros casos vendrán dadas por las dimensiones del soporte trabajado. Por supuesto, el tamaño de la imagen no es indiferente para la actividad espectral: una imagen pictórica puede abarcar desde la miniatura hasta el gran fresco, pero el efecto producido sobre el espectador no será el mismo según la porción que ocupe de su campo visual. De igual forma, un film emitido por TV o proyectado sobre una gran pantalla no demandará la misma actitud de parte del espectador, aunque en realidad el tamaño de la imagen cinematográfica depende en primer término de una relación técnica dada por la distancia del proyector a la pantalla, de la misma forma que el tamaño de los objetos y figuras representados en la imagen cinematográfica dependerá de la distancia entre la cámara y su referente profilmico. Pero no sólo cuenta el tamaño absoluto de la imagen, sino su tamaño relativo, que conocemos como formato y viene dado por la proporción entre las dos dimensiones del encuadre. Mientras que el formato pictórico no está técnicamente determinado, los formatos de la película cinematográfica están estandarizados y el cineasta debe escoger entre una gama reducida de posibilidades. Pero además del formato también depende dos instancias importantes de la imagen: la horizonta-

²³ Pleyner, Marcelin (1969): “Economique, idéologique, formel”, *Cinéthique* n°3, p.10. En esa misma línea cabría citar otros artículos de Jean-Louis Comolli –en su famosa serie «Technique et idéologie»– o Léo Baudry,

²⁴ Damish, Hubert (1986): «L'Épée devant les yeux», *Cahiers du Cinéma* n°386, julio-agosto, p.26.

lidad o la verticalidad, que incluso podrán estar en función, por ejemplo, del género o tema; parece que un formato horizontal sea más idóneo para la pintura de paisaje que para el retrato, igual que ocurre con ese formato alargado – propio del Cinemascope, pongamos por caso– en el Cine.

La operación constitutiva del encuadre también tiene otras consecuencias significativas, puesto que determina las relaciones entre la imagen y su entorno. En el caso de la pintura de caballete, su presentación superpuesta sobre una pared –como es habitual– significa establecer algún tipo de relación con lo que queda “fuera de cuadro”: el color de la pared de fondo, otros posibles cuadros colgados u oberturas (ventanas, puertas, etc.), establecen relaciones externas al propio cuadro. Por su parte, las condiciones tradicionales del espectáculo cinematográfico, con el oscurecimiento habitual de la sala determina la irrelevancia del “fuera de cuadro” (algo distinto de lo que ocurre cuando contemplamos un film en la pequeña pantalla televisiva). En el límite entre el cuadro y el “fuera de cuadro” se puede reconocer una más o menos estrecha superficie de transición: el marco.²⁵ A partir de sus propias condiciones objetuales (anchura, grosor, forma, material, etc.) el marco desarrolla sus reconocidas funciones visuales, simbólicas, económicas, retóricas, etc. Por

contra, en el caso del Cine el marco es inexistente, en cuanto que las relaciones con el “fuera de cuadro” no resultan pertinentes; más allá de la pantalla iluminada²⁶, que atrae toda nuestra atención perceptiva, sólo resta la penumbra.

Como ya dijimos, el encuadre no sólo es continente sino también contenido. Por tanto, el trabajo de encuadrar requiere también una organización de ese contenido, eso que venimos conociendo como “composición” de la imagen. La gran diferencia entre Pintura y Cine es que en la composición pictórica predominan los valores superficiales; en todo caso desde ellos se construirá la ilusión espacial mediante, por ejemplo, los códigos de la representación perspectiva. En cambio, la naturaleza de la imagen cinematográfica, capaz de atrapar una porción de espacio real (profilmico), implica la voluntad de superación del aspecto bidimensional en favor de la restitución perceptiva de aquel espacio real. El trabajo compositivo se duplica así, necesariamente, en sus aspectos superficiales y de profundidad. Tratándose en ambos casos –Pintura y Cine– de imágenes bidimensionales, ¿dónde radica la diferencia que justifica una experiencia tan diferenciada de la una y la otra por parte del espectador? Evidentemente en el hecho de que la imagen cinematográfica es una imagen dilatada en el tiempo, de que a los efectos perspectivos

²⁵ “El marco tiene como misión, si no el crear, al menos el subrayar la heterogeneidad del microcosmo pictórico con el macrocosmo natural en el que viene a insertarse” en: Bazin, André (1966): *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, p.269. Dentro de ese mismo artículo –“Pintura y cine”– resulta muy interesante la observación que hace Bazin a propósito de un documental artístico (el Van Gogh de Alain Resnais): “...si trastocando el proceso pictórico se inserta la pantalla en el marco, el espacio del cuadro pierde su orientación y sus límites para imponerse a nuestra imaginación como indefinido” (p.270). Por su parte, Victor I. Stoichita también ha abordado el papel del marco pictórico: “separa la imagen de todo lo que no es imagen. Define su encuadre como un mundo significativo en sí frente al “fuera de marco”, que es el mundo de lo real. Pero, ¿a cuál de estos mundos pertenece el marco? (...) El marco no es imagen todavía y no es, tampoco, un simple objeto del espacio envolvente. Pertenecer a la realidad, pero su razón de ser está en su relación con la imagen. Y sin embargo, el marco no pertenece al mundo ideal de aquella, pese a ser el que la posibilita”, op.cit. p.41.

²⁶ Mientras no ha comenzado la proyección y las luces de la sala permanecen encendidas se puede jugar al “efecto-marco” mediante cortinajes semejantes a los utilizados alrededor del escenario teatral. Pero el telón se corre y los cortinajes se desvanecen en cuanto impera la oscuridad y el haz luminoso del proyector incide sobre la pantalla. De todas formas, también se pueden plantear –sobre todo en el caso de los grandes frescos decorativos– la existencia de una pintura sin marco: desde las pinturas del padre Pozzo hasta los frescos de la Treppenhaus de Würzburg por Tiepolo estudiados por Michael Baxandall y Svetlana Alpers (1994): *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, Yale University Press.

y lumínicos más o menos compartibles con la Pintura²⁷ se unen otros efectos de profundidad aportados por el movimiento captado gracias a la duración del plano²⁸. En pintura no existe un equivalente del plano cinematográfico, sino que la temporalidad pictórica sólo podrá ser sugerida o simbolizada, mientras que la duración del plano es real, cronométrica. No olvidemos, como ya planteó Christian Metz²⁹ en los albores de la aproximación semiótica al Cine, que la percepción del movimiento real es isomorfa a la del movimiento ilusorio en la pantalla, fundamentando en ello –junto a otros elementos– el decisivo “efecto de realidad” de la imagen cinematográfica, comparada con el Teatro (y extensible obviamente a la imagen pictórica).

El contenido del encuadre cinematográfico se corresponde unívocamente con lo abarcado por el campo visual de la cámara. En esa medida el punto de vista determinado por la posición de la cámara respecto al profilmico se traslada al punto de vista del espectador, de tal forma que una estrategia compositiva de la imagen resultante del trabajo de la cámara determina la propia experiencia espectral. El resultado es que toda definición de un campo visual constituye sincrónicamente un “fuera de campo” que tendrá un papel decisivo en la regulación narrativa de la imagen fílmica. Eventualmente podríamos aplicar la noción de “fuera de campo” al ámbito pictórico, pero sólo de una forma puramente figurada, puesto que en la pintura es un “fuera de campo” absoluto, definitivo: aquello (figuras, cuerpos, escena-

rios,...) que no ha quedado impreso en la imagen será eternamente invisible (salvo que haya un repintado); no existe ninguna posible dialéctica entre el campo pictórico y ese hipotético “fuera de campo” que pase por la visión; en todo caso el “fuera de campo” pictórico sólo podrá ser “aludido”, como en el archiestudiado ejemplo de *Las Meninas* y en la amplia tradición del espejo como vía de visualización de lo que resta –figuradamente– fuera del campo determinado por el encuadre. Por el contrario, el “fuera de campo” cinematográfico, esa “figura de la ausencia” de la que habla Marc Vernet³⁰, en su relación con el campo definido en la imagen es determinante del trabajo espectral, de la efectividad narrativa del discurso fílmico. Si entendemos el encuadre como un sistema informático, es decir, el plano como un conjunto de información suministrado durante una cierta duración, el encuadre juega la doble función de mostrador / ocultador: al mismo tiempo que muestra (informa) también oculta (escamotea) información, tanto cuantitativa como cualitativa. Pero dada la movilidad de la cámara y el posible movimiento interno al encuadre, las relaciones entre campo y “fuera de campo” nunca son definitivas: algo visto en un momento puede dejar de verse al siguiente, en la continuidad temporal de un mismo plano; y algo que permanecía invisible (o que había sido observado en un momento anterior) puede hacerse visible: bastará un ligero movimiento de la cámara o un cierto desplazamiento que reporte la entrada o salida del campo. Así pues, la intensa dia-

²⁷ El margen de duda que establecemos viene dado porque los efectos de tridimensionalidad de la imagen foto/cinematográfica pueden acrecentarse por procedimientos ópticos, por ejemplo mediante la variación de la distancia focal y la apertura del diafragma que se conoce por el efecto de “profundidad de campo”.

²⁸ Si bien algunos tipos de plano, como el primer plano o el plano-detalle disuelven la impresión de profundidad: “El primer plano tiende a anular la profundidad de campo (es decir, el alineamiento de los planos según la perspectiva) y con ella el ‘realismo’ perspectivo, este realismo es como llevado, por una propensión natural de la mirada hacia un punto de consistencia, de placer, de horror o de terror encarnado por el primer plano”, en Bonitzer, Pascal (1973): “Hors-Champ”, *Cahiers du Cinéma* n°228, abril, p.37.

²⁹ Metz, Christian (1965): “Acercas de la impresión de realidad en el cine”, en Metz, Christian (1972): *Ensayos sobre la significación en el cine*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires (2ª ed.: Paidós, Barcelona 2000) [París 1968].

³⁰ Vernet, Marc (1988): *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Cahiers du Cinéma/Ed. de l'Etoile, París.

léctica entre campo y “fuera de campo” es permanente en el Cine, aunque puede tener diferentes registros en los diversos modos de representación desplegados históricamente³¹. Ahora bien, en verdad el “fuera de campo” no tiene entidad real, es un espacio proyectado imaginariamente por el espectador

No es la experiencia cinematográfica solamente una experiencia visual, sino doblemente temporal, como en alguna medida ocurre en la experiencia pictórica. Pero evidentemente la naturaleza de ambas experiencias temporales es de distinto signo, por lo que también en ese sentido la praxis fílmica y pictórica son diferentes. Supuestamente, la obra pictórica –como la fotográfica– niega el tiempo como duración, se sitúa “fuera del tiempo”, juega la carta de la instantaneidad y sólo puede sugerir un “antes” y un “después” mediante indicios y alusiones inscritas en la propia superficie pictórica³², salvo el caso de la sucesión secuencial de una serie pictórica o con el recurso a técnicas combinatorias como el *collage*. En cambio, el Cine nos ofrece, como señala Jean-Louis Schéfer “la única experiencia en la que el tiempo me es dado como una percepción”³³. La no temporalidad pictórica difiere de la instantánea fotográfica en cuanto que ésta implica lo que Deleuze denomina “un corte inmóvil” en la duración, mientras que aquélla reconstruye un “instante pregnante”, válido por su significatividad y no por su remisión a un auténtico discurrir cronométrico³⁴. Frente a esa ideología del momento “pregnan-

te” (inexistente en la realidad, pues el sentido no se da en ella), mucho se ha escrito sobre que la Fotografía primero, el Cine después (y algunas corrientes pictóricas que rompen la tradición de la pose, caso del Impresionismo³⁵) apuestan por el “instante cualquiera”, aunque la primera tenga que enfrentarse durante cierto tiempo a la ideología pictorialista; pasamos, pues, de la “simbolización” del tiempo en la Pintura a la “revelación” del tiempo en el Cine.

La segunda componente del funcionamiento temporal de los dispositivos visuales pasa de la representación / despliegue del tiempo hacia la duración de la propia experiencia visual. En el caso del Cine, tenemos dos opciones: en el nivel del plano, la duración representada y la de la experiencia espectral son coincidentes; pero en cuanto interviene el montaje, ambas temporalidades se separan: de un lado el tiempo cronométrico del film, del otro el tiempo figurado de una continuidad ilusoria determinado convencionalmente mediante los recursos del *raccord*, correspondientes a lo que llamaríamos el tiempo narrativo. En cambio, la fruición pictórica no está determinada por ningún parámetro temporal: la mirada del espectador puede transitar o detenerse voluntaria y arbitrariamente por la superficie pictórica, recreando una experiencia temporal real (y por tanto distinta a la vivencia temporal subjetiva, no cronométrica, del Cine). Una vez más, los modos de recepción del espectador pictórico y fílmico difieren en sus sustancia, más allá de aparen-

³¹ La más sistemática aproximación a la naturaleza, variantes y posibilidades del «fuera de campo» se encuentra en un ya viejo texto: Burch, Noel (1970): *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid [París 1970].

³² Por ejemplo cuando el cineasta S.M.Eisenstein retoma el análisis de L'Embarquement pour Cythère por Rodin: “las fases de la escena se despliegan entre grupos de participantes que, en verdad, representan las fases sucesivas de una única acción”, en Eisenstein, S.M.(2001): *Hacia una teoría del montaje*, Paidós, Barcelona, p.142 [Londres 1991].

³³ Citado en: Aumont, op.cit. p.58.

³⁴ “...la pintura representa también el tiempo. Que lo representa, muy exactamente, y no lo contiene (...) la representación de un acontecimiento en pintura es siempre del orden de la síntesis temporal y el operador de tal síntesis es precisamente el texto, que permite seleccionar los momentos significativos del evento con vistas a su montaje en el espacio de un único cuadro”, en Aumont, op.cit. p. 79.

³⁵ Recuérdese la *boutade* de Jean-Luc Godard, que Jacques Aumont toma como punto de partida para su discurso, cuando hace decir a un personaje de *La Chinoise* que Lumière era “le dernier peintre impressioniste”.

tes analogías, en función de las diversas estrategias espectatoriales que desarrollan los respectivos dispositivos.

Y cerrando esta somera aproximación pragmática a los diversos dispositivos visuales una última reflexión comparativa: el papel de la luz y el color. Como ya señalábamos más arriba, la primera –y gran– diferencia radica en que la pantalla cinematográfica desprende luz (reflejada), mientras que la superficie pictórica absorbe luz (iluminada). De la misma manera, el color es la propia materia pictórica, mientras que la imagen cinematográfica resulta “coloreada”, de ahí que la inexistencia como signo plástico de la imagen cinematográfica, compartiendo en todo caso –para la pintura figurativa, claro está– su significación icónica. De hecho, la luz fílmica es también una luz registrada fotográficamente, una luz real que baña lo profílmico, mientras que la luz pictórica no es un dato dado, sino consecuencia de los designios del artista, tanto si respeta las condiciones lumínicas bajo las que se presenta su eventual modelo, como si corresponden a un entorno escenográfico absolutamente inventado. No por todo ello deberíamos entender que la luz fílmica es una transposición directa de la luz ambiente; pues como plantea Andrei Tarkovsky, “*El valor pictórico de un plano (que a menudo no es más que la consecuencia mecánica de la calidad de una película) carga la imagen de un convención suplementaria, que aquel*

que tiende a la autenticidad debe aún superar. Se trata de neutralizar el color para que no ejerza influencia sobre el espectador. Pues si el color deviene la dominante dramática del plano, es que el realizador y el operador han usado medios propios de la pintura para influenciar al público”³⁶.

Agotado nuestro espacio, sólo recordar un par de cosas a modo de conclusión: de una parte volver a recordar que los aspectos pragmáticos que han orientado nuestra interrelación Pintura / Cine no agotan en absoluto su campo de relaciones que va mucho más allá de las analogías visuales –véase el concepto de “*effetto-dipinto*” de Antonio Costa o el “*picto-film*” propuesto por François Jost–, de la escenificación fílmica de obras pictóricas o del uso de éstas como contextualización histórica o social–, de la reconstrucción fílmico-biográfica o de la reflexión sobre la naturaleza de lo pictórico mediante un discurso fílmico. Fundamentalmente se ha venido trabajando en estos últimos años en la genealogía de los diversos dispositivos visuales, en el marco de una Historia y Teoría general de la imagen, a partir sobre todo de lo que Aumont o Crary consideran como “cambios en el régimen escópico”, en el camino de una “liberación de la mirada”. Y finalmente desear que este tipo de aproximaciones comparadas permita una profundización en el desarrollo de las respectivas teorías de los dispositivos visuales.



³⁶ Tarkovsky, Andrei (1990): *Esculpir el tiempo*, Rialp, Madrid, p.13 [Frankfurt-Berlín 1985].

DEL CASERÍO AL CUBO. NUEVAS PROPUESTAS PARA LA ARQUITECTURA EN EL PAÍS VASCO 1927- 1930

Francisco Javier Muñoz Fernández¹

1. INTRODUCCIÓN

En 1931 Ramón Gómez de la Serna, uno de los principales difusores de las vanguardias en España, publicó el libro *Ismos*. En él recopiló algunas de las nuevas formas de arte y literatura, y se refirió a las últimas tendencias decorativas y arquitectónicas como Luminismo.

No hemos cambiado de luz —escribía—; pero como no podían continuar las mismas lámparas ya que la moda es placable, se ha cambiado la forma de las tulipas².

El cubismo, añade el escritor, ha influido en una cosa más y ha envuelto a las luces, cubriéndolas con alas de avión y encerrándolas en cubos y poliedros. El mundo está lleno de estas luces, y ya no se inventa un restaurante o un café que no tenga la luz en los cucuruchos rotos, retorcidos y reprismáticos de las nuevas lámparas.

Este nuevo tipo de tulipas, de formas cubistas, es el que aparece en el Studio de arquitectura que el arquitecto donostiarra José Manuel Aizpurúa y su colaborador Joaquín Labayen, realizaron en San Sebastián en 1928.

De hecho, los primeros proyectos acordes con estas nuevas formas cubistas

que se realizaron en el País Vasco, fueron reformas de pequeños locales como cafés, bares y tiendas que incluyeron una decoración nueva. Estos cambios, estas primeras lámparas, fueron las que junto con exposiciones, conferencias, viajes, revistas y libros espelaron la renovación³.

Pero hubo que esperar hasta la década de los años treinta, para que estas formas nuevas, ya consagradas en otros países europeos de la mano de arquitectos tan dispares como Le Corbusier, Walter Gropius o Miës van der Rohe, se generalizaran en el desarrollo de la arquitectura en el País Vasco.

Hasta entonces, las formas tradicionales de la arquitectura, especialmente las inspiradas en la arquitectura popular, como el caserío, junto con otras tendencias, dominaron el panorama arquitectónico en el País Vasco.

2. NO HAY ARQUITECTOS, HAY PASTELEROS

En 1930 José Manuel Aizpurúa, uno de los principales difusores y protagonistas de estas nuevas propuestas en el País Vasco, criticaba la arquitectura de la época: *¿Cuándo habrá arquitectura? La arquitectura*

¹ El autor de este trabajo está becado por el Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.

² GÓMEZ DE LA SERNA, R., (1931), *Ismos*, Biblioteca Nueva, Madrid, pág. 138.

³ GARCÍA MERCADAL, F., (1967), "Primera arquitectura moderna en España", en *Hogar y Arquitectura*, n° 70, mayo- junio, pág. 39. GARCÍA MERCADAL, F., (1928), "De la importancia del libro en Arquitectura", en *La Gaceta Literaria*, 1 de mayo, págs. 7- 11.

en España no existe, no hay arquitectos, hay pasteleros. Váis por la calle y el paisaje urbano nos obliga a llevar los ojos bajos⁴.

El arquitecto donostiarra criticaba así la arquitectura que utilizaba de manera superficial diferentes elementos decorativos. De tal forma que era posible encontrarnos con todos los estilos existentes en nuestras ciudades, relativamente modernas⁵.

Con ello se pretendía lograr que ciudades como San Sebastián o Bilbao, se asemejasen a la monumentalidad, grandiosidad y riqueza de las grandes urbes europeas⁶. Para tal fin, los arquitectos acudían al empleo de elementos decorativos provenientes de estilos diferentes. No en vano su formación estaba basada en la admiración de obras de otras épocas⁷.

La adopción de diferentes estilos y su combinación, no siempre era arbitraria, sino que obedecía a una asociación codificada, ya consagrada, entre formas y funciones. El gótico era así apropiado para edificios religiosos; los bancos, museos o ayuntamientos podían ser clásico-renacentistas; los elementos árabes eran adecuados para edificios destinados al esparcimiento, mientras que las viviendas unifamiliares imitaban los estilos populares. De este modo, la arquitectura de la

época nos recuerda a formas ya conocidas.

¿Y qué? —se señala desde la revista bilbaína *La Construcción y las Artes Decorativas*— ¿Existe hoy, acaso, una arquitectura original? ¿Es la arquitectura del momento otra cosa que una aplicación de temas constructivos, realizada, según los casos, con más o menos fortuna? ⁸.

A pesar de que algunos arquitectos como Teodoro de Anasagasti o Le Cobusier en su conocido libro de *Vers Une Architecture* se fijasen en la arquitectura industrial y la ingeniería, para la mayoría de los arquitectos y su clientela, la ornamentación es lo que hace que la arquitectura se distinga de las obras de ingeniería, y sea algo bello⁹. La ornamentación es, en suma, lo que convierte a la arquitectura en arte¹⁰.

Incluso se defiende la producción industrial de los elementos decorativos en sustitución de materiales más caros, como la piedra, para recubrir las nuevas estructuras de hormigón armado, un material que empezó a generalizarse en los años veinte¹¹. Fueron pocos los arquitectos que criticaron el enmascaramiento de los nuevos materiales y valoraron la posibilidad de producir los materiales de construcción en serie¹².

⁴ AIZPURÚA, J. M., (1930), “¿Cuándo habrá arquitectura?”, en *La Gaceta Literaria*, 1 de mayo, pág. 9.

⁵ YRÍZAR, J., (1925), “Ensayo sobre el problema arquitectónico vasco”, en *Euskalerrriaren Alde*, junio, págs. 201-225. Reproducido en 1926 en *La Construcción Moderna*: 15 de enero, págs. 5- 9. 30 de enero, págs. 19- 23. 15 de febrero, págs. 37- 42.

⁶ “Bilbao metrópoli”, en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 31 de julio de 1923, pág. 7.

⁷ VILATA, S., (1925), “Impresiones de la Exposición. Modalidades del estilo contemporáneo en Arquitectura”, en *La Construcción Moderna*, 15 de agosto, págs. 226- 228.

⁸ “Tomás Bilbao”, en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 15 de septiembre de 1922, pág. 1.

⁹ PALLARÉS, A., (1925), “¿Qué es arquitectura y qué es ingeniería?”, en *La Construcción Moderna*, 30 de julio, pág. 210. ANASGASTI, T., (1915), “El arte en las construcciones industriales”, en *La Construcción Moderna*, 15 de junio, págs. 166- 169.

¹⁰ GUIMÓN, P., (1918), “La Casa Vasca”, en *Euskal Herria*, n° LXXVIII, pág. 145. LAMPÉREZY ROMEA, V., (1923), “La forma artística en las obras de cemento armado”, en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 15 de febrero, pág. 4.

¹¹ BASTIDA BILBAO, R., (1920), “Edificios escolares y sus anejos: campos de juego y de experimentación, jardines y parques escolares, etc., Mobiliario y material de enseñanza”, en *Segundo Congreso de Estudios Vascos*, Publicación de la Sociedad, San Sebastián, pág. 99.

¹² COLÁS, E., (1919), “Hacia una nueva estética. Las casas de hormigón colado”, en *Arquitectura*, octubre, págs. 287- 290. GALLEGO, E., (1922), “El hormigón armado en España”, en *La Construcción Moderna*, 30 de enero, págs. 17- 22. DONOSTY, J. M., (1924), “Anasagasti y su gran cinematógrafo”, en *La Construcción Moderna*, 15 de enero, págs. 10- 13. GALLEGO, E., (1925), “La Exposición General de la Construcción y Habitación”, en *La Construcción Moderna*, 15 de marzo, págs. 65- 67. RIBERA, J. E., (1925), “Evoluciones constructivas”, en *La Construcción Moderna*, 15 de septiembre, págs. 262- 270. MARTINO, J. M., (1926), “Casas desmontables de hormigón armado sistema ‘Chad’”, en *La Construcción Moderna*, 15 de mayo, págs. 132- 135.

Por lo tanto, para estos arquitectos la modernidad significa adaptar los estilos del pasado a las necesidades del presente¹³. El arquitecto Lluís Domènech i Montaner en su artículo “*En busca de una arquitectura nacional*”, publicado en catalán en la revista *La Renaixença* en 1878, se mostró partidario de una arquitectura inspirada en las tradiciones patrias de cada región. Pero también reclamó una arquitectura que respondiera a su época: a los nuevos materiales y técnicas constructivas, así como a las nuevas necesidades sociales¹⁴.

Al igual que lo hicieron la pintura, la música o la literatura, se intentó buscar lo propio de cada región y de cada nación, con el fin de conseguir una arquitectura verdaderamente autóctona.

Con ello se quiso hacer frente a la desorientación que regía el desarrollo arquitectónico de la época¹⁵, una desorientación que para algunos arquitectos era el resultado del estancamiento y el caos de las artes: ya que se construía en todos los estilos, y se vivía de la copia y la reproducción¹⁶. Pero el interés por la arquitectura popular como un modo de querer paliar esta situación, tan sólo añadió algunos estilos más a un repertorio de formas ya conocidas y utilizadas.

Así junto a las tendencias vernáculas, convivieron otros estilos presentes en la tradición arquitectónica vasca, como la influencia de la arquitectura francesa, a la que se sumaron nuevas propuestas en consonancia con el tipo de arquitectura que se estaba desarrollando en Alemania, Austria, Holanda o Francia. Todo ello nos remite al carácter ecléctico y plural de la arquitectura de esta época. De hecho, el arquitecto Pedro Guimón señala que la tradición es acertada para lo privado y para mantener una armonía con el entorno, mientras que en otra clase de edificios es más apropiado un estilo clásico y universal¹⁷.

En el País Vasco se concretaron diferentes aproximaciones hacia la arquitectura rural. El arquitecto e ingeniero cántabro afincado en Bilbao Leonardo Rucabado, influenciado por su profesor Vicente Lampérez, se inspiró en las formas tradicionales de la arquitectura montañesa, a la vez que arremetió contra el *exotismo* del modernismo¹⁸.

Al mismo tiempo, los arquitectos vascos siguieron usando formas rurales inglesas¹⁹ y otros estilos, como el barroco, que al igual que el herreriano, el mudéjar o el plateresco, fue entendido como un estilo tradicional. Así para

¹³ BASTIDA, R., (1924), “El carácter de la arquitectura moderna en Bilbao”, en *La arquitectura moderna en Bilbao*, opus cit., pág.25

¹⁴ DOMÈNECH I MONTANER, LI., (1878), “En busca de una arquitectura nacional”, en *La Renaixença*, reeditado en *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 52- 53, 2º y 3er trimestre de 1963, págs. 9- 11.

¹⁵ TORRES BALBÁS, L., (1919), “Las nuevas formas de la Arquitectura”, en *Arquitectura*, junio, pág. 146. BILBAO, T., (1922), “Problemas arquitectónicos”, en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 15 de septiembre, pág. 2.

¹⁶ CABELLO LAPIDERA, L. M., (1917), *La casa española. Consideraciones acerca de una arquitectura nacional*, Bernardo Rodríguez, Madrid, pág.15. ANASAGASTI, T., (1918), “Falso culto a lo viejo”, en *La Construcción Moderna*, 30 de marzo, pág. 61.

¹⁷ GUIMÓN, P., (1922), “The Chicago Tribune”, en *La Construcción y las Artes Decorativas*, 15 de noviembre, pág. 4. GUIMÓN, P., en IRIBARNE, J., (1922), *El Arquitecto Pedro Guimón y las modernas orientaciones pictóricas en el País Vasco*, Imprenta de la Vda. e Hijos de Hernández, Bilbao, pág. 18.

¹⁸ RUCABADO, L., GONZÁLEZ ÁLVAREZ, A., (1914), “Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional”, en *La Construcción Moderna*, 30 de abril de 1916, págs. 125- 128. 15 de mayo de 1916, págs. 139- 144. 30 de mayo de 1916, págs. 155- 160. 15 de junio de 1916, págs. 175- 176, presentado en el VI Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en San Sebastián en 1915. RUCABADO, L., (1916), “Arquitectura española contemporánea. Casa para Don Dámaso Escauriaza. Bilbao: Leonardo Rucabado. Consecuente aclaración”, en *Arquitectura y Construcción*, núm. 282, enero, págs. 1- 9.

¹⁹ SMITH IBARRA, M. M., (1924), “La influencia inglesa en nuestras construcciones”, en *La arquitectura moderna en Bilbao*, Talleres de Echeguren y Zulaica, Bilbao, págs. 19- 23. PALIZA MONDUATE, M. T., (1987), “La importancia de la arquitectura inglesa del siglo XIX y su influencia en Vizcaya”, en *Kobie. Serie Bellas Artes*, núm. 4, págs. 65- 100.



Fig. 1. Tomás Bilbao. 1919. Elcano 20. Bilbao.

el arquitecto bilbaíno Tomás Bilbao, al igual que para Leopoldo Torres Balbás, el arte Barroco es interpretado como un estilo popular²⁰.

En el País Vasco el interés por el arte Barroco se concretó en estudios sobre la casa popular vasca, y en la construcción de diferentes obras de la mano de arquitectos como Tomás Bilbao (Fig. 1) o Ricardo Bastida²¹.

²⁰ BILBAO, T., (1922), opus cit., pág. 2, cita el artículo de ORTEGA Y GASSET, J., (1920), “La voluntad del Barroco”, en *Arquitectura*, febrero, págs. 33- 35. TORRES BALBÁS, L., (1920), “La Arquitectura Barroca en Galicia”, en *Arquitectura*, febrero, págs. 47-51. “Arquitectura española contemporánea. El resurgir del Barroco y la última obra del arquitecto Yarnéz”, en *Arquitectura*, febrero de 1920, págs. 57- 61 (firmado T.)

²¹ Fernando de la Quadra Salcedo hace referencia al arte barroco en Vizcaya en diferentes artículos publicados en la revista bilbaína *Propiedad y Construcción* durante el año 1928 y Joaquín de Yrizar lo incluye en sus trabajos sobre las casas vascas. YRÍZAR, J., (1929), *Las casas vascas*, Librería Internacional, San Sebastián.

²² GUIMÓN, P., (1907), “El Caserío”, en *Euzkadi*, núm. 9, enero, págs. 33-64. GUIMÓN, P., (1919), “El caserío basco”, en *Arquitectura*, mayo, págs. 120- 124. GUIMÓN, P., (1924), “El alma vasca en su arquitectura”, en *La arquitectura moderna en Bilbao*, opus cit., págs. 9-16, reproducido en *Arquitectura*, mayo de 1924, págs. 166- 173. Estas mismas ideas las comparte TORRES BALBÁS, L., (1933), “La vivienda popular en España”, en *Folklore y costumbres de España*, tomo III, Casa Editorial Alberto Martín, Barcelona, págs. 143 y 151.

²³ O’ SHEA, H., (1886), “La Maison Basque”, en *Revue des Basses- Pirenes et des Landes*, III, 11 mayo, págs. 161- 176. IV, agosto- octubre, págs. 179- 244, adelanto del libro *La Maison Basque. Notes et Impressions*, Impremérie & Lithographie, A. Lamaignière, Bayonne, editado en 1887, 1889 y 1897. 1914: artículos de José de Posse sobre “El Caserío Vasco” en la revista *Euskalerriaren Alde*. 1918- 1919: artículos de Pedro Muguruza y Pedro Guimón en la revista *Arquitectura*. 1925/ 1929: numerosos artículos sobre arquitectura vernácula en el *Anuario de la Sociedad de Eusko- Folklore*. COLAS, L., (1925), *L’Habitation Basque*, Ch. Bassin & C^{ie} Éditeurs, Paris. COLAS, L., (1925), *Le mobilier basque*, Ch. Bassin & C^{ie} Éditeurs, Paris. SOUPRÉ, J. & J., (1928/ 1929), *Maisons du Pays Basque*, Éditions Alexis Sinjon, Paris. SOUPRÉ, J., (1930), *Maisons du Pays Basque Espagnol*, Paris, s.e. YRÍZAR, J., (1929), *Las casas vascas*, opus cit., y diferentes artículos en la revista *Euskalerriaren Alde* entre los años 1923 y 1930. URABAYEN, L., (1929), *La casa en Navarra*, Espasa- Calpé, Madrid. BAESCHLIN, A., (1930), *La arquitectura del Caserío Vasco*, Editorial Canosa, Barcelona y numerosos artículos en el diario bilbaíno *La Tarde* a partir de 1928. ARANZADI,

Las formas inspiradas en la arquitectura popular vasca, como el caserío, la casa torre o el palacio, fueron de gran importancia en la arquitectura de la época. Hemos de tener en cuenta que se trata de una arquitectura con la que los clientes podían identificarse fácilmente y tras la que, en algunos casos existía una fuerte ligazón ideológica que estaba relacionada con el nacionalismo vasco. Así para Pedro Guimón, el caserío además de ser el ejemplo más característico del arte popular es *reflejo característico de personalidad, signo esencial de manifestación de raza, y distintivo de patria y nacionalidad*²².

Los arquitectos Pedro Guimón, Joaquín de Yrizar y Alfredo Baeschlin, entre otros, fueron los principales defensores de la arquitectura tradicional vasca a través de diferentes publicaciones. Así el nuevo desarrollo de la arquitectura popular, estuvo acompañado de numerosos estudios que retomaron el camino iniciado por Henry O’Shea en 1886²³.

Tal y como señalara O’Shea, estos trabajos se entendieron como una propuesta para adaptar las formas tradicionales de las casas vascas a la arquitectura moderna. Pero la libertad con la que muchos arquitectos adoptaron esta arquitectura suscitó las críticas de algunos

arquitectos, incluso de aquellos que defendieron la arquitectura vernácula²⁴.

Las instituciones promovieron este tipo de arquitectura en la construcción de estaciones de ferrocarril o escuelas²⁵. Pero la reinterpretación de la arquitectura tradicional fue más habitual en residencias unifamiliares burguesas, que también se propuso para construir viviendas para los trabajadores de algunas compañías²⁶. Por lo que no es de extrañar que Pedro Guimón planteara el caserío como la casa obrera modelo²⁷.

No en vano, el nacionalismo católico vasco defendió la familia y la propiedad de la vivienda como garante, no sólo de las tradiciones, sino que también del orden social en oposición a la ciudad, foco de inestabilidad y de fuertes conflictos sociales que destruye el hogar y la familia²⁸.

Así la vida rural, ejemplificada en el caserío, pasa a convertirse en un ideal de

vida, caracterizada por la fe, la organización familiar, el respeto a la autoridad, y el apego a la tierra. Pedro Guimón, Luis Chalbaud y José de Posse, siguiendo la encíclica *Rerum Novarum* de León XIII de 1891, quisieron que este ideal de vida se hiciese extensible a la clase obrera²⁹.

Con ello el nacionalismo y el catolicismo quisieron combatir las ideas anticlericales y colectivistas de socialistas y anarquistas entre las clases trabajadoras. Sin embargo, las ideologías de izquierda también fomentaron este tipo de viviendas. No en vano, Ramón de Belausteguigoitia, junto con otros autores, consideraba que la vivienda con jardín y huerta en propiedad, mejoraría las pésimas condiciones de vida de las clases trabajadoras y de las clases medias³⁰.

Así el caserío, junto con otros estilos vernáculos, que ya estaban presentes en las viviendas unifamiliares burguesas, se convirtió en el modelo arquitectónico a

E., (1932), *La casa solar vasca*, Editorial Vasca, Zarauz. Las referencias al País Vasco también estuvieron presentes en diferentes obras genéricas sobre la vivienda rural en España. Además en 1927 la Sociedad de Estudios Vascos acordó crear, bajo la dirección del arquitecto C. E. Amann, un "Archivo de Arquitectura" popular del País Vasco.

²⁴ ANASAGASTI, T., (1919), "Arquitectura vasca", en *La Construcción Moderna*, 15 de septiembre, pág. 193. YRÍZAR, J., (1925), opus cit., págs. 201-225. BILBAO, T., (1922), opus cit., págs. 2- 5. TORRES BALBAS, L., (1918), "Mientras labran los sillares...", en *Arquitectura*, febrero, págs. 31- 34.

²⁵ PALIZA MONDUATE, M. T., (1988), *Manuel María de Smith Ibarra. Arquitecto 1879- 1956*, Salamanca, Diputación Foral de Vizcaya, págs. 241 y ss. ORDÓÑEZ VICENTE, M., (1999), "Una aproximación al estudio de la arquitectura regionalista en Guipúzcoa", en *Ondare*, núm. 19, págs. 183- 241.

²⁶ Manuel María de Smith construyó viviendas residenciales en el área metropolitana de Bilbao entre 1905 y 1929. El arquitecto también propuso la arquitectura regional, inspirada en formas rurales inglesas y la ciudad-jardín, como vivienda para los empleados de Altos Hornos de Vizcaya de Baracaldo en 1916. Esta idea ya la puso en práctica el maestro de obras Pedro Peláez en 1911 con el grupo de Irala-barri en Bilbao. SMITH, M.M., (1918), "Urbanizaciones", en *Primer Congreso de Estudios Vascos*, Bilbaína de Artes Gráficas, Bilbao, 1919- 1920, págs. 774-815. GÓMEZ GÓMEZ, A. J., (1999), "La vivienda obrera del arquitecto D. Manuel María de Smith Ibarra", en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, t. 12, págs. 385- 409.

²⁷ GUIMÓN, P., (1920), "Casas obreras: aisladas o agrupadas; en el campo o en la ciudad. Hospederías, hoteles, casinos obreros. Colonias y barrios obreros", en *Segundo Congreso de Estudios Vascos*, Nueva Editorial, Pamplona, págs. 372- 379.

²⁸ CHALBAUD, M., (1918), "Estabilización de las clases sociales vascas", en *Primer Congreso de Estudios Vascos*, opus cit., págs. 69- 102. CHALBAUD, L., (1918), "La familia como forma típica y trascendental de la constitución social vasca", en *Primer congreso de estudios vascos*, opus cit., págs. 41- 64. POSSE, J. de, (1920), "Los seguros sociales en el País Vasco", en *Segundo Congreso de Estudios Vascos*, opus cit., págs. 396-7. BELAUSTEGUIGOITIA, R., (1920), "La reforma de la pequeña propiedad rural y la propiedad urbana en el País Vasco", en *Segundo Congreso de Estudios Vascos*, opus cit., pág. 284.

²⁹ POSSE Y VILLELGA, J. de, (1900?), *Catecismo Social*, Tipográfica Galaica, Santiago. POSSE Y VILLELGA, J. de, (1917?), *El Ahorro*, La Editorial Vizcaína, Bilbao. POSSE Y VILLELGA, J. de, (1914), *La vida social en el País Vasco*, Imp. y Librería de Florentino Elosu, Durango. POSSE Y VILLELGA, J. de, (1931), *La casa propia. El ejemplo de un pueblo*, La Editorial Vizcaína, Bilbao.

³⁰ BELAUSTEGUIGOITIA, R., (1918), *La cuestión de la tierra en el País Vasco*, Imp., Lit. y Enc. Viuda e Hijos de Grijelmo, Bilbao. BELAUSTEGUIGOITIA, R., (1918), *Las bases de un gobierno nacional vasco*, Imp., Lit. y Enc. Viuda e Hijos de Grijelmo, Bilbao. BASTIDA, R., BELAUSTEGUIGOITIA, R., (1921), *Memoria sobre el congreso de la habitación y de los ensanches de Londres y sus consecuencias*, Editorial Vasca, Bilbao, págs. 284- 297. BELAUSTEGUIGOITIA, R., (1932), *Reparto de tierra y producción nacional*, Espasa- Calpé, Madrid.



Fig. 2. Tomás Bilbao. 1925.
Coop. general de empleados de oficina de Vizcaya.
(Biblioteca Foral de Vizcaya)

seguir en las iniciativas de vivienda social que a través de diferentes cooperativas se construyeron durante los años veinte³¹ (Fig. 2). Las Leyes de Casas Baratas y muy especialmente el reglamento de ley de Casas Baratas de 1921, propuso el modelo de ciudad jardín de vivienda unifamiliar en propiedad, como la opción más adecuada para ensayar una organización del territorio diferente a la ciudad industrial³².

En el País Vasco las leyes de casas baratas, junto con las ayudas de las Diputaciones y las Cajas de Ahorros, hicieron la vivienda en propiedad accesible a las clases medias y a los trabajadores cualificados, ya que eran los únicos que tenían los medios económicos necesarios para hacer frente a este tipo de construcciones. Por lo tanto, no se solucionó uno de los principales problemas de la época: la falta de habitación. De ahí las críticas

que algunos arquitectos, como José Manuel Aizpurúa, realizaron sobre la política de vivienda de la época: *El obrero español tiene derecho a vivir como viven los obreros alemanes, franceses, americanos, etc.; el Gobierno español ha dado muchos millones para ello, pero le han estafado*³³.

3. CUBOS BONITOS

En 1927 se celebraron la Exposición de la Vivienda y la Ciudad Modernas en Madrid y la Exposición de la Vivienda en Stuttgart. Teodoro de Anasagasti constató la diferencia que había en afrontar el problema de la vivienda entre España, todavía centrado en la casa barata, y el resto de Europa, especialmente en Alemania. Anasagasti señaló que ni la casa ni la vida doméstica habían evolucionado lo suficiente en España, y añadió que: *A pesar de que se dice que vivimos en la época del maquinismo, como hace cuatro mil años, se apilan los materiales al pie de la obra, y el albañil, en el andamio, uno a uno, va colocando los ladrillos de toda la casa. (...) Mucho habrá de pasar hasta que la organización racional y científica, que se cree exclusiva de las fábricas, impere en las obras. Trabajadores, maestros, suministradores de materiales, los mismos ingenieros y arquitectos. ¿Cuándo nos modernizaremos?*³⁴.

El arquitecto Paul Linder, corresponsal de la revista *Architectura* en Alemania, se refirió a la exposición de Stuttgart y al debate de la normalización y estandarización de la vivienda que retomó la nueva arquitectura³⁵.

³¹ GÓMEZ GÓMEZ, A. J., (2001), *Nueva Imagen de la Ciudad. Las Casas Baratas de Vizcaya, 1911- 1936*, U.N.E.D., Madrid, Tesis Doctoral. SANZ ESQUIDE, J. A., (1985), "El acceso a la propiedad de la vivienda, un indicador figurativo- social de la aristocracia obrera vizcaína a partir de la Gran Guerra", en *Industria y Nacionalismo. Análisis comparativos. Actas del I Coloquio Vasco- Catalán de Historia*, U.A.B., Bellaterra, págs. 587- 596.

³² AZPIRI, A., (2000), *Urbanismo en Bilbao 1900- 1930*, Gobierno Vasco, Vitoria, pág. 342. BASSOLS COMA, M., (1996), "El derecho urbanístico de la Restauración a la II República (1876- 1936): crisis de los Ensanques y las dificultades para alumbrar un nuevo modelo jurídico- urbanístico", en *Ciudad y Territorio*, XXVIII, núms.107- 108, pág.82.

³³ AIZPURÚA, J. M., (1930), opus cit., pág. 9.

³⁴ ANASAGASTI, T., (1927), "La Exposición de la Vivienda y la Ciudad Modernas. La casa para este verano", en *La Construcción Moderna*, febrero, págs. 84- 86.

³⁵ LINDER, P., (1927), "La exposición 'Werkbund Ausstellung' en Stuttgart", en *Architectura*, noviembre, págs. 383- 395. Este debate ya estuvo presente en años anteriores en Alemania en la racionalización de la arquitectura vernácula, que algunos arquitectos intentaron extrapolar sin éxito a España en los años veinte. No obstante, algunos arquitectos e ingenieros propusieron en años sucesivos la modernización de la industria de la

En opinión de Linder, y tal y como señalara Walter Gropius, la vivienda no es un problema de formas, lo que importa es conseguir de manera rápida y económica, un gran número de viviendas que estén al alcance de la mayoría de la gente. A juicio del arquitecto alemán, en la exposición se sacó fuera del campo de la teoría, ideas como la normalización, la construcción funcional, la vivienda máquina, la casa - montaje o el trazado colectivo, al margen de pabellones de exposiciones o edificios que sorprenden a los visitantes.

Fernando García Mercadal, que tuvo la oportunidad de conocer a los artífices de esta nueva arquitectura, también se refirió a la exposición. Pero en este caso desde un punto de vista más formal. El arquitecto dio a conocer las nuevas formas que le sedujeron, especialmente las de Le Corbusier, y se lamentó de que la arquitectura moderna, todavía no existiera en España³⁶.

Por eso Mercadal se propuso crear un ambiente propicio que favoreciese la introducción de las nuevas ideas extendidas en el resto de Europa³⁷. El arquitecto inició así una labor de propaganda similar a la que llevaron a cabo Le Corbusier o Theo Van Doesburg, y se dedicó a predicar la nueva arquitectura a través de su particular *cruzada racionalista*³⁸.

Para ello se sirvió de diferentes artículos en periódicos y revistas, o de edificios

polémicos como el Rincón de Goya que construyó en Zaragoza en 1927. Además, gracias a las gestiones de Mercadal se organizaron las conferencias de Le Corbusier en 1928, Eric Mendelsohn en 1929 y Theo Van Doesburg y Walter Gropius en 1930. El arquitecto alemán también estuvo en Bilbao y San Sebastián los días 10 y 11 de noviembre de 1930. Estas conferencias estuvieron acompañadas de artículos y comentarios en diferentes medios de comunicación que tuvieron un papel destacado en la difusión de las nuevas ideas en el País Vasco³⁹.

Asimismo, Mercadal se encargó de predicar un nuevo modo de hacer arquitectura en diferentes ciudades españolas. Así lo hizo el 16 y 17 de mayo de 1928 en Bilbao y San Sebastián. En sus conferencias, Mercadal defendió el modo en que el municipio de Viena estaba afrontando el problema de la vivienda, se mostró un defensor de las ideas de Le Corbusier y arremetió contra la arquitectura que se estaba desarrollando en las ciudades vascas.

En la conferencia que pronunció en Bilbao el 18 de noviembre de 1929, Luis Lacasa, otro de los principales protagonistas de la nueva arquitectura en España, también criticó el carácter superficial de la arquitectura española de su época. El arquitecto madrileño censuró la arquitectura que se inspiraba en supuestos estilos patrios, así como las tendencias

construcción española. HENDERSON, S. R., (1990), "Ernst May and the rationalization of the vernacular", en *The work of Ernst May, 1919- 1930*, Columbia University, Nueva York, Tesis Doctoral, págs. 99- 177. SAMBRICIO, C., (2000), "La normalización de la arquitectura vernácula", en *Revista de Occidente*, diciembre, págs. 21- 44. SAMBRICIO, C., (2003), "Sanchez Arcas y la opción funcionalista en los años veinte y treinta", en *Manuel Sánchez Arcas Arquitecto*, Caja de Arquitectos, Madrid, págs. 14- 35.

³⁶ GARCÍA MERCADAL, F., (1927), "Arquitectura en Stuttgart. La Exposición de la Vivienda", en *Arquitectura*, agosto, pág.298.

³⁷ GARCÍA MERCADAL, F., (1926). *La vivienda en Europa y otras cuestiones. Memoria 1926*, Instituto Fernando el Católico. C.S.I.C., Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1998, pág. 89. La labor difusora de Mercadal de los nuevos esquemas se inició en 1924 con la publicación de diferentes artículos en la revista *Arquitectura* y el periódico madrileño *El Sol*, donde también aparecieron diferentes artículos de Luis Lacasa, Carlos Arniches y Martín Domínguez.

³⁸ GIMÉNEZ CABALLERO, E., (1928), "El arquitecto Mercadal", en *La Gaceta Literaria*, 15 de abril, pág.5. L.T., "Arquitectura moderna. La cruzada racionalista del Sr. García Mercadal", en *El Pueblo Vasco*, 22 de mayo de 1928.

³⁹ MUÑOZ, F. J., (2004), "Arquitectura racionalista en San Sebastián. Las conferencias de Fernando García Mercadal y Walter Gropius", en *Ondare*, núm. 23, págs. 195- 213. MUÑOZ, F. J., (2002), "La difusión de la Nueva Arquitectura en Bilbao. La arquitectura de los años treinta", en *Miscelánea de Arte Contemporáneo Vasco*, Universidad de Deusto, Bilbao, págs. 145- 176.

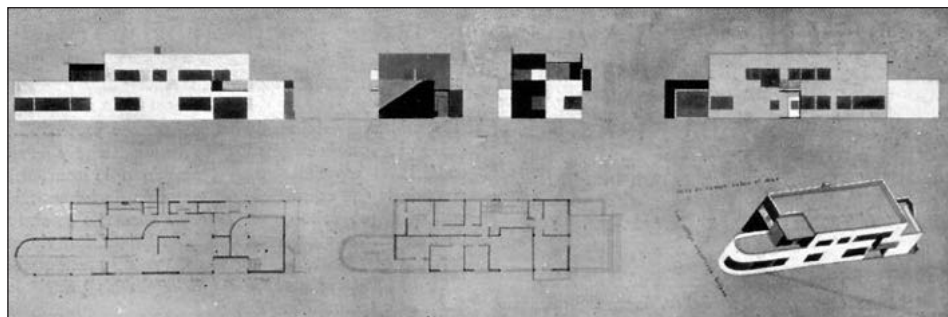


Fig. 3. Luis Vallejo. 1928. Casa de campo junto al mar.

estéticas de la nueva arquitectura, abanderadas por Le Corbusier a quien consideraba un periodista y un charlatán⁴⁰.

Lacasa censuró así la actitud esnob de los arquitectos que sin plantear problema arquitectónico alguno, se limitaban a construir cubos bonitos y se consideraban unos mártires y unos incomprendidos cuando no tenían la aprobación del público.

Esta oposición hacia las ideas defendidas por Mercadal fue muy habitual en la época⁴¹. Desde la revista bilbaína *Propiedad y Construcción*, algunos arquitectos y críticos como Tomás Bilbao, E. Loygorri de Pereda, Estanislado Seguro y Félix Agüero, si bien es cierto que censuran el uso abusivo que se ha venido haciendo de la decoración, se distancian del *racionalismo esquelético de Mercadal*. Tomás Bilbao señala que el éxito de esta nueva arquitectura, se debe al hartazgo que ha provocado la sin razón y el abuso repetitivo de los motivos decorativos. Ese *algo más* que la escuela racionalista

desecha. Cuando él considera que es ese algo más donde el arquitecto pone de manifiesto su inspiración de artista⁴².

Pero no todos los arquitectos vascos se mostraron contrarios al racionalismo. Así José Manuel Aizpurúa desde San Sebastián y Luis Vallejo desde Bilbao se decantaron por esta nueva arquitectura que, al igual que Fernando García Mercadal, dieron a conocer, a través de exposiciones como la que en 1928 organizó la Asociación de Artistas Vascos en San Sebastián. En ella, Aizpurúa junto con su colaborador Joaquín Labayen, Luis Vallejo (Fig. 3) y Pedro Zabalo, expusieron proyectos que poco después publicaron la revista donostiarra *Novedades* y la revista *Arquitectura*⁴³.

No fue casual que el artículo de la revista *Arquitectura* que recoge los primeros proyectos de la arquitectura moderna en el País Vasco, estuviese firmado por García Mercadal.

Entre los días 26 a 28 de junio de 1928, un mes más tarde de sus confe-

⁴⁰ LACASA, L., (1929), "Europa y América, bajo y sobre el racionalismo de la Arquitectura", en *Arquitectura*, enero, págs. 31-35, reproduce la conferencia pronunciada en Bilbao. LACASA, L., (1928), "Le Cobusier, o Américo Vespucio", en *El Sol*, 26 de julio, pág. 8. LACASA, L., (1928), "Encuesta sobre la nueva arquitectura", en *La Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1928, pág. 2.

⁴¹ ISAC, A., (1997), "Eso no es arquitectura". Le Corbusier y la crítica adversa en España (1923- 1935)", en *Le Corbusier en España*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, págs.189- 214.

⁴² BILBAO, T., (1928), en LOYGORRI DE PEREDA, L., "El progreso urbano de Bilbao. Un nuevo éxito del inspirado don Tomás Bilbao y Hospitalete", en *Propiedad y Construcción*, julio, pág.7. SEGUROLA y AGÜERO, (1928), en LOYGORRI DE PEREDA, E., "El progreso urbano de Bilbao. Los señores Seguro y Agüero están construyendo para don Ángel Buesa unas casas que son el prototipo de vivienda práctica", en *Propiedad y Construcción*, septiembre, pág. 6.

⁴³ "Arquitectura racionalista", en *Novedades*, n° 392, septiembre 1928, sin paginar. GARCÍA MERCADAL, F., (1928), "Nueva arquitectura en el País Vasco: Aizpurúa, Labayen y Vallejo", en *Arquitectura*, noviembre, págs.358- 361. Asimismo el proyecto de una casa de campo para el verano que Luis Vallejo presentó en la exposición se publicó en: SARTORIS, A., (1932), *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Ulrico Hoepli, Milán, pág.429, foto 544.

rencias en Bilbao y San Sebastián, Mercadal invitado por Le Corbusier, y junto con Juan Zavala participó en el primer C.I.A.M. (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) celebrado en la Sarraz (Suiza). En esta reunión se fundó el C.I.R.P.A.C. (*Comité Internacional para la Resolución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea*), del que fueron delegados en España Mercadal y Zavala⁴⁴.

Uno de los objetivos señalados en este encuentro fue que los arquitectos diesen a conocer los fundamentos de la nueva arquitectura, especialmente aquellos relacionados con la vivienda⁴⁵. No en vano, y pese a las diferentes ideas de sus impulsores, en la Sarraz se creó un canal de difusión de la arquitectura moderna⁴⁶.

En consecuencia, a su regreso a España, Mercadal se preocupó de crear un grupo de apoyo para esta arquitectura. Para ello, gracias a la mediación de Luis Vallejo, se puso en contacto con José Manuel Aizpurúa. Por lo que tampoco es casual que Aizpurúa y Vallejo fueran los únicos representantes españoles de la reunión preparatoria del II. C.I.A.M. celebrado en Basilea en febrero de 1929⁴⁷.

En este encuentro se acordó la organización en Frankfurt del II C.I.A.M., que se celebró en octubre de 1929, bajo el tema de la vivienda mínima. En esta reunión, también se encargó que Ernst May organizara una exposición

de proyectos sobre este tema realizados en toda Europa.

La dificultad de encontrar en España proyectos que cumplieren adecuadamente con estos requisitos, obligó a Mercadal a organizar de forma precipitada un Concurso Nacional de Vivienda Mínima en 1929. Con ello se puso de manifiesto, una vez más, la diferencia existente entre la arquitectura española todavía centrada en la casa barata, y la europea. Así lo testimonian las bases del concurso en las que se señala que: *Se proyectará una vivienda para una familia española formada de matrimonio e hijos de ambos sexos, en número de cuatro, y cuyo servicio se reducirá a una sola sirvienta*⁴⁸.

El jurado español formado por Luis Lacasa, Luis Moya y Luis Blanco Soler, premió la propuesta de José M. Rivas Eulate que se publicó en la revista *Arquitectura* junto con los proyectos de José Manuel Aizpurúa - Joaquín Labayen, Juan de Madariaga- Joaquín Zarranz y Luis Vallejo. Ernst May incluyó las propuestas de Madariaga - Zarranz (Fig. 4) y Vallejo en la exposición de Frankfurt, y más tarde se publicaron en el catálogo de la exposición⁴⁹.

En 1929, en el mismo año en que se celebró en II. C.I.A.M., se inauguró la reforma del Club Náutico de San Sebastián que José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen empezaron a proyectar un año antes. El edificio fue la primera obra

⁴⁴ MUNFORD, L., (2000), *The CIAM Discourse on Urbanisme*, The MIT Press, Cambridge. London, págs. 16- 27.

⁴⁵ STEINMANN, M., (1979), *CIAM. Dokumente 1928- 1939*, Birkhäuser Verlag, Basel y Stuttgart, págs. págs. 30- 31.

⁴⁶ GUBLER, J., (1975), *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Editions Archigraphie, Genève, 1985, pág. 161. CIUCCI, G., (1980), "El mito Movimiento Moderno e le vicente dei Ciam", en *Casabella*, núm. 463- 464, noviembre- diciembre, págs. 28- 35.

⁴⁷ SANZ ESQUIDE, J. A., (2004), "El periodo heroico de la arquitectura moderna en el País Vasco (1928-1930)", en *Ondare*, núm. 23, págs. 77- 90.

⁴⁸ "Concurso de vivienda mínima", en *Arquitectura*, agosto de 1929, pág. 286.

⁴⁹ También se expusieron y publicaron los proyectos de Juan Arrate y la propuesta fuera de concurso de Amós Salvador. "Concurso de vivienda mínima", en *Arquitectura*, agosto de 1929, págs. 286- 299. *Die Wohnung für das Existenzminimum*, Verlag. Englert & Schlosser, Frankfurt am Main, 1930. Las propuestas 17 y 18 corresponden a Luis Vallejo y a Juan de Madariaga/ Joaquín Zarranz. SANZ ESQUIDE, J. A., (1990), "Arquitectura y vivienda 'mínima' en los años treinta. La contribución vizcaína al debate europeo", en *Bilbao Arte e Historia*, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, tomo II, págs. 169- 184. GARITAONAINDÍA DE VERA, J. R., (1997), *Joaquín Zarranz Pueyo. Hacia una verdadera arquitectura racional*, Universidad de Navarra, Pamplona, Tesis Doctoral, págs. 245 y ss.

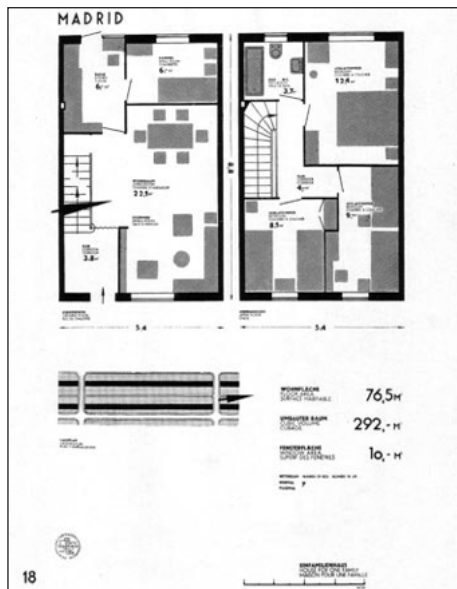


Fig. 4. Juan de Madariaga y Joaquín Zarranz. 1929. Propuesta para el Concurso Nacional de Vivienda Mínima. Publicado en *Die Wohnung für das Existenzminimum*, Im Verlag, Englert & Schlosser, Frankfurt Am Main, 1930.

racionalista construida en el País Vasco y acaparó la atención de publicaciones internacionales y estatales⁵⁰.

Sin embargo, la mayoría de las propuestas acordes con los postulados de la

nueva arquitectura que se realizaron en la época, se limitaron a pequeños proyectos. Algunos de ellos fueron ensayos realizados mediante un nuevo modo de representación visual, la perspectiva axonométrica, que más que expresar la arquitectura expresaron, a modo de caligramas, sus efectos visuales⁵¹. No en vano fueron proyectos que en muchas ocasiones no fueron más allá del papel. Mientras que las propuestas que se llevaron a la práctica se concretaron en modestos cafés, bares o tiendas⁵².

Precisamente el Studio de arquitectura de José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen, al igual que una tienda contaba con un escaparate, desde el que se podía ver el trabajo del arquitecto y sus proyectos (Fig. 5). Al estudio le siguieron otras propuestas de características similares como la tienda Studio Mayte, la Nueva Sala de Juntas en los A.G.P., la Pastelería y Salón de Degustación Sacha (Fig. 6), o el bar Yacaré⁵³.

Los establecimientos comerciales se convirtieron así en los escaparates de una nueva estética y de una nueva decoración que más tarde se extendió a la arquitectura⁵⁴. A través de ellos se intentó difundir un nuevo gusto, una nueva moda que tenía que entrar por los ojos,

⁵⁰ Entre las que cabe destacar HITCHCOCK, H- R. JOHNSON, Ph., (1932), *The internacional Style: Architecture Since 1922*, W.W. Norton & Co. Inc., New York, fotos 68- 69, y SARTORIS, A., (1932), opus cit., págs. 432- 433, fotos 550- 556.

⁵¹ *Cada época tiene su acento. Y el acento artístico de la que atravesamos es el ensayo*: ZAVALA, J. de., (1929), "Racionalismo y estética", en *La Construcción Moderna*, 30 de enero, pág. 17. SAN ANTONIO GÓMEZ, C. de., (1994), "La influencia de De Stijl y de las vanguardias literarias en los dibujos axonométricos de Mercadal", en E.G.A. *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 2, págs. 166- 169.

⁵² A partir de 1927, la revista *Arquitectura* publicó diferentes reformas de establecimientos madrileños que realizaron los arquitectos Carlos Arniches y Martín Domínguez, Rafael Bergamín, Secundino Zuazo, Carlos López Moreno, Luis Martínez Feduchi, Muñoz Casayuz, J. Loygorri, Fernando García Mercadal y Luis Gutiérrez Soto.

⁵³ GARCÍA MERCADAL, F., (1928), "La nueva arquitectura en el País Vasco", opus cit. "Nueva sala de juntas en los A.G.P. de San Sebastián por José Manuel Aizpurúa, arquitecto, y Joaquín Labayen", en *Arquitectura*, mayo de 1929, págs. 170- 171. "Sacha", nueva pastelería en San Sebastián. Labayen- Aizpurúa", en *Arquitectura*, febrero 1931, pág. 68. "Arquitectos: Labayen y Aizpurúa. Pastelería y Salón de Degustación 'Sacha'", en *A.C.*, núm. 1., 1er trimestre de 1931, págs. 18- 19. *Nueva Forma*, 1969, núm. 40, número monográfico dedicado a Aizpurúa.

⁵⁴ *Al servicio de las calles comerciales, se ha formado la nueva arquitectura, que aporta nuevos materiales y nuevos sistemas constructores. Nuevos factores favorecen la formación de la calle comercial: el hormigón armado, el cristal, los metales y los prodigios adelantados de la iluminación de estos últimos años*. GIRALT CASADESÚS, R., (1932), "Las calles comerciales", en *Revista del Cuerpo de Arquitectos Municipales de España*, núm.38. PIZZA, A., (1989), *Barcelona 1929- 1936. El puente incompleto dell'architettura*, E.T.S.A.B. / U.P.C., Barcelona, Tesis Doctoral, IV, págs. 112 y ss. En Bilbao se organizaron diferentes concursos de escaparates. En Pamplona Joaquín Zarranz realizó numerosos locales comerciales, y en Vitoria el aparejador Domingo Echevarría hizo otro tanto en colaboración con Jesús Guínea. Asimismo Aizpurúa realizó diferentes proyectos de escaparates. MENDIETA ARECHEDERRA, J. M., OLAZÁBAL ARRIZABALAGA, M., SANZ ESQUIDE, J. A., (1990), *Archivo de Arquitectura en el País vasco. Años 30*, Vitoria, Gobierno Vasco. C.O.A.V.N. Delegación Vizcaya, pág. 111.



Fig. 5. José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen. 1928. Studio de Arquitectura. San Sebastián.

ya que la portada es el cartel que grita al público de la calle el auto que se vende dentro⁵⁵. Para ello se empleó una nueva tipografía, en ocasiones acompañada de letreros luminosos, un nuevo mobiliario, nuevas sillas, armarios y lámparas.

De este modo, la industria del mueble y la decoración se convirtieron en la imagen publicitaria de la nueva arquitectura, ya que fue más fácil asimilar renovaciones en elementos y en obras secundarias, que en grandes proyectos arquitectónicos⁵⁶.

De ahí que la importancia que Aizpurúa dio a este tipo de obras, poco habituales en la profesión y desdeñadas por algunos arquitectos, y las comparara con la construcción de cualquier edificio.

Los profesionales miran con compasión a unos cuantos compañeros, porque se preocupan



Fig. 6. José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen. 1928. Sacha. San Sebastián.

de cosas que ellos creen pequeñeces; “ése es un arquitecto decorador”. Yo les llamo “arquitectos prácticos”, porque el señor que hace un mueble para cumplir un fin, y lo pone en un espacio a medida, espacio que responde a otro fin, la reunión de estos elementos me dará un conjunto capaz para lo que se pensó⁵⁷.

Muchas de estas propuestas se presentaron en los escaparates de diferentes exposiciones, como el de la Exposición de Artistas Vascos de 1928 o el de la Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas de 1930 organizada también en San Sebastián, y que tuvo gran repercusión en la prensa de la época.

En la exposición de 1930, se presentaron trabajos de sus organizadores, Aizpurúa y Labayen, así como los de otros profesionales como Luis Vallejo, Fernando García Mercadal, además de los proyectos que los miembros del G.C.A.T.S.P.A.C. (Grup Catalá d'Arquitectes i Tècnics per la Solució de Problems de l'Arquitectura

⁵⁵ BERGAMÍN, R., (1927), “La tienda de automóviles ‘Euskalduna’ por el arquitecto Rafael Bergamín”, en *Arquitectura*, julio, pág. 261. Es una anuncio viviente en la calle: GUTIÉRREZ SOTO, L., (1933), “Bares y cafés”, en *Obras*, febrero, pág. 68.

⁵⁶ *Jo crec (...) que el moviment vers una Arquitectura nova, en ço que té de recerca d'un estil guiat pels artistes de les arts menors de la decoració: aquests són eis que mene la punta de l'avanguardia (...) amb els petits objetotes (...) el joc de l'esperit és molt més llure que amb les complexes contruccions que l'arquitecte basteix.* RUBÍO I TUDURÍ, N. M., (1927), *Diàlegs sobre l'Arquitectura*, Imp. Atlés, Barcelona, págs. 12- 14. GUBLER, J., (1975), opus cit., pág. 170.

⁵⁷ AIZPURUA, J. M., (1930), opus cit., pág. 9. Esta misma idea es compartida por GUTIÉRREZ SOTO, L., (1933), opus cit., pág. 60: *las instalaciones de cafés, bares, tiendas, etc., estaban siempre ejecutadas, hasta hace pocos años, por los llamados decoradores, mueblistas, o instaladores de tiendas. Rara vez el arquitecto tenía intervención (...) actualmente la situación ha variado; la instalación de un café, un bar, una tienda, etc., es un tema interesante para el arquitecto, y tan arquitectónico como cualquier otro.*

Contemporánea) presentaron un año antes en la exposición que organizaron en Barcelona.

Por lo que no es de extrañar que tras la exposición de San Sebastián, sus organizadores y expositores se reunieran para crear el G.A.T.E.P.A.C. (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea.) Con ello, Mercadal cumplió uno de los objetivos marcados en la Sarraz de buscar adeptos para crear el grupo español del C.I.R.P.A.C.

El G.A.T.E.P.A.C. contó con tres grupos: uno en el Centro (Madrid), otro en Cataluña (Barcelona) y otro en el Norte (San Sebastián y Bilbao, constituido por Aizpurúa, Labayen y Vallejo.) Su medio de propaganda, la revista *A.C.*, fue de gran influencia entre los arquitectos que años más tarde se decantaron por las nuevas formas.

El objetivo de esta revista, al igual que el de las exposiciones, libros, conferencias y pequeños proyectos de la época, fue *interesar al público en los problemas de la nueva arquitectura*⁵⁸. El catálogo de la exposición de San Sebastián de 1930 hace referencia a preocupaciones sobre la arquitectura como función social. Pero fueron escasos los ejemplos acordes con esta inquietud, ya que todavía se entiende la arquitectura como un juego. El mismo José Manuel Aizpurúa es consciente de que la arquitectura moderna, tal y como indicó Luis Lacasa, se identifica con la actitud esnob de una clase: *Es ridículo pretender que la nueva arquitectura sea cosa de minorías selectas. Seguramente entrará por "snob". Es preferible que no entre, la nueva arquitectura es de las masas, y viene a ella para redimirlas*⁵⁹.

4. CONCLUSIÓN

Al igual que José Manuel Aizpurúa, Ramón Gómez de la Serna, en su libro *Ismos*, al que hemos hecho antes referencia, confiaba en que las nuevas propuestas de la arquitectura, supondrían un cambio y una nueva forma de entender la vida. Con ello se buscaba intentar cambiar la sociedad a través de la arquitectura de manera similar a como lo habían intentado otros movimientos de vanguardia.

Sin embargo, la solución a problemas vitales como la vivienda, la educación o la sanidad que sin duda incidirían en un cambio social, fue prácticamente inexistente en estos primeros años e incluso en los años posteriores. Los arquitectos acordes con estas nuevas ideas arquitectónicas, se centraron más en ensayos, en pruebas de laboratorio que Theo Van Doesburg y Alberto Sartoris criticaron por su superficialidad y por su carácter meramente formal⁶⁰.

No obstante, hemos de tener en cuenta que esta primera etapa de la nueva arquitectura se caracterizó precisamente por un carácter experimental, en la que los arquitectos trataron de asimilar y reformular las nuevas propuestas en una sociedad muy diferente a la de los núcleos iniciales de la vanguardia.

Los arquitectos que se decantaron por estas nuevas formas fueron una minoría, ya que la práctica totalidad de los arquitectos vascos se limitó a usar fórmulas ya consagradas y aceptadas, como las formas tradicionales del caserío, o las de los grandes estilos históricos, y no la simplicidad y adustez de las nuevas propuestas arquitectónicas, en las que no se veían nada más que la combinación de simples cubos.

⁵⁸ Catálogo. *Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas. San Sebastián. Ateneo Guipuzcoano.*

⁵⁹ AIZPURÚA, J. M., (1930), opus cit., pág. 9.

⁶⁰ SAMBRICIO, C., "La crítica arquitectónica de Theo Van Doesburg. La arquitectura española de final de los veinte", págs. 98- 99. SARTORIS, A., (1932), opus cit., pág.24, donde hace referencia explícita a Fernando García Mercadal y José Manuel Aizpurúa. SAMBRICIO, C., (1980), *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1983, pág. 135 y ss.

Pero estos primeros conatos de la arquitectura cubista, concretados en conferencias, revistas, exposiciones y pequeñas reformas, dieron paso a una nueva etapa en el desarrollo de la arquitectura moderna en el País Vasco. Así las propuestas

arquitectónicas defendidas años atrás, tomaron carta de naturaleza y se consagraron, aunque de manera superficial, como la estética de moda que alteró la fisonomía de las ciudades vascas a partir de la década de los treinta.



PENSAMIENTO CRÍTICO DEL ARTISTA Y SUS FORMAS
DE MANIFESTACIÓN EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO:
EL CASO DE MANOLO MILLARES

José Luis de la Nuez Santana
Universidad Carlos III de Madrid

En la historia del arte español contemporáneo merece un lugar destacado la aportación teórica de los artistas, que abre espacios de gran interés para el entendimiento integral de su práctica artística, así como para reconocer en mejor medida la naturaleza de su ubicación cultural y social. Ahora bien, el estudio que presentamos a continuación lo que persigue no es el análisis de la reflexión del artista sobre su propia obra, sino más bien el de sus valoraciones en torno a asuntos que van más allá del estricto campo de su actividad individual. En este sentido, nos interesa su evaluación del arte del momento en su complejidad evolutiva y contradictoria, así como la que puede realizar en torno a temas claves con relación al binomio arte y sociedad y en lo que se refiere a los agentes vitales en el desarrollo del arte contemporáneo: críticos de arte, comisarios de exposiciones, galeristas, etc. Por tanto, lo que nos importa de la contribución reflexiva del artista es todo aquello que encaja en lo que podríamos reconocer como una visión crítica.

Expuesto de esta manera nuestro propósito, se hace necesario concretar cuál es el interés que merece la contribución del pintor Manolo Millares en este campo acotado. Sabido es que

Millares y Antonio Saura son los artistas más proclives al discurso teórico del grupo informalista español «El Paso», aunque entre ellos existan diferencias por lo que se refiere al volumen de lo escrito, mayor en el caso de Saura. En realidad, si exceptuamos un breve comentario crítico en la prensa canaria en 1950, la contribución de los escritos de Millares se inicia prácticamente un año antes de la fundación de «El Paso», en 1956, cuando comienza a escribir de manera periódica para la revista *Punta Europa*. Es esta una fuente fundamental para rastrear la aportación crítica de Manolo Millares, aunque éste dejó también escritos de manera esporádica en revistas de la época como *Arte Vivo*, *Papeles de Son Armadans*, *La Moda en España*, *Acento Cultural*, *Inquietud Artística* y *Problemas del arte contemporáneo*, así como en los boletines del grupo «El Paso». Incluso colaboró para la revista belga *Plus* y escribió un artículo sobre su obra para la alemana *Humboldt*. A todo ello habría que unir aquellos textos que aparecen en algunos catálogos de exposiciones. Digamos, finalmente, que otros escritos del artista, por su carácter preferentemente literario, se apartan de nuestro interés declarado¹.

Sería, sin embargo, reducir nuestro campo de estudio si nos limitáramos a

¹ Nos referimos sobre todo a los que se editan, en 1973, bajo el título de *Memorias de una excavación urbana y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona.

tratar solamente los textos citados con anterioridad. Otras fuentes resultan también extremadamente ricas para profundizar en el objetivo que perseguimos. Es el caso de las declaraciones que realiza en entrevistas, la mayor parte de ellas en la prensa canaria, cada vez más interesada por el artista a medida que éste fue convirtiéndose en uno de los valores principales del nuevo arte español que protagoniza los finales de los cincuenta y la década siguiente. Junto a las declaraciones realizadas por Millares está también la correspondencia epistolar que mantuvo con críticos y artistas. Es éste un capítulo absolutamente esencial para el rastreo de su pensamiento crítico que tiene el inconveniente que entraña su dificultad de acceso por su naturaleza de documento privado. Bien es verdad que en los últimos años se han publicado cartas suyas²; parte de esta correspondencia ha sido objeto de estudios precisos³ y, en fin, la mayoría de esta documentación está hoy en día accesible al investigador. Así ocurre con la correspondencia entre el pintor y el crítico Eduardo Westerdahl, que se puede rastrear en el Archivo Westerdahl de Santa Cruz de Tenerife.

Hay, por último, una fuente que también llama nuestra atención y que durante muchos años sabíamos de su existencia reservada al ámbito estrictamente privado. Nos referimos a las memorias del artista y extractos de un diario suyo, todo publicado muchos años después de su muerte con el título de *Memorias de infancia y juventud*⁴. Se

trata de un texto inconcluso, limitado a los años previos a su estancia definitiva en Madrid, pero que revela algunos aspectos interesantes en lo que atañe al ambiente artístico canario de la época y la consideración que a nuestro artista le merecía. Fuera de este marco temporal está el «Diario de los años 1968 y 1969», inserto en la citada publicación como apéndice y que se revela también como muy significativo de cuál era la opinión que le merecían a Millares determinados aspectos del arte español e internacional de esos años, ya muy cercanos a la fecha de su temprana muerte.

DECLARACIONES, CARTAS Y MEMORIAS

El estudio de estas fuentes tan diversas permite sistematizar grandes ejes temáticos sobre los que se organiza una parte importante de su opinión crítica. En primer lugar, su valoración del arte canario, nacional e internacional en el contexto contemporáneo, aunque ya adelantamos que no es propósito nuestro referirnos en este apartado al arte canario⁵. Se englobarían aquí también sus comentarios sobre grandes exposiciones programáticas, especialmente las Bienales de São Paulo y Venecia; si bien tampoco escapó a su atención la Bienal Hispanoamericana, sobre todo la III y última, celebrada, en 1955, en Barcelona. Asimismo resultan muy reveladores sus comentarios en torno a figuras claves del arte español histórico, especialmente Goya y Velázquez. Por otra parte,

² Vid. Cirlot, Lourdes (ed.) (1997): *Juan Eduardo Cirlot: de la crítica a la filosofía del arte*, Quaderns Crema, Barcelona. En este libro se publican, entre otras, cartas de la correspondencia entre Juan Eduardo Cirlot y Manolo Millares. También se publica una selección de cartas de Millares dirigidas a Eduardo Westerdahl en Carreño Corbella, Pilar (1990): «LADAC»: *El sueño de los arqueros*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

³ Vid. Castro Morales, Federico y De la Nuez Santana, José Luis (1999), «La correspondencia Monzón-Millares: Radiografía de una época», en AA.VV., *Felo Monzón. Retrospectiva*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, p. 239-255. También, a propósito de la correspondencia con el crítico catalán Rafael Santos Torroella, vid. Santos Torroella, Rafael (1992): «Manolo Millares y un puñado de cartas», en Alberti, Rafael y otros, *Millares*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, p. 37-41.

⁴ Millares, M. (1998), *Manolo Millares: Memorias de infancia y juventud*, IVAM, Valencia.

⁵ Para un mayor conocimiento del empleo de estas fuentes en relación con el estudio del arte canario contemporáneo, vid. De la Nuez Santana, José Luis (1995): *La abstracción pictórica en Canarias*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas.

existen opiniones suficientes extraíbles de estas fuentes como para deducir una opinión bien nítida sobre el papel jugado por determinados galeristas y comisarios de exposiciones, algunos de los cuales, como González Robles, fue valorado de muy diversa manera según el periodo que consideremos. A todo ello se unen sus opiniones sobre la abstracción y especialmente el informalismo. Si bien en un primer momento de su carrera esta distinción no se explicita, si estará clara en la segunda mitad de los cincuenta, cuando su pintura evoluciona por la senda de una singularidad cada vez más incontestable. Por último, están las valoraciones en torno a la relación arte y sociedad. Aunque no exclusivamente, es en este apartado donde más se aproxima el artista a lo que entendemos como consideraciones ligadas a lo político, siempre en relación con el arte. Por supuesto el carácter velado de muchas de estos comentarios, la falta de precisiones ajustadas a lo estrictamente episódico de la vida nacional en este terreno no hace sino subrayar cuáles eran los límites de todo ejercicio de opinión que pretendiese tomar como referencia estos asuntos.

Las impresiones de Millares sobre el arte español contemporáneo e internacional se volvieron más precisas y comprometidas una vez que se estableció en Madrid, en 1955. En sus declaraciones y escritos epistolares de la segunda mitad de los cincuenta pone de manifiesto su clara alineación con el arte vanguardista, su identificación, en suma, con la abstracción informalista, lo que se vio refrendado con su integración en el grupo «El Paso». El primer acontecimiento artístico importante que Millares vivió tras su partida de Las Palmas fue la III Bienal Hispanoamericana, inaugurada en Barcelona en el mes de septiembre de ese

año. Sobre esta exposición le escribe a Monzón, en diciembre de 1955, destacando la importancia creciente de los pintores abstractos, cuyas obras, como él mismo confiesa, han provocado “reacciones violentísimas y apasionadas polémicas”. En este documento, destacaba Millares a Tàpies, “pues sus obras, muy dentro del movimiento experimental norteamericano del momento (Jackson Pollock y otros) son muy interesantes”⁶. Este comentario delataba a un Millares todavía poco preciso sobre la singularidad del informalismo europeo y, por consiguiente, español. Sin embargo, cuando casi dos años después le escriba a Monzón sobre esta cuestión, despejará esa imprecisión con un comentario bien definido: “Tu carta no tiene desperdicio y me la leí con muchísimo interés. Indudablemente, el informismo [sic] no es un movimiento de cuño netamente americano – ni mucho menos-. Si hemos de buscarle un precedente cercano al llamado «Otro Arte» tendríamos que ir a Dadá y a pintores como Picabia y Duchamp y más aún –a mi juicio– el expresionismo alemán (todo esto ya lo apunta Tapié). Dubuffet, uno de los grandes precursores del «Otro Arte», es un pintor europeo cien por cien. Pero en este caso, la aportación americana ha sido fundamental, porque, como sabrás, la «Escuela del Pacífico» (Tobey ha sido una especie de puente entre Asia y Europa. El arte contemporáneo – que, desde el impresionismo viene mamando fuentes orientales, concretamente del Japón– recibe esta vez una mayor influencia y el informismo –con sus gestos y espacios infinitos– más que nadie”⁷.

Respondía el comentario de Millares a un momento previo a cambios relevantes en las orientaciones dominantes del arte español de la época, también en su forma de presentarse en los escena-

⁶ Millares, M. (1955): Carta personal dirigida a Felo Monzón, Valencia, 26 de diciembre (Archivo Monzón Geara, Las Palmas de G. Canaria).

⁷ Millares, M. (1957): Carta personal dirigida a Felo Monzón, Madrid, 30 de septiembre (Archivo Monzón Geara, Las Palmas de G. Canaria).

rios internacionales importantes. Aún en 1956, el pintor tenía que lamentar la representación española de la Bienal de Venecia de ese año, “una fritanga, una serie de tendencias opuestas dándose de narices y las obras mal colgadas”⁸. Esta situación varió a partir de 1957, como se puso de manifiesto en la Bienal de São Paulo de ese año y la de Venecia del año siguiente. El entusiasmo del artista canario por su participación en la primera de las exposiciones citadas se veía atenuado por un reconocimiento explícito del poder influyente de determinadas galerías en estos certámenes. “Hay muchas cartas que se juegan –le escribía a Monzón– al margen de lo puramente artístico, como son los intereses de ciertas galerías y la defensa de sus productos «lanzados al mercado». Quiero decir que antes que yo estaría Tàpies –con la Standler– y Feito –con la Arnaud– y toda la propaganda que se viene haciendo con miras a este certamen. Todo esto –naturalmente– sin contar con que estos dos pintores –a mi juicio– son tan buenos como el que más”⁹.

Fue la Bienal de Venecia de 1958 la que supuso, como es bien sabido, un salto cualitativo en la difusión del arte joven español en el marco internacional. Millares interpretó el resultado de esta bienal no solamente como un éxito del informalismo español; también tuvo palabras de elogio para otros informalistas extranjeros, como el alemán Wols, y, sobre todo, para el expresionismo abstracto americano: “Te supongo enterado del éxito rotundo de nuestro pabellón –le escribía a Monzón–. El mejor –junto al norteamericano– de toda la Bienal (...) El pabellón americano queda sensacio-

nal (Smith, Rothko, Tobey, Lipton). Los cuadros enormes de Rothko, llenos de misterio y serenidad vacía –un acercamiento al nirvana– difícilmente podrán ser superados hoy (esto–claro está– es un punto de vista muy personal)”¹⁰.

Para estas fechas, las actividades del grupo «El Paso» habían adquirido un grado de influencia que iba más allá de la defensa de las propuestas plásticas de sus representantes, toda vez que estos no escondían el deseo de cambiar las inercias dominantes del arte español hasta ese momento. Esta voluntad, claramente evidenciada en el manifiesto del grupo, se vio acompañada muy pronto por la particular interpretación que algunos de sus representantes más conspicuos hacían del informalismo por ellos practicado. Hay un interés claro por entroncar éste con lo que consideraban como esencial y distintivo del arte español de todos los tiempos, explicado a partir de conceptos tan característicos como la austeridad o la reciedumbre. De este modo, la vanguardia más rupturista del momento enlazaba en esta cuestión con un tópico difundido en gran medida desde las esferas oficiales¹¹. Todos estos aspectos están presentes en escritos y declaraciones de Millares de la época, lo que da a entender que es él uno de los máximos impulsores de estas visiones interpretativas de la nueva vanguardia española radicada en Madrid. En 1959, realiza unas declaraciones de gran interés que apuntan en esta dirección. A la pregunta de un periodista sobre lo que él considera como signo de la pintura contemporánea española, afirma: “El movimiento actual ofrece una pintura desgarrada. Somos hijos predilectos de Goya y Zurbarán”.

⁸ Millares, M. (1956): Carta personal dirigida a Felo Monzón, Madrid, 12 de agosto (Archivo Monzón Geara, Las Palmas de G. Canaria).

⁹ Millares, M. (1957): Carta personal dirigida a Felo Monzón, Madrid, 10 de septiembre (Archivo Monzón Geara, Las Palmas de G. Canaria).

¹⁰ Millares, M. (1958): Carta personal dirigida a Felo Monzón, Madrid, 27 de agosto (Archivo Monzón Geara, Las Palmas de G. Canaria).

¹¹ A propósito de este tema, vid. Nieto Alcaide, Víctor (1991): “Sobre el arte que se hizo en los cincuenta: entre la modernidad y la vanguardia”, en AA.VV.: *Del surrealismo al informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*, Comunidad de Madrid, p. 42-91.

Más adelante concluye: “Se ha creado una escuela española llena de austeridad y cosa trágica”¹². A juzgar por planteamientos de este estilo, la insistencia en el arte español del pasado, buscando la confirmación de una caracterología propia, implicaba unas confesadas preferencias por determinados artistas y el rechazo de otros que no encajaban concretamente en esa visión dramática de lo español. Para Millares, “Velázquez representa la técnica y la sumisión a una sociedad; Goya tiene un espíritu sarcástico. La diferencia principal estriba en que en parecidas circunstancias, Velázquez se sometió y Goya se rebeló”¹³.

A medida que se iba definiendo el panorama de la vanguardia española, vigorizada por acontecimientos expositivos como los citados y el éxito indudable de las actividades de grupos como «El Paso», lo que era una situación de precariedad y aislamiento interior cambió de signo en una suerte de reconversión en la que intervienen también factores de conveniencia política del régimen que serán denunciados prontamente por algunos de los protagonistas del nuevo arte español, como ocurre con el artista canario. Esta reconsideración de los artistas vanguardistas españoles de los apoyos gubernamentales se polariza en cierta medida en la figura del comisario González Robles, personalidad clave en el relanzamiento internacional del arte joven español. Poco importaba que apenas unos años antes la actividad del comisario fuera valorada tan positivamente que incluso Millares hable de él en una carta a Westerdahl, en 1958, como “nuestro comisario”. Así, a propósito de una colectiva de arte español en la Tate Gallery de Londres, en

1962, le escribía Millares al mismo crítico: “Te supongo enterado del «follón» con motivo de la exposición española en la Tate Gallery. Tanto yo, como Saura, como Lucio, como Tàpies, no quisimos participar, toda vez que el asunto andaba en manos del Sr. Robles, si bien cada uno alegará una excusa de acuerdo con su manera de pensar. De acuerdo con René Metras, se enviaron cuadros de la colección de éste a dicha exposición, lo que ha provocado la protesta de Tàpies, que ha llevado el asunto al terreno judicial. Como había otras dos exposiciones en Londres donde exponíamos nosotros (por pura coincidencia) el mundo de la prensa se ha soltado a hablar de los «gubernamentales» y los «no gubernamentales» (especialmente los diarios de Europa) y los españoles, que si nosotros somos los «rojos». ¡Ahí va eso!”¹⁴.

Por otra parte, en las opiniones de Millares de estos años de la primera mitad de los sesenta se puede apreciar una distinción lúcida entre lo que a su juicio eran manifestaciones de una creatividad consecuente y aquellas otras que obedecían más bien al oportunismo de los que se adaptaban a la nueva situación generada, donde la vanguardia empieza a tener consideraciones por parte de un galerismo en creciente desarrollo, al calor, eso sí, del dinamismo del mercado artístico internacional. Así, en 1960, le comentaba en carta a Felo Monzón: “La actividad artística española sigue siendo muy movida, contrariamente a lo que, por lo que me dices, sucede ahí, en la isla. Se intensifica la divulgación de la pintura y escultura españolas por todo el mundo y los resultados son bastante sorprendentes. El problema —grave problema— está en saber donde empieza

¹² García Jiménez, Luis (1959): “Manolo Millares llegó ayer para pasar sus vacaciones en Las Palmas”, en *Diario de las Palmas*, Las Palmas de G. Canaria, 24 de junio.

¹³ Pedro Perdomo Azopardo (1963): “Con Manolo Millares, que ha figurado entre los seis pintores representativos españoles en la reciente Exposición Internacional del Canadá”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de G. Canaria, 14 de diciembre, p. 5.

¹⁴ Millares, M. (1962): Carta personal dirigida a Eduardo Westerdahl, Las Palmas de G. Canaria, 19 de febrero (Fondo Westerdahl. Archivo Histórico Provincial, Santa C. de Tenerife).

y termina este arte. Proliferan los abstractos y se disponen (aunque, justo es reconocerlo, no consiguen engañar) a llevarse su pedacito de los éxitos actuales con la mayor comodidad”¹⁵. Pocos años después, le escribirá a Eduardo Westerdahl: “El que quiera ver pintura mala pregonada a bombo y platillo que venga por aquí que puede encontrarla en los jóvenes «genios» –segunda ola», como diría Françoise Choay- y en las paredes del Ateneo, Nebli, Prisma, Amadís, San Jorge y en la misma Biosca”¹⁶. Esta crítica frontal hacia cierto arribismo del nuevo arte español no obstaba para que no reconociera los valores de determinados creadores. Puede resultar paradigmático, en este sentido, los juicios que dedica a la obra de Ferreras, ya en 1968, pues en su comentario –extraído de su diario- establece distinciones valorativas muy alejadas del prejuicio ideológico, buscando la justeza crítica: “Vi la exposición de Ferreras. Con su técnica del *collage* ya conocida, apura aún más la delicadeza de las transparencias, enfrentando patrones deshilachados por el fuego con cierta fragmentación que encuentra su origen en los carteles turísticos de monumentos hispanos, con los cuales entra un poco en el compromiso «pop» americanista en el que se encuentra un gran sector del arte actual después del «pop», cosa que parece como una obligación para los que no tienen un gran empuje creador. Los cuadros de Ferreras, sin embargo, consiguen una dignidad en el buen hacer y (eso) hace que su exposición sea estimable si conseguimos olvidar el inexplicable folklorismo de los títulos y un cierto regusto esteticista que emana de sus obras”¹⁷.

Las críticas abiertas a la vanguardia plástica entendida como moda carente de auténticos valores no obstaba para que el pintor canario no reconociera la naturaleza dinámica del arte internacional y estuviera al tanto de las nuevas propuestas de éste. Las declaraciones y sus textos de finales de los cincuenta, como ya hemos visto en algunos ejemplos con anterioridad, están al servicio de la causa informalista, con la que se identificó de manera plena. El informalismo significaba para él, como le escribía a Monzón, “la completa libertad de expresión, fuera de las leyes de composición vigente hasta ahora, de la estética conocida y de las formas contenidas: la expresión desbordada, paroxística contra el geometrismo”¹⁸. Pocas concesiones hay en estas afirmaciones hacia otras formas de expresión pictórica como la abstracción constructiva o geométrica; sin embargo, esta postura, no implicaba una consideración del informalismo limitada a los estrictos límites de una tendencia concreta, pues, como aseguraba un año después, “abarca un campo mucho más vasto, para determinar un estado general cuyas vertientes son muchas veces contradictorias y antagónicas”¹⁹. En este sentido, se reconocía que la dicotomía abstracción/figuración, que centró en gran medida la polémica entre vanguardia y tradición en la década de los cincuenta, perdía su razón de ser en el panorama abierto de los sesenta, cada vez más complejo, en el que se imponía de manera creciente la convivencia inevitable entre distintas tendencias y se sancionaba la recuperación de la figuración. “Hoy se habla de una vuelta a la figuración –declaraba en 1963-, lo cual no tiene nada que ver con

¹⁵ Millares, M. (1960): Carta personal dirigida a Felo Monzón, Madrid, 19 de enero (Archivo Monzón Geara, Las Palmas de G. Canaria).

¹⁶ Millares, M. (1962): Carta personal dirigida a Eduardo Westerdahl, Las Palmas de G. Canaria, 7 de noviembre (Fondo Westerdahl. Archivo Histórico Provincial, Santa C. de Tenerife).

¹⁷ Millares M. (1998): “Apéndice: Diario de los años 1968 y 1969”, en Millares, M.: *Memorias de ...*, op. cit., p. 134.

¹⁸ Millares, M. (1957): Carta personal dirigida a Felo Monzón, Madrid, 26 de agosto (Archivo Monzón Geara, Las Palmas de G. Canaria).

¹⁹ García Jiménez, Luis (1960): art. cit.

una posible vuelta a los temas románticos. En realidad es una evolución de los últimos momentos del arte contemporáneo. Todo debe tener una evolución; en esto soy materialista”²⁰. En 1965, destacaba como tendencias que se habían afianzado en el panorama internacional el «pop art», el nuevo realismo francés y la nueva figuración italiana. Del «pop art» señalaba Millares por esas fechas la raíz dadaísta de algunos de sus iniciadores, lo que quedaba desvirtuado por el “peligroso conformismo que se produce en el «pop art» norteamericano”²¹. Del «nuevo realismo» francés tenía una opinión demolidora, como tuvo ocasión de expresar dos años antes, en carta a Eduardo Westerdahl: “Vi todo el traído y llevado «Nuevo realismo» que capitanea el fascista de Pierre Restany y me pareció detestable y sucio: en realidad no es más que una mala imitación del dadaísmo, pero sin la veracidad, el humor y el contenido de éste. Ni Arman ni Espoerri [Spoerri] –por no citar más que a dos de estos nuevos «pintores»– tienen esa altura necesaria para hacer de su obra otra cosa que no sea más que un simple juego de cacharrería decorativa y hueca (¡y no digamos nada de los objetos, donde mendenan repugnantes preservativos!)”²².

Digamos, por último, que en las declaraciones más interesantes de Millares no son infrecuentes las reflexiones en torno a la relación entre el arte y la sociedad. De hecho, la evolución de su pintura desde sus iniciales arpilleras siempre la entendió no como un juego esteticista sino como una forma de implicación social desde

la autonomía que imponía la elección de un lenguaje muy alejado de las referencias explícitas de la realidad. En 1960, declaraba, “Detrás de lo que pudiera parecer pura contingencia o arbitrariedad se revuelve una raíz que por su propia naturaleza histórica es un reflejo incuestionable de un pensamiento revolucionario profundamente aplicado dentro de una sociedad y un tiempo”²³. En sucesivas declaraciones hechas por el artista canario a lo largo de los sesenta, insistía frecuentemente en la necesidad que tenía el arte contemporáneo de superar la visión que entendía la actividad artística en el marco exclusivo de una libre ejecución de procedimientos técnicos, desligada del contexto social. En clave de denuncia son sus palabras a propósito de esta disyuntiva en unas declaraciones realizadas para la publicación italiana *L'Europa Letteraria, Artistica, Cinematografica*: “... tale problema, tale contraddizione non sono esclusive di un solo paese, sono, se mai, un fenomeno evidente in quasi tutta l'arte contemporanea e nelle tendenze più rilevanti del nostro tempo: un'arte non integrata alla società che la produce – o meglio, alla libertà che la guida–, e il divorzio fra uomo-artista e uomo-uomo se va facendo sempre più palese attraverso i molti esempi e nomi che non vale la pena di citare in questa sede”²⁴.

LOS TEXTOS DE REVISTAS Y CATÁLOGOS

En general, los grandes temas a los que nos hemos referidos con anterioridad aparecen también en los artícu-

²⁰ Perdomo Azopardo, Pedro (1963): art. cit.

²¹ García Jiménez, Luis (1965): “Manolo Millares, un pintor canario universal, premio Tokio 1964”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de G. Canaria, 9 de junio, p. 5.

²² Millares, M. (1963): Carta personal dirigida a Eduardo Westerdahl, Las Palmas de G. Canaria, 10 de junio (Fondo Westerdahl. Archivo Histórico Provincial, Santa C. de Tenerife).

²³ García Jiménez, Luis (1960): “Con Manolo Millares, un pintor de vanguardia del grupo «El Paso»”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de G. Canaria, 10 de septiembre, p. 6.

²⁴ “...tal problema, tal contradicción, no son exclusivos de un solo país, son, en todo caso, un fenómeno evidente en casi todo el arte contemporáneo y en las tendencias más relevantes de nuestro tiempo: un arte no integrado en la sociedad que lo produce, – o mejor, en la libertad que la guía–, y el divorcio entre el hombre-artista y el hombre-hombre se va haciendo cada vez más patente a través de muchos ejemplos y nombres que no vale la pena citar en este lugar”. Vergine, Lea (1965): “Entrevista con Manolo Millares”, en *L'Europa Letteraria, Artistica, Cinematografica*, n.º 33, Roma, enero, p. 154.

los escritos por el pintor canario para revistas culturales e introducciones de algunos catálogos. Es esta forma de manifestación de las ideas artísticas la que más se aproxima a la labor propiamente crítica, si nos atenemos al medio de difusión. Millares llegó a la conclusión de que la aportación crítica constituía una contribución necesaria a la labor del artista en los años de «El Paso». En 1959, le escribía a Westerdahl: “No tengo pretensiones de crítico ni escritor, de defenderse o atacar y poco a poco nos vamos metiendo en ello hasta que comprendemos que es imposible hoy hacer misión y pintura sin este necesario complemento”²⁵. Sin embargo, ya desde 1956 escribía con frecuencia en la revista *Punta Europa*²⁶. En realidad, fue en esta revista en la única en la que colaboró de manera regular, con una aportación de 21 artículos, todos ellos escritos bajo el seudónimo de Sancho Negro. La mayor parte de ellos están dedicados a artistas, preferentemente pintores (Tàpies, Feito, Guinovart, Rivera, Zabaleta, Saura, Solana, Canogar, Kline, Vicente Pérez Bueno y Viola), pero también hay escultores (Chillida, Oteiza y Chirino) y hasta un ceramista (Cumella). Además, escribió uno sobre los «Toros de Guisando», dedicó dos al informalismo, otro a la participación de España en la XXIX Bienal de Venecia y otro a la fotografía en el contexto del arte de la época.

Los artistas que Millares elige para estos artículos son de su preferencia y, por lo general, sus comentarios en torno a la obra de ellos no obedece tanto a la oportunidad de una exposición concreta como al deseo de plasmar, con un lenguaje metafórico de gran valor literario,

lo esencial de la contribución de cada uno de ellos. La visión de Millares está evidentemente condicionada por unos planteamientos ideológicos en los que, una y otra vez, aflora esa visión dramática con que quiere que se reconozca el arte español por antonomasia. En consonancia con ello están los valores ligados a la tierra y el paisaje, así como la autenticidad de lo artesano. En Tàpies ve a un “albañil del tiempo”²⁷, y la abstracción de Feito la identifica con un paisaje castellano, donde “las tierras, sobre la llanura ibérica de tus telas, van más allá del alcance del sol y de la fragua”²⁸. Cuando, como en el caso de Guinovart, la crítica se centra en un artista realista, dichos valores adquieren una plasmación más directa en el comentario. Frente a un realismo de “manzana blanda”, la figuración del catalán se defiende por su autenticidad: “Campo, aire, tierra adentro, cielo, tal como lo ven los leñadores y el labriego; ahí estás tú, Guinovart...”²⁹ Pero será con su escrito sobre Saura, ya en ese momento compañero de la aventura de «El Paso», con el que Millares reafirme con mayor contundencia los nexos entre la vanguardia informalista y la tradición de un realismo español, más allá de las contingencias del tiempo: “Dije antes que Saura era español hasta el tuétano y ya lo creo que es cierto; posiblemente el pintor más español de nuestros días junto a Picasso, limitado como un alfarero de Tajueco, austero como un Zurbarán; barroco como Theotokopoulos, picaresco como el de Hita, de la mano de Goya, Antonio Saura se incorpora desafiante con su arte desesperado a la crisis dramática del hombre de nuestra época”³⁰. Con todo, en el artículo de-

²⁵ Millares, M. (1959): Carta personal dirigida a Eduardo Westerdahl, Las Palmas de G. Canaria, 19 de febrero (Fondo Westerdahl. Archivo Histórico Provincial, Santa C. de Tenerife).

²⁶ Dirigida por Vicente Marrero. El primer número de esta revista salió en enero de 1956 y su edición se prolongó hasta 1967.

²⁷ Negro, Sancho (1956): “Tàpies”, en *Punta Europa*, n° 4, Madrid, abril, p. 178.

²⁸ Negro, Sancho (1956): “Feito”, en *Punta Europa*, nros. 5 y 6, Madrid, mayo-junio, p. 182.

²⁹ Negro, Sancho (1956): “Guinovart”, en *Punta Europa*, n° 9, Madrid, septiembre, p. 153.

³⁰ Negro, Sancho (1958): “Antonio Saura”, en *Punta Europa*, n° 25, Madrid, enero, p. 130.

dicado a los dibujos de Joan Ponç³¹, el comentario crítico, en clave poética, se decanta por una expresión de señalada inclinación surrealista.

Entre las críticas que Millares dedica a los escultores en *Punta Europa*, la de Jorge Oteiza le sirve para un breve pero preciso comentario sobre la labor del crítico oportunista que no arriesga en la valoración del artista hasta que ésta está sancionada por el prestigio de los premios reconocidos. Venía todo ello a cuento del premio obtenido por el escultor vasco en la Bienal de São Paulo de 1957: “El arte del elogio tiene ya sus frases hechas como el arte necrológico y, como éste, su destino de inevitabilidad que los emparenta; la de dar noticias sobre algo que ya no tiene remedio.

Y es que siempre se va a lo seguro, porque es, naturalmente, lo más cómodo para bien conservar el prestigio en la prudencia —una de las virtudes más estimadas por los críticos—; una buena manera de meterse en puerto tranquilo cuando fuera, en el amplio y difícil mar, impera la borrasca.

La circunstancia que esta vez nos trae insospechados elogios «made in home» sobre Jorge Oteiza, me provoca esa necesidad un tanto maliciosa que se conoce por risa de conejo³².

Dos son los artículos que dedica Millares al informalismo, identificado aquí como «Otro arte». El primero de ellos, titulado precisamente así, consta de tres poemas dedicados a Falkenstein, Appel y Mathieu, tres emblemáticos representantes del informalismo. El segundo de los artículos, “Otro arte o el tiempo perdido”, que había aparecido unos meses antes en un boletín del grupo «El Paso» (como el dedicado a Martín Chirino), se subtitula “Comedia en un solo acto para no ser representada”. A modo de pieza teatral de estructura muy sencilla,

se presenta la opinión recalcitrante de tres transeúntes que visitan una exposición de arte informalista (identificada al final del texto como la titulada «Otro arte», inaugurada en febrero de 1957 en la sala Gaspar de Barcelona). Con una argumentación de propósitos bien manifiestos, se contraponen dos formas de entender la realidad en el arte a partir de los comentarios de los prejuiciosos visitantes a la exposición, en algunos de los cuales se desvelan las valoraciones que ellos quieren negar. Así, en un pasaje de la breve obra, el «Visitante 3» afirma “si Velázquez viviese. Escondieron aposta su lanza y su pluma”. A lo que el «Visitante 1» replica: “como si tal cosa pudiera pasar en la manzana”. Apostilla finalmente el «Visitante 2»: “Ellos dicen que se pudrió. Quieren el color entero de los fardos”³³.

“España en la XXIX Bienal de Venecia” es el título de la colaboración escrita por el pintor canario meses antes de que se inaugurase dicha muestra, de trascendencia histórica para el arte joven vanguardista español. Colea todavía el éxito español de la última Bienal de São Paulo y el autor deduce que las condiciones para el éxito de la representación española en Venecia están aseguradas (como así realmente fue). Hay un protagonista en todo esto que es el comisario —luego tan denostado— Luis González Robles, ensalzado aquí como hombre de aciertos. Para el autor, los meritos acumulados de la vanguardia abstracta española son tales que la oportunidad que se presenta es de toda justicia: “El arte abstracto está en su mejor momento y nunca como ahora el derecho para semejante manifestación colectiva”; y concluye con un comentario rotundo y antológico del sentir de una época y de unos artistas: “la muerte de la leyenda negra de nuestra pintura con una pintura fieramente negra, ¡Nuestro pueblo y su constante contradicción!”³⁴.

³¹ Negro, Sancho (1957): “Ponç”, en *Punta Europa*, n° 13, Madrid, enero, p. 119.

³² Negro, Sancho (1957): “Oteiza”, en *Punta Europa*, n° 22, Madrid, octubre, p. 123.

³³ Negro, Sancho (1957): “«Otro arte» o el tiempo perdido”, en *Punta Europa*, nros. 20-21, Madrid, agosto-septiembre, p. 133.

El artículo sobre Frank Kline en *Punta Europa* fue el único dedicado a un artista no español. El interés que sentía Millares por su obra estaba en la naturaleza austera de su cromatismo y las tensiones por éste provocadas, algo muy en sintonía con su propio hacer pictórico. Es cierto que en su comentario a propósito del norteamericano señala la importancia del gesto y la naturaleza caligráfica de sus grandes signos pictóricos (de hecho resalta la influencia del arte oriental en el expresionismo abstracto norteamericano), pero también el conflicto que se manifiesta entre el blanco y el negro: “Kline establece en sus cuadros una pugna (The dramatic conflict of form with space, de que habla Frank O’Hara) sin un final victorioso para un bando (blanco o negro), ya que las fuerzas dentro del cuadrado intentan ser equitativas...”³⁵

Millares termina su colaboración en *Punta Europa* con un artículo dedicado a la fotografía en el marco del arte del momento, escrito a propósito de otro sobre este tema aparecido en la revista alemana *Das Kunstwerk* (“Fotografie und Kunst”). El artista canario valoraba lo que suponía la fotografía como nueva forma de ver las cosas, a través de los diversos recursos técnicos a ella asociados; aunque más interesantes resultan sus reflexiones en torno a los parecidos –destacados en la citada revista alemana– entre la fotografía de determinados temas (muros, paisajes, etc.) y las desordenadas configuraciones presentes en la obra de los pintores informalistas.

Estos paralelismos, “que son hijos de una época”, no le impedían acotar el campo de autonomía de la pintura: “La coincidencia entre cuadros y fotografías salta a la vista, porque no debe olvidarse que éstas pueden enseñar, de un modo inconsciente, a ver el arte, pero no a crearlo”³⁶.

Al margen de las colaboraciones en *Punta Europa*, los escritos críticos de Millares se dan a conocer en otras publicaciones, aunque en número mucho más reducido. Así sucede con sus participaciones en los boletines de «El Paso»³⁷. Editados en condiciones bien precarias, colaboraron en ellos tanto críticos (Aguilera Cerni, Manolo Conde, José Ayllón, Juan Eduardo Cirlot) como los propios integrantes del grupo, especialmente Antonio Saura, que frecuentemente firma con el seudónimo de Antonio Toro. Las intervenciones de Millares son puntuales. Algunos de sus textos, como los titulados “«Otro arte» o el tiempo perdido”³⁸ y “El escultor Martín Chirino”³⁹, aparecerán con posterioridad en *Punta Europa*, como ya señalamos en su momento. El resto de su contribución se limita a un breve comentario sobre la crítica negativa que escribe Ramón Faraldo en el rotativo madrileño *Ya* a propósito de la exposición «Otro Arte»⁴⁰, una nota informativa sobre el grupo «Parpalló»⁴¹, y un texto dedicado a la exposición de Luis Feito en el Club Urbis, acompañado de otro a modo de reflexión sobre el arte informalista, que es en gran medida sobre su propio hacer pictórico⁴². Son escritos

³⁴ Negro, Sancho (1959): “Oteiza”, en *Punta Europa*, n° 29, Madrid, mayo, p. 127.

³⁵ Negro, Sancho (1958): “Frank Kline”, en *Punta Europa*, nros. 31-32, Madrid, julio-agosto, p. 163. Este artículo se reproduce también en *La Moda en España* (n° 232, diciembre de 1958) y *Problemas de arte contemporáneo* (enero de 1959).

³⁶ Negro, Sancho (1958): “La fotografía en el arte actual”, en *Punta Europa*, n° 36, Madrid, diciembre, p. 144.

³⁷ Creados por el grupo del mismo nombre. Unas veces aparecen titulados «Cartas de El Paso» y otras, simplemente, «El Paso». El primer número apareció el 1 de noviembre de 1957 y el último en mayo de 1960, cuando el grupo da por finalizada su historia como colectivo.

³⁸ Millares, Manuel (1957): “«Otro arte» o el tiempo perdido”, en *El Paso*, n° 2, Madrid, marzo.

³⁹ Millares, Manuel (1958): “El escultor Martín Chirino”, en *Carta de El Paso*, n° 2, Madrid, marzo.

⁴⁰ S.N. (1957): “La crítica”, en *Carta de El Paso*, n° 1, Madrid, noviembre.

⁴¹ M.M. (1957): “Parpalló”, en *Carta de El Paso*, n° 1, Madrid, noviembre.

⁴² Millares, Manuel (1958): “No creemos –hoy– en un arte metido...”, en *Carta de El Paso*, n°3, Madrid, noviembre.

de naturaleza muy distinta aunque se inscriben todos en la postura del artista vanguardista que defiende la valía de la apuesta informalista en un contexto de cierta hostilidad, muy renuente a asumir las propuestas plásticas del grupo. En esta dirección debe entenderse afirmaciones como las que hace a propósito de Luis Feito: “Nunca está claro el abandono cuando las metas litorales se ocultan más allá de toda realidad palpable a nuestras manos. La osadía –en el camino de la gran aventura actual– tiene más virtud que las posibles claridades”⁴³. En el texto sobre Faraldo, se limita a desenmascarar aquellos errores que obedecen más bien al desconocimiento del que da muestra el crítico de *Ya*.

Para la revista *Arte Vivo*, creada por el grupo «Parpalló», escribió Millares dos artículos claramente decantados por el informalismo. El primero de ellos, “El arte imposible”, resulta una de las contribuciones más interesantes que escribiera nunca sobre la indeterminación y la naturaleza irracional de la abstracción expresionista. Nada más lejos del geometrismo abstracto, por el que pugaban, por cierto, algunos integrantes de «Parpalló», que este texto, donde se acude a la referencia del pensamiento de San Juan de la Cruz hecha por otros críticos para defender los valores de la imprevisión y la búsqueda de lo ignoto. “La realidad del arte de hoy no puede ser la de la lógica”, apostilla el pintor canario, que rechaza abiertamente los intentos de justificación o explicación de la obra que se da en muchos artistas jóvenes. Sin embargo, más allá de lo que podría entenderse como un desinterés huido ante los problemas del mundo contemporáneo, este arte da testimonio de ellos como ningún otro: “En rigor, es el pulso más lícito en la conciencia social

de nuestros días. No es –como muchos suponen– la evasión o el «andarse por las ramas», sino más bien el choque cruel de la realidad interior –desnuda, del artista– con una serie de cosas exteriores que le rodean y ahogan. Y está claro que una protesta así –jamás preparada, sino sincera– no se representa por un rostro airado, sino por el color mismo que gesticula, hiriente, enigmático sobre el espacio infinito encuadrado por la muerte”⁴⁴.

El segundo artículo escrito para *Arte Vivo* está dedicado al grupo «El Paso», cuyo estudio se ve precedido por un preámbulo sobre la “coyuntura” del arte español, explicada en término de continuidad histórica a partir de rasgos propios que se perpetúan a lo largo de los siglos. Insistía, por tanto, Millares en el argumento ya subrayado en comentarios anteriores sobre la especificidad de determinadas constantes en el arte de España, “un país de las contradicciones y los extremos violentos, el país que vive con la muerte y la sed de infinito”. Desconcierta, no obstante, que en este contexto artístico de violencia expresiva se cite, entre otros (Goya, Zurbarán, Picasso, Gaudí...) a Juan de Herrera y, sobre todo, a Juan Gris, muy lejos, desde luego, de cualquier incursión en “la mar tenida por tenebrosa”⁴⁵. Por lo demás, las introducciones realizadas sobre los distintos componentes de «El Paso», con la excepción de Rivera y Viola, son extractos de lo publicado en *Punta Europa*.

En abril de 1959, publicaba la revista *Papeles de Son Armadans* un monográfico dedicado enteramente a «El Paso», con colaboraciones de la mayor parte de sus integrantes y críticos afines. Los textos escritos por el artista canario (“El Homúnculo en la pintura actual” y “Dos notas”) están dedicados en gran medida a su obra, aunque en

⁴³ Negro, Sancho (1958): “Luis Feito en Urbis”, en *Carta de El Paso*, n°3, Madrid, noviembre.

⁴⁴ Millares, Manuel (1958): “El arte imposible”, en *Arte Vivo*, cuarta entrega, Valencia, julio.

⁴⁵ Millares, Manuel (1959): “El Paso: sobre el arte de hoy en España”, en *Arte Vivo*, n° 1, Valencia, enero-febrero.

⁴⁶ Millares, Manuel (1959): “El homúnculo en la pintura actual”, en *Papeles de Son Armadans*, n° 37, Palma de Mallorca, abril, p. 80.

ellos también se realizan diversas consideraciones sobre la actualidad del arte contemporáneo. En “El homúnculo en la pintura actual”, insiste en la función social que debe acompañar al informalismo desde su conformación caógena, que deriva, en su caso, en el homúnculo como nueva aportación expresiva: “sólo nos queda la auténtica vía social de los despojos materiales, el florecimiento del homúnculo como insidioso arquetipo”⁴⁶. Sin embargo, esta “querencia hacia lo orgánico”, en definitiva, esta evolución hacia soluciones neofigurativas, encajaban, como bien sabía nuestro autor, en un contexto internacional que veía en la recuperación de la figura del caos matérico una alternativa a la abstracción más estricta. En este mismo texto escribe, a propósito de todo ello, de “los cuerpos inconclusos” de Jackson Pollock, de Wilhem de Kooning y “sus esperpentos”, para centrarse con más detenimiento en los ejemplos europeos: “El *Homo Primigenius* de Francia –discreto y elegante, sin embargo– corre a cuenta de Dubuffet con el periodo de su llamado *Art brut*.”

Fautrier nos planta sus Otages, a la intemperie del primer asombro del mundo, cuando el limo deja entrever en sus bullentes rastros una llegada de hombre calcinado, incierto, en los huesos mismos de las piedras miocénicas.

Appel se aferra a los horribles seres por la fuerza de colores agresivos y estallantes, mientras que Saura convierte el sexo femenino en verdadera venus ibérica de la misma fealdad”⁴⁷.

Una vez más volvió a escribir Millares sobre «El Paso», esta vez en la revista *Inquietud Artística*. Es “«El Paso», acta de presencia” una pequeña revisión de la historia del grupo hasta ese momento, donde establece inequívocamente un balance positivo de sus actividades, que

pasa por la consideración de su valor regenerativo en el seno del arte español del momento; esto es, el comienzo de estas actividades se juzga como “una segunda acción 98, esta vez no disparada a la literatura, sino por la limpieza de las artes visuales...”⁴⁸.

Un último bloque de textos críticos de Millares se puede rastrear en algunos catálogos de exposiciones en los sesenta y principios de la década siguiente. Por lo general son textos breves que tiene en común una de las preocupaciones esenciales del artista: la que se refiere a la implicación del arte en la sociedad. Fue éste un tema central desde los orígenes de su carrera, cuando apostó decididamente por un lenguaje plástico alejado del realismo de conveniencia, y lo es ahora en estos textos, cuando más encumbrado está como artista. Así, en el texto que escribe para el catálogo de su exposición en el Ateneo de Madrid, en 1963, se reafirma en el convencimiento de que el mundo en el que artista vive, “revulsivo y violento” incide directamente en la conformación desgarrada de la obra; pero además es a través del arte como “se ve y se juzga esa realidad misma donde asoma lo moral o lo inmoral de una sociedad donde se vive”⁴⁹.

Los argumentos que establece Millares sobre la conveniencia de un arte en diálogo comprometido con la sociedad adquieren en estos años matices nuevos, en el contexto de unos hábitos consumista crecientes que tienden a trivializar cualquier actividad humana. “Le produit artistique –escribe para el catálogo de una exposición en París, en 1971– se fait passif et fugitif «à l’américaine» et l’homme qui s’agit dans l’équivoque (...) devient stérile et son art, chose grave, devient la manifestation la plus triste et ennuyeuse de ces dernières an-

⁴⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁸ Millares, Manuel (1959): “El Paso, acta de presencia”, en *Inquietud Artística*, nº 15, Vich, julio, p. 4.

⁴⁹ Millares, Manuel (1963): Texto del catálogo de la exposición del Ateneo, Madrid, 1963.

nées”⁵⁰. Ese mismo año, en el catálogo de la Bienal de Coltejer, advertía sobre este peso dominante de lo mercantil, que estimula el interés por lo formal y la consolidación de los prestigios, “de

ahí que valga más la firma que la idea (la posesión como elemento de «prestigio cultural») que las circunstancias socioeconómicas que potencian y condicionan a toda obra de arte”⁵¹.



⁵⁰ “El producto artístico se hace pasivo y fugitivo «a la americana» y el hombre, que se agita en el equívoco, se vuelve estéril y su arte, cosa grave, se convierte en la manifestación más triste y aburrida de los últimos años”. Millares, Manuel (1971): Texto del catálogo de la exposición “Millares: «Antropofaunas», «Neanderthalios» et Autres Oeuvres Recentes de 1966 à 1970”, Musée d’art moderne de la Ville de Paris.

⁵¹ Millares, Manuel (1971): Texto del catálogo de la Bienal de Arte Coltejer, Medellín, Colombia.

LA HUELLA DE LOS ESTILOS DE LA ARQUITECTURA
BRITÁNICA DEL PEÍODO VICTORIANO
EN EL REGIONALISMO VASCO

Maite Paliza Monduate
Universidad de Salamanca

A lo largo del reinado de Victoria I (1837-1901) la arquitectura británica vivió una fase de esplendor, que se tradujo entre otras cosas en la influencia y el prestigio, que alcanzaron sus arquitectos y sus obras a lo largo de gran parte del globo terráqueo. Este proceso estuvo favorecido por las dimensiones y la extensión del propio imperio colonial británico, así como por la enorme difusión conseguida por distintos libros y revistas especializadas, publicados en Inglaterra en aquella época. Asimismo, se produjo lo que se ha dado en llamar *Domestic Revival*, fenómeno que convirtió la casa en sus numerosas versiones (palacio, casa de campo, residencia suburbana, etc.) en la gran protagonista de la arquitectura británica de la época. Dentro de este contexto, la tipología de la vivienda unifamiliar sufrió una notable transformación, tendente a la configuración en los hogares de cuatro ámbitos radicalmente separados, que eran la zona de recibo, la de servicio, la de niños y la de invitados. El objeto primordial de este tipo de trazados era el de potenciar la intimidad de cada uno de aquellos recintos, que estaban engarzados por el hall, que era la habitación principal de las viviendas, ya que articulaba el tránsito de gran parte de la casa, aparte de ser una destacada zona de estar. Por esto último solía estar amueblado con sofás y sillones, amén de

algunas mesas, y frecuentemente contaba con un rincón con chimenea, llamado *inglenook*, que funcionaba como zona de descanso o tertulia y que en ocasiones podía tener menos altura que el resto de la dependencia.

Precisamente, una de las cuestiones más frecuentes en las habitaciones de las casas victorianas era la configuración en las mismas de dos sectores, uno de ellos era el principal, que estaba destinado a servir para el cometido específico de la estancia en cuestión, y el otro se conformaba como un rincón secundario, normalmente bien iluminado, gracias a la presencia en la mayoría de las ocasiones de amplios miradores. Muchas veces la planta de estas dependencias se apartaba de los habituales formatos rectangulares o cuadrilongos y adoptaba formas en T, L, etc., como consecuencia de la existencia de subespacios. Esto fue algo muy usual en el caso del hall, el salón, el comedor, la biblioteca y el dormitorio principal, en los que de esta manera se habilitaba una zona de estar.

Asimismo, uno de los planteamientos más característicos de la arquitectura victoriana fue el empleo de vanos y miradores de distinto formato dentro de un mismo edificio, con lo que, aparte de potenciar la asimetría de la composición arquitectónica, se trataba de evidenciar al exterior el número y el tipo de ha-

bitaciones existentes en la casa. Dado el tema objeto de nuestra atención en la presente comunicación, debemos referirnos a los ventanales-miradores. En general, se engloban bajo el apelativo de *bow-windows*, aunque la clasificación correcta establece diferencias entre el *oriel-window* (mirador volado de planta poligonal o curva), el *bow-window* (mirador no volado de planta curva) y el *bay-window* (mirador no volado de planta poligonal). Este tipo de miradores prominentes incrementaban la iluminación de los distintos recintos y en muchos casos permitían configurar un rincón secundario dentro de una dependencia, de acuerdo con lo que hemos comentado en el párrafo anterior.

Simultáneamente a lo largo de los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, el País Vasco vivió un momento de esplendor económico, basado en el florecimiento de la industria. Dentro de esta coyuntura hubo unas estrechas relaciones comerciales entre Inglaterra y Bilbao como consecuencia del intercambio de hierro y coque. El primero era exportado desde el País Vasco en barcos de las numerosas empresas navieras, nacidas al amparo de aquella halagüeña coyuntura, que a su regreso a Vizcaya traían coque desde Gran Bretaña. Esto favoreció los viajes a Inglaterra de muchos vizcaínos, que en ciertos casos se afincaron temporalmente en Londres, al igual que lo hicieron algunos ingleses en Bilbao. Todo ello coadyuvó a que en amplios sectores de la alta burguesía vizcaína surgiera una especie de anglomanía o anglofilia, que influyó en la forma de vestir, la práctica de algunos deportes y juegos como el fútbol, el golf, el billar, etc, determinados aspectos de la formación educativa, la importación generalizada de mobiliario, objetos de ornamentación y sanitarios ingleses, etc.

Esta especie de fascinación por lo británico también se reflejó en la arquitectura, de manera que los estilos sur-

gidos en la Inglaterra Victoriana, como los llamados Reina Ana y Old English, tuvieron buena acogida en algunas zonas del País Vasco a lo largo del primer cuarto del siglo XX. No obstante, este último aspecto no quedó circunscrito a esta comunidad autónoma, ya que, como es sabido, también encontró eco en la arquitectura de Cantabria, el oriente de Asturias y por distintas cuestiones en algunas zonas de Huelva y el Campo de Gibraltar, aparte de haber ejemplos aislados en otros puntos de la geografía española como es el caso entre otros de Sevilla. Igual de trascendente para nuestros objetivos es señalar que los patrones espaciales auspiciados por el *Domestic Revival* del período victoriano influyeron en el País Vasco, donde la tipología de la vivienda unifamiliar también sufrió una renovación a partir de las recetas importadas de Inglaterra, que en la mayoría de los casos fueron simplificadas. En efecto, algunos arquitectos vizcaínos fueron muy receptivos ante los modelos y los logros de los profesionales británicos en este campo. Este fue el caso de Manuel María de Smith Ibarra (1879-1956, titulado en 1904), quien puso de manifiesto su admiración por los modelos británicos en un artículo titulado *La influencia inglesa en nuestras construcciones*. No obstante, otros técnicos del momento como Gregorio de Ibarreche Ugarte (1864-1933, titulado en 1893), Ricardo Bastida Bilbao (1879-1953, titulado en 1902), Pedro Guimón Eguiguren (1878-1939, titulado en 1902), José Luis Oriol Urigüen (1877-1971, titulado en 1903), Rafael de Garamendi Ordeñana (1882-1945, titulado en 1906), Emiliano Amann (1882-1942, titulado en 1907), etc. también se hicieron eco en distintos momentos de aquellos planteamientos.

Dentro de este contexto se sitúa la presencia de elementos ingleses, especialmente miradores, en numerosas residencias de estilo vasco construidas en

distintas zonas de aquella comunidad autónoma a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Este detalle es muy llamativo toda vez que el regionalismo supuso una racionalización de los valores históricos nacionales y la salvaguarda de la creatividad hispánica, mediante la promoción de los diferentes matices que la arquitectura había desarrollado a lo largo del tiempo en cada región. Los arquitectos del regionalismo rechazaron las vanguardias extranjeras y se afanaron en encontrar la inspiración en el ámbito local, de manera que intentaron crear algo nuevo dentro de las raíces autóctonas y en la mayor parte de los casos produjeron una arquitectura de singular belleza y calidad. Tuvieron como punto de inspiración la arquitectura popular y los estilos históricos, que habían tenido más importancia en los distintos puntos de la geografía española. Así las cosas, esencialmente combinaron elementos populares, renacentistas y barrocos y normalmente tuvieron presentes las relaciones lógicas de la arquitectura con el clima, la geografía, las costumbres y las formas de vida tradicionales.

En cuanto al regionalismo vasco de forma específica, sus comienzos se rastrean en los últimos años de la centuria decimonónica, momento en el que se proyectaron algunos edificios prototípicos como la residencia de Ramón de la Sota Llano en Bilbao, obra de Gregorio de Ibarreche, diseñada en 1898.

Durante la primera década del siglo XX el estilo fundamentó sus bases de la mano de arquitectos como el citado Manuel María de Smith Ibarra, Pedro Guimón Eguiguren, Luis Elizalde, etc., mientras que a lo largo del segundo decenio experimentó un reforzamiento, al hilo de la eclosión alcanzada por el regionalismo en sentido amplio a nivel nacional, como consecuencia de algunos acontecimientos emblemáticos para el devenir de este estilo caso del concurso organizado por la Sociedad Española de

Amigos del Arte (1911), en el que triunfó el Proyecto de Palacio para un noble en la Montaña de Leonardo Rucabado (1875-1918, titulado en 1900), y el certamen de fachadas de estilo sevillano (1912), aunque quizá el momento clave para la difusión fue la celebración del VI Congreso Nacional de Arquitectura en San Sebastián en 1915, donde se impusieron las tesis de Rucabado y Aníbal González (1876-1929, titulado en 1902), defensores a ultranza del regionalismo.

Las variantes montañesa, sevillana y vasca fueron las que consiguieron consolidarse y tener una trayectoria de mayor continuidad y relevancia, aunque hubo tentativas en otros puntos de la geografía española. En el caso del llamado estilo vasco, hubo distintas variantes, ya que una parte de las obras parten de la volumetría y la composición de los palacios barrocos vascos, mientras que otras entroncan con las casas-torre. No obstante, lo popular también tuvo gran peso, hasta el extremo de que el caserío se convirtió en la principal inspiración, de manera que su silueta y sus características propias fueron reproducidas y readaptadas en los nuevos edificios, que de este modo contaban con cubierta a doble vertiente con el caballete perpendicular a la fachada principal y un repertorio ornamental, que incluía portalón con arco rebajado, gran balcón en la fachada principal, alero de gran vuelo apoyado sobre canes o puntales, contraventanas exteriores de madera, cortafuegos de piedra, entramados de madera ficticios, pequeños orificios triangulares, que recuerdan los huecos de ventilación del pajar de los caseríos, etc.

Dentro de este contexto, la presencia en las casas neovascas de miradores del tipo de los *oriel windows*, *bow-windows* y *bay-windows* ingleses resulta llamativa, ya que supone una actitud ecléctica y, sobre todo, de inclusión de elementos ajenos a la arquitectura vasca tradicional, planteamiento que por sí solo contravenía

los principios arquitectónicos del regionalismo. No obstante, este detalle en sí mismo resulta explícito sobre el grado de aceptación y la influencia ejercida por la arquitectura victoriana en algunas zonas del País Vasco.

Del estudio de la ubicación de los miradores de tipo inglés en las residencias de estilo vasco se desprende que principalmente correspondieron a habitaciones de recibo y dormitorios principales, en los que de acuerdo con los patrones espaciales formulados en la Inglaterra victoriana se pretendía habilitar dos ámbitos, así como posiblemente singularizar o potenciar las dependencias en cuestión en el exterior del edificio. En efecto, el análisis de los inmuebles de los que nos ocupamos en esta comunicación permite concluir que fue el deseo de introducir aquellos planteamientos espaciales lo que favoreció la presencia de estos miradores en casas regionalistas. Sin duda esto pone de manifiesto un planteamiento ecléctico tanto en la obra en sí misma como en su artífice, así como la problemática de la adaptación de las recetas de la arquitectura vasca popular en residencias modernas y bien equipadas, de manera que en contra de un criterio comúnmente aceptado, que tiende a insistir en que en este tipo de arquitectura primaron claramente las cuestiones estilísticas, cabe afirmar que en el punto concreto que nos ocupa predominó el deseo de configurar un determinado trazado en detrimento del purismo formal.

Uno de los arquitectos más relevantes fue el citado Manuel María de Smith Ibarra, quien por otra parte es una figura clave tanto en lo referente a la arquitectura regionalista vasca con obras de la importancia de las casas de Emilio Ibarra (1909), Luis Allende (1924) o la Casa de alquiler de Lezama Leguizamón (1926) -todas ellas en Guecho (Vizcaya)-, como en lo relativo a los estilos Reina Ana y Old English, en los que proyectó algunos

edificios emblemáticos como las casas de Carlos Lewison (1905) y Luis Arana (1909), ambas en Guecho (Vizcaya), o el Palacio Artaza (1914) en Lejona (Vizcaya). Además Smith fue un arquitecto muy hábil en las cuestiones de diseño y composición, algo que resulta especialmente obvio en los logros conseguidos en el apartado que nos ocupa.

En este sentido, ilustramos en la presente comunicación la casa de Nicolás Vicario en el municipio vizcaíno de Carranza, proyectada en 1912. Es un edificio que ha llegado hasta nosotros muy reformado en lo referente al acabado de los paramentos, hasta el extremo de que ha perdido en parte la impronta vasca que tenía en origen, puesto que el ladrillo visto que presidía la parte alta de las fachadas ha sido enlucido, de manera que hoy con sus superficies enfoscadas en color crudo y los entramados de madera ficticios pintados en tono oscuro parece una obra de estilo Old English. Sin embargo, el diseño original de Smith correspondía a una casa de estilo vasco, cuya composición incluía un torreón angular cuadrilongo y un núcleo con cubierta a doble vertiente con caballete perpendicular a la fachada principal. Esta solución se enmarca dentro de una variante de la arquitectura regionalista, que aunó elementos característicos de la arquitectura montañesa como la torre y otro sector con cubierta a doble vertiente propio de los caseríos. El mismo Manuel María de Smith utilizó esta composición en más de una ocasión, al igual que otros arquitectos como el citado Rafael de Garamendi, quien la empleó en "Villa Leonor" (1923), situada en Guecho (Vizcaya), que es una de sus obras más reputadas, mientras que Antonio Araluce hizo lo propio en "Villa Gueure Etxea" (1923), en Zalla (Vizcaya).

En lo referente a los elementos extraídos de la arquitectura popular vasca presentes en la casa de Nicolás Vicario cabría señalar los cortafuegos, la simu-

lación de voladizos de ladrillo visto y entramados de madera, el alero de gran vuelo y los orificios triangulares que simulan los huecos de ventilación del pajar. No obstante, junto a este repertorio hay que destacar la inclusión de un *oriel-window* de estructura lignaria y planta trapezoidal, dispuesto sobre la entrada principal, que según los planos daba luz a una salita del primer piso de la vivienda. Además las ventanas de este mirador eran de guillotina y estaban subdivididas por montantes de acuerdo con la estricta ortodoxia británica. Esta fue una de las primeras ocasiones, en que Smith introdujo un elemento de este tipo en un punto tan destacado de la fachada noble de una casa neovasca y cabe resaltar el buen resultado conseguido.

En ese mismo año, el propio Smith proyectó la residencia de Carlos Orúe en Begoña, municipio actualmente anexionado a Bilbao, cuya composición y volumetría es la prototípica de las casas regionalistas inspiradas en los caseríos. En este sentido, son explícitas la cubierta a doble vertiente con una marcada asimetría y con caballete perpendicular a la fachada principal, el acabado de los paramentos, que combinan sillarejo y mampostería en el semisótano, arco del portalón y espolones, revoque pardusco en gran parte de las fachadas y ladrillo visto en el frontón, así como entramado de madera ficticio pintado en color negruzco, que incluía vigas dispuestas oblicuamente, alero de gran vuelo, etc. Sin embargo, junto a todo este repertorio el arquitecto previó en los planos la inclusión de un *oriel-window* en la fachada zaguera, que pertenecía a uno de los dormitorios del primer piso, mientras que a lo largo del proceso constructivo introdujo otro en el frente noble, que inicialmente no estaba contemplado en los planos. La circunstancia de que el alzado de esta casa correspondía a las formas prototípicas y más al uso de la arquitectura regionalista vasca,

derivada del caserío, junto al hecho de que sean dos los miradores de tipo inglés presentes en la misma –uno de los cuales, como queda dicho, engalana la fachada principal–, y la cronología un tanto temprana de este proyecto otorgan relevancia a este edificio de Smith y ponen de manifiesto su audacia y su capacidad para introducir formas foráneas en una obra regionalista.

Asimismo, especial mención merece el *oriel-window* existente en la fachada principal de “Villa Ariatza”, la residencia de Luis Allende en Guecho (Vizcaya), a la que ya hemos aludido previamente, sin duda una de las obras más representativas y excelsas de la arquitectura regionalista vasca en general y de la propia producción de Manuel María de Smith. En este caso las notables proporciones del edificio y el hecho de que incorporara algunos elementos, que no eran estrictamente populares como vanos geminados o de medio punto, algunas ménsulas de apoyo de balcones, etc. establecen diferencias con las dos obras comentadas previamente, aunque esta casa, que ha sido reformada en fecha reciente con escaso acierto, también cuenta con los elementos consustanciales al estilo como la cubierta a doble vertiente con alero de gran vuelo, que en este caso apoya sobre puntales, ladrillo visto en el tímpano, orificios que simulan los huecos de ventilación del pajar, etc. No obstante, conviene destacar que, al igual que en la casa de Nicolás Vicario, este mirador, que originalmente correspondía a uno de los dormitorios, estaba previsto en los planos y que además su colocación en uno de los ejes laterales de la fachada principal potenciaba la asimetría de la misma, algo muy característico de la obra de su artífice.

No obstante, los miradores de tipo inglés no sólo estuvieron presentes en las casas regionalistas inspiradas en los caseríos, sino también en aquellas que partían de los modelos de la arquitectura

culta vasca. En este sentido, cabe señalar entre otras una obra del arquitecto Pedro Guimón, técnico especialmente vinculado al regionalismo vasco, hasta el extremo de que a juzgar por sus escritos sobre el tema puede ser considerado como una especie de mentor del estilo. Hay que hacer la salvedad de que en función de lo que conocemos hoy día de la obra de este técnico, quien también proyectó algún edificio aislado dentro de los planteamientos de los estilos ingleses de finales del siglo XIX, Guimón fue menos partidario que Smith de incorporar elementos foráneos en las casas neovasvas. No obstante, introdujo un *bow-window* en la fachada lateral derecha de la casa de Ramón Eguía (1917), sita en el barrio de Neguri del municipio vizcaíno de Guecho. De acuerdo con lo habitual en este tipo de inmuebles, el artífice del mismo diseñó un edificio de planta cuadrilonga con cubierta a cuatro vertientes, fachada principal con tres calles y tres cuerpos, el último de los cuales tiene menos altura, y un repertorio ornamental con alfiles, loggias, escudos y otros elementos cultos. En esta ocasión, el mirador en cuestión correspondía al comedor y estaba rematado en una terraza, comunicada con uno de los dormitorios del primer piso. No obstante, su emplazamiento en una de las fachadas laterales restaba audacia a la composición general, que en lo tocante al frente noble seguía fiel a las directrices de esta variante de la arquitectura regionalista vasca.

Sin embargo, el corpus de obras conocidas de la arquitectura regionalista vasca permite concluir que los arquitectos fueron más proclives a introducir miradores de tipo inglés en las residencias inspiradas en la arquitectura popular que en las que partían de las soluciones de los palacios barrocos vascos. Esto puede que tuviera que ver con el hecho de que muchos caseríos contaban con cuerpos volados, normalmente dispuestos en las

fachadas laterales, que estaban acogidos por cortafuegos o espolones y que daban cabida a las letrinas de aquellas construcciones. De hecho, en algunos ejemplos de la arquitectura regionalista vasca los miradores adoptaron una planta rectangular, poco habitual en los edificios británicos, pero que por el contrario era la usual en estos elementos a los que hemos hecho referencia, al tiempo que en muchos casos estos miradores apoyaban sobre puntales de forma similar a lo usual en las referidas construcciones populares. Algunos ventanales presentes en casas neovasvas parecen partir de estos volúmenes. Este es el caso de lo hecho por Manuel María de Smith en una de sus propuestas para la residencia de Nicolás Vidal (1919) en la calle Aurrecoechea de Bilbao o lo previsto por Ricardo Bastida en una de las casas que proyectó para Ramón de la Sota en la Urbanización Ondategui, en Guecho (Vizcaya) en 1928. Esta última, que ha sido derribada, contaba con un mirador dispuesto en el salón, que estaba rasgado en una fachada lateral, tenía planta rectangular y apoyaba sobre puntales. Ambos son claras reinterpretaciones de detalles propios de caseríos y formalmente deben poco a los modelos británicos, bien es cierto que su presencia y su finalidad obedecían a los patrones espaciales de la arquitectura doméstica del período victoriano. Sin embargo, en esta cuestión como en tantas otras no hubo ni reglas ni tendencias fijas, algo propio de una época en la que el eclecticismo dominante propició la libertad y la diversidad de propuestas. De hecho, el propio Bastida optó por un típico *bay-window* de diseño plenamente inglés en otra de las residencias de estilo vasco proyectadas para Ramón de la Sota en la citada urbanización en el mismo año de 1928. Una vez más este mirador correspondía a una dependencia de recibo, ya que iluminaba el salón, y estaba en una de las fachadas laterales.

Otros profesionales, cuya obra es menos conocida que los que acabamos de citar, aunque en determinados momentos fueron especialmente receptivos a las pautas de la arquitectura regionalista, también utilizaron miradores y trazados de ascendencia inglesa en sus diseños. Este fue el caso de Tomás Bilbao Hospitalet (1890-1954, titulado en 1918), quien introdujo dos *bay-windows* en el proyecto de la casa de la Viuda de Luis Ajuria (1926) en Neguri, Guecho (Vizcaya), uno de ellos correspondía al despacho y adornaba la fachada noble y el otro, que formaba parte del salón estaba en la fachada zaguera. El inmueble en cuestión es una residencia, que afortunadamente subsiste en la actualidad, cuyo estilo deriva de la fisonomía de los caseríos. En sintonía con lo cual incorpora el típico repertorio de cubierta a doble vertiente con caballete perpendicular a la fachada principal, entramados de madera ficticios, superficies de ladrillo visto, alternadas con otras revocadas, portalón, contraventanas exteriores de madera, etc. Más sorprendente es el hecho de que en 1929 el propio Tomás Bilbao introdujera tres *oriel-windows*, dos de ellos en el frente noble y el tercero en la fachada lateral derecha, en uno de sus proyectos neovascos para Ramón de la Sota en la Urbanización Ondategui, en Guecho, a la que ya hemos hecho referencia anteriormente. En este último caso, conviene resaltar que el arquitecto contempló en los planos la disposición de un banco corrido en dos de estos miradores, de manera que se ajustaban a rajatabla al uso que se les daba a los mismos en Inglaterra como zonas de estar dentro de otra habitación.

Otro caso significativo es el Antonio Araluce, quien se mostró especialmente proclive a la arquitectura regionalista vasca en sus proyectos de carácter residencial. Sirven de ejemplo sus casas para Vitoriano Diliz (1913) y Juan Barasorda (1917), ambas en Guecho (Vizcaya).

Es especialmente interesante la última, puesto que obedecía a la modalidad de edificios de estilo vasco, que además incorporaban un torreón, aunque en este caso el formato circular del mismo se apartaba de los modelos al uso en la arquitectura regionalista montañesa como el que vimos al comienzo de estas páginas en la casa de Nicolás Vicario. En este sentido, cabe decir que la presencia de miradores de tipo inglés no fue privativa de la arquitectura regionalista vasca, ya que algunos de los arquitectos a los que hemos hecho referencia en este escrito también los introdujeron en casas regionalistas de estilo montañés.

El fin de la Guerra Civil y el advenimiento del régimen franquista supuso un brusco cambio en el devenir de la arquitectura española, que se tradujo en la existencia de distintas corrientes que estuvieron vigentes a lo largo de los años cuarenta, cincuenta y aún en los sesenta. Dentro de este panorama, el regionalismo tuvo cierta vigencia, si bien con notables diferencias respecto a las propuestas surgidas en torno a 1900. Así las cosas, en la comunidad autónoma que nos ocupa el estilo vasco fue una alternativa de peso en lo referente a la arquitectura residencial. Dentro de este contexto, hay diversas obras que ratifican que la inclusión de miradores de tipo inglés siguió vigente. Ilustramos aquí la casa de David Calvo Centelles en Trucíos (Vizcaya), construida alrededor de 1950, cuya autoría es desconocida. Este edificio tiene una composición derivada de las construcciones regionalistas inspiradas en la arquitectura culta vasca, aunque ofrece una silueta simplificada respecto a los ejemplos primigenios. Cuenta con tres *bay-windows*, dos de ellos corresponden al salón y el comedor y están en el frente principal, mientras que el tercero forma parte del comedor de niños y sobresale en la fachada zaguera.

En ocasiones, la presencia de miradores de tipo inglés es fruto de una

reforma. Este es el caso de la residencia de Benito Marco Gardoqui, que fue alcalde de Bilbao, situada en el barrio de Retola, en Sopuerta (Vizcaya). Este edificio, que fue proyectado en 1918 por el arquitecto Juan Arancibia Lebario, corresponde a la modalidad de la arquitectura regionalista vasca derivada de los caseríos, en función de lo cual tiene la típica volumetría apaisada, delimitada por una cubierta a doble vertiente con caballete perpendicular a la fachada principal, y además cuenta con paramentos de ladrillo visto en el tímpano, contraventanas exteriores de madera, alero de gran vuelo, portalón, etc.

Terminada la Guerra Civil, la casa fue reformada por el arquitecto Rafael Fontán Saénz (1891-1986, titulado en 1926) con objeto de ampliar el comedor de la misma. Este último era una amplia dependencia rectangular, que estaba dotado de chimenea y de un pequeño espacio lateral –orientado hacia la fachada zaguera-. El objeto de los tra-

bajos que nos ocupan era habilitar una zona de estar, para lo que Fontán optó por configurar un *bay-window*, rasgado en el frente lateral, con lo que la habitación en cuestión adoptó una planta en T y contó con tres subespacios. A la hora de ejecutar este proyecto el artífice del mismo posiblemente tuvo in mente las casas de estilo vasco, diseñadas en las primeras décadas del siglo XX, que tenían este tipo de miradores de ascendencia inglesa, aparte de que la petición de los comitentes enlazaba claramente con los trazados propios del período victoriano, que tanto habían arraigado en la arquitectura doméstica vizcaína. Por todo ello cabe concluir que en este proyecto tardío, al igual que había ocurrido en las obras tempranas, prevalecieron los aspectos espaciales sobre los formales, de manera que los arquitectos renunciaron al purismo estilístico y se acogieron bajo el paraguas protector del pensamiento y el diseño ecléctico y la libertad intrínseca a los mismos.



UT CINEMA POESIS.
EL CINE EN EL DEBATE DE LAS ARTES

Gonzalo M. Pavés
Universidad de La Laguna

Con las proyecciones cinematográficas llevadas a cabo por los Hermanos Lumiere a finales del siglo XIX, el hombre moderno despertó a un universo diferente, o quizás habría que decir, que con el cine la humanidad abrió los ojos hacia una nueva manera de ver y comprender la realidad y la naturaleza circundante. Las narraciones que han llegado hasta nosotros de aquellas primeras experiencias cuentan como los espectadores se vieron invadidos por sentimientos contrapuestos, una mezcla agridulce de júbilo, estupor y recelo. Máximo Gorki, testigo cualificado de su época, nos describía en 1896 su pérdida de la virginidad cinematográfica como un descenso al “reino de las sombras”, un viaje que relataba con palabras cargadas de desconcierto:

Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido, sin color. Todas las cosas -la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire- están imbuidos allí de un gris monótono. Rayos grises del sol que atraviesan un cielo gris, grises ojos en medio de grises rostros y, en los árboles, hojas de un gris ceniza. No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso.

(...) Esta vida, gris y muda, acaba por trastornarte y deprimirte. Parece que trans-

mite una advertencia, cargada de vago pero siniestro sentido, ante la cual el corazón se estremece. Te olvidas de donde estás. Extrañas imaginaciones invaden la mente y la conciencia comienza a debilitarse y a obnubilarse...¹.

La presentación en sociedad de aquella nueva maravilla de la ciencia y la tecnología que suscitaba tantas y tan novedosas sensaciones, sin pretenderlo, estaba asestando un terrible golpe seco contra los cimientos de la concepción tradicional de las artes. “Ilusoria y sobrecogedora, la escritura del movimiento estaba haciendo ahora realidad las utopías más audaces de los minuciosos fabuladores naturalistas.(...) La vida ya podía mostrarse fidedignamente, la *intrahistoria* menuda residual podía guardarse en los archivos y la memoria podía brincar pizpireta e inmutable a través de los siglos”². Su estrecha vinculación con la realidad, la captura luminosa de la tan ansiada naturaleza, su capacidad no ya para imitarla, sino para hacer de ella su esencia, su materia prima fundamental, colocó al cine en el centro del debate de las artes a pesar de las suspicacias de los intelectuales, las advertencias de los moralistas y el desdén de los propios artistas.

Con la irrupción de la fotografía, la teoría monolítica de las artes que había

¹ Gorki, Máximo (1981): “El reino de las sombras”, en *Los escritores frente al cine*, edición a cargo de Gedulh H.D., Fundamentos, Madrid, pp. 17-21.

² Montiel, Alejandro (1992): *Teorías del cine. Un balance histórico*, Montesinos Editor, Barcelona, p.11.

sido el motor de la creación y la actividad artística desde los albores del renacimiento comenzó a tambalearse, pero como ya señaló Walter Benjamin “las dificultades que la fotografía deparó a la estética tradicional fueron un juego de niños comparadas con las que aguardaban a esta última en el cine”³. Para este autor, el nuevo medio proponía un nuevo concepto de obra de arte basado en la reproducción mecánica de objetos que con ello perdían su condición sagrada y única, acelerando la pérdida del “aura” y “autoridad” tradicionales.

Los éxitos del cine, tras las primeras proyecciones de los Lumière en París, fueron contrarrestados por las fuertes resistencias conservadoras de quienes vieron en el nuevo medio, el peligro de una vulgarización irremediable, la culminación de un proceso de “democratización del arte” que podía acabar con los antiguos privilegios a los que siempre habían estado vinculadas las formas aristocráticas del arte. El cine se convertía en el primer intento de producir arte para un público de masas. La literatura, el teatro, las artes plásticas y la arquitectura habían mantenido hasta entonces el “secreto” de aquella unidad y aquella originalidad que habían hecho de toda expresión artística el misterioso e irreplicable manifestarse de altísimas fantasías, en beneficio de unos pocos entendidos y con sujeción de la enorme mayoría de incultos. Hacía siglos que a éstos no les llegaba más que una débil resonancia de incomprensibles mensajes, mientras que la concreción de una condición general servidumbre permanecía como único y envilecedor testimonio de la jornada laboral de millones de personas⁴. Pero al mismo tiempo con la aparición del cinematógrafo se produjo un cambio revolucionario en el panorama de las artes, en

esa estrecha vinculación que se establece entre el ojo del espectador y la obra contemplada. La necesidad de amortizar el capital invertido en la realización de una película convirtió a los asistentes del mundo entero, no importaba su educación o condición social, en elementos sustentantes, en factores imprescindibles en el arduo y largo proceso creativo de un film, y este hecho determinó, por primera vez, la influencia de las masas sobre la producción de arte. “Por su mera presencia en las representaciones teatrales en Atenas o en la Edad Media, ellas nunca fueron capaces de influir directamente en la marcha del arte; sólo desde que han entrado en escena como consumidores y han pagado el precio real de su disfrute se han convertido las condiciones en que pagan sus dineros en factor decisivo en la historia del arte”⁵.

En los albores de la Edad Moderna, durante mucho tiempo algunas de las posteriormente denominadas “Bellas Artes” tuvieron que luchar, argumentar y polemizar para conseguir fuesen admitidas en la noble esfera de las artes liberales, dejando atrás su consideración medieval de simples actividades manuales, artesanales. El cine a comienzos del siglo XX le fue negada su consideración de arte. El hecho de que los objetos cinematográficos fueran el resultado de la intervención de un ojo mecánico que se interponía entre el artista y su creación, sumado a su carácter comercial e industrial determinaron que, en sus inicios, el medio cinematográfico fuese considerado como un arte “impuro”, como un mero “subproducto cultural” por los sectores más conservadores de la sociedad. Frente a la actitud pionera de Riccioto Canudo en su *Manifiesto de las Siete Artes* de 1911 donde, apasionadamente, daba cobijo en el seno de las

³ Benjamin, Walter (1992): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*, Santillana, Madrid, p. 32.

⁴ Pecori, Franco (1978): “El cine: desde las estéticas normativas hasta el análisis semiótico”, en *Comunicación de masas: Perspectivas y métodos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p. 141.

⁵ Hauser, Arnold (1992): *Historia social del Arte y de la Literatura*, vol. III, Ed. Labor, Barcelona, p. 294.

manifestaciones artísticas al cine, a este hijo “recién nacido del Sentimiento y de la Máquina”, celebrando su aparición como el final de un proceso de síntesis, como la “fusión total de todas las artes”, como la encarnación del “nuevo espíritu moderno”⁶, otros intelectuales mantuvieron posturas radicalmente opuestas. Sacha Guitry por ejemplo, en una entrevista publicada en *Le Figaro* en el período 1912-1913 denunciaba sin ambages los intentos de convertir al cine en un medio de expresión artística: “Pienso que los autores son culpables de alentar la expansión falsamente artística de un invento maravilloso que jamás hubiera debido dejar de ser lo que es en realidad: meramente científico”⁷. En esta misma línea se manifestó George Duhamel años más tarde, cuando se quejaba de que las “imágenes movilizadas” sustituían su pensamiento, no permitían el libre fluir de asociaciones de ideas que se producían ante la contemplación de una pintura⁸. Movido por su desprecio social hacia aquellos que considera los principales consumidores de los productos ofrecidos por la industria cinematográfica, Duhamel calificaba al cine de simple “pasatiempo para parias, disipación para iletrados, para criaturas miserables aturdidas por sus trajines y sus preocupaciones..., un espectáculo que no reclama esfuerzo alguno, que no supone continuidad en las ideas, que no plantea ninguna pregunta, que no aborda con seriedad ningún problema, que no enciende ninguna pasión, que no alumbraba ninguna luz en el fondo de los corazones, que no excita ninguna otra esperanza a no ser la esperanza ridícula de convertirse en *star* en Los Angeles”⁹.

La actitud despectiva y crítica de Duhamel es bastante representativa del posicionamiento adoptado por aquellos enemigos de considerar al cine como una manifestación artística en pie de igualdad con las demás. Su principal argumento fue precisamente que el film era un lenguaje de imágenes y, en consecuencia, no buscaba estimular a la razón, el cine era presentado como un lenguaje emocional, “pático” que actuaba sobre nosotros suscitando sentimientos, pero sin activar los elevados mecanismos del pensamiento, algo que según los ardientes defensores de la cultura tradicional, sólo puede alcanzarse con el uso de la palabra. “Esta postura de clara distinción entre imagen y palabra implicaba varios equívocos, pero sobre todo uno: el de que, en realidad, el cine (...) nunca ha sido un lenguaje únicamente de imágenes, ni siquiera en los tiempos del cine mudo. (...) En realidad, precisamente del desarrollo de las nuevas técnicas de reproducción de la imagen y del sonido estaban surgiendo otro tipo de comunicación, nuevos sistemas de signos icónico-verbales, es decir, nacían nuevos lenguajes cuyo elemento principal no era la imagen, ni siquiera la imagen más la palabra, sino la imagen audiovisual en movimiento”¹⁰.

Detrás de los denostadores del cine se ocultaba la inquietud ante un nuevo medio expresivo cuyo influjo, con el transcurrir de los años, se ha demostrado innegable, imparable y determinante en el discurrir de las manifestaciones artísticas generadas a lo largo del siglo pasado. Gillo Dorfles apuntaba que el verdadero núcleo de buena parte e las polémicas contemporáneas en torno al arte en ge-

⁶ Canudo, Ricciotto (1993): “Manifiesto de las Siete Artes”, en *Textos y manifiestos del cine*, edición a cargo de Joaquín Romaguera i Ramío y Homero Alsina Thevenet, Cátedra, Madrid, pp. 15-18.

⁷ Citado por Pesori, Franco, op. cit., p. 142. Curiosamente uno de los padres del invento, Louis Lumiere, también pensaba algo parecido.

⁸ Duhamel, George (1930): *Scènes de la vie future*, París, p. 52, citado por Benjamín, Walter, op.cit, p. 51.

⁹ Citado por Benjamín, Walter, op.cit, p. 53.

¹⁰ Tarroni, Evelina (1978): “Perspectivas psicológicas” en *Comunicación de masas: Perspectivas y métodos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p. 14.

neral y a las artes figurativas en particular estaban en relación con el nacimiento del film, este hecho histórico, este avance científico y tecnológico había hecho “inútiles y risibles los antiguos intentos de “reproducción de la realidad” que a pesar de todo habían parecido ser los fines más elevados de cierto género de actividad artística”¹¹. La captación de la realidad, de esa música luminosa compuesta por luces y sombras, proyectaba un mundo nuevo, cercano, real. El cine había logrado dotar de movimiento a la ventana de Alberti, ofreciéndonos una visión clara y precisa de la Naturaleza.

El cine, ese arte nacido de la máquina, se impuso de esta manera a las otras artes convirtiéndose en su punto de fuga. En 1910, Duchamp, Juan Gris y Picasso comenzaron a confeccionar montajes o desnudos bajando la escalera con los medios que tenían a su alcance. Coincidiendo cronológicamente con los avances del montaje en el cine experimentado entre otros por Griffith, los movimientos de vanguardia contemporáneos se lanzaron a la experimentación y jugaron cinematográficamente con el espacio y el tiempo. Así mientras el cubismo se entretenía desmultiplicando los planos de la realidad, el futurismo de Marinetti los sincopaba creando un ritmo frenético y perturbador. Las vanguardias históricas, al grito del poeta francés Rimbaud de: “Hay que ser absolutamente modernos”, emprendieron casi simultáneamente a la aparición del cine una vertiginosa carrera en pos de esa absoluta modernidad. Una modernidad concebida como contraposición a la tradición, a la cultura oficial y del orden establecido. Si nada de lo que existía era aceptable, era mejor destruirlo. Algunos de estos movimientos artísticos vieron en el “artilugio cinematográfico” un claro signo

de los nuevos tiempos. La ciencia y la tecnología, motores de la modernidad habían provocado importantes cambios sociales y culturales, creando con el cine su propio medio de expresión. “La experiencia cultural del tiempo y del espacio sufrió transformaciones importantes con los avances técnicos entre 1880 y la Primera Guerra Mundial. Gran parte de la población en occidente habían pasado de las comunidades rurales a las urbanas. Los cambios que configuran la nueva sociedad pueden verse reflejados en una cifras significativas. La población europea pasó de unos 190 millones de personas en 1800 a unos 400 millones a principio del siglo XX. Hacia 1914, 200 millones de personas de procedencia europea había repoblado otros continentes, sobre todo América. En 1870 había unas 70 ciudades en Europa mayores de 100.000 habitantes. Hacia final de siglo hay 200 y 6 con más de un millón. El trabajo industrial se había generalizado y a lo largo de la primera década del siglo XX comenzará la revolución de las cadenas de montaje en las fábricas. El cine es producto y testigo de todos estos cambios”¹². En un mundo, en una sociedad, en una cultura marcada por las continuas transformaciones y por una fe ciega en el progreso, el cine había conseguido atrapar la esencia de la época. Pero además, las vanguardias se sintieron fascinadas con el cine porque como forma artística, planteaba una lúdica paradoja. Por una parte, suponía la culminación de una vieja aspiración de las artes, la fiel representación de la naturaleza, pero al mismo tiempo, agazapada tras este rasgo esencial, se escondía la potencial semilla de destrucción de la tradición que las nuevas poéticas artísticas trataban de derribar. Utilizando como materia prima las imágenes sumi-

¹¹ Dorfler, Gillo (1986): *El devenir de las artes*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., p. 220.

¹² Benet, Vicente J. (1999): *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*, Ediciones de La Mirada, Valencia, pp. 26-27.

nistradas por la realidad, el cine podía, a través del montaje, rumiarlas, moldearlas, transformarlas, regurgitarlas creando mundos y universos que nada tenían que ver con el devenir cotidiano. En ese sentido, el cinematógrafo puede ser considerado, como bien señala el propio Dorflès, como la “piedra de toque del arte moderno”¹³, como el ingenio mecánico cuya influencia podemos rastrear en los usos y costumbres de las artes de la última centuria. Cada época, cada sociedad tiene un inconsciente visual, foco central de sus percepciones (en la mayoría de los casos no percibido), un código figurativo que le impone como denominador común su arte dominante. Dominante es el *arte entre las artes*, aquel que tiene la capacidad de integrar o de modelar las otras a su imagen. El mejor conectado con la evolución científica y las técnicas punteras. Aquel que asegura la más intensa comunión de los contemporáneos. El cine se nos aparece como el mejor espejo y reflejo de nuestra sociedad contemporánea, una fuerza expresiva que ha logrado modelar las opiniones, el gusto, el lenguaje, la indumentaria, el comportamiento e incluso la apariencia física de su público. Para Regis Debray, si la pintura constituyó el psicoanálisis del siglo XVI, el cine lo es del siglo XX: “Se puede resumir visualmente el Renacimiento con un Dure-ro, un Leonardo da Vinci y un Tiziano. Si hubiera que exponer la trama mental de la época, habría que proyectar un Griffith, un Bergman y un Godard. ¿No habrían sido hoy cineastas Dure-ro y Rabelais?”¹⁴. Ernst Casirrer en su *Filosofía de las formas simbólicas* afirmaba que el hombre no vivía en un universo físico, sino en uno simbólico. Esa red

simbólica estaba tejida con los hilos que suministraban el lenguaje, la religión, el mito y el arte, sin ella el hombre no podía enfrentarse a la realidad, sin interponer esos medios artificiales, el hombre estaba condenado a la ignorancia o a la ceguera. Según Casirrer, el arte ocupaba un lugar principal entre las formas simbólicas, su función era la de renovar nuestro modo de ver el mundo y la de descubrirnos nuevas formas¹⁵. El cine, en buena medida, ha contribuido a elaborar el universo simbólico que ha sostenido al hombre y a la sociedad contemporánea a lo largo de este siglo. Nuestras miradas han estado “contaminadas” por la mirada construida desde las pantallas luminosas de las salas cinematográficas. Panofsky fue consciente del poder centralizador del cine, y reconocía además que, esta joven manifestación artística había logrado reestablecer el contrato dinámico entre producción y consumo artístico. “Si todos los poetas líricos, compositores, pintores y escultores serios se vieran forzados por decreto a poner fin a sus actividades, un fracción más bien restringida del gran público se daría cuenta de ella y una fracción aún más restringida lo sentiría seriamente. Si lo mismo sucediese con el cine tendría consecuencias sociales catastróficas”¹⁶.

Pensadores e historiadores tan reputados como Walter Benjamin, Arnold Hauser, Erwin Panofsky o Rudolph Arheim antes del final de la primera mitad del s. XX ya habían defendido en diversos textos la necesidad de englobar al fenómeno cinematográfico dentro del discurso general de las artes, sin embargo a la historia del cine como disciplina científica todavía le quedaba un largo camino por recorrer.

¹³ Dorflès, Gillo, op.cit, 219.

¹⁴ Debray, Regis (1994): Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente, Ediciones Piados, Barcelona, p. 231.

¹⁵ Vilar, Gerard (1996): “La filosofía de la cultura”, en Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, vol. I, edición a cargo de Valeriano Bozal, Visor, Madrid, pp. 373-374.

¹⁶ Panofsky, Erwin (1976): “Estilo y material en el cine”, en Contribuciones al análisis semiológico del film”, Fernando Torres editor, Valencia, p. 149.

EL CINE COMO OBJETO DE ESTUDIO DE LA HISTORIA DEL ARTE

Una vez admitido el status artístico del cine, un medio que presenta además sus propias peculiaridades lingüístico-expresivas, debería haber sido natural que desde el campo de la Historia del Arte, se incentivaran los estudios encaminados a desentrañar su verdadera naturaleza y evolución histórica, toda vez que “el arte cinematográfico es el único cuyo desarrollo han podido seguir, desde sus más remotos comienzos los hombres, hoy en día vivos; y en este desarrollo es tanto más interesante cuanto que ha ocurrido en condiciones contrarias a las artes precedentes. No fue una necesidad artística la que provocó el descubrimiento y perfeccionamiento una técnica nueva, fue un invento técnico el que provocó el descubrimiento y perfeccionamiento de un nuevo arte”¹⁷.

Efectivamente, nunca antes en la Historia del Arte habíamos contado con la oportunidad de rastrear con precisión las huellas de una nueva manifestación artística desde sus más tempranos balbucesos. Este hecho histórico fundamental debería incentivarnos a estudiar con una fruición especial este joven medio expresivo que, en el curso de tan sólo un siglo, ha sabido encaramarse al panorama del arte del siglo XX, reclamando para sí su status innegable como “*arte de referencia* que se impuesto al resto de las manifestaciones artísticas de nuestro tiempo”¹⁸. Arnold Hauser conocedor de esta realidad quiso finalizar su magna obra *Historia Social de la Literatura y el Arte* englobando el arte contemporáneo bajo el significativo epígrafe “Bajo el signo del cine”. En ese sentido Jaime Brihuega apunta que el “desarrollo hipertrófico” del fenómeno de comunicación de masas en todos sus extremos durante el primer tercio de la

centuria pasada, influyó en las relaciones arte y sociedad, pero también afectó, “*intramuros*, al propio arte: transmisión simultánea e inmediata de las diversas experiencias artísticas del planeta a través de los *media*, hipertrofia y diversificación del conocimiento de la imagen del mundo y de su capacidad dinámica, conciencia de la multiplicación cuantitativa de la recepción artística... y un largo etcétera que parece ocioso repetir una vez más. Pero, sobre todo, la oportunidad de un consumo masivo de imágenes culturalmente configuradas induciría un desbordamiento *extramuros* del propio recinto genérico de las Bellas Artes, férreamente categorizado desde la Ilustración”¹⁹.

La oportunidad de contemplar el nacimiento y desarrollo de este joven medio de expresión debía haber sido considerada, por lo tanto, una atalaya privilegiada desde la cual observarlo con un interés y detenimiento especial. La relativa cercanía de su gestación nos abre la posibilidad de abarcar el sentido y dimensiones de producido con la aparición de los medios de reproducción mecánica a lo largo del siglo XIX que ofrecieron, por primera vez, imágenes generadas por medios no humanos, su rápida diversificación e implantación y su predominante convivencia hasta nuestros días con los sistema de representación tradicional.

Sin embargo, hasta hace tan sólo cuarenta años, muy pocos centros universitarios del mundo se atrevían a admitir dentro de sus programas e investigaciones estudios y trabajos centrados en el análisis del fenómeno cinematográfico. El reconocimiento social y cultural del cine, como campo virgen y abierto, como territorio científico sobre el cual los investigadores podían desplegar su curiosidad y afán de conocimiento era todavía en aquellos tiempos tan sólo

¹⁷ Panofsky, Erwin, op.cit, p. 147.

¹⁸ Debray, Régis, op.cit, p. 229.

¹⁹ Brihuega, Jaime (1996): “Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, edición a cargo de Valeriano Bozal, Visor, Barcelona, p. 120.

una quimera, y la pulsión por conocer sus entrañas se encontraba en manos de entusiastas del cine y de un puñado de desafiantes académicos que, movidos por su amor por el cine, trataban de abrir brecha en la anquilosada cultura oficial.

Muchas son las razones que explicarían el desprecio y escepticismo que en los círculos académicos despertaron las producciones generadas por el cinematógrafo y a la posibilidad de estructurar un discurso histórico en torno a esta manifestación artísticas. Algunos de los motivos de este recelo surgen en ámbitos ajenos al fenómeno cinematográfico, otros por el contrario, se encuentran paradójicamente cobijados en su interior. Quizás uno de los más evidentes sea el concepto, lleno de prejuicios, que las “élites” tenían del cine. La “Alta Cultura”, de la cual forman parte por cierto también los historiadores, consideraban al cine, como una especie de *opio popular*, una simple distracción, una manifestación de la cultura de masas, un objeto puramente comercial²⁰ e indigno de tener una historia. Detestado por su infantilismo, por su presuntos efectos alienantes, el séptimo arte no pasado de ser para estos círculos académicos “una forma de esas subculturas poco recomendables, *fuerzas peligrosas, inmorales y malsanas* que favorecen tanto la agresividad (por la violencia que a veces contienen) como la pasividad (porque se transmiten a través de unos medios de comunicación que neutralizan cualquier

actividad crítica por parte del espectador)”²¹. Así el cine, en el mejor de los casos, fue considerado por los guardianes de la cultura como una simple distracción, no como un fenómeno cultural, o en el peor de los casos, “como un enemigo de la cultura que redujo *Hamlet* a doce minutos mudos de salvaje gesticulación”²². Y es que, por extraño que nos parezca, pese a que el cine y otros medios icónicos como la fotografía, el cómic o el cartel han aportado un amplio y riquísimo repertorio visual a nuestra cultura, sin embargo todavía hoy entre los sectores que se dedican a la historia y a la crítica cuesta mucho equiparar, en el contexto de la más refinada de las Culturas, los estudios sobre los medios con los análisis sobre las figuras “geniales” de la literatura y del arte²³.

Detrás de este gesto de desaire elitista, que se muestra desdeñoso con una parte importante de la cultura visual de masas, se esconde una clara actitud de desprecio social. Para estos sectores, los denominados por Umberto Eco como *apocalípticos*, la cultura en general y el arte en particular es “el resultado de un cultivo celoso y solitario que no puede ser compartido por las masas”²⁴, por eso para ellos la cultura de masas es la anticultura²⁵. La cultura, como ha indicado el historiador e intelectual Henry May en *The end of the American Innocence*, para la generación de académicos, críticos y demás intelectuales que se encontraron con el cine en sus primeras décadas significaba “no

²⁰ Ha sido bastante común esgrimir el argumento de que la naturaleza comercial lo invalida como un medio de expresión artística de altura. En relación con esta cuestión Edwin Panofsky señalaba lo siguiente: *Si defendemos como arte comercial todo arte primordialmente concebido para responder a las exigencias de un patrón o de un público que paga, hay que decir que el arte no-comercial es la excepción más que la regla, y una excepción más bien reciente y no siempre afortunada. Si bien es cierto que el arte comercial siempre corre el riesgo de acabar siendo una prostituta, no lo es menos que el arte no-comercial corre de acabar siendo una solterona. El arte no-comercial nos ha dado Un dimanche a la Grande-Jatte de Seurat y los Sonetos de Shakespeare, pero también muchas obras que son esotéricas hasta la incomunicabilidad. De forma inversa, el arte comercial nos ha dado muchas obras vulgares o snobs (dos aspectos de la misma cosa) rayanas en lo repugnante, pero también los grabados de Dürero y las obras de Shakespeare*”. Panofsky, Edwin: op.cit., p. 168.

²¹ Lagny, Michele (1997): *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Bosch Casa Editorial, Barcelona, p. 19.

²² Allen, Robert C. y Gomery, Douglas (1995): *Teoría y Práctica de la Historia del Cine*, Paidós, Barcelona, p. 45.

²³ Ramírez, Juan Antonio (1997): *Medios de masas e Historia del Arte*, Cátedra, Madrid, p. 241.

²⁴ Ramírez, Juan Antonio, op.cit, p. 242.

²⁵ Eco, Humberto (1968): *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, p. 12.

tanto una forma de describir el modo en que la gente se comportaba como una idea del modo en que *debían* comportarse y no lo hacían”²⁶. La Historia del Arte como disciplina científica interesada en desbrozar las vinculaciones existentes entre la imagen y la sociedad podría haber defendido, en términos generales, una postura mucho más integradora. Pero nada hay más lejos de la realidad. Lastrada por su esclerotización interna e inoperancia, revelando una importante crisis en sus objetivos, métodos y lenguaje, la Historia del Arte en muchos lugares es “solamente cantora nostálgica de un mundo que se fue, incapaz de apuntarse a ningún presente que no sea el circuito comercial de las galerías y sus subproductos marginales, definidos como *artísticos* por el aparato publicitario que acompaña a todas las manifestaciones *económicas*”²⁷. Este deseo de ocultarse en el pasado, entendido como espacio regulado y limitado por valores y conceptos conocidos, ha sido una pauta común de la Historia del Arte a lo largo de siglo XX y revela con prístina claridad su desconcierto con respecto al propio devenir de las artes en los últimos ciento cincuenta años. Buena parte de las manifestaciones

artísticas de nuestro siglo, especialmente las propuestas de algunas tendencias de la vanguardias históricas y las recuperadas por ciertas corrientes artísticas de los cincuenta, supusieron un rechazo frontal de algunos de los principales cimientos teóricos del arte que permanecieron incuestionados hasta finales del siglo XIX²⁸. Tanto conceptualmente, como a nivel de las estrategias y experiencias, el arte contemporáneo ha sufrido unas transformaciones tan radicales y complejas que han trastocado el orden artístico establecido²⁹. Muchos de los valores que se consideraban únicos, intocables y universales quedaron obsoletos con la irrupción de unos movimientos estilísticos que ponían en cuestión no sólo el concepto y el sentido del arte, sino que certificaban su crisis y defunción³⁰. Frente a esta nueva situación, la Historia del Arte ha tardado en reaccionar, moviéndose lentamente, de forma perezosa, mostrándose reticente a calificar como arte a los frutos “amargos” de las vanguardias.

Lejos de mantener una actitud abierta y activamente relativista, la disciplina de la Historia del Arte ha preferido mantenerse fiel a “unos supuestos valores normativos, defendidos como

²⁶ Citado por Allen Robert C. y Gomery, Douglas, op.cit, pp. 44-45.

²⁷ Ramírez, Juan Antonio: op.cit, p. 11.

²⁸ Tatarkiewicz afirmaba que en el campo del arte, nuestra época se caracteriza principalmente por la oposición: *Está en contra de los museos –éstos no son el destino del arte. Contra la estética –que generaliza las experiencias individuales, dando lugar a generalizaciones a su vez a dogmas. Contra la diferenciación de las diversidades artísticas –una actividad totalmente inconsecuente. Contra la forma –petrificación de la creatividad viva. Contra el trato social del arte –cuya consecuencia es que el arte deja de ser una cuestión personal, el diálogo privado del artista con el universo. Contra el público de la obra, los espectadores y los auditores –éstos son innecesarios. Contra el artista –cualquier persona puede hacer arte. Contra el concepto de autor –en el “happening”. Contra la misma institución de las artes. Está en contra incluso del mismo término “arte”*. Tatarkiewicz, Wladyslaw (1995): *Historia de las seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Editorial Tecnos, Madrid, pp. 76-77

²⁹ Véase Eco, Humberto (1990): *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona.

³⁰ Regis Debray escribía, no sin ironía, como ese sentimiento de estar asistiendo a los últimos estertores del arte ha sido una constante a lo largo de la historia de la humanidad: Ese anuncio se ha hecho constantemente, de manera especial cuando la pintura gozaba de mejor salud. “Es increíble hasta qué punto han degenerado las artes desde Rafael e incluso desde los primeros representantes de la manera. Ni en Italia ni fuera de Italia ha habido más pintores”, escribía Bellori en 1672 en su *Vida de Anibal Caracci*. “Los buenos tiempos han pasado” afirmaba Hegel en la época de Gericault, y de Ingres, de Gaingsborough, de Friedrich y de Goya... Y Baudelaire acerca de Manet: “Es el pintor que ha matado a la pintura”. “La pintura está muerta”, declara por su parte el ilustre Delaroche después de haber oído la exposición que Aragón hacía del descubrimiento de Niepce y Daguerre. En 1931, el gran Élie Faure, tras denunciar “la búsqueda del estilo por el estilo” como error fatal, anunció en su *Agonía de la pintura el relevo de las artes plásticas por el cine*, “órgano de sustitución que su desaparición reclama”. Respondiendo a *La cabeza de obsidiana* de André Malraux con un perspicaz Picasso le liquidateur (...). De hecho, la lista de esquelas mortuorias es interminable. Debray, Regis: op. cit., pp. 203-204.

universales, que aniquilan o restringen cualquier novedad revolucionaria en el campo de la producción artística”³¹, negándose a reconocer que el concepto de arte, desde un punto de vista histórico, ha sido un concepto dúctil³², en continua modelación, hasta tal punto de que a lo largo de la historia de la humanidad, el significado del término no sólo ha variado ante nuevas exigencias y nuevos supuestos, sino que muchos de los valores que tradicionalmente se le había asignado resultan hoy desfasados o, cuanto menos, insuficientes³³.

Si esta fue la actitud con respecto a las manifestaciones generadas en el campo de las denominadas artes tradicionales, no debe extrañarnos el rechazo y el olvido que suscitaron entre los historiadores del arte las obras surgidas de los nuevos medios de creación, formas de naturaleza mecánica que directamente contravenían la esencia, el sentido y la función del arte desde la época del Renacimiento.

No obstante, hay que reconocer que existen también factores internos al propio cine que han contribuido a este desdén académico. Tal vez el más importante ha sido, quizás por la enorme complejidad del fenómeno cinematográfico, su incapacidad para estructurar un discurso histórico propio y riguroso. La Historia del Cine aún cuando no contaba con el beneplácito de la Cultura comenzó a gestarse desde muy temprano. Huérfana de puntos de referencia y de métodos en sus inicios, como dice Michele Lagny, “la historia del cine fue una historia de amor y sus defectos están ligados a esta polémica pasión”³⁴. La falta de precisión que durante mucho tiempo caracterizó los procedimientos

y métodos de la Historia del Cine no coadyuvaron a su reconocimiento científico. Realizada por cinéfilos, la historia del cine ha sido a menudo y, en muchos aspectos, sigue siéndolo, según la expresión utilizada por Pierre Sorlín en su obra *Sociología del Arte*, una “historia sagrada” “construida a partir de biografías deshilachadas, de una acumulación de detalles, a veces extraños, que provienen de otros campos... y organizados sin excesivo rigor intelectual. (...)”³⁵.

Ante la amplitud del territorio virgen que se le presentaba ante los ojos, la Historia del Cine comenzó tratando de delimitar lo desconocido. “Como arqueólogos, los historiadores registraban los graneros, buscaban exhibidores forasteros, camarógrafos, actores y, paso a paso, reconstituían catálogos, establecían listas, inscribían nombres y fechas; estudiosos infatigables, tenían cuidado, ante todo, de no omitir nada y de no equivocarse en los órdenes de prioridad; no tenían ni tiempo ni deseos de preguntarse sobre el objetivo de sus trabajos, ni sobre las vías específicas de su investigación: les parecía que lo esencial era salvar lo que estaba a punto de desaparecer... La historia del cine se encontró constituida como un concurso, atiborrada de biografías, consteladas de nombres propios y de títulos. A pesar de su empirismo y de sus insuficiencias, semejante ordenación era preferible, sin duda a la confusión anterior”³⁶. Pero lejos de desterrar esta concepción “vasariana” de los estudios cinematográficos, todavía hoy muchos trabajos de investigación dan la impresión de no haber logrado superar esta etapa inicial. Por otro lado, no hay que perder de vista que la Historia

³¹ Vega de la Rosa, Carmelo (1994): “Imágenes contaminadas. La fotografía en la Historia del Arte”, en *Fotografía y Métodos Históricos. Dos textos para un debate*, Aula de Fotografía de la Universidad de Cantabria y Aula de Fotografía de la Universidad de La Laguna, Santander, p. 42

³² Véase sobre este tema a Tatkiewicz, Wladyslaw: op.cit, pp. 39-71.

³³ Vega de la Rosa, Carmelo: op.cit, p. 41.

³⁴ Lagny, Michele: op.cit, p. 21.

³⁵ Citado por Lagny, Michele: ibídem.

³⁶ Citado por Lagny, Michele, op.cit., pp. 38-39.

del Cine como campo científico apenas tiene veinte años, y su condición novedosa, plantea no pocos problemas a los historiadores actuales que, al contrario de lo que sucede en otros ámbitos de la historia, carece de análisis anteriores. Los historiadores que tratan de fundamentar sus estudios en investigaciones pre-existentes suelen encontrarse con que las obras acerca de la Historia del Cine tiene poco peso y a menudo son poco fidedignas³⁷. Como disciplina académica, la historia del cine esta aún en su infancia. La falta de documentación de apoyo y la forma narrativa de los estudios históricos hacen que generalizaciones que no han sido probadas, obtengan el inmerecido estatus de “hecho” histórico indiscutible³⁸.

Parece obvio que una Historia general del Arte, con vocación de constituirse como tal, no puede sin más, ignorar las aportaciones que el mundo contemporáneo ha hecho a la comprensión del fenómeno artístico. Desentenderse de la trascendental metamorfosis que se ha operado en la esfera de las artes en los últimos doscientos años, negando el papel fundamental que han jugado en esa transformación la fotografía, el cine y otros medios audiovisuales, supondría la construcción de una Historia del Arte con desequilibrios, de una Historia del Arte con enormes lagunas y ausencias. Sin embargo, la historiografía ha tardado demasiado en darse cuenta e incluso, se podría afirmar que todavía parece resistirse a darse cuenta del todo. En su mayor parte la historiografía, conducida por una pesada inercia, “ha seguido ocupándose de cuadros, esculturas, edificios singulares, o de sus herederos directos,

sin verse obligada a una autocrítica que le permitiese salvar coherentemente su propia fractura epistemológica”³⁹. Javier Brihuega denuncia que, por esta dejadez, la cultura visual de masas ha pasado a ser objeto de reflexión privilegiada, con todo derecho, para la sociología pura y dura, la psicología social o de la recepción, la semiótica, la teoría de la comunicación, la filosofía social, el *marketing*, o para el ámbito profesional que la produce⁴⁰. “Pero sólo a regañadientes logra integrarse en un mismo discurso con la historia de lo que disciplinarmente llamamos *arte*: en el hilo de ese discurso cultural del que, realmente procede”⁴¹.

Debemos pues reivindicar nuestro derecho a reflexionar sobre un espacio científico que, por su naturaleza eminentemente visual, no nos debe ser indiferente, pero también debemos considerarlo una obligación. Creemos que el historiador del arte debe ser el primero en denunciar esta situación de “apartheid cultural” que consolida la separación entre los productos tradicionalmente artísticos y los productos de los nuevos medios⁴². Cada vez se hace más claro, más meridiano la necesidad de llevar a cabo un cambio profundo de mentalidad pero no sólo en el territorio de la Historia del Arte, también es esencial una renovación de la perspectiva en el campo de los estudios cinematográficos. Resulta ya impensable defender el desarrollo en un “espléndido aislamiento” de la historia, la crítica y de la teoría filmica, hoy más que nunca es preciso “articularlas, histórica y teóricamente, con una consideración de otras modalidades concretas de la imagen visual: pintura, fotografía, vídeo, por citar la más importantes”⁴³. La

³⁷ Allen, Robert C. y Gomery, Douglas, op.cit, p. 44.

³⁸ Allen, Robert C. y Gomery, Douglas, op.cit, p. 71.

³⁹ Brihuega, Jaime (1996): “La sociología del arte”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, edición a cargo de Valeriano Bozal, Visor, Madrid, p. 276.

⁴⁰ Brihuega, Jaime: ibidem.

⁴¹ Brihuega, Jaime, op.cit., p.277.

⁴² Ramírez, Juan Antonio: op.cit, p. 263.

⁴³ Aumont, Jacques (1992): *La imagen*, Paidós, Barcelona, p. 14.

irrupción de las nuevas formas y discursos artísticos a lo largo de los siglos XIX y XX ha estado acompañada por la entrada en escena de unos nuevos medios de creación y de divulgación del arte, y esto tiene unas consecuencias directas en nuestra área de conocimiento. Es indudable que esa deseable articulación de estas “jóvenes” manifestaciones artísticas en el discurso general de las artes no es sencilla, pero como acertadamente señaló Umberto Eco: “No hay nada menos científico que el querer ignorar la presencia de fenómenos todavía no exactamente definidos”⁴⁴. Hay que ser consciente de que este nuevo impulso conlleva no poco problemas de definición y una ardua tarea de revisión y adaptación metodológica que, partiendo desde cero, consiga la integración

de estas modernas formas del arte. Pero en este sentido, “hay que reivindicar el análisis de la denominada cultura visual del mundo contemporáneo como un problema o como un campo de reflexión primordial de la Historia del Arte”⁴⁵. El arte cinematográfico interesará, por lo tanto, a la Historia del Arte desde dos perspectivas articuladas entre sí: por un lado, desde el punto de vista de las aportaciones e influencias fronterizas, no sólo formales, sino también conceptuales, entre el cine y esas otras expresiones artísticas, y, por otro, en cuanto forma emergente y nueva de expresión, esto es, concibiendo la Historia del Cine como una historia específica y diferenciada de un tipo especial de imágenes, que, no obstante, comparten una misma cultura artística y visual.



⁴⁴ Eco, Humberto: *op.cit.*, p. 53.

⁴⁵ Vega de la Rosa, Carmelo: *op.cit.*, p. 48.

ARTE Y AUTOCENSURA: EL DIBUJO,
SUPPLICIO DEL PATRICARCA SAN JOSÉ DE FEDERICO
GARCÍA LORCA Y SU CONTEXTO ESTÉTICO

José Luis Plaza Chillón
Universidad de Granada

1. EVASIÓN POÉTICA, “POEMAS EN PROSA” Y DIBUJOS “PUROS”

El período creativo en el que se inscriben los todavía bastante desconocidos “Poemas en prosa” de García Lorca, forman entre 1926 y 1928 el elemento de unión, pero más bien como fenómeno transgresor de las formas poéticas, que van del *Romancero gitano* y *Mariana Pineda* a *Poeta en Nueva York*, *El público* y *Así que pasen cinco años*. Estos “poemas en prosa”, que como declaraba a Giménez Caballero en “La Gaceta Literaria” en 1928, iban a formar parte de un libro titulado *Las tres degollaciones*; en 1936 confirmaba el poeta con rotundidad a Antonio Otero que era uno de los libros que tenía terminado.¹ Estas breves obras expresan en su conjunto el intento de ofrecer respuesta radical a un conflicto estético y sentimental que mantenía la vida y la obra del poeta en los márgenes de la inquietud y la duda; y como era casi una norma en la creación poética lorquiiana, estos poemas iban a estar acompañados con sus correspondientes dibujos, de los que se conservan dos: *Nadadora sumergida* y *Suicidio en Alejandría*, además de otro perdido que fue publicado por la revista vallisoletana “Ddoos” y

que formaba pareja del poema “Amantes asesinados por una perdiz”; donde se retrataba el poeta siguiendo las mismas pautas iconográficas de los “autorretratos” neoyorquinos.²

Lorca no se encuentra cómodo en su faceta creadora, sobre todo, en lo referido a su labor poética. Es precisamente por estas fechas que el poeta está sufriendo una transformación en torno al sentido y las formas del arte; a lo largo de 1926 proyecta e incluso cumple con siete obras que están nutriendo su reflexión teórica, base para entender todo este convulso mundo que se acerca: las conferencias sobre Góngora y Soto de Rojas, la “Oda a Salvador Dalí”, tres conferencias sobre el mito de “San Sebastián” e incluso el anuncio a Jorge Guillén de una epístola sobre la poesía y el arte poética que será un poema “largo, monótono, estructurado, antidecorativo y latazo”. A finales de 1927 publica “Santa Lucía y San Lázaro”, un ensayo o “poema en prosa” en el que se desarrolla el enfrentamiento de dos estéticas bien diferenciadas, habitual por otra parte en el granadino en estos contradictorios años. Pero será, sobre todo, en 1928 donde incida en ese ánimo teorizador

¹ García Lorca, Federico (1989): *Obras completas*. Aguilar, Madrid, T. I, p. 497 y T. III, p. 678 (En adelante me referiré a ellas con la siglas O. C.).

² Huélamo Kosma, Julio (2000): “Los poemas en prosa: Lorca ante la encrucijada”, en Soria Olmedo, Andrés, Sánchez Montes, M^a José y Varo Zafra (coords.): *Federico García Lorca. Clásico, moderno*, Diputación Provincial, Granada, p.110.

con tres conferencias, que coinciden la mayor parte con los “poemas en prosa”, dos de ellas clasifican su actitud estética del momento, la célebre “Sketch de la nueva pintura” e “Imaginación, inspiración y evasión”, demostrando con esta última que la imaginación poética, que según él viene condicionada por la realidad circundante, ya le queda pequeña. Le atrae la lógica poética, de la inspiración, donde no hay términos ni límites, sino libertad plena; primando siempre el hecho poético que descubierto por la inspiración tiene sus propias leyes, aún discuriendo del todo control lógico. Todo este camino ensayístico iniciado por Federico demuestra el ansia por encontrar objetivamente por contraste o afinidad los credos artísticos ahí manifestados. Y esto además es confirmado confidencialmente a muchos de sus amigos como Guillén, Guillermo de Torre, Sebastián Gasch o Jorge Zalamea, insistiéndoles en el apartamiento de la práctica del verso, al que incluso aborrece, en beneficio de la prosa y ante todo, los dibujos. A esto habría que añadir el ya conocido elemento de inestabilidad, que en este caso es fundamental, traspasado por una crisis sentimental de la que hace continuamente eco a sus amigos íntimos en el verano y el otoño de 1928, aunque su origen se remontara a 1926. Lorca incide una y otra vez en su infelicidad, sus graves conflictos de sentimiento, llegando incluso a dudar si alguna vez conocerá el amor.³

Entre 1926 y 1928 Lorca se planteará evolutivamente las relaciones del arte y del mundo, y esa evolución suponía el tránsito de la poesía pura y objetivista que tiene como modelo a Góngora, a la poesía evadida, que aborda hechos al margen de la realidad, utilizando las leyes

que dicta la inspiración como medio de acceder a ámbitos emocionales inéditos, y si hay una figura fundamental que interviene como elemento vertebrador, además de cómo constante comunicador de orden poético y estético, ese fue su amigo “especial” Salvador Dalí; elemento sustancial y, tal vez, clarificador en este embrollo donde lo vital y lo artístico forman un todo. Si hubiese que citar dos nombres donde el influjo poderoso fuese percibido por Lorca como algo fundamental, uno sería Manuel de Falla, el otro sin duda alguna, Dalí. Del mismo modo que el crítico Santos Torroella delimitó una “época lorquiana” en Dalí,⁴ quizá, cabría postular la existencia recíproca de una etapa “daliniana” en el granadino, como apunta Mario Hernández, por esa capacidad de absorción y de integración en su propio estilo de los estímulos ajenos adecuadamente transformados, y ante todo, por la apertura teórica que se operará en su estética.⁵ El mutuo influjo entre Lorca y Dalí se origina en un contexto propicio en el que se exalta la relación poesía-pintura, y que ya ha sido definida en parte por algunos críticos, sin que ello signifique que no podamos ahondar todavía más, y conseguir una exploración concreta para el objeto de esta breve comunicación. El encuentro de ambos artistas ejemplifica el paradigma de hasta donde pintura y poesía pueden fundirse sobre las mismas rutas. Aparecerá un deslumbrante universo compartido a través de convergencias que van desde lo anecdótico hasta la provocación malintencionada, que oscilarán entre el amor y el odio, lo íntimo y lo cruel, sin olvidar el erotismo y la muerte (eros y tánatos). Es precisamente en este ejercicio de praxis estética donde surgieron los primeros

³ O.C. T. III, p. 258, 271, 889, 971, 978-981.

⁴ Santos Torroella, Rafael (1984): *La miel es más dulce que la sangre. La época lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Seix Barral, Barcelona.

⁵ Hernández, Mario (1989): “García Lorca y Salvador Dalí: del ruiseñor lírico a los burros podridos (poética y epistolario)”, en Dolfi, Laura (coord.): *L'impossible / posible di Federico García Lorca*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, p. 270-319.

efluvios del surrealismo español, donde confluyeron desde lo popular a lo ancestral. Desde 1923, año en que se inicia su amistad, entramos en un entramado vital lo suficientemente conocido, estudiado e interpretado como para ni siquiera intentar describirlo, es cierto por otra parte, que nos será inevitable acudir a muchos puntos en común para intentar analizar con corrección algunas de las creaciones plásticas de Lorca que aquí vamos a comentar.⁶

Serán estos los años en los que Dalí arrancará de un vanguardismo nuevo donde ensaya todo el repertorio de la modernidad hasta desembocar en la consumación de una identidad surrealista que se materializaría en obras pictóricas concretas muy relacionadas con los dibujos lorquianos de esta época, nos referimos a la desaparecida *La miel es más dulce que la sangre*, *Aparato y mano* o *Cenicitas (los esfuerzos estériles)*. Este es también el momento en que Dalí escribe poemas y Lorca dibujará sin cesar. De esta diatriba comunicativa, son sobre todo los innumerables dibujos, acertijos visuales o simples fotografías manipuladas las que pueblan su relación epistolar donde se quintaesencia la agilidad adquirida por la vulneraciones de la frontera entre los estatutos que comunican palabras e imágenes, o lo que es lo mismo, pinturas y poemas. Todos los elementos que subyacen o se intuyen en los óleos de Dalí, y me refiero a lo tangible, lo espectral, antropomórfico, lo putrefacto, lo mutilado, lo mórbido, los “bosques de aparatos”, las vísceras, las manos cortadas, las venas que afloran en la piel, la escatología, las moscas..., estallarán en imágenes obsesivas del deseo y el sueño para convertirse, al menos en estos años, en auténtica imaginaria compartida.

En 1927 sigue manifestando en sus cartas y conferencias el impacto de las nuevas ideas que va adquiriendo, y comienza la elaboración del primero de



Fig. 1. *Suicidio en Alejandría*. 1928 (Perdido).
Reproducido en *L'Amic de les Arts*, 28 (31-IX-1928)

sus “poemas en prosa”: “Santa Lucía y San Lázaro”, donde ya se comienzan a entrever los atributos creativos de los que vendrán a continuación, declarando la intervención del instinto, aunque siempre corregido por el dominio técnico, y la abstracción entendida como alejamiento de la realidad; todo ello cobra especial protagonismo en los dibujos de éstos años, aunque matizados en la medida de la realidad creada para no caer en la siempre indeseada deshumanización, por eso siempre los calificó de “dibujos humanísimos”. Será por eso que los dibujos que ahora realiza son de una gran variedad, mostrando direcciones plásticas opuestas y contradictorias; desde los supuestamente “ingenuos” por un lado, y poscubistas por otro, expuestos en las Galerías Dalmau de Barcelona en la única exposición individual que hizo en su vida, a los más elaborados y complejos, con redes de líneas delgadísimas y ondulantes, con una desarticulación de los objetos que le lleva casi a la no-figuración y que se sitúan dentro de la órbita estética que se deriva de los “poemas en prosa”. Así la suavidad de los colores utilizados, su transparencia, la variedad de superficies coloreadas, los puntos, las líneas, las manchas, los agujeros, el amor

⁶ Gibson, Ian (2000): *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*. Plaza y Janés, Barcelona.



Fig. 2. *Suplicio del patriarca San José*. 1928.
Tinta china sobre papel recortado. 160 por 115 mm.
Colección: José Luis Guerrero Aroca, Madrid

a lo diminuto; pero también lo fisiológico, lo sexual, lo homoerótico, lo tánático, procuran a los dibujos lorquianos de esta época una vida interior que lo aleja, como recordaba su amigo Gasch, de toda creación fría.⁷ Un mundo que por otra parte parece prelude la tragedia del llamado ciclo neoyorquino, y que no se circunscribe solamente a su obra dramática, poética o cinematográfica (guión de *Viaje a la luna*), sino que habría que extender a los que consideramos como los verdaderos protagonistas de este conflicto estético y sentimental que embarga a García Lorca en su estancia en la ciudad de los rascacielos: sus dibujos americanos. Lorca en estos años de crisis que fluctúan entre 1926 y su partida hacia el nuevo continente va definiendo sus dibujos hacia un proceso de estilización mayor, tendiendo, en ocasiones, como ya hemos apuntado, hacia la abstracción, fruto de una reflexión estética vinculada estrechamente a su labor poética y crítica, adaptándose a un arte

“puro” y creando, por tanto, unos dibujos que denominaríamos como puros, que como señalaba, Marie Laffranque, “son el arte de la vida”.⁸

2. EL ANDRÓGINO SAGRADO: SAN JOSÉ COMO MUJER

La temática sexual en la obra de Federico García Lorca tiene claras derivaciones ontológicas y sociales, pero no sólo para ahí. Recordemos, que en su mundo poético el amor nunca aparece como frívolo, sino que está vinculado a un impulso potente y profundo en función de un poderoso sentido sacro de la vida; y esto se puede constatar desde su obra juvenil donde ya eleva la sexualidad a una esfera mística con lo que adopta una actitud de decidida heterodoxia respecto a la posición oficial de la [dominante y represora] iglesia católica.⁹ Por ello, su concepción del amor, del sexo o del erotismo se despegaba del mundo que le ha tocado vivir y va a buscarlo hacia el paganismo de las religiones arcaicas, con su carácter natural, cuya función de la sacralidad homosexual se atribuye a la vida orgánica, y que sobre todo, excluye la noción de pecado, inventada por la tradición judeocristiana.¹⁰

En este contexto es donde surge, probablemente, el más desconcertante y trasgresor de los dibujos lorquianos, me refiero a *Suplicio del patriarca San José* (1928), cuyo título homónimo aparece tachado, tal vez, en un acto que el propio artista autocensura por la osada iconografía que presenta: San José, padre putativo de Cristo y marido de la virgen María, pero cuya realización se aleja de los cánones establecidos en la representaciones tradicionales del santo varón. Es verdad que existe una atracción por

⁷ Fourneret, Patrick (1976): “Los dibujos humanísimos de Federico García Lorca”, en *Trece de nieve*, 1-2, segunda época, p. 161.

⁸ Laffranque, Marie (1967): *Les idées esthétiques de Federico García Lorca...*, Centre de Recherches Hispaniques, Paris.

⁹ Martín, Eutimio (1986): *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Siglo XXI, Madrid, p. 247.

¹⁰ Álvarez de Miranda, Ángel (1963): *La metáfora y el mito*, Taurus, Madrid, p. 16-17.

parte de Lorca hacia lo religioso pero con una visión que lo distancia de la devoción católica. Muestra a San José con una gran corona de espinas en la cabeza y un “amenazador” sexo femenino en su parte genital. La figura parece haber sufrido un suplicio cuando transparente todo el costillar del cuerpo, que por otra parte será un elemento muy utilizado en posteriores dibujos como los realizados en Buenos Aires en 1934, cuando ilustró el libro de poemas de Pablo Neruda, “Paloma por dentro, o sea la mano de vidrio”. El vientre del santo aparece preñado, y como si de una moderna “ecografía” se tratara, transparente en su interior una pequeña figura que se resume en un rostro inclinado y sumido en un profundo sueño. El dibujo resulta aún más desasosegante cuando miramos los ojos del santo con las cuencas vacías y la retorcida y distorsionada silueta, que por otra parte rememora las imágenes desdobladas que por aquellos momentos pintaba Dalí. Lorca presenta con este dibujo una androginia sufriente con marcado hermafroditismo, alejándose de la ortodoxia iconográfica e introduciéndose en los abismos de un mundo trágico, patético y surrealista. San José se identifica aquí con el propio Federico convertido en Cristo no nacido; el patriarca nunca pudo ser padre de su propio hijo, su hijo nació de Dios, y esa frustración es interpretada por Lorca con esta inverosímil imagen embarazada de un ser dormido (o ¿quizá muerto?) a punto de nacer.

El concepto de andrógino como padre de los hombres, al igual que la androginia de Cristo dio lugar a una profusa iconografía que se desarrollaría en occidente a partir del siglo XIX. Este modelo se popularizó entre algunos artistas de la vanguardia como Chagall o Magritte. La idea de la androginia de Cristo –tradicionalmente capacidad masculina para la maternidad– ha dado ori-



Fig. 3. *Venus* (1927-1928).

Tinta china y lápices de color sobre papel verjurado
“Ingres” recortado. 160 por 120 mm.
Colección particular, Madrid

gen a un tipo de imágenes ciertamente inquietantes, dos de cuyos ejemplos más reproducidos forman ya parte consabida de la historia del arte, y a los que se asemeja de algún modo el dibujo que ahora analizamos, me refiero a la pintura *La papisa Juana dando a luz* (siglo XV) o el desconcertante *Arlequín amamantando a su hijo* (siglo XVIII).¹¹ Dios, el ser perfecto se convierte en mujer, al igual que el “San José” lorquiano contiene lo que podría ser un niño en su vientre (el propio Federico) mostrando, a la vez, esplendorosamente la vagina.¹²

García Lorca al igual que San José nunca pudo ser padre, y lo que es más terrible, tampoco pudo tener una sexualidad fecunda, como tampoco la tuvo Cristo. Es constatable en la obra del granadino una identificación cristológica, que por otra parte ya ha sido demostrada; pensemos en el personaje “Desnudo rojo” de *El público* o en el breve poema dramático juvenil *Cristo*, donde curiosamente se presenta vertebrado en torno a la figura de San José y sus sospechas de infidelidad de María; en el drama en

¹¹ Diego, Estrella de (1992): *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias*, Visor, Madrid, p. 25-27.

¹² Eliade, Mircea (1984): *Mefistófeles y el andrógino*, Labor, Barcelona, p. 131.

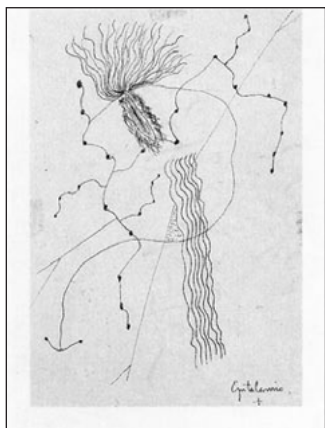


Fig. 4. *Epitalamio* (Granada, ca. 1928).

Tinta china sobre papel de dibujo con marca al agua SAV / Ecoles. 160 por 120 mm.

Colección: Daniel Zarza, Madrid

prosa este personaje, que ya no expresa esa preocupación, es devuelto a una ortodoxia que no va más allá del plano personal de sus relaciones con la virgen.¹³

Lo más llamativo del dibujo es, sin duda, el sexo femenino: el sitio, el lugar, la caverna primigenia, un sexo enmarañado por el bello púbico que en alguna ocasión prolonga en otros dibujos; en este caso el sexo masculino castrado, raíz de grito original en el conocido dibujo de la alcoba, *Severidad*, realizado en Buenos Aires en 1934 y perteneciente como ilustración a la serie de “Paloma por dentro...”, del que salen “ays”, uno de los cuales se prolonga manando un chorro de sangre, que se vuelve a repetir en *Agua sexual (Venus)*, dibujo del mismo libro de Neruda. Aunque el tema del sexo abierto femenino no va a ser una excepción en este dibujo, Lorca volverá sobre el tema en diversos dibujos como *Venus* (1927), pero sobre todo con dos que nos llaman especialmente la atención, se trata de *Fecundación del niño azucena* (1927) regalado probablemente a Dalí y actualmente desaparecido,

y *Epitalamio* (1928); todos se adscriben al contexto estético que desprende el complejo mundo de los “poemas en prosa”, y en todos, el artista nos muestra la evidencia de un sexo de mujer abierto y en ocasiones herido, y cuya significación última entroncaría con un ámbito arquetípicamente femenino, recuperado a través del sexo, símbolo de la “cueva primigenia” y dadora de fertilidad, tema habitual en los años de la vanguardia por artistas que, como André Masson, orbitaban alrededor del psicoanálisis freudiano, y por tanto, del surrealismo, con una especial fascinación de esta iconografía que se remonta a la mitad del siglo XIX y al revolucionario y provocador óleo pintado por Courbet, *El origen del mundo*.¹⁴ El dibujo *Epitalamio* había sido enviado al amigo y editor Juan Guerrero Ruiz en una carta con motivo de la publicación del poema en prosa, “La degollación del Bautista”, incluyendo además otros dos dibujos y donde el poeta le insiste en que tiene que cuidarlos para su reproducción para que las “líneas no pierdan emoción, que es lo único que tienen”; en el reproduce sin pudor una vulva de grandes dimensiones con abundante vello, si bien lo muestra puramente sexual, está desprovisto de todo erotismo, acompañado de una serie de líneas y puntos que quiebran el dibujo por un lado, mientras que en el centro se representan de nuevo líneas sinuosas y muy juntas que recuerdan a las barbas masculinas que aparecen en los retratos que el granadino realizaría del poeta Walt Whitman, aunque también podrían aludir al falo antes de la penetración. De una manera o de otra el dibujo contiene serias connotaciones psicoanalíticas que podrían referirse al rechazo del acto heterosexual o el miedo a su propia homosexualidad. Similar, por su temática y estética destaca *Fecundación del niño*

¹³ Marful, Inés (1991): *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de su obra dramática y dibujística*, Edition Reichenberger / Universidad de Oviedo, Kassel / Oviedo, p. 26.

¹⁴ Mayayo, Patricia (2002): *André Masson: Mitologías, Metáforas del Movimiento Moderno* / Departamento de Hª y Teoría del Arte, U.A.M., Madrid, p. 199.

azucena, dibujo donde repite elementos formales que encontramos en otras composiciones contemporáneas, si bien aquí Lorca, con esa capacidad de “videncia” que le caracteriza, parece explicarnos el significado del dibujo en una temprana carta enviada a Adriano del Valle en 1918, con estas palabras: “Soy un pobre muchacho apasionado y silencioso, que casi como el maravilloso Verlaine, tiene dentro una azucena imposible de regar y presento a los ojos bobos de los que miran una rosa muy encarnada con el matiz sexual de peonía abrileña, que no es la verdad de mi corazón”;¹⁵ la simbología sexual se manifiesta un tanto ambigua en el dibujo, aunque el título sea tan evidente como su propia composición metamórfica, donde los elementos fisiológicos se mezclan con los telúricos, transformándose en un extraño ser no nato, como el aparecido en *Supplicio del patriarca San José*, y que podríamos comparar a las posteriores pinturas del más metafórico de los surrealistas franceses, Max Ernst, con una iconografía tan compleja como transformista.¹⁶

El *supplicio del patriarca San José* resume en una sola obra todo el patetismo contenido en los “poemas en prosa”; San José, como Juan el Bautista (protagonista de uno de sus poemas) o San Sebastián, al que dedicará también varios dibujos contemporáneos de éste, tienen la misma base hagiográfica, tan empleada en la época como medio de revelación de sentidos esotéricos, y sirven de clave a la expresión de un arte inmanente, desasido de la vida, de la sangre real y de la muerte. Esta visión andrógina que heredaron los poetas y artistas de la vanguardia a través del dandismo “fin de siglo”, fue recogido del renacimiento tardío, sobre todo a través de la figura de Leonardo da Vinci, cuyo *San Juan* (Museo del Louvre) les sugería todo un

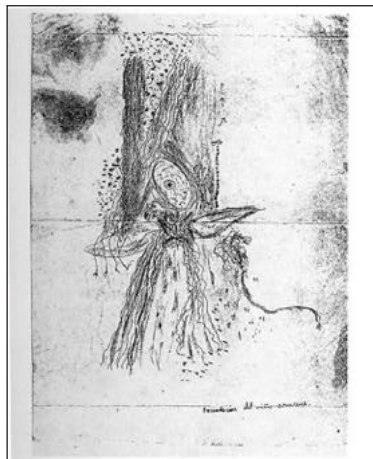


Fig. 5. *Fecundación del niño azucena* (¿Figueras?, 1927). Tinta y lápices de color (Perdido). Colección: Fotocopia del legado Salvador Dalí.

misterio beatífico en la carne sensual, plena, a través de la dulce y enigmática sonrisa, un tanto perversa y provocadora. La exótica figura tiene una expresión casi remilgada y los ojos anhelantes sugerían un mundo de sueños, fantasía y sensualidad, tan proclive a los estetas sexuales; y este sentido pueden trasladarse a otras figuras andróginas de Leonardo, como el *Baco* también en el Louvre, que sugiere sin tapujos la homosexualidad. Los “herederos” de Leonardo observaron unas cualidades que no habían sido manchadas todavía por los valores materialistas del mundo comercial. Estos andróginos místicos contrastarán con los desnudos musculosos de Miguel Ángel o los estudios realistas de Luca Signorelli; el hecho de que Leonardo estudiara la anatomía en detalle y enfocara su obra como científico sugiere que el empleo de andróginos era algo voluntario. Significaba el rechazo de la forma muscular del desnudo masculino, expresando una sensualidad mucho más ambigua, no aceptando la polarización de los sexos y utilizando al hombre para sugerir cuali-

¹⁵ O.C.T. III, p. 691.

¹⁶ Muthesius, Angelika y Riemschneider, Burkhard (1993): *El erotismo en el arte del siglo XX*, Taschen, Colonia, p. 51-64.

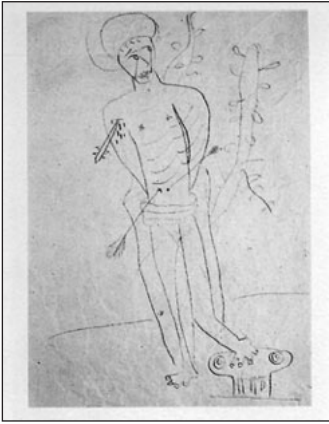


Fig. 6. *San Sebastián*, ca. (1927-1928).
Tinta sobre papel. 208 por 150 mm.
Colección: Antonio Arboleya, Madrid.

dades femeninas. Tal vez, por ello una de sus obras claves sea en este sentido un dibujo alegórico conservado en Oxford, en la Christchurch Library y titulado *Placer y dolor*, donde muestra una figura masculina musculosa, con dos hombros, dos cabezas y dos penes, surgiendo de un mismo tronco. El dolor es viejo, barbudo y decrépito, tal es el planteamiento del *San José* lorquiano, mientras el que placer es joven, anhelante y femenino, así serán entendidos también poéticamente el Bautista y San Sebastián de Federico. Con esta sola figura Leonardo consigue toda la ambigüedad del hombre, las edades opuestas, la experiencia y el deseo. Podríamos aventurarnos a decir que el dolor podría ser un autorretrato que expresa sufrimiento como homosexual conteniendo todo el dolor causado por el deseo de placer, en definitiva, la conquista plena de la sexualidad, el libre erotismo.¹⁷

Esta misma base hagiográfica, empleada por García Lorca con propósito de revelación estética, se encuentra como

ya se ha observado en sus “poemas en prosa”, sobre todo, en “Santa Lucía y San Lázaro”, pero también en “Degollación del Bautista”, así como en las distintas versiones dibujísticas realizadas sobre el tema de *San Sebastián* u otros martirios de santos, como el espectacular *Martirio de Santa Radegunda*, realizada en Nueva York en 1929, etc. Es suficientemente conocido el profundo conocimiento que Federico tuvo de una de las fuentes iconográficas fundamentales utilizadas para en el arte religioso occidental cristiano desde la baja edad media, nos referimos a *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, fuente de inspiración de muchos de los elementos de sus obras, algunos de sus poemas, y bastantes dibujos, sobre todo, los pertenecientes al ciclo neoyorquino.¹⁸ De este modo, podemos advertir si leemos con detenimiento el poema “Santa Lucía y San Lázaro” que mientras que San Lázaro, símbolo de un arte ligado a lo patético (Cristo-San José) y subjetivo, aparece preocupado por el mundo de la sangre, Santa Lucía, es la imagen de la estética objetivista y deshumanizada, como lo será también todo el mundo teórico y poético que rodeará a San Sebastián. Se hace visible en imágenes de mutilación y sangre, que concuerdan plenamente con el poema del Bautista, y con los dibujos que hemos citado. Lorca dará la vuelta a la imagen esotérica y esteticista que los artistas del “fin de siglo” interpretaron en sus creaciones; todo se hace de nuevo en imágenes de mutilación y sangre, de ahí el profundo sentido de este poema. Para Lorca, San Juan es el ejemplo vivo de cómo el tumulto de la sangre, de la vida, se impone siempre y va más allá de lo puramente artístico, se convierte en vida, su propia vida. El Bautista como las demás víctimas de

¹⁷ Freud, Sigmund (1979): *Psicoanálisis del arte*, Alianza, Madrid, p. 7-74. Véase, Gombrich, Ernst (1971): *Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*, Barral Eds., Barcelona; y Saslow, James M. (1989): *Ganimedes en el renacimiento. La homosexualidad en el arte y en la sociedad*, Nerea, Madrid.

¹⁸ Vorágine, Santiago de la (1982): *La leyenda dorada*, Alianza, Madrid. Para un conocimiento exhaustivo de la biblioteca del granadino, véase, Fernández Montesinos, Manuel (1985): *Descripción de la biblioteca de Federico García Lorca* (Memoria de licenciatura), Universidad Complutense, Madrid.

los “poemas en prosa”, como el mismo Federico, y desde luego el San José del *Supplicio*, es un “hombre de sangre”, que tiene la verdad, la defiende y sufre sus consecuencias, derramando su sangre verdadera, no la “sangre pictórica” que reflejaban los cuadros de su amigo Dalí. Y este planteamiento humanizador se hará cada vez más visible en su obra, hasta alcanzar en el teatro, sobre todo en *El público* y *Drama sin título*, una expresión radical y con claras repercusiones sociales, manifestándose también en muchos de sus dibujos posteriores, sin dejar de considerarlos nunca como “humanísimos”. Por tanto, el poeta se aleja o ni siquiera participa del concepto de “sangre pictórica” que había alabado Dalí a raíz de su obra *La miel es más dulce que la sangre* y *Cenicitas*; incluso debía resultar al poeta no solo extraño a su propia creación poética y pictórica, sino moralmente inaceptable como artista, y desde luego, como hombre.

3. SURREALISMO, EROTISMO Y MUERTE

Desde los albores de la modernidad, tanto en literatura como en arte, eran inequívocas las relaciones simbólicas entre la cabeza de San Juan y el miembro viril, en lo que a coincidir con el significado de castración y muerte que Freud otorgaba a las imágenes decapitadas; quizá, por ello dio tanta importancia al lenguaje del cuerpo, rompiendo fronteras entre razón y sentimiento, y convirtiendo la sexualidad en paradigma de nuestro mundo.¹⁹ Por eso, sólo en este contexto y observando el contenido de los “poemas en prosa”, se puede entender la trágica sexualidad que embarga al poema “Degollación del Bautista”, que como los protagonistas de “Amantes asesinados por una perdz”, “Suicidio en Alejandría”, o el *patriarca San José*, pagan con la muerte

o el suplicio su desvío hacia la feminidad, androginia u homosexualidad.

La producción de la “etapa surrealista” de Lorca, vivencialmente torturada y formalmente libre de lo que él mismo llamó como su antigua “asepsia”, va a beber de este doble venero con especial violencia. Un análisis detallado de los “poemas en prosa” e incluso de las grandes “odas” que rodean las tragedias posteriores nos pondría sobre las pistas adecuadas. Por eso en la “Oda al Santísimo Sacramento del Altar” que dedicó a Manuel de Falla, se reitera esa identificación que habíamos planteado al principio entre Lorca-Cristo (flagrante desde su producción primera) que pude ser asimilada a San Juan, y la progresiva vinculación entre la pasión crística reinterpretada metafóricamente en el dibujo *Supplicio del patriarca San José*, la degollación del Bautista y un penitencial signo homoerótico. Sin dejar de lado el tema de la decapitación del poema, “Degollación de los inocentes” es convertido en imagen transparente de la castración: Salomé y el Bautista, Judit y Holofernes, Sansón y Dalila o David y Goliat. El raptó de la masculinidad es representado de parecida manera, o como en el caso de San José, la estéril masculinidad se ha transformado en fértil feminidad.²⁰

Todo está marcado en la obra lorquina de constantes premoniciones sobre la muerte, ya lo señalaba el amigo y primer editor de sus dibujos Jean Gebser, que intuía, tal vez aventurándose demasiado, que en los dibujos dicha premonición es temprana y aparece representada por temas marcadamente fisiológicos, como lo son las decapitaciones y amputaciones de los miembros del cuerpo, relacionadas siempre con una herida sexualidad sinónimo de castración homoerótica,²¹ y que es fácilmente rastreable en su obra plástica, principalmente en tres momentos:

¹⁹ Rodríguez, Juan Carlos (1994): *Lorca y el sentido*, Akal, Madrid.

²⁰ Laplanche, J. (1988): *Castración. Simbolizaciones*, Amorrurtu, Buenos Aires.

²¹ Gebser, Jean (1949): *Lorca, poète-dessinateur*, GLM, Paris.

el universo que rodea a los “poemas en prosa” (1926-1928), el ciclo neoyorquino (1929-1931) y la experiencia bonaerense (1934). Lorca mostrará un mundo de fragmentación fisiológica, donde abundantes ojos humanos, labios, manos cortadas, sexos femeninos heridos, ojos sangrantes..., se convierten en un universo roto, mutilado, asesinado que en el granadino adquiere resonancias intuitivas de un final trágico, que podría extenderse a un ámbito más amplio formado por un grupo de pintores surrealistas españoles que supieron sondear como nadie los abismos del inconsciente colectivo, avanzando con sus premoniciones esta trágica ola de destrucción y muerte que se acercaba con la llegada de la guerra civil.²²

Freud demostró que, en el nivel edípico del desarrollo, lo extraordinario no procede tanto de la pérdida del yo como del miedo a la castración. En la literatura y en las artes visuales, el miedo a la castración puede evocarse mediante imágenes de miembros amputados o de otras partes separadas del cuerpo, como un ojo, una cabeza, una mano..., con un significado fálico subconsciente; allí se representa al padre edípico y castrador, del que el niño siente miedo por la noche, cuando la oscuridad disminuye el poder de la vista. Esta circunstancia recoge la ceguera que Edipo se provoca como metáfora de la castración. Es por ello, que el carácter misterioso de un ojo arrancado es prácticamente inevitable y constituye un motivo común del surrealismo (no olvidar el triángulo Dalí, Lorca, Buñuel y el film *Un perro andaluz*).²³ Precisamente, uno de los dibujos más destacados del poeta granadino, *San Sebastián* (1927) tiene como elemento central solamente un ojo, mientras es rodeado por una serie de flechas, como atributo fundamental en la iconografía

del malogrado santo romano, adquiriendo aquí poliédricos significados que nos llevaría demasiado tiempo desentrañar. No obstante, creemos necesario destacar que de los tres dibujos que Lorca nos ha legado sobre la iconografía de San Sebastián, tanto los que se adhieren a la forma tradicional “aurea” de representación como el más surrealista, poseen los atributos que identifican al santo y mártir: árbol dentrítico, flechas y ojos..., pero es el citado en primer lugar, tal vez, el más conmovedor porque quizá refleje de una manera más significativa el atormentado mundo interior del santo y por extensión el del propio Federico, alejándose de la visión daliniana fría que representaba la objetividad; minimizando la terrible tragedia del martirio al no mancharlo de sangre, al igual que en las otras dos versiones, esa sangre fisiológica presente en el catalán aquí es obviada, tal vez por ese carácter apolíneo que el poeta ha querido imbuir al santo.²⁴

Lorca, al igual que San Sebastián o San José, vivió su vida más íntima a contracorriente, pero no hay que olvidar que su obra más personal se inclina hacia la heterodoxia cristiana, como ha demostrado Eutimio Martín; San Sebastián es Lorca, y Lorca se convierte a su vez en “Cristo mártir y crucificado”, asimilable también al santo y soldado, por eso el poeta declara que: “...le dieron martirio con toda razón y estuvo dentro del orden y la ley de sus momentos. Pecaba contra su época... ¡pero no lo sabía!”.²⁵ En su obra teatral *El público*, ni en una heterosexualidad lastrada por la culpa ni en una homosexualidad también culpable, y vinculadas las dos a la constelación simbólica del “rayo-luna” que castra, encontrará el poeta acomodo dramático. Así cobra sentido ese inquietante “Solo del pastor bobo” que tanto ha descon-

²² García de Carpi, Lucía (1986): *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Istmo, Madrid, p. 176.

²³ Schneider Adams (1996): *Psicoanálisis y arte*, Cátedra, Madrid, p. 66-67.

²⁴ Hernández, Mario (1990): *El libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Tabapress, Madrid, p. 25.

²⁵ Reproducida en, Santos Torroella, Rafael (1998): *Los putrefactos de Dalí y Lorca. Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Residencia de Estudiantes, Madrid, p. 61.

certado a la crítica y en el que es patente la relación entre ese bisturí que ahonda la herida del costado del personaje que representa al “Desnudo rojo” (Cristo-Lorca). Ambas son la posición crística y prometeica, el hombre atado desnudo a una columna a donde un buitre acude cada día para devorar una virilidad puesta en duda, de cuyo foco ideativo parte también la identificación de Federico con San Sebastián. Que el pecado que suscita esa abundancia martirológica es un pecado sexual. El ajuste del símbolo del rayo a la concomitancias simbólicas del bisturí, la flecha, el dardo o la corona de espinas de San José, tampoco pude sorprendernos. Es bastante conocida la fotografía de García Lorca en la plaza barcelonesa de Urquinaona, en la que se muestra como el santo cristiano con unos arreglos dibujísticos tal vez salidos de la mano de Dalí; pero también en los dibujos “clasicistas” que realiza del santo y mártir, osa sin pudor mostrar la androginia o el hermafroditismo, cuando en uno de los dibujos, el perteneciente a la colección Antonio Arboleya (copia, por cierto, de un dibujo de Dalí), desplaza deliberadamente hacia arriba el paño de pureza para enseñar un sexo de evidencia femenina, como lo hace también en *El suplicio del patriarca San José*, de donde son borrados los atributos masculinos para convertirse en una vagina en la forma tradicional de delta. La martirizada relación entre el sexo y el castigo, entre el sexo y ese insistido santoral en el que Lorca representa su penitencia erótica, equiparándose, como hemos advertido, a San Sebastián, Prometeo, “Desnudo rojo”, San Juan Bautista, San José y Cristo. Incluso, en el dibujo de Dalí que acompañaba a su “poema en prosa-ensayo”, “San Sebas-

tián”, publicado en *L'Amic de les Arts* en 1928, y un poco después en la granadina revista *Gallo*, ya traducida al castellano, se advierte la relación que el pintor catalán establece entre el pez-símbolo cristológico y San Sebastián, presente con posterioridad en la obra de Lorca, *El público* en asimilación del “Desnudo rojo” / “Pez-luna”, un elemento primordial y muy significativo en la iconografía dramática, poética, cinematográfica y dibujística lorquiana.²⁶

La tradición judeocristiana proscribió la homosexualidad masculina categóricamente, a partir de la implantación en un principio por la “ley mosaica”, y más tarde por los ataques furibundos del converso Pablo de Tarso; y los términos de desaprobación partían también de la idea de que los hombres no pueden actuar como mujeres. Clemente de Alejandría condenó a principios del siglo III, un poco antes del supuesto martirio de San Sebastián, todo intercambio sexual no procreativo; considerando a los sodomitas como un tercer sexo, no enteramente masculino en su comportamiento. Prácticamente esta concepción se mantuvo durante toda la edad media e incluso en el renacimiento italiano el comportamiento sexual ambiguo fue objeto de burla y tratamiento cómico, a menudo con insinuaciones homosexuales, todo ello queda ridiculizado en las obras de Castiglione o Aretino, por citar a dos de los nombres más influyentes de la Europa del humanismo.²⁷

Y esta actitud de intolerancia se mantuvo prácticamente hasta el siglo XX, si bien en el XIX el esteticismo decadentista abrió nuevas perspectivas al tratamiento, no sólo del tema de la androginia y la homosexualidad y su transformación en el arte, sino que tenemos que tener en

²⁶ Dalí, Salvador (1928): “San Sebastián”, en *Gallo*, 1.

²⁷ Para el análisis del tratamiento de la homosexualidad en la edad antigua cristiana, edad media y renacimiento es fundamental el ensayo de, Boswell, John (1992): *Cristianismo, tolerancia sexual y homosexualidad*, Muchnik Editores, Barcelona; y para todo lo concerniente al castigo infligido a los que se “saltaban” le ley y el orden moral, ético o sexual, véase, Foucault, Michel (1986): *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, Madrid; del mismo autor es imprescindible, (1978): *La historia de la sexualidad*, Siglo XXI, Madrid, vol. I.

cuenta que se produjo una cierta apertura a medida que la homosexualidad se hacía más visible y como consecuencia de ciertos círculos privados e íntimos, sus manifestaciones culturales se volvían más definidas y precisas; incorporando al arte referencias tanto de la edad media, renacimiento o del misticismo de los griegos. En literatura, el homosexual podía ser un protagonista, un héroe, un santo o un mártir, aunque se le definiera como un esteta y amante de las cosas bellas, o como dandi, destinado al desastre; baste recordar los ensayos de Barbey d'Aurevilly, de Baudelaire (poeta predilecto de Lorca) y de Musset, para comprender que el dandi es un artista que esconde su dolor detrás de la serenidad de una máscara y lo convierte en una pose;²⁸ idea desarrolla-

da por Federico y que se expresa en una lucha entre la realidad y la ilusión, o entre la razón y la intuición, entre lo que se permite expresar y lo que se oculta; los mayores logros estéticos en el campo de las artes plásticas los conseguiría por este camino en el fabuloso mundo de los *clowns*, arlequines, payasos, gitanos y marineros; sin embargo hay que concluir diciendo que el mito de San Sebastián, el San Juan de los “poemas en prosa” o el San José transexual no es ajeno a este planteamiento poético convertido en un conflicto estético; quizá por ello la androginia o el hermafroditismo constituyó un tema particularmente atractivo para los artistas homosexuales de estos años, pues sugerían la posibilidad de un identidad pública como tercer sexo.



²⁸ Para un acertado análisis del fenómeno del “dandismo” véase la introducción y edición de Richard Cardwell se la obra de, Gil, Ricardo (1972): *La caja de música*, University of Exeter Press, Exeter Hispanic Text.

LOS PROCEDIMIENTOS DE FORMALIZACIÓN
DE *UN PERRO ANDALUZ* (BUÑUEL, 1929)
Y SU REFORMULACIÓN EN LA PINTURA DE MAGRITTE

Pedro Poyato Sánchez
Universidad de Córdoba

En un artículo reciente, dice Agustín Sánchez Vidal (2002: 212), refiriéndose a las dos primeras películas de Buñuel, *Un perro andaluz* y *La Edad de oro*: «Películas cuyo carácter surrealista nadie ha puesto en duda, antes que sobre la escritura automática u otras técnicas generadas por el cenáculo parisino, se articulan sobre ingredientes que proceden de (...) la paranoia-crítica de Dalí -enhebrando imágenes independientes, y hasta heterogéneas, para crear una secuencia en continuidad».

Efectivamente, *Un perro andaluz*, sin duda el film surrealista por excelencia, por mucho que todos los pronunciamientos bretonianos recayeran en *La edad de oro*, se articula a partir de mecanismos, si no vinculados a la escritura automática o a otros al uso del cenáculo parisino, sí ejemplarmente surrealistas, bien que más próximos, en mi opinión, a los formulados por Magritte que a los propios de la paranoia-crítica daliniana.

Si, contraviniendo la consigna de los creadores surrealistas, que advertían que lo que cuenta en sus obras es el shock que éstas provocan en quienes las contemplan y no su explicación, se estudia, a través del análisis textual, el efecto poético de la película de Buñuel y de las pinturas de Magritte, puede constatarse cómo el mismo surge en cada caso a partir de

procedimientos de formalización que presentan notables paralelismos entre sí.

Tal es el objetivo de este trabajo: desentrañar, a partir de la puesta en relación del cine y la pintura, esos procedimientos que emparentan formalmente *Un perro andaluz* con la obra pictórica de Magritte.

SURREALISMO, AUTOMATISMO Y FIGURACIÓN

Pero antes de entrar en ello, conviene comenzar situando a Magritte en el lugar que la historia del surrealismo pictórico le ha asignado, pasando revista para ello a las principales corrientes surrealistas, desde el automatismo hasta la figuración.

El primer manifiesto del surrealismo, publicado en 1924, definía de la siguiente manera este movimiento¹: «Puro automatismo psíquico por el que se intenta expresar, bien verbalmente o por escrito, la verdadera función del pensamiento. Dictado verdadero en ausencia de todo control ejercido por la razón, y fuera de toda preocupación estética o moral».

Para conseguir tales cometidos, los primeros surrealistas se entregaron a la tarea de la escritura automática: sin control racional ni ideas preconcebidas, en un estado semihipnótico, escribían incansablemente haciendo aflorar asociaciones insólitas, a veces de una gran hermosura.

¹ En De Micheli (1999: 267-293).

Por lo que a la pintura respecta, Joan Miró es el caso más ejemplar de vinculación al automatismo. En obras como *El carnaval del arlequín* (1924), Miró representa esa aspiración del surrealismo inicial a convertir la imagen pictórica en una poderosa manifestación visual del dictado no racional emanado del inconsciente, como el propio pintor reconocería, algunos años después²: «Intenté plasmar las alucinaciones que me producía el hambre que pasaba. No es que pintara lo que veía en sueños sino que el hambre me provocaba una especie de trance parecido al que experimentan los orientales».

Pero no todo el arte pictórico surrealista iba a ser una transposición visual de la escritura automática, como quedaría demostrado en una segunda fase del movimiento cuyos inicios coincidieron con la incorporación al mismo de Salvador Dalí, en 1929. Las obras de este período pondrían de manifiesto toda una serie de procedimientos alternativos al automatismo; procedimientos, por lo demás, que, al contrario de lo que entonces pensaban algunos fieles del movimiento, así Pierre Naville, director, junto a Benjamin Péret, de la revista *Revolution Surrealiste*, permitieron aplicar el surrealismo a la fotografía y, sobre todo, al cine; de ahí su importancia para los intereses del presente trabajo.

Los *collages* dadaístas y algunos cuadros de De Chirico, como *La canción del amor* (1914), se convirtieron en las referencias a seguir por parte de estos procedimientos alternativos al automatismo, anticipando como base de la operación creativa surrealista la imagen que apunta a la disimilitud, esto es, que aproxima realidades lo más lejanas posibles unas de otras. Junto a la puesta en crisis de la razón que ello conlleva —y que constituye el primer fin del surrealismo—, se crea de este modo una realidad otra, absolutamente descondicionada; la verdadera realidad, a decir

de los surrealistas; una realidad, también podría decirse así, de lo maravilloso, en el sentido de que recoge, en su total libertad, el pensamiento del artista, como bien significara, siguiendo las enseñanzas de De Chirico, el mismo Magritte³: «Mi propósito al pintar es hacer visible el pensamiento. Mis cuadros fueron concebidos para ser signos materiales de la libertad del pensamiento».

Al acercar repentinamente y por sorpresa términos de la realidad que parecen irreconciliables, los cuadros surrealistas provocan en quienes los contemplan un violento *shock*. Tal es su finalidad, por lo que a la recepción de los mismos se refiere: provocar una fuerte sacudida en el espectador que active su imaginación llevándola por las sendas de la alucinación y del sueño.

SURREALISMO, DALÍ Y MAGRITTE

Sin reglas formales fijas a las que atenerse para conseguir tales efectos, cada artista se vio abocado al descubrimiento de procedimientos que dieran a ver esa realidad tan libre como traumática, la realidad de lo maravilloso. Es aquí donde irrumpen las figuras de Salvador Dalí y de René Magritte.

Dalí cultivaría la imagen múltiple o paranoica, procedimiento que tiene su origen en una actividad visionaria inspirada en los fundamentos de la paranoia. Según Dalí (De Micheli: 1999: 160), se trata «de un método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos del delirio».

El método paranoico-crítico, consecuencia de la carga inconsciente que anida en toda mirada humana, serviría a Dalí para concebir una serie de obras realmente sorprendentes, por ejemplo *El enigma sin fin* (1938), título que alude a multitud de asociaciones visuales, una de las cuales es muy precisamente el rostro

² En Ramírez (1997: 253).

³ En Paquet (2000: 45).

de un moro que guarda bastante similitud con el de García Lorca; rostro a su vez fundido, o mejor incrustado en un animal que bien podría aludir a ese *perro andaluz* que intitula la primera obra cinematográfica buñueliana.

Junto a Dalí, Magritte se convertiría, como hemos dicho, en el otro gran adalid de la pintura figurativa surrealista. Marchán Fiz (2000: 288) ha señalado muy oportunamente, a propósito de la obra magrittiana: «En la destrucción del imperio de la lógica y los hábitos acostumbrados de visión [Magritte] confluía con sus amigos [surrealistas], pero se distanciaba de ellos en la exploración de otros territorios».

Las obras más significativas de Magritte explican con claridad algunos de esos otros territorios explorados. Así, *La tentativa imposible* (1928), por ejemplo, conjunta, en un mismo plano, el pintor y la modelo pintada. Poniendo en crisis la razón, dinamitando el orden lógico, la obra magrittiana anterior crea una realidad *otra* donde coexisten el pintor y la imagen de la mujer que por él está siendo pintada. Espacio real y espacio pictórico resultan así subversivamente relacionados.

Esta obra permite ya constatar cómo Magritte va a componer sus imágenes pictóricas a partir de elementos sumamente familiares representados en su exactitud fotográfica, lo que, como el propio pintor (Marchán Fiz, 2002: 288) ha significado, da al extrañamiento (*dépaysement*) de la conjunción entre ellos, su máximo grado de eficacia, tal es el efecto poético turbador del que esas imágenes son portadoras.

En *Reproducción prohibida* (1937), otra de las obras magrittianas, la conexión aparente entre espejo e imagen reflejada se desvanece, al devolver aquél no la cara del individuo que lo mira, sino la espalda: «lo que cuenta –diría Magritte (Paquet, 2000: 15)– es el momento de pánico y no su explicación». El cuadro formaliza, en todo caso, una

relación subversiva entre la realidad y su imagen especular.

Locutorio (1958), por su parte, representa una realidad edificada ahora a partir de relaciones subversivas entre las dimensiones del objeto y del espacio donde el mismo se encuentra inmerso.

Pues bien, estos mismos procedimientos de formalización, estas mismas formas generadas a partir de conjunciones subversivas entre los elementos que componen cada una de ellas, bien que elaboradas a partir de parámetros específicamente cinematográficos, son las que animan la escritura de *Un perro andaluz*. Así podremos comprobarlo en el ejercicio de análisis siguiente; un ejercicio que, tomando como objeto de estudio el citado film de Buñuel, por un lado, y la obra magrittiana que el propio film va sucesivamente convocando, por otro, trata de arrojar alguna luz sobre las relaciones, tan escasamente estudiadas, entre cine y pintura.

EL TÍTULO DE LA OBRA

La relación entre Magritte y Buñuel ha sido en parte señalada por Santos Zunzunegui (1994: 118-138): luego de apuntar de pasada cómo uno y otro creador adoptan en sus respectivos textos, pictórico y cinematográfico, la apariencia de un «clasicismo travestido», Zunzunegui fija su atención en el mecanismo utilizado por ambos creadores a la hora de intitular sus obras, para dejar constancia de su coincidencia.

Títulos como el del film *Un perro andaluz* o como el de la pintura *La llave de vidrio* (Magritte, 1959), por ejemplo, ponen claramente de manifiesto, como señala Zunzunegui, la relación absurda que, en una y otra obra, se anuda entre la imagen visual de un objeto y el término lingüístico que se supone la designa.

El propio Magritte explicaría muy claramente (Paquet, 2000: 23) que «los títulos de los cuadros no son explicaciones, y los cuadros no son ilustraciones

del título. La relación entre ambos es de naturaleza poética. O sea, que están en juego sólo ciertos atributos de los objetos que normalmente son ignorados por la conciencia, pero que en algunas ocasiones, con motivo de acontecimientos extraordinarios imposibles de aclarar racionalmente, llegan a presentirse». Y refiriéndose concretamente a *La llave de vidrio*, concluía así su reflexión: «creo que el mejor título de un cuadro es el título poético»; poesía surgida, en todo caso, a partir de la dinamitación de toda relación lógica entre la imagen visual de un objeto y la palabra que lo nombra.

LA RELACIÓN FIGURA-FONDO

Al poco del comienzo del film, tras el cartel «Ocho años después», un ciclista, ataviado con unos insólitos manteletes blancos, pedalea su bicicleta. A un plano medio frontal del ciclista, le sigue otro de éste dándonos la espalda y en el que, contra toda lógica, el cuerpo del ciclista, en primer término, deja ver el fondo sobre el que su figura se recorta. Plano que se continúa con otro en el que, también contra toda lógica, la figura del ciclista tapa ahora no sólo la parte del fondo sobre la que su cuerpo se interpone, sino el fondo en su totalidad, que resulta así ennegrecido. Tras este plano, retorna el mismo anterior.

He aquí un procedimiento que, atentando contra la relación figura-fondo, permite la formalización de una nueva imagen, de una imagen otra a la consensuada; procedimiento que puede ser puesto en relación con el que estructura algunos cuadros de Magritte, así *Firma en blanco* (1965), imagen en la que puede constatarse cómo, también contra toda lógica, dos franjas visuales, una de ellas correspondiente al delgado tronco de un árbol ubicado en segundo término, y la otra al paisaje del fondo, se imponen visualmente sobre las correspondientes franjas de una figura, una mujer a caballo, que ésta habría de mantener ocultas.

Es así como este cuadro de Magritte, al igual que las imágenes anteriores de Buñuel, visualizan una realidad *otra* en este caso forjada a partir de la relación subversiva entre la figura y el fondo.

HIBRIDACIONES ESPÚREAS: EL OBJETO SURREALISTA

En un fragmento posterior de *Un perro andaluz*, aparece el protagonista, su figura sumamente estilizada, la mano izquierda en jarra, mirando, como magnetizado, su mano derecha. Un corte de montaje lleva hasta el correspondiente plano subjetivo: un plano detalle muestra entonces la palma de su mano con un agujero negro en el centro por donde pululan un número indeterminado de hormigas.

He aquí una imagen turbadora, generada a partir de la yuxtaposición de objetos radicalmente descontextualizados; una *imagen-collage* que, mediante el encadenado, es yuxtapuesta en lo que sigue a otras imágenes, en una conjunción no menos turbadora.

Efectivamente, ese plano detalle de la mano-hormiguero encadena con otro de una axila y éste a su vez con el plano de un erizo: nos encontramos de nuevo con el *collage*, pero en esta ocasión formalmente elaborado a partir de una sucesión encadenada de planos. Ahora bien, lo interesante de la operación aquí movilizada es que, al hilo del trazado del *collage* anterior, ha originado *nuevos* objetos visuales; objetos generados a partir de la superposición, permitida por el encadenado, mano con hormigas-vellosidad de la axila, primero, y vellosidad de la axila-erizo (Fig. 1), después.

Es ésta una operación que suele pasar un tanto desapercibida al analista debido a la función que la sintaxis cinematográfica ha asignado, prácticamente desde los inicios de la ficción narrativa, al encadenado, a saber, la inscripción en el relato de un tránsito temporal de la historia. Mas basta con atender a su

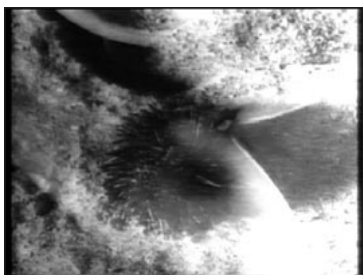


Fig. 1. Hibridación axila-erizo
(*Un perro andaluz*, Buñuel, 1929).



Fig. 2. *La explicación* (Magritte, 1954)

trazado visual para constatar que el encadenado es, antes de nada, una figura formada por elementos pertenecientes a los dos planos por él enlazados: sobre tal conjunción de imágenes puede entonces percibirse, como es el caso, nuevos y extraños híbridos de formas visuales.

He aquí, de nuevo, un procedimiento formal que, recreado bajo parámetros estéticos específicamente pictóricos, retoma Magritte en *La explicación* (1954) (Fig. 2), una imagen que da cuenta de cómo elementos pertenecientes a ámbitos heterogéneos, una zanahoria y una botella, se acoplan visualmente, como antes, por medio del encadenado, la vellosidad de la axila y el erizo, para originar un nuevo objeto: el objeto surrealista. Surgidos a partir de hibridaciones espúreas, estos objetos, como así ponen de manifiesto sus imágenes, cinematográfica (Fig. 1) como pictórica (Fig. 2), se desentienden de toda preocupación estética; de ahí que sean *extraplásticos* por definición.

(DES)ARTICULACIÓN DEL TIEMPO. EL ENCADENADO

Situémonos ahora en el fragmento del film donde el hombre mira, desde un ventanal, su rostro convertido en mueca de goce, cómo un peatón va a ser atropellado. La pulsión en él desencadenada se prolonga, sin solución de continuidad, en una agresión a la mujer que le acompaña. Un plano de escala muy corta muestra entonces las manos del hombre hundiéndose en los pechos

de la mujer. El plano encadena con otro idéntico pero donde el vestido de ella ha desaparecido, las manos del hombre palpando entonces los pechos desnudos de la mujer. Un nuevo encadenado da paso a otro plano idéntico al anterior pero donde el vestido de la mujer ha reaparecido de nuevo. La misma operación se repite otra vez más.

En contra de lo que es habitual, la escena anterior se estructura no a partir del corte de montaje, sino del encadenado: de este modo, los tránsitos temporales, hacia atrás y hacia delante, inscritos por los encadenados introducen, según referíamos en el epígrafe anterior, rupturas que violentan la temporalidad dramática de la escena y por ende la del relato.

Por ello, aun cuando los planos anteriores puedan leerse como producto de la imaginación del protagonista, que fantasea así sus *caricias* a la mujer, la formalización de los mismos inscribe, en todo caso, una subversión temporal en el acontecimiento narrado.

Por otro lado, como bien ha apuntado Josep Maria Català (2001: 341), «el encadenado confiere a toda estructura escénica» —como es el caso que nos ocupa— «cierta calidad blanda (e indudablemente onírica) que no deja de ser un equivalente de la estética daliniana, concretamente de sus relojes blandos». Tal es el interesante lazo que, a propósito de este tratamiento formal de las imágenes, puede establecerse entre *Un perro andaluz* y *La persistencia de la memoria*.

Los encadenados de la escena anterior prosiguen posteriormente para mostrar cómo los pechos de la mujer se (con)funden visualmente con las nalgas, en una suerte de transmutación donde resuenan ecos, por lo que a esta construcción formal se refiere, de la obra magrittiana, así de *Amoríos peligrosos* (1926), una pintura donde el espejo con el que la mujer tapa parte de su cuerpo posibilita, a la vez, mediante la imagen en él reflejada, una transmutación del frontispicio corporal oculto en parte del dorso —que lleva, por ejemplo, a que las nalgas aparezcan en el lugar del pubis. *La violación* (1934), una obra que convocaremos después a propósito de un nuevo fragmento de *Un perro andaluz*, es otro texto magrittiano que, por lo que a su trazado formal se refiere, converge con las imágenes buñuelianas anteriores.

RELATO ESTALLADO

El intertítulo «Hacia las tres de la mañana» da a paso a un nuevo fragmento que comienza con el plano de un individuo (le llamaremos el hombre que llega), de espaldas a cámara, llamando al timbre de la mansión ante la que se encuentra. El plano de una coctelera agitándose deviene en la inscripción visual de la sonoridad del timbrado, tal es el inverosímil lazo que, atentando contra la lógica causal del relato, sutura ambos planos.

Cuando el hombre que llega, luego de castigar al hombre yacente en la cama, obligándolo a ponerse de cara a la pared con los brazos en cruz, deja por fin de darnos la espalda y vuelve el rostro a cámara, el movimiento de su giro se ve interrumpido justo a la mitad del mismo por un cartel que reza «Dieciséis años antes». Las imágenes siguientes, sin embargo, no se corresponden con la analepsis anotada; antes al contrario, continúan mostrando, justo allí donde fuera interrumpido, el giro de cabeza anterior

del protagonista, prosiguiendo así el desarrollo de un fragmento que sólo se ve alterado, en esta continuación, en lo que respecta a la duración, como consecuencia de su filmación a cámara lenta.

Así pues, a la ruptura temporal anunciada por el cartel, le sigue una continuidad visual en el desarrollo de la acción sobre la que dicho cartel irrumpe, análogamente a cómo anteriormente, recordémoslo, sobre una acción cuyo desarrollo temporal había de ser continuo —su ámbito era la escena—, aparecían rupturas visuales debidas a saltos temporales no justificados. He aquí, pues, dos variantes de un mismo procedimiento: el desmantelamiento de la lógica de la temporalidad, columna vertebral del relato.

Efectivamente, todo relato, en tanto que secuencia temporal de acontecimientos, construye su propia temporalidad, pero se trata en todo caso de una temporalidad relacionada con el tiempo de la historia que cuenta. Pues bien, *Un perro andaluz* ataca esa relación, subvirtiéndola: es como si la historia se hubiera roto en distintos fragmentos temporales —a ello contribuyen la serie de intertítulos que, referidos a la temporalidad, jalonan el film, tras el anuncio inicial del *Érase una vez*— que el texto recompone según una lógica alucinatoria. Tal es la génesis de un relato estallado, de un relato, en definitiva, que bloquea las vías de acceso a la historia que bajo él subyace.

Es éste un procedimiento de subversión del sentido que, al realizarse sobre la temporalidad del relato, no presenta, como puede suponerse, un equivalente en la pintura, cuya articulación significativa es sólo espacial.

CONJUNCIONES ESPACIALES

Cuando el hombre que llega —retomando el fragmento filmico buñueliano anterior allí donde más arriba lo dejamos— muestra su cara a la cámara, una vez concluido el giro de su cuerpo, se



Fig. 3. Comienzo de la caída mortal
(*Un perro andaluz*, Buñuel, 1929).



Fig. 4. Final de la caída mortal
(*Un perro andaluz*, Buñuel, 1929).

descubre sosias del hombre castigado de cara a la pared –tal es la chanza del texto en torno a quien estaba destinado a encarnar la figura paterna.

Posteriormente, el hombre que llega coloca un libro en cada mano del hombre castigado, que continúa de cara a la pared con los brazos en cruz. Pero he aquí que, inesperadamente, los libros se transforman en sendas pistolas con las que el castigado acribilla a tiros al castigador, quien, alcanzado por los disparos, se desploma.

Más allá de la literalización de la metáfora freudiana, *matar al padre*, interesa atender, sobre todo, en el fragmento anterior, a la evolución del espacio –la caída mortal del hombre al suelo comienza en la habitación donde es acribillado (Fig. 3) y finaliza en un parque (Fig. 4). Sobre tan acusada mutación espacial, la posición y el movimiento del hombre se han emparejado, sin embargo, con total precisión en el cambio de plano operado.

La caída del hombre deviene de este modo en el motivo que permite la conjunción irrazonable de estos dos espacios diferentes, interior, uno, exterior, el otro, según una estrategia formal que, convenientemente adaptada al medio de expresión pictórico, es incorporada por la pintura de Magritte en obras como *El salón de Dios* (1948), imagen donde se dan cita dos espacios cuya coexistencia deviene irrazonable, pues siendo, como son, espacios físicamente contiguos, el cielo refleja la noche mientras que el

paisaje que hay bajo él aparece bañado por luz diurna.

Este mismo procedimiento formal será retomado más tarde por Magritte en otro de sus cuadros más célebres, *El imperio de las luces* (1954), una variante de la pintura anterior donde ahora el cielo refleja el día y el paisaje que bajo aquél se dibuja, la noche. Decía Magritte (Paquet, 2000: 7), a propósito de esta pintura: «En *El imperio de las luces* plasmé diversas ideas: un paisaje nocturno y un cielo tal como lo vemos de día. El paisaje lo asociamos con la noche y el cielo con el día. Yo creo que esta simultaneidad del día y de la noche tiene el poder de asombrarnos y cautivarnos. A este poder lo llamo poesía».

Una poesía, en todo caso, turbadora, surgida, una vez más, del estrangulamiento del sentido: partiendo de la base de que el tiempo atrapado por la pintura es un instante único, la pintura magritiana anterior se articula a partir de una conjunción espacial alucinatoria donde coexisten el día y la noche.

He aquí, pues, un procedimiento de formalización del espacio idéntico al de *Un perro andaluz*, por mucho que en éste el mismo se construya, no a partir del instante único atrapado por una imagen fija, como la pictórica, sino de la filmación en continuidad de la caída al suelo del individuo tiroteado. Y es que, como venimos anotando, cada medio de expresión construye la forma a partir de parámetros específicos propios.



Fig. 5. Transmutación de la axila
(*Un perro andaluz*, Buñuel, 1929)



Fig. 6. *La violación* (Magritte, 1934)

TRANSMUTACIÓN DE ELEMENTOS CORPORALES

Atendamos, para concluir este recorrido analítico por las formas de *Un perro andaluz* y su relación con las formas pictóricas de Magritte, al fragmento cinematográfico del encuentro postrero entre el hombre y la mujer. Se articula el mismo en plano-contraplano:

El hombre: luego de pasarse con gran energía la mano por su boca, ésta ha desaparecido, resultando así literalmente borrada. Esta imagen anterior presenta un notable paralelismo con la pintura *Principio del placer (retrato de Edward James)* (1937), donde Magritte sustituye los rasgos faciales del retratado por una emanación luminosa que borra completamente el rostro. Así, al borrado de la boca en el rostro masculino del texto de Buñuel, le corresponde el borrado del rostro en su totalidad del texto magrittiano.

El plano siguiente muestra a la mujer, quien, tomando una barra de carmín, pinta sus labios frenéticamente. Al borrado de la boca, en el hombre, le sigue, pues, su marcada inscripción, en la mujer.

El hombre: en el lugar de la boca desaparecida, aparece la vellosidad de una axila (Fig. 5); axila que, en el siguiente plano, aparece completamente depilada en la mujer.

Atendamos al fotograma de la fig. 5: he aquí una imagen construida a partir de la transmutación de boca y axila; imagen que encuentra su eco en el cuadro de Magritte *La violación* (1934) (Fig.

6), reelaboración pictórica de la imagen buñueliana anterior donde puede observarse una triple transmutación de elementos corporales, a saber, pechos que aparecen en el lugar de los ojos, ombligo que ha sustituido a la nariz, y pubis que ha hecho lo propio con la boca, en lo que es una violenta ocupación del rostro de la mujer por el torso. Decía Magritte (Paquet, 2000: 51) que esa ocupación cancelaba la función espiritual del rostro, rebajándolo a la condición de objeto (sexual): ciego, sordo y mudo.

Es verdad que en Buñuel la transmutación no es tan compleja, pero, en todo caso, la vellosidad de la axila en lugar de la boca rebaja, parafraseando a Magritte, cuanto menos parcialmente la función del rostro masculino, al devenir éste en objeto (sexual) mudo.

ECOS CINEMATOGRAFICOS DEL TRAZADO FORMAL SURREALISTA BUÑUELIANO-MAGRITTIANO

Algunos de los procedimientos formales surrealistas que venimos de estudiar en *Un perro andaluz* y las pinturas de Magritte encuentran a su vez un precedente cinematográfico en Buster Keaton. Así una secuencia de *Sherlock Jr.* (1924) muestra al protagonista, un proyccionista que acaba de quedarse dormido en la cabina de proyección, atravesando, en sueños, la pantalla cinematográfica: el personaje accede de este modo al universo del film que en esos momentos está siendo proyectado, *Perlas y corazones*.

El personaje de Keaton, adentrándose en el mundo de *Perlas y corazones*, conecta, pues, dos espacios imposibles, pertenecientes cada uno de ellos a una diégesis distinta. Esta estrategia formal presenta una notable vinculación⁴ con la movilizada en la ya referida obra de Magritte *La tentativa imposible* (1928), pintura que también conectaba, en este caso a través de la acción llevada a cabo por el pintor reproducido en el cuadro, dos espacios imposibles cuales eran el del propio pintor y el de la modelo pintada.

Cine y pintura vienen a converger de nuevo en el trazado de esta relación subversiva entre espacios pertenecientes, tanto en el texto cinematográfico como en el pictórico, a una única realidad, esa realidad de lo maravilloso reivindicada por los surrealistas.

Pero es que, además, luego de la inmersión del personaje en la diégesis de *Perlas y corazones*, el film keatoniano moviliza un procedimiento de articulación de las imágenes idéntico al ya estudiado en *Un perro andaluz*, así en el fragmento donde el personaje trata de esquivar, con sus movimientos, la mutación frenética del espacio que le rodea⁵: como en *Un perro andaluz*, en la escena donde el individuo tiroteado caía mortalmente herido al suelo (figs. 3 y 4), el resultado de esta operación de escritura de *Sherlock Jr.* es la conjunción alucinatoria de espacios.

Por otra parte, estas mismas formas que, emparentadas a Magritte, gobiernan *Un perro andaluz* encuentran también ecos en el Buñuel posterior, ya claramente desvinculado del movimiento

surrealista. Entre esos ecos, quiero citar, a modo de ejemplo, *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), film que, en una estrategia notable, hace coexistir en un mismo personaje, Conchita, dos actrices diferentes, Ángela Molina y Carole Bouquet.

Es éste un procedimiento que, mediante la relación subversiva entre personaje y actriz, desafía la razón, como el mismo Buñuel aclararía a quienes trataban de buscar al mismo una explicación racional⁶: «no hay explicación racional posible», en lo que es un eco de los procedimientos dinamitadores del sentido que explorara *Un perro andaluz*.

BIBLIOGRAFÍA

- CATALÀ, J.M. (2001): *La puesta en imágenes*, Paidós, Barcelona.
- DE MICHELI, M. (1999): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid.
- MARCHAN FIZ, S. (2000): “Las palabras, las imágenes y las cosas: René Magritte”, en *El Surrealismo y sus imágenes*, Fundación Cultural MAPFREVIDA, Madrid.
- PAQUET, M. (2000): *René Magritte*, Taschen, Madrid.
- PÉREZ TURRENT, T. y De la Colina, J. (1993): *Buñuel por Buñuel*, Plot, Madrid.
- RAMÍREZ, J.A. (1997): “Las vanguardias históricas: del cubismo al surrealismo”, en Ramírez, J.A. (Dir.), *Historia del Arte 4, El mundo contemporáneo*, Alianza Editorial, Madrid.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (2002): “El Surrealismo en el cine”, en *El Surrealismo y sus imágenes*, Fundación Cultural MAPFREVIDA, Madrid.
- ZUNZUNEGUI, S. (1994): *Paisajes de la forma*, Cátedra, Madrid.



⁴ Por mucho que en el film de Keaton la acción del personaje encuentre una justificación diegética, cual es que, al quedarse dormido, entre en la pantalla como sujeto soñante.

⁵ Si bien esta mutación espacial encuentra, al igual que la formalización anterior, su justificación diegética: el personaje es extraño a las reglas que gobiernan la diégesis del film *Perlas y corazones*.

⁶ En Pérez Turrent y De la Colina (1993: 173).

UNA CIUDAD PARA EL RECUERDO. ANTEQUERA EN
LA OBRA DE IGNACIO ZULOAGA Y LIONEL LINDSAY

Belén Ruiz Garrido
Universidad de Málaga

Las ciudades han contado, y lo siguen haciendo, con canales muy diversos de difusión visual en el mundo. Desde los grabados y pinturas medievales hasta los medios de comunicación de masas contemporáneos, los paisajes urbanos han funcionado como motivos artísticos preferentes, en toda una amplia y compleja gama de visiones, posibilidades e intereses. Mucho sabían de ésto los viajeros extranjeros que, desde el siglo XVIII, bajo el dual propósito ilustrado —el científico y el evocador—, visitaron, pintaron y escribieron sobre las ciudades andaluzas, objetivos de sus sueños y respuestas a sus anhelos. En otro ángulo se posicionaron los pintores españoles que recorrieron buena parte de la España finisecular, impulsados por un espíritu renovador más comprometido y unas inquietudes de modernidad estética, no exentas, sin embargo, de un simbólico poder evocador.

En el primer tercio del siglo XX, Antequera fue visitada por dos ilustres viajeros, el vasco Ignacio Zuloaga y el australiano Lionel Lindsay. Ambos, en momentos distintos, sin relación ni conocimiento entre ellos, mostraron imágenes dispares de esta importante localidad del interior malagueño.

La presente comunicación tiene como objetivo analizar el fruto de este encuentro artístico y personal con la

ciudad y sus habitantes, descubriendo las diferencias expresas y coincidencias sutiles de sus respectivas miradas. El atractivo ejercido por la riqueza monumental, histórica y paisajística antequerana, las fuentes utilizadas y el estímulo en sus trayectorias artísticas, completan el recorrido.

ANTEQUERA. UNA CIUDAD
PARA EL RECUERDO

“Sola y eterna, tierra de arados, de sementeras y de olivar, mil veces regadas con sudores de hombres, con cuidados, con maldiciones, con desesperaciones de hombres, hermosura diaria, espejo y descanso nuestro.

Nunca cansas, siempre lista, inscrita una y otra vez por hierros y por huellas, volcada por rejas al sol y a la lluvia, a todo empero, siempre con la dádiva conforme al trabajo, medida a nuestros huesos.

¡Ay de los que te olviden, de los que en su piel y en sus ojos pierdan tu recuerdo, de los que no se refresquen contigo, de los que te pierdan de alma!

(José Antonio Muñoz Rojas, *Tierra eterna*, en *Las cosas del campo*)¹

El canto que Muñoz Rojas dedica a su tierra natal, Antequera, es el del nativo que sale —o debe hacerlo— de su entorno vital y evoca desde la lejanía, para siempre volver. En el fondo, esta-

¹ Muñoz Rojas, J.A. (1976): *Las cosas del campo*, Barcelona, Destino, p. 59.

ba advirtiendo del peligro de perder las raíces, que es la expresión metafórica de otra metáfora: la pérdida del norte, que equivale al olvido de lo que uno es, al extravío del referente donde quiera que se esté, al alejamiento de una realidad que forja caracteres y ancla sentimientos.

Pero existe otra forma de “encontrar” y “encontrarse”, sin necesidad de pertenecer por nacimiento a un lugar concreto. Se trata del reconocimiento. La pasión por los viajes, y a través de ellos, el contacto con los paisajes, las ciudades y sus gentes, puede tener múltiples lecturas, y no sólo la de saciar el gusto por lo raro y distinto, por lo exótico. De alguna manera permite la implicación en su más amplia acepción, la de la búsqueda, la extensión, la aprobación, la aceptación, y el compromiso crítico; aunque también teñida de prejuicios, tópicos o sentimientos de superioridad. En definitiva, el encuentro, de ninguna manera reñido con la necesidad de apartarse y evadirse.

Como bien dice el poeta, el vínculo va más allá de lo material, de lo puramente físico sujeto al cambio. Por eso, las palabras o las imágenes de los que rememoran nunca podrán ser asépticas, sino que contarán con un grado mayor o menor de subjetividad, por muy cercanas que estén de la realidad descrita o recreada. Incluso es lícito inventar.

Amén de intereses científicos, afectivos, aventureros o comprometidos, los artistas viajeros de diferentes épocas y nacionalidades comparten este vínculo en sus más variadas modalidades.

La Antequera nacida, vivida, anhelada y evocada por la experiencia y los recuerdos del poeta nunca estuvo entre los destinos andaluces preferidos por los viajeros extranjeros. Los ingleses que visitaron Andalucía entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX se dirigieron, preferentemente, a Cádiz, Sevilla, Málaga (capital) y Granada, Córdoba, Jerez y Ronda². Asimismo, el trayecto más habitual entre Málaga y Granada se cubría a través del antiguo camino medieval jalonado por las localidades de Vélez-Málaga, Zafarraya y Alhama, y no vía Antequera³.

No obstante, la ciudad fue visitada por viajeros ilustres, y otros menos conocidos, desde el siglo XVI, quienes en calidad de militares, escritores, aventureros, pintores o grabadores, o varias de estas actividades a la vez, vertieron sus impresiones en libros de viajes, relatos o imágenes. Entre ellos, Münzer, Navagero y Diego de Cuelvis⁴, en el siglo XVI, Peyron, y Francis Carter, en el XVIII, y una más nutrida nómina en el siglo XIX, encabezada por el estadounidense Washington Irving, en 1829⁵, seguida de los ingleses William Jacob, Charles Rochfort Scott, Samuel Edward Cook, Richard Ford, Robert Dundas Murray, Lady Louisa Tenison, John Leycester Adolphus, Richard Roberts, Mrs. W. A. Tollemache y Willis Baxley, entre 1810 y 1873⁶.

Aunque menos numerosas, son muy interesantes las vistas de la ciudad, pintadas, dibujadas o grabadas, igualmente desde el siglo XVI. Muy conocidas y ampliamente estudiadas⁷ son las reali-

² Krauel Heredia, B. (1986): *Viajeros británicos en Andalucía de Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*, Málaga, Universidad, p. 262.

³ *Ibid.*, p. 194.

⁴ Gozalbes Cravioto, C. y Gozalbes Busto, G. (1996): “Antequera y su comarca, según un viajero alemán del siglo XVI (1599)”, en *Revista de Estudios Antequeranos*, vol. 7-8, Antequera, Biblioteca Antequerana de Unicaja, pp. 199-213.

⁵ Parejo Barranco, A. (2003): *La Antequera de Washington Irving*, Antequera-Málaga, Ayuntamiento-Fundación Unicaja.

⁶ López-Burgos, M^a A. (2001): “Por tierras de Antequera. Relatos de viajeros ingleses durante el siglo XIX”, en *Revista de Estudios Antequeranos*, vol. 12, Antequera, Biblioteca Antequerana de Unicaja, pp. 331-388.

⁷ Gil Sanjuán, J. y Sánchez López, J. A. (1/1995): “Hoefnagel y Van den Wyngaerde: Urbis Anticariensis Conspetus”, en *Revista de Estudios Antequeranos*, vol. 5, Antequera, Biblioteca Antequerana de Unicaja, pp. 109-127. Este trabajo se encuentra revisado y ampliado por los mismos autores (2/1995) en “Iconografía de la ciudad de Antequera y su entorno paisajístico en el siglo XVI. Vistas panorámicas de dos pintores flamencos”, en *Revista*

zadas por los pintores flamencos Anton Van der Wyngaerde y Joris Hoefnagel, que visitaron Antequera en la década de 1560; el paisaje urbano de este último gozó de una importante difusión a través de la versión grabada incluida en las múltiples ediciones de la célebre *Civitates Orbis Terrarum*, la colección de estampas y textos publicada en volúmenes entre 1572 y 1617.

Coincidiendo con la extensión del gusto por los viajes con destino a España, y preferentemente a Andalucía en el siglo XIX, alentada por los múltiples intereses promovidos desde la difusión de los ideales ilustrados y románticos, conocemos varias imágenes de la ciudad de Antequera: un grabado de Pierre Blanchard —*La calle de Estepa hacia 1836*—, un dibujo realizado por Adrien Dauzats también en 1836 —*La Plaza de la Constitución con las casas Consistoriales*— y los conocidos como *Antequera desde la Moraleda* e *Interior del dolmen de Menga*, incluidos en el libro *Castile and Andalusia*, publicado por la ya mencionada Lady Louisa Tenison en Londres en 1853⁸; también de mediados del siglo XIX es un dibujo del inglés Winkyper “que muestra el ruinoso Arco de los Gigantes o de Hércules”⁹.

Habrà que esperar al siglo XX para que dos pintores viajeros, Ignacio Zuloaga y Lionel Lindsay, encontraran de nuevo en Antequera un motivo para sus creaciones, e hicieran de ella una ciudad para el recuerdo.

EL ALMA DE CASTILLA EN ANDALUCÍA. LA ANTEQUERA DE IGNACIO ZULOAGA

“En muy corto tiempo hemos visto desaparecer por incuria, o demolidos por egoísta interés, notables edificios religiosos y otros de arquitectura privada y ello sin la protesta de nadie y hasta con el aplauso de algunos, por un desmedido afán de modernidad mal entendida.

Se van perdiendo también, en otro orden de cosas, formas, usos y costumbres tradicionales fundiéndose lo peculiar y típico de la ciudad con lo que es patrimonio común de todas partes. Y Antequera, poco a poco —y es lamentable—, va borrando su bella, noble y decidida fisonomía genuina”.

Con estas palabras el pintor, dibujante y cronista antequerano José María Fernández denunciaba, una vez más, la endémica situación que afectaba a la imagen monumental de la ciudad, a cuyo patrimonio había dedicado toda una vida de estudio, defensa y difusión¹⁰. La reflexión cerraba un artículo en el que la exaltación del valor monumental de la “noble y vieja Antequera”, venía refrendada por “lo bueno, lo mediocre, y aun lo francamente malo, pero, al menos, curioso” que algunos artistas viajeros, nacionales y extranjeros, habían legado a la posteridad.

Entre los contemporáneos ilustres aparecen Ignacio Zuloaga y Lionel Lindsay. Sobre el primero el comentario es somero: “Del insigne y áspero Zuloa-

de Estudios Antequeranos, vol. 6, Antequera, Biblioteca Antequerana de Unicaja, pp. 367-398. Véanse, además, Fernández Rodríguez, J. M.^a (1925): “Una visión de Antequera en 1580”, en *Antequera por su Amor*, n.º 4, abril. Parejo Barranco, A. (1989): “Una nueva visión de Antequera del siglo XVI. Los dibujos de Antón Van den Wyngaerde”, en *Antequera. Real Feria de Agosto*. Goss, J. (1992): *Ciudades de Europa y España. Mapas antiguos del siglo XVI de Braun y Hogenberg*, Madrid, Libsa.

⁸ Estas obras se encuentran reproducidas en Parejo Barranco, A. (2003): *op. cit.*, pp. 103, 148, 157, 171. Sobre Dauzats y el dibujo antequerano, Parejo Barranco, A. y Romero Benítez, J. (1982): “El Coso de San Francisco dibujado por Charles Dauzats, 1836”, en *El Sol de Antequera*, 14 marzo; Quesada, L. (1996): *Pintores españoles y extranjeros en Andalucía*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, pp. 98-103.

⁹ Citado por J. M.^a Fernández en un artículo, sin título, publicado en *Hoja del Lunes. Especial Feria de Antequera*, 18 agosto 1947.

¹⁰ *Idem*. Son muy numerosos los artículos publicados desde 1917, año en que inicia su labor investigadora en Antequera, hasta su muerte ocurrida en 1947. Ruiz Garrido, B. (1997): “José María Fernández. Semblanza de una vida dedicada al arte”, en *Revista de Estudios Antequeranos*, vol. 10, Antequera, Biblioteca Antequerana de Unicaja, pp. 265-331.

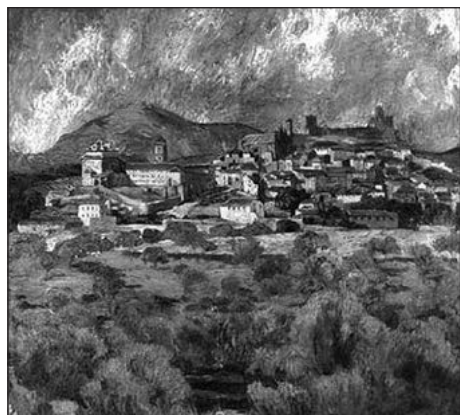


Fig. 1. Ignacio Zuloaga. *Paisaje de Antequera*. Óleo/lienzo, 1923.

ga sabemos que expresó hace años con su *dicción pictórica* fuerte y magnífica, la evocadora y triste ruina del castillo árabe y otros aspectos desolados de los barrios antiguos”. La interpretación ahonda más en la impresión sobre el paisaje pintado que en la descripción topográfica e icónica del mismo, planteándose incluso la duda de la existencia de más de una obra con motivos urbanos de Antequera. Asimismo, la brevedad y generalidad de la cita no aclara los pormenores cronológicos y vitales de la más que probable estancia del pintor vasco en la ciudad, no documentada hasta el momento¹¹.

No obstante, es sobradamente conocido el papel primordial que Andalucía jugó en la trayectoria vital y profesional del pintor desde sus inicios. Sobre todo,

su constante, intensa y prolífica relación con Sevilla desde 1893, año en que abre el estudio del que saldría una abundante y exitosa producción, lugar de inspiración, amistades y sueños cumplidos. La capital hispalense sería destino reiterado en los primeros años del siglo XX y punto de partida para la visita a localidades cercanas: Córdoba, en 1905, o Málaga, Ronda y Granada, en mayo de 1907¹². El reencuentro con la ciudad de la Alhambra se establecerá, años después, en el marco del Festival de Cante Jondo organizado por Manuel de Falla en 1922, acontecimiento de gran proyección pública en el que el artista colaboró¹³.

Sin embargo, creemos que Zuloaga redescubrió el sur a partir del descubrimiento de Castilla, o dicho de otro modo, ofreció una imagen del sur tamizada por una visión estética transmutada, fruto de una personalidad artística madura, diferente de la que le condujo a sus primeros éxitos desde los motivos estereotipados de la España folklórica. *Paisaje de Antequera* es una buena muestra de ello (Fig. 1), un ejemplo más de sus paisajes españoles, para los que Castilla o Aragón funcionan como sinécdoque. Habría que preguntarse qué motivó a Zuloaga para pintar un paisaje andaluz, qué le ofreció Antequera y qué le aportó el artista a la imagen de la ciudad.

La somera referencia de Fernández cobra de nuevo sentido: fuerza de su *dicción pictórica*, ruinas, tristeza, paisa-

¹¹ La investigación continúa abierta, pues la documentación existente en algunos archivos privados antequeranos podría arrojar luz sobre este desconocido e interesante viaje de Zuloaga a esta parte de la geografía malagueña. Con todo resulta extraño que Fernández no haga mención del mismo, como sí ocurre con Lionel Lindsay, lo que puede deberse a varios motivos. Si la visita se realizó entre 1903 y 1912, Fernández no pudo conocerla, dado que en este periodo no vivió en Antequera, a lo que hay que añadir la inexistencia de una publicación periódica estable (el más conocido y continuado de los periódicos antequeranos, *El Sol de Antequera*, inició su andadura en 1918). No obstante, es probable que no distara demasiado tiempo entre la estancia y la ejecución del lienzo, en 1923, por lo que lo más razonable es que la visita se produjese alrededor de esta fecha, aunque la prensa local no se hiciera eco de la misma.

¹² En las tarjetas postales enviadas a su tío Daniel desde Málaga, Zuloaga se muestra como el más típico de los viajeros románticos, “encantados” con las bondades del clima y la vegetación, la hermosura de las mujeres, la delicia del vino y la pereza de los habitantes malagueños. Gómez de Caso Estrada, M. (edit.) (2002): *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, Segovia, Diputación, pp. 145, 157.

¹³ De este importante evento se hizo eco la prensa andaluza. En Málaga *La Unión Ilustrada* de 5 de julio de 1922 publicó una fotografía con un aclaratorio pie: “Granada. Después del concurso de “Cante Jondo”. Los ilustres artistas, señores Zuloaga, Rusiñol y Falla, con los periodistas extranjeros, después del vino de honor con que fueron obsequiados por la Asociación de periodistas”.

je desolado, barrios antiguos, lo genuino, en definitiva, el alma suspirada por Muñoz Rojas y por otros muchos antes que él. Pero no nos precipitemos.

En todo caso, el comentario de Fernández era el primero publicado de la obra antequerana de Zuloaga, después de los que en 1925 la prensa cubana le dedicara con motivo de su exhibición, junto a otros lienzos, en una magna exposición celebrada en Cuba en este año¹⁴. Sabemos por Lafuente Ferrari que de los cincuenta cuadros que Zuloaga llevó a América (primero expuestos en Nueva York y después en Cuba), cuarenta vinieron de vuelta a España¹⁵. *Paisaje de Antequera* figura entre los que se quedaron¹⁶.

Como ya hemos indicado el lienzo fue realizado en 1923. Arozamena lo incluye, con esta fecha, en el inventario de las obras pintadas en Zumaya desde 1914 hasta 1945, año de su muerte, y así aparece en el registro del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana¹⁷. Zuloaga

ofrece una vista panorámica de la ciudad, situándose en un paraje conocido como la Moraleda¹⁸, en la salida Este por el camino de Granada. Desde esta zona las vistas de la ciudad alta son excepcionales. Esta localización privilegiada no había pasado desapercibida para todos aquellos interesados en plasmar visualmente el recuerdo de su paso por Antequera, o legar a la posteridad la imagen de una ciudad milenaria, monumental, con una riqueza natural, cultural y antropológica destacable. En la ya mencionada litografía realizada por Richard Bentley para el libro de Lady Louisa Tenison, *Castile and Andalusia*, de 1853 (Fig. 2), se ofrece esta perspectiva desde la Moraleda, con todos los ingredientes pintorescos de las estampas románticas, pero con una gran exactitud icónica. Igualmente, esta panorámica es una de las más fotografiadas de Antequera para su reproducción en la prensa local, ilustrando textos histórico-artísticos y guías de la ciudad y, sobre todo, en forma de tarjetas postales, desti-

¹⁴ Aunque no hemos podido consultar la prensa cubana, es copiosa la información que diversos autores recogen sobre este evento, uno de los más importantes éxitos internacionales en la carrera de Zuloaga. Entre otros Lafuente Ferrari, E. (1950): *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Revista de Occidente, 1972, pp. 132-133 y Arozamena, J. M^a de (1979): *Ignacio Zuloaga, el pintor, el hombre*, San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, pp. 261-271.

¹⁵ *Ibid.*, p. 133, nota 210. Lafuente advierte que el propio Zuloaga prefería vender poco y a altos precios.

¹⁶ La obra fue adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana junto a *Mi prima Esperanza* y *La dama del abanico*, entre 1925, año de su exhibición, y 1928, mediante transacción directa con el artista o a través de coleccionistas particulares. Crespo Larrazábal, M. S. (1995): "El Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y la colección de Pintura Española del siglo XIX. Notas históricas", en *Pintura Española del siglo XIX del Museo de Bellas Artes de La Habana*, Madrid, Mapfre Vida, pp. 14-15. Sin embargo, para esta exposición celebrada en Madrid en 1995 la obra no pudo venir. Calvo Serraller explica las circunstancias de esta ausencia en el mismo catálogo: "Una de las mayores sorpresas que puede producir esta exposición (...) es no sólo en lo que atrae de I. Zuloaga, que son cuatro estupendos cuadros, sino en los que a partir de ahí se puede inferir: que el Museo de La Habana posee otras muchas maravillas del pintor eibarrés. Así lo pude constatar yo mismo in situ, lamentando que, en esta ocasión, sólo pudieran viajar las cuatro que vienen, porque de no ser una selección antológica del XIX español y, evidentemente, de no haber trabas para que emprendieran ruta, se podría comprender el deseo de cualquiera de traérselas todas, tal es la calidad de las mismas", en "Presentación crítica de una colección: la de Pintura Española del Siglo XIX del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana", pp. 61-62. La ocasión no se haría esperar. *Paisaje de Antequera* se expuso por primera vez en España en 1999, en la muestra itinerante *Pinturas españolas y cubanas del siglo XIX*. Museo Nacional de Cuba, celebrada en Salamanca, Sevilla y Lisboa; en 2000 la obra sería nuevamente expuesta, esta vez en Málaga, dentro de la exposición *Paisajes europeos y cubanos de los siglos XVII-XX*, a cargo de la Fundación Unicaja. La última ocasión ha tenido lugar en 2003 en la muestra *Entre el realismo y las vanguardias. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*.

¹⁷ Arozamena, J. M^a de (1979): *op. cit.*, pp. 189-190. En el catálogo de la exposición *Paisajes Europeos y Cubanos de los siglos XVII-XX*, se reproduce con la ficha técnica —Óleo/tela. 97,5 x 106 cm— y el número de registro correspondiente, *idem*.

¹⁸ La denominación hace referencia a la industria de la seda que tuvo gran importancia para la economía antequerana sobre todo en la Edad Moderna. En este lugar se cultivaban morales para la cría del gusano. En los años cuarenta aún se conservaban algunos de estos árboles. Fernández Rodríguez, J. M^a (1947): "La antiguas industrias textiles", en *El Sol de Antequera*, n^o especial del Señor de la Salud y de las Aguas, 25 mayo.

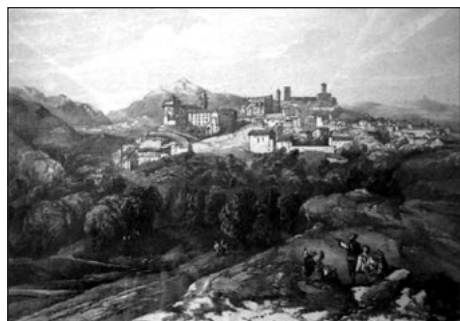


Fig. 2. Richard Bentley. *Antequera desde la Moraleda*. Grabado del libro de Louisa Tenison, *Castile and Andalusia*, 1853.

nadas no sólo a su comercialización exterior sino al consumo por parte de los propios antequeranos (Fig. 3).

Entre estas fotografías destacamos una imagen anónima fechada en los primeros años de la década de los ochenta del siglo XIX¹⁹, que debió servir de fuente de primera mano a Zuloaga, pues el paralelo es sorprendente (Fig. 4). Describimos a continuación los elementos coincidentes y desiguales, representados por el pincel del artista y captados a través del objetivo de la cámara. De izquierda a derecha, en un primer plano de la fotografía, encontramos una fuente²⁰, elemento del que Zuloaga prescinde al cerrar el encuadre y centrarlo aún más. Sabemos, aunque no podemos apreciarlo, que el río de la Villa recorre el límite urbano oriental, dejando a su paso huertas, molinos harineros, batanes, tintes y tenerías²¹. No lo vemos en ninguna de las dos imágenes, pero su cauce se “deja sentir” por la presencia del molino el Dorado y un conjunto de edificios semiocultos en el primer término del caserío. En la fotografía esta presen-

¹⁹ Reproducida en Parejo, A. y Romero, J. (eds.) (1992): *Antequera, memorias de una época. Cincuenta años de la vida de una ciudad a través de la fotografía, (1885-1935)*, Antequera, Biblioteca Antequerana de Unicaja, p. 58 y portada. Agradezco a José Escalante su inestimable ayuda para la correcta localización y descripción de los elementos principales de la fotografía.

²⁰ Se trata de la misma fuente que, en la actualidad, centra esta zona de la Moraleda, en parte convertida en los Jardines del Rey.

²¹ Parejo Barranco, A. (2002): “Una lectura simbólica de la Antequera barroca”, en *Revista de Estudios Antequeranos*, vol. 13, Antequera, Biblioteca Antequerana de Unicaja, p. 98.

²² Fernández, J. M^a (1938): La Iglesia de Ntra. Sra. del Carmen”, en *El sol de Antequera*, n^o extraordinario de Semana Santa, abril. Concretamente la torre fue demolida en 1883, en Romero, J. (1989): *Guía artística de Antequera*, Antequera, Biblioteca Antequerana de la Caja de Ahorros, p. 153.



Fig. 3. *La Moraleda y el Carmen. Al fondo la Colegiata de Sta. María y el Castillo Musulmán*. Fotografía incluida en *Antequera turística y sus principales industrias*, cuadernillo editado por el Ayuntamiento con textos de José María Fernández, h. 1940.

cia se intuye además por la situación de tierras cultivadas en los alrededores. A continuación, la iglesia del Carmen con la torre del Gallo, las tapias, huertas y dependencias monacales del convento, ocupando un gran espacio de esta parte de la ciudad alta. Estas últimas ayudan a fechar la fotografía, pues tanto la torre como el propio convento fueron demolidos a finales del siglo XIX²². La representación de estas construcciones en el lienzo de Zuloaga confirma la utilización de esta, u otra, imagen similar como referencia. Los volúmenes de este conjunto de edificaciones quedan enmarcados entre el cerro de San Cristóbal que “asoma” a la izquierda de la composición, plantado de viñas, fértiles aún antes de la crisis de la filoxera, y el cerro del Hacho con la torre, apenas visible dada la distancia. De hecho, el pintor omite este elemento, aunque no la silueta y volumen del cerro. Desde la Moraleda, la iglesia colegial de Santa

María, el siguiente edificio destacado, ofrece uno de sus mejores perfiles, dado que la dirección de su emplazamiento permite visualizar tanto la fachada como el desarrollo lateral. A sus pies, a derecha e izquierda, en la calle que conduce al convento y a la iglesia del Carmen, se levantan algunos edificios ya desaparecidos, como la casa-palacio del Conde de la Camorra con sus dos características torres simétricas. La parte más alta de esta ciudad acrópolis está coronada por la alcazaba musulmana que despliega, con los lienzos de murallas, una horizontalidad únicamente rota con la torre del Homenaje, rematada con el templete del Papebellotas y la Torre Blanca, formando un conjunto armónico y uniforme desde la lejanía. La exactitud topográfica del lienzo con respecto a la fotografía hace que Zuloaga incluya un pequeño edificio que casi pasa desapercibido; se trata de la ermita de San Salvador, construida en 1880 en el interior del recinto alto del Castillo en recuerdo del primitivo emplazamiento de la parroquia-mezquita del mismo nombre²³. La panorámica se cierra por la derecha, a un nivel inferior, con el cerro de la Vera Cruz en cuya cúspide resplandece el blanco de su ermita. Finalmente la sierra del Torcal y el cielo sirven de telón de fondo sobre el que se recortan las siluetas.

La imagen de Antequera desde la Moraleda ofrecía al visitante un conjunto paisajístico de un alto valor testimonial y simbólico: la riqueza monumental en perfecta comunión con la belleza natural. Un lugar privilegiado, en cuanto había sido escogido, desde la más remota antigüedad, por todas las civilizaciones como espacio vital en el que dejar una impronta. Los ejemplos más significativos de estas culturas quedaban a la vista desde esta estratégica posición (por el camino de tierra que queda cortado en primer plano en la fotografía, se llega al



Fig. 4. Antequera. Vista panorámica de la ciudad alta desde la Moraleda. Fotografía anónima, h. 1880-1883.

cercano dolmen de Menga). Toda una estampa pintoresca, es decir, digna de ser pintada, muestra “esencial” del carácter de la ciudad.

Zuloaga no se sustrae a la tentación. Conocemos el pensamiento del artista sobre la práctica creativa, y sus palabras, dirigidas a propósito de las críticas que suscitaron la llamada “cuestión Zuloaga”. La cita ha sido reproducida en numerosas ocasiones, pero creemos pertinente hacerlo de nuevo:

“¡No y mil veces no! No quiero copiar la Naturaleza tal como es. Para eso se han inventado las máquinas fotográficas y otros aparatos que muy pronto han de reproducir forma y color. En un cuadro no voy a respirar aire. Para respirar aire abro una ventana o me voy al campo. En un cuadro no busco atmósfera, distancias, ni busco sol ni luna. Busco carácter, penetración, psicología de una raza, emoción, demostración de una visión algo romántica. Busco el alma a través de un realista soñador. Busco la línea, el arabesco, la armonía, la visión personal y la simplificación. Busco la fuerza del atrevimiento, la franqueza de las ideas, el gritar fuerte y profundo, el sintetizar el alma castellana, el sacrificar muchas cosas para hacer valer una esencial”²⁴

²³ Parejo, A. y Romero, J. (eds.) (1992): *op. cit.*, p. 92.

²⁴ Citado en Lafuente Ferrari, E. (1970): *op. cit.*, p. 208.

La fidelidad del lienzo con respecto a la fotografía no está reñida con esta declaración de intenciones, pero desvela una práctica habitual entre los pintores²⁵. Ciertamente en *Paisaje de Antequera* el grado de exactitud documental con lo representado es mayor que en muchos de sus más conocidos paisajes castellanos o aragoneses. Como en los retratos, los elementos definidores del paisaje resultan absolutamente reconocibles. Pero a partir de aquí el pintor recrea y elabora con los procedimientos pictóricos, ofreciendo una imagen transmutada. En esta ocasión, el artista no tomó apuntes del natural, y si lo hizo, al comparar, salía ganando la imagen fotográfica añeja, el referente de un pasado más glorioso congelado en el tiempo, ahora degradado. En esta instantánea estaba el espíritu de la tierra, de esta tierra, un motivo atrayente para trabajar con los pinceles. Aunque no bastaba con esto. No conocemos ningún paisaje andaluz de estas características en la obra del pintor. Antequera debía recordarle, de alguna manera, a las tierras castellanas, aragonesas o navarras, “ásperos panoramas llenos de carácter”²⁶, pero, al mismo tiempo, aquélla no podía ser representada sin un elemento primordial de su semblante: su esencia mediterránea.

La “intervención” del artista sobre la realidad comienza desde la elección del punto de vista, elevado sobre la línea de horizonte para posicionarnos cara a cara con el caserío y sus hitos, con la ciudad alta. El camino polvoriento de la fotografía ha sido sustituido por un campo de olivos que ocupa buena parte del primer plano, y ayuda a la interconexión significativa entre los volúmenes que organizan

la composición: campo cultivado, cerro habitado, sierra del Torcal, o lo que es lo mismo, naturaleza domesticada-culturas ancestrales-naturaleza agreste. Prácticamente sin solución de continuidad, la visión va pasando de uno a otro, avanza, retrocede o se detiene, para volver a empezar, mientras que el enfoque y la solidez del dibujo impiden cualquier tipo de escape, por eso el elemento anecdótico ha sido eliminado. La parquedad de la paleta entonada en ocres, verdes y azules incide en ello. La concentración de la contemplación se alía con el proceso de reajuste y —recreación— de cada uno de los componentes del paisaje. Zuloaga, muy sutilmente, potencia la centralidad de la composición al desplazar ligeramente el volumen de la iglesia de Santa María, situado más a la izquierda en la fotografía, “vuelca” la perspectiva, trayendo hacia delante los planos más alejados, y sobreleva el promontorio sobre el que se asientan las construcciones para que todas las alturas se igualen. Un cielo vigoroso, extrañamente agresivo, como trazado “a puñetazos”²⁷, pone el contrapunto.

El resultado muestra un paisaje sobrio y denso, pero no sordo, con la luz del sol proyectando la sombra de los olivos. En *Paisaje de Antequera*, la diatriba entre dos opciones intencionadamente perseguidas y pensadas²⁸, es decir, entre el desprecio de la atmósfera y los valores espaciales o la plasmación de tales componentes en sus telas, se decanta por esta última.

De algún modo estaba recreando un paisaje romántico, más cerebral que emotivo, y aún así profundamente expresivo. La anhelada síntesis se consigue a pesar del detalle minucioso. El encuentro “del alma a través del realismo soñador” se consume.

²⁵ Durante una visita al estudio del pintor, El Padre M. Gil comentó su colección de fotografías de Cristos, “En el estudio de Zuloaga”, en Utrillo, M. y otros (1909): *Five essays on the art of Ignacio Zuloaga*, New York, Hispanic Society, p. 115.

²⁶ Lafuente Ferrari, E. (1970): *op. cit.*, p. 120.

²⁷ “(...) Yo sueño con la fuerza en la pintura. Me gustaría hacerla a puñetazos, pero sólida (puñetazos y dulzura en algunos sitios)...”, en *ibid.*, p. 207.

²⁸ Lafuente Ferrari analiza esta aparente contradicción o evolución en la pintura de Zuloaga, en *ibid.*, pp. 205-284.

Para el ejercicio de esta suerte de romanticismo Zuloaga contaba con otro referente: el grabado, varias veces mencionado, incluido en el libro *Castile and Andalusia* de Louisa Tenison (¡otra viajera apasionada por Castilla y Andalucía!) (Fig. 2). Ignoramos el grado de conocimiento de Zuloaga sobre esta fuente, por otro lado nada imposible. No obstante, en la estampa, la exaltación paisajística se consigue con la combinación de motivos pintorescos, anecdóticos y dramático-sublimes, de un alto efecto emotivo: la grandiosidad escenográfica de los elementos de identificación local, a través de la disposición de un impresionante primer plano boscoso, la acentuación de los perfiles montañosos y monumentales, las presencias humanas y los juegos de escalas. Todo un ejercicio romántico, depurado en la visión del pintor vasco.

Todos los estudios estéticos, generales o monográficos, coinciden, entonces, en la adición de un valor añadido a la personalidad artística de Zuloaga: el de la pertenencia a una cultura y a una generación, siguiendo la huella del 98²⁹. El pintor viajero, excursionista, coleccionista y rescatador de monumentos comparte los pensamientos y sentimientos que caracterizan a los creadores reunidos bajo esta adscripción. Como objetivo, la España cuya verdadera identidad se encarnaba de forma mítica en Castilla, aunque estaba presente en otras muchas partes de la geografía de interior. En realidad, una España contradictoria y dual, enfrentada, escenario de mezcla de

intereses. Campo abonado para los críticos con el estancamiento, los partidarios de la regeneración por la cultura y los valores tradicionales, no exentos de una delectación romántica por el lado más negro proyectado por lo degradado, por lo detenido en el tiempo.

Antequera, con sus viejos e insignes monumentos, con su acumulación de siglos de historia, encarnaba un ejemplo perfecto de espíritu quieto e inmóvil, motivo de reflexión crítica de una minoría, paisaje ascético en difícil equilibrio con un progreso lento, pero real. Un paisaje andaluz sin los aditamentos folklóricos tópicamente adscritos a esta tierra. Un lugar atrayente, alejado de las rutas tradicionalmente transitadas, a pesar de su centralidad. Una suerte de “paisaje ensimismado”³⁰. Una Antequera para el recuerdo.

“ANTEQUERA, A LOS OJOS DE UN ARTISTA EXTRANJERO”. LA MIRADA DUAL DE LIONEL LINDSAY

Pocos años después que Zuloaga, otro artista viajero visitaba la ciudad y realizaba una interesante obra inspirada en su paisaje urbano, en su arquitectura y el trasiego cotidiano de sus gentes.

Nacido en Creswick, en el estado australiano de Victoria, Lionel Lindsay (1874-1961)³¹ desempeñó su actividad artística, sobre todo, como dibujante, acuarelista y grabador, alcanzando reconocimiento y un gran éxito comercial a raíz de sendas exposiciones celebradas en Londres en los años 20 y 30³².

²⁹ Desde los planteamientos precursores de Lafuente Ferrari, E. (1948): “La pintura española y la Generación del 98”, en *Arbor*, n° 36, pp. 449-458, hasta los estudios monográficos y las revisiones y puestas al día llevadas a cabo en congresos o en catálogos conmemorativos; entre otros, Pena, C. (1983): *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus; AA.VV. (1998): *Arte y literatura en la Edad de Plata. La mirada del 98*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura; AA.VV. (1998): *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

³⁰ Guillermo Solana trae a colación este concepto de Gaya Nuño dedicado a la pintura española de posguerra a propósito de aquellos pintores continuadores de la huella del 98. “El paisaje ensimismado”, en AA.VV. (1998): *La huella del 98...*, *ibid.*, pp. 99-107.

³¹ Datos biográficos de la familia Lindsay en Mendelssohn, Joanna (1988): *Lionel Lindsay. An Artist and His Family*, London, Chatto & Windus.

³² Las mayores colecciones públicas de grabados y acuarelas se encuentran en Australia, Inglaterra, Escocia, Irlanda y Estados Unidos. *Ibid.*, p. ix de la introducción. No obstante, dado el éxito de ventas, buena parte de su producción debe estar repartida también en colecciones privadas.

Su pasión por España se inició teñida del espíritu romántico alimentado por las lecturas juveniles (el *Handbook* de Richard Ford, *Don Quijote*, los relatos del australiano Charles Bogue sobre sus travesías por España, o la novela y la representación operística de *Carmen* de Prosper Mérimée) y la amistad con la colonia española de Sydney, con los que dio sus primeros pasos en el aprendizaje de la lengua española y el folklore andaluz. Mendelssohn y Holden coinciden en señalar la evolución de su visión desde una admiración “teatral”, y en definitiva forjada a través de terceros, hasta una adhesión basada en un conocimiento profundo del país, su literatura y su arte³³. La clave de este proceso la daría el contacto directo con la tierra soñada.

Lindsay viajó a España en cuatro ocasiones —1902, 1926, 1928 y 1934—³⁴, y, aunque las circunstancias personales y profesionales cambiaran (las tres últimas contaron con la motivación adicional del prestigio alcanzado como grabador y el éxito comercial de sus estampas), su inquietud y la actitud sincera hacia el país sería una constante en todas ellas. Los destinos escogidos constituirán también un nexo común entre todas las visitas. Lindsay recorrió preferentemente Andalucía, Extremadura y Castilla, atraído no sólo por la importancia histórica y monumental de sus principales ciudades, incluidas en los recorridos turísticos más usuales, como Sevilla, Córdoba, Granada, Segovia, Toledo o Ávila, sino por las pequeñas localidades, alejadas de las rutas más transitadas, cuyas costumbres, tradiciones y riqueza arquitectónica y paisajística permanecían intactas e inéditas. Así, durante el viaje de 1928 descubrió Antequera, localidad a la que volvió en 1934, durante su último periplo español.

Su estancia en la ciudad es acogida con entusiasmo por la prensa local, “alertada” de su presencia por José María Fernández, quien, junto a un reducido grupo, estaba empeñado en la revalorización de las riquezas patrimoniales injustamente olvidadas, y en algunos casos abandonadas, a través de las publicaciones combativas. No es de extrañar entonces que este “señor alto, de inconfundible tipo británico, de complexión robusta y sana, franco continente que se refleja en su cara sonrosada y agradable (...)”³⁵ entablara una sincera amistad con él. La crónica aporta una inestimable información sobre Lindsay, pues cuenta de primera mano, en un justificado tono laudatorio, las circunstancias del encuentro, su talante y actitud, sus procedimientos creativos y sus intereses:

“A pasos largos deambula por los barrios extremos, se sitúa ante un rincón sugestivo por lo pintoresco para sus ojos de artista, o ante un paisaje donde se concierta la naturaleza y los más genuinos edificios o ruinas históricas, en perspectivas admirables, saca sus lápices y pinceles, y en un trozo de papel aparecen rápidamente las líneas, el color, la luz, el ambiente de aquellos lugares, animados por genial inspiración, interpretados con una técnica maestra y un estilo propio, ponderados en todo su valor, y más aún, realizados por virtud del arte, más elocuente y refinado, a veces, para los ojos, que la propia naturaleza”.

El mismo Fernández lo recordaría años después en el mismo artículo donde mencionaba la obra antequerana de Zuloaga:

“Lugar eminente y aparte ha de ocupar por su arte admirable y por el cariñoso entusiasmo que siente por la Antequera pretérita, un ilustre artista

³³ *Ibid.*, p. xiii de la introducción. Holden, C. (2003): *Lionel Lindsay in Spain. An Antipodean Abroad*, Melbourne, University Publishing.

³⁴ Entre diciembre de 2003 y julio de 2004 se ha celebrado una exposición itinerante sobre la obra española de Lindsay conservada en la Nacional Gallery de Victoria. Con este motivo se han editado en 2003 dos catálogos con textos de Colin Holden, uno reducido *Lionel Lindsay, An Antipodean in Spain*, y el mencionado en la nota anterior.

³⁵ “Antequera, a los ojos de un artista extranjero”, en *El Sol de Antequera*, 10 junio 1928.

inglés, con cuya amistad nos honramos: mister Lionel Lindsay. Lionel Lindsay, con sensibilidad exquisita, fina comprensión espiritual y técnica insuperable, supo captar las apariencias más características de nuestra ciudad. Y el mismo cálido elogio que sus dibujos y grabados merecen las luminosas acuarelas que tuvimos ocasión de gozar en su última estada y campaña de labor en Antequera”³⁶.

Lindsay, en la estela de los viajeros románticos, establece un nexo de unión entre lo andaluz, y por extensión, lo español. Entre sus pasiones, el baile, el canto y el toreo, tradiciones que perpetúan en su mente la imagen de un país, de una tierra atávica. Un joven Lindsay posa para el objetivo fotográfico vestido de majo durante su primera visita a España en 1902³⁷ (Zuloaga probó suerte como torero en su juventud sevillana). El talante de su atracción por España tiene entonces un sabor genuinamente andaluz. Pero su actitud es dual. Como Holden apunta, más allá de atracciones románticas, definidas ante el deslumbramiento hacia lo teatral o hacia los aspectos más superficiales del paisanaje andaluz, Lindsay mostró, en numerosas ocasiones, una actitud crítica y comprometida hacia los valores que definían la esencia de la vida española³⁸: los tipos humanos, el carácter del español (“For the Spaniard is grave, he has the tragic sense of life, and is the most confirmed individualist in Europe. Proud and stoical he is both courteous and humane...”³⁹), el patrimonio natural y arquitectónico, mostrando su rechazo a la destrucción de los monumentos de un pasado glorioso, definido tanto por la herencia musulmana como por el valor plástico de las fachadas barrocas. La mirada idealista, con sus componentes románticos, se mezcla con aquella más

consciente de búsqueda y encuentro de una cultura genuina, coincidente con las actitudes críticas sembradas por la generación del 98. La crónica antequerana se hacía eco de ello:

“(…) se halla enamorado y especialmente de Andalucía, de cuyo aspecto pintoresco, costumbres típicas y carácter de sus habitantes se hace lenguas. Artista y escritor, la posición económica alcanzada por su esfuerzo le ha permitido viajar por todo el mundo, y especialmente por Europa: pero sus simpatías son para España y sobre todo para nuestra tierra. En su deseo de buscar la originalidad, lo desconocido, gusta de apartarse de las rutas de turismo mercantilista y rutinario, y así ha llegado a nuestra ciudad, atraído por la lectura de un libro de mediados del siglo anterior, pues las guías modernas no la mencionan siquiera...”

Antequera se presenta como todo un descubrimiento para los ojos del artista, como el lugar que encarna sus intereses:

“En Antequera, se ha visto sorprendido por la riqueza arquitectónica, la variedad pintoresca de sus calles, la belleza de sus alrededores, la grandiosidad de su vega; el clima que le recuerda el de su lejana tierra nativa; el carácter de sus habitantes, noble, sencillito, caballeresco y hospitalario; y, sugestionado por las emociones sentidas por su espíritu de artista, hace elogios sinceros y espontáneos de nuestra tierra, extrañándose de que permanezca ignorada y al margen del turismo internacional”.

Holden confirma el papel destacado que esta localidad malagueña representó en su viaje de 1928. Las numerosas iglesias y conventos, el paisaje montañoso y el atraso de una economía preindustrial, ofrecían la imagen de una ciudad detenida en el tiempo, donde se mezclaba “pobreza, conservación y conservadu-

³⁶ Véase nota 9.

³⁷ Reproducida en Mendelssohn, J. (1988): *op. cit.*, lámina 6.

³⁸ Holden, C. (2003): *Lionel Lindsay in Spain...*, *op. cit.*, pp. 27-41.

³⁹ Lindsay, Lionel (1949): “Spain and the Etcher”, en *Sir Lionel Lindsay, Etchings and Drypoints*, Sydney, Sydney Ure Smith. Citado en *ibid.*, p. 28.

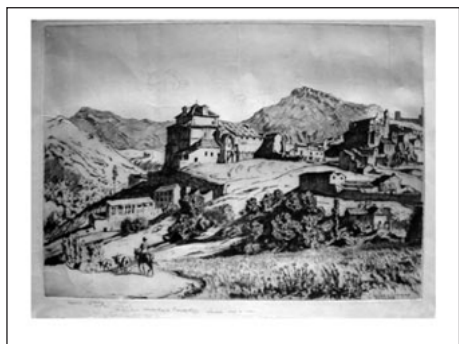


Fig. 5. Lionel Lindsay. *El Carmen y la Moraleda*.
Aguafuerte, 1929.

rismo”⁴⁰. Es lo que el propio artista denominó como “la pátina del tiempo”⁴¹. También los tipos y animales relacionados con una economía agraria, el campesino, el arriero, el pastor, los habitantes captados en faenas cotidianas, o el burro, se convierten en los héroes anónimos de sus estampas.

Una vista del Carmen desde la Moraleda grabada por Lindsay en 1929⁴² constituye un buen ejemplo de su pensamiento y quehacer artístico (Fig. 5). La significación histórica, paisajística, urbanística y patrimonial de este lugar ya ha sido expresada. Pero la imagen captada difiere de la ofrecida por Zuloaga, pocos años antes. La mirada panorámica ha sido sustituida por una visión más concentrada. Lindsay escoge un punto de vista más cercano, aunque suficiente para que Santa María y una parte del lienzo de murallas de la Alcazaba —los edificios identificativos de la imagen— aparezcan en el encuadre, al tiempo que la posición girada hacia la izquierda permite la visión de los cerros y la bajada al río de la Villa. Lindsay muestra su interés por las líneas quebradas del paisaje cuyo aspecto desequilibrado se deja sentir especialmente aquí.

⁴⁰ *Ibid*, p. 13

⁴¹ Holden, C. (2003): *Lindsay. An antipodean...*, *op. cit.*

⁴² El aguafuerte forma parte del “legado José María Fernández”, quien a su muerte donó su producción artística y pertenencias a su ciudad natal. Actualmente se encuentra depositado en el Archivo Histórico Municipal de Antequera. Está numerada, firmada, fechada y dedicada a su destinatario: “Lionel Lindsay a mi amigo señor Don José María Fernández. Londres Oct. 2 1929”. Fernández publicó una reproducción de la misma en el artículo de 1947 ya citado, con el título *El Carmen y la Moraleda*.

En principio, los apuntes tomados del natural por el artista grabador denotan la fidelidad hacia el motivo. La iglesia del Carmen se dispone en el eje central de la composición, destacada aún más por lo inhóspito del solar, antes ocupado por las dependencias conventuales, como veíamos en la fotografía finisecular. La perspectiva ofrecía a Lindsay la posibilidad de recrearse en la rotundidad de los volúmenes cúbicos, la disposición asimétrica de los vanos en el muro y el juego de alturas, elementos de las edificaciones religiosas barrocas tan atractivos para él.

No obstante, tan importante como las condiciones físicas del lugar resulta la intervención del artista en la concepción de la imagen. Lindsay se detiene especialmente en los elementos lumínicos. En numerosas ocasiones mostró su interés por la luz mediterránea, que le recordaba, por otro lado, a la de su tierra natal, cuya incidencia provocaba efectos contrastados de luces y sombras. Este elemento plástico se trabaja en la escena bajo esta perspectiva, de modo que el resultado es una imagen conformada a través del juego lumínico. Y junto a la luz, Lindsay carga las tintas sobre otros recursos que redundan en el carácter expresivo del aguafuerte, como la intervención sobre las escalas, que potencia las alturas de los cerros y empequeñece la presencia humana y animal en el ángulo inferior, o la incidencia sobre algunos motivos enaltecidos, como la espesura de la arboleda indefinida en segundo término.

Esta visión concentrada de la ciudad alta quizás no era la más espectacular que se podía ofrecer. Pero no era este su objetivo. La imagen mostraba las múltiples caras del paisaje antequerano. Un paisaje

de contrastes, desde lo rural a lo monumental, desde lo agreste a lo exuberante. Una zona límite donde la “pátina del tiempo” se había hecho sentir. Y, no obstante, con el tratamiento de los recursos plásticos, incidiendo en los efectos, Lindsay estaba sublimando, en definitiva, un motivo sencillo y anecdótico.

DOS VISIONES PARA UNA ANTEQUERA RECREADA

A pesar de los contrastes, Antequera, la ciudad acrópolis, aparece recreada en sendas imágenes. Zuloaga y Lindsay, desde perspectivas diferentes, reinventan la ciudad, porque en definitiva sus miradas son las de dos artistas con intereses de partida semejantes.

Sus respectivos viajes no transitan por vías sin retorno. El paisaje ofrece y motiva, pero asimismo recibe la proyección de unas visiones que nunca son asépticas. El camino de ida y vuelta también se nutre de intercambios más amplios.

Zuloaga incorpora el sur a sus vistas españolas preferentes, y aunque Antequera debía compartir muchas de las esencias descritas por Castilla, de algún modo se deja sorprender por efectos plásticos distintivos. Por su parte, Lindsay redescubre Australia a través del encuentro con España. El carácter de sus paisajes australianos nunca fue igual después de sus experiencias españolas.

La Antequera de Zuloaga es la de la contemplación, la de Lindsay está más cercana a la acción. Las dos plantean el juego estético que conjuga veracidad con fantasía en diferentes dosis. Los dos artistas viajeros ponen al servicio de su trabajo temperamentos apasionados y creen en el valor pedagógico y sentimental del arte. Por eso sus paisajes poseen un trasfondo de significación.

Sus imágenes de la ciudad cumplen el sueño perseguido por los viajeros: dedibujar los límites del tiempo y encarnar otras vidas. Es decir, reencontrarse.



CATÁLOGOS Y GUÍAS DE EXPOSICIONES INTERNACIONALES.
DOS EJEMPLOS SIGNIFICATIVOS: EL DE “LAS ARTES
DECORATIVAS MODERNAS” DE TURÍN (1902) Y EL DEL
“MOBLE I DECORACIÓ D’INTERIORS” DE BARCELONA (1923)

Teresa M. Sala
Universitat de Barcelona

Después de la *Exposición Universal de París de 1900*, que significó la consagración del *Art Nouveau*, el certamen de carácter internacional más relevante celebrado en Europa fue el de *Artes decorativas modernas* en Turín de 1902. De forma generalizada, la crítica y la historiografía ha venido a considerar que, a partir de esta muestra, el liderazgo de Inglaterra y Francia será relevado por la supremacía de Alemania y Austria. Es significativo, aunque no es de extrañar, que España no participase en este foro internacional. Por este motivo, para intentar paliar esta situación y con el objetivo de fomentar el sector de las artes decorativas, al año siguiente de la exposición turinesa se funda en Cataluña el FAD (*Foment de les Arts Decoratives*). Su participación en el primer certamen destacado organizado en Barcelona, *l’Exposició del moble i decoració d’interiors* de 1923, será el inicio de un período de expansión y consolidación, con éxitos en las exposiciones de París de 1925, de Barcelona en 1929 y la Trienal de Milán de 1936.

Partiendo de un conjunto de consideraciones previas sobre el fenómeno de las exposiciones universales, el objetivo principal de la presente comunicación es abordar una serie de reflexiones, fruto del análisis crítico de dos publicaciones, respectivamente relacionadas con las

muestras que se llevaron a cabo en Turín y en Barcelona. Ambas fueron, a la vez, instrumentos de difusión y testimonio que perdura en el tiempo de como las artes decorativas se exponen.

**LAS EXPOSICIONES
INTERNACIONALES: PROMOCIÓN,
COMERCIALIZACIÓN Y DIFUSIÓN
DE LOS PRODUCTOS DE LA
INDUSTRIA Y LA CULTURA
NACIONALES**

Los canales del arte y los sistemas de difusión en la contemporaneidad son múltiples. Desde la primera Exposición Universal, celebrada en Londres en 1851, éste fue uno de los medios de comunicación más idóneos para promover las identidades culturales y los nacionalismos, para dar a conocer y comercializar los productos de la industria y la cultura. Nacieron como un tipo de manifestación temporal (no-permanente), un gran escaparate o medio de comunicación encargado de traducir un discurso de competencia entre las naciones de todo el mundo. En cierta manera, con el propósito de ser “el descubrimiento del mundo...en un espacio restringido”. Aunque hay que preguntarse qué mundo se nos muestra, ya que se trata de la puesta en escena de las rivalidades nacionales en un cuadro de hipótesis universalistas y de pretensiones interna-

cionales. Así, pues, una historia imperialista y hegemónica de las culturas en que cada nacionalidad o etnia se representa por sus objetos, como si fueran necesidades de un consumo visual y alimenticio, rápido y fácil. Estas “fiestas públicas” son la expresión cultural más estereotipada, que supone, además, la existencia previa de una intencionalidad comunicativa basada en mostrar las novedades y proezas de cada país. Evidentemente, el esfuerzo de propaganda es enorme, dado que se trata de hacer circular con rapidez los productos industriales desconocidos, los inventos, los descubrimientos. El lugar, a menudo, se integra en el título de una exposición internacional, contribuyendo a establecer una posición y un punto de vista. Se “transmite un mensaje en relación con dicho mensaje y lo construye con los objetos que se convierten intencionalmente en portadores de ideas, al mismo tiempo que pone a disposición del visitante no experto la información complementaria que le oriente en la interpretación”. Estas referencias y el resumen visual que el público obtiene se recopila en la *guía* o en el *libro-catálogo*.

Además, hay que añadir que si el museo decimonónico, abierto democráticamente al público, se convirtió en el templo de la cultura, las exposiciones internacionales son ferias de intercambio, de transacción económica y cultural, que acaban por transformarse en indispensables canales de difusión. Y esta cuestión condiciona en gran medida la manera de exponer, con sistemas y espacios en que la forma habitual es la *exposición-bazar*.

EL CATÁLOGO O LIBRO-RESUMEN, OBJETO DE RECUERDO E INSTRUMENTO DE DIVULGACIÓN

Es evidente que la evolución que va de la lista descriptiva de cosas agrupadas por un nexo común, redactada según unas reglas establecidas, a la elaboración de un catálogo razonado de obras de arte, existen diferencias diversas, como

que además de contener los datos esenciales describe las piezas, las comenta, las critica,... y si le añadimos las imágenes, las ilustra. Los primeros catálogos no eran más que inventarios sobre objetos (libros, monedas, obras de arte, etc.) con una descripción de contenido y todo lo que pudiera contribuir a la identificación. Con la aparición de la imprenta se produjo un cambio esencial en la difusión que volvería a revolucionarse en el siglo XIX con los nuevos procedimientos fotomecánicos de reproducción. Por aquel entonces también la técnica de catalogación y documentación, que se había sistematizado en tiempos de la Ilustración, se generalizará. Y, a finales de siglo, aparecen un gran número de publicaciones ilustradas en toda Europa y América, coincidiendo con el movimiento internacional del *Art Nouveau*, transformando también los catálogos en ilustrados. Éstos, además de ser un documento de recordatorio de lo que fue la exposición, difunden y fijan determinados modelos creativos, y por lo tanto, en la recepción general del arte acaban desempeñando un papel fundamental. Sus páginas recogen el testimonio gráfico y comentado de las tendencias artísticas además de los diversos agentes que constituyen el certamen (los organizadores -autoridades y junta organizadora-), los comisarios, los expositores, las voces de los autores y la reproducción de los productos.

El *libro-catálogo* motivo de análisis es una “hermosa obra editada y dirigida por M. Alexander Koch de Darmstadt, de cuya representación en España está encargado D. Miguel Parera, librero en Barcelona. Se publica en cuadernos, y consta de más de 400 ilustraciones. Constituye un libro de rara perfección, tanto por su lujo tipográfico, como por lo razonado de su estudio y lo completo de sus informaciones gráficas. Sólo él puede dar idea de lo mucho que encierra la Exposición, próxima a cerrarse,

á que está dedicado”. De esta manera, el arquitecto Manuel Vega describía y ponía en conocimiento del público español la aparición de la edición especial dedicada a la Exposición de Turín, destinada a hablar de “todo y fijar á cada elemento del conjunto su valor exacto y su importancia artística”. Se trata de una edición dirigida sobretudo a los artífices que se ocupan del arte industrial, que tal como explicita en la presentación A. Koch, se convertirá en un “recuerdo duradero, con lecciones y modelos para consultar”. La edición francesa, paralela a la alemana, iba a cargo de la revista *Deutsche Kunst und Dekoration* (*Art et Décoration*), a la que estaban suscritos muchos talleres dedicados a las artes decorativas e industriales en Cataluña. Sin embargo, no podemos dejar de lado que se trata de una edición crítica, editada en Darmstadt (Alemania), con textos de George Fuchs en los que predomina la idea de “cultura universal alemana”. No obstante, es evidente que entre las instalaciones extranjeras, la sección alemana destaca por el coste y por la cantidad de salas expositivas.

Por lo que respecta a la concepción del diseño, la cubierta y la portada del *libro-catálogo* nos recuerda, por el color a la revista inglesa *The Yellow Book* y por la tipografía a la revista secesionista de Viena, *Ver Sacrum*. El motivo decorativo escogido es la estilización de la “pluma de pavo real”, utilizado a la vez por P. Behrens como ornamento del *salón* realizado por el fabricante de muebles de la corte de Darmstadt, Ludwig Alter, en esta exposición, tema ornamental de reminiscencias esteticistas y de influencia Mackintosh. Las páginas interiores del *libro-catálogo* se compaginan de forma armónica, menos cargadas de texto que en épocas anteriores, alternando los contenidos con ilustraciones fotográficas y siguiendo el formato, compaginación y concepción de otras revistas ilustradas del momento.

Las primeras impresiones de la exposición, encabezadas por la imagen del cartel de Bistolfi, las recoge la pluma del editor. Tal como él mismo explica, se instaló durante tres semanas en la capital piemontesa, que por aquel entonces estaba definiendo su papel de ciudad industrial. La presencia de una fuerte cultura científico-técnica del ámbito alemán se combina con la revalorización del pensamiento morrisiano de las *Arts and Crafts*. Estas dos líneas se conjugan en un programa expositivo articulado a partir de tres ejes básicos: “la casa, la estancia y la vía moderna en su complejo decorativo”. Por este motivo, la pretensión de los organizadores es que los participantes presenten “ambientes completos (...) de los cuales los visitantes pudieran ver la superioridad de las nuevas tendencias decorativas sobre el actual eclecticismo de estilo y sobre la anarquía de la corriente de producción industrial”. Este tipo de concepto expositivo significa un cambio de registro respecto a la línea tradicional de la que hemos denominado *exposición bazar*. De hecho, coincide con uno de los mejores ejemplos expositivos, entendido como una *obra de arte total* de ese mismo año 1902, en el Palacio de la Secesión de Viena: la *exposición Beethoven* de Klimt y Klinger es la consagración del ideal de síntesis entre las artes. En sintonía con esta línea conceptual fue como se edificó la *sección alemana* en Turín. A partir de los planos de M. De Berlepsch se concibió como una sucesión de salas pequeñas y grandes dedicadas a cada uno de los estados alemanes (Prusia, Saxonia, Baviera, Baden Wurtemberg, Hesse y Hamburgo). Si seguimos las opiniones y descripciones de los artículos de Fuchs verificamos los prolegómenos del proyecto moderno en arquitectura y diseño que derivará en la *Werkbund* o la *Bauhaus*. Bajo el significativo título “El Imperio Alemán. Arquitectura alemana del Futuro en la Exposición de Turín”, el crítico defiende

la aportación creativa de los países alemanes. Y, circulando a través de las palabras por los espacios que se ilustran con fotografías, de forma especial, y con una tipografía singular, escribe también un artículo titulado: “El vestíbulo de la Casa de Salud y Belleza” o *vestíbulo hamburgués*. Este ámbito de entrada es un ambiente recibidor diseñado por Behrens que sirve de carta de presentación. Lo que Fuchs denomina la “fuerza decisiva de la raza” tiene en la ciudad de Hamburgo “la Atenas o Florencia del Elba”. Además, destaca que “no se ha conocido en Hamburgo ni mascarada de artista, ni “Kneipe” estilizada de pintores, ni academia, ni exposición de arte, ni Secesión”. Porque esta obra “es el arte trágico, es la celebración litúrgica del acto dramático por el verbo, por el gesto, por la costumbre, por la imagen, santuario”. De esta forma, atrás han quedado las teorías del *arte por el arte*, el arte narcótico de Wagner, la decadencia... y se opta por la salud y la belleza clásica como alternativa. En esta evolución, cita indispensable, a modo de homenaje, es el libro *Zaratus-tra* de Nietzsche, considerada como una de las obras maestras de la literatura escrita en alemán. En ella, poesía, filosofía y música coinciden en una manera inédita de escritura.

Los artículos dedicados a cada una de las secciones son como un diagnóstico del “grado de cultura general de la nación que representa” y sirven “para examinar la situación precisa del arte industrial y comprender las bases morales, económicas y sociales”. La *redacción* firma otro texto de carácter reivindicativo, que tal como su título indica, va en defensa del “arte industrial alemán”. Y empieza afirmando: “No se puede negar, y esta publicación aporta la prueba, que las recientes manifestaciones del arte industrial alemán en Turín le han asegurado el éxito moral que sobrepasa la Exposición Universal de París (1900)”. Los talleres de Munich, Stuttgart, Dresde, las fábricas

de muebles de Berlín, Darmstadt, las mujeres artistas... son los protagonistas. Presenta determinadas obras, entre las que sobresale el busto monumental de Nietzsche por Stövig, que se situó en una habitación arreglada por el artista. Otro de los ámbitos singulares de la *sección alemana*, también a cargo de P. Behrens, es el *gabinete de trabajo* convertido en “Sala de exposición de la Casa de edición Alexander Koch”, ejecutado en madera de abeto por L. Alter. A este espacio diseñado especialmente, con un mobiliario austero y elegante que se adapta a las funciones de mostrar las publicaciones, se accede a través de una vidriera construida por *W. Wieberer & Co.-Fürth I.B.*

Una de las características de las producciones alemanas es su funcionamiento descentralizado. Pero una vez más “el arte nuevo ha dado mérito a la patria y este resultado domina y tiene que dominar los demás”. Esta defensa de la “cultura universal alemana” también se extiende a Holanda. Y, por lo que respecta a la *sección austríaca*, la *redacción* describe los dos pabellones diseñados por Ludwig Baumann, de entre los que destaca el florecimiento de la industria del mueble vienes. Jacob & Joseph Kohn presentan ambientaciones en habitaciones decoradas que serán imitadas por muchos otros mueblistas-decoradores. En cambio, llama la atención que no participe la también vienesa industria de muebles curvados Thonet. Aunque, “en lo que concierne a la exposición del detalle, el bazar, que se encuentra en el otro pabellón, la impresión ciertamente es menos agradable” con una proliferación de objetos mezclados donde “es imposible hacerse una opinión clara y nítida”. Además, cuando Fuchs escribe sobre el futuro de las artes decorativas en Hungría propone también un horizonte común de progreso con los alemanes. De entre sus producciones destaca por su originalidad, las joyas de Oskar

Huber de Budapest y las cerámicas de la Casa Zsolnay. En este primer apartado del *libro-catálogo*, hay que nombrar el texto referido a “Mackintosh y la Escuela de Glasgow”, que tuvo una influencia decisiva en la secesión vienesa. Difusión y adaptación de los modelos escoceses, presentados como vanguardia en el campo del diseño de interiores.

Evidentemente, no podía faltar el apartado dedicado a la situación del *arte industrial italiano*. “El héroe e intérprete de la raza latina es Gabriel d’Annunzio, como Wagner lo es para el espíritu nacional alemán”. A partir de este escritor, se desvelará la belleza y la vida, el arcaísmo propio como elemento cultural italiano, para luchar contra el desorden “inquietante de confusas influencias japonesas, francesas, inglesas, alemanas, austríacas...”. Porque “el verdadero Europeísmo no consiste en alentar a los pueblos a imitarse los unos a los otros”. De las obras presentadas sobresale en originalidad Bugatti y las pinturas murales de Segantini.

En el inicio del comentario dedicado a Bélgica se insiste en la importancia de la reforma de Henry Van de Velde para la arquitectura y el arte industrial moderno. Y, con una imagen de Fernand Khnopff, se presenta la *Sezione belga*, donde confluyen un contraste de tendencias que apuestan por el simbolismo y por un “arte de la habitación con un radicalismo y un racionalismo también perfectamente socialistas”. En este sentido, Fuchs no entiende como uno de los países más modernos e industrializados de Europa tenga un espacio expositivo tan pequeño en Turín y defiende, pasando revista con un gran conocimiento, a los arquitectos, artistas, decoradores, escritores que configuran su arte, entre los que cita a Hankar, Horta, Serurier-Bovy, Meunier, Minne o Wolfers, entre otros.

Del *arte industrial francés*, la moda marca tendencias y el tono puede venir marcado por Plumet y Selmersheim, lo que fueron los salones de S. Bing y de

Julius Meier-Graefe. Una vez más, también en Turín, el *Art Nouveau* está muy bien representado.

Otros artículos que constituyen el *libro-catálogo* son “Un vistazo sobre la sección americana”, donde aparece la relevante firma Tiffany de Nueva-York o “La porcelana escandinava”, con una selección del repertorio de modelos presentados. Por su lado, la *sección inglesa*, con *The Arts and Crafts exhibition society. London*, bajo los auspicios de su presidente Walter Crane, se encargó de presentar lo que el artículo del catálogo titulaba: “Morris, Walter Crane, Ashbee, Voysey y la sección inglesa”, escrito por F.H. Newbery, director de la Escuela de Arte de Glasgow. Como podemos ver, una vez más, el jurado internacional decidió concederles el *diploma de honor* por unanimidad. Es indiscutible que esta segunda generación de las *Arts and Crafts* contaba con el respeto y admiración de críticos y participantes.

Finalmente, solo falta hacer mención a la *sección japonesa*, con algunas muestras de exportación refinadas y buen precio, como camino a imitar. La relación productividad-producto, el aspecto exterior de los objetos de uso, y en particular, la influencia de los estilos decorativos de moda respecto a las exigencias de la productividad, serán temas fundamentales del arte aplicado a la industria. Es indiscutible que el *libro-catálogo* es un documento esencial para la historia del debate internacional por la renovación de las artes decorativas y la arquitectura en los años que precedieron a la primera guerra mundial.

GUÍA DEL VISITANTE DE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DEL MUEBLE Y DECORACIÓN DE INTERIORES DE 1923

El final de la crítica que el arquitecto Manuel Vega hacía sobre Turín acababa con un afligido comentario sobre la ausencia de España en la Exposición.

Una parte importante del esfuerzo para corregir esta situación lo llevará a cabo el FAD, que desde 1903 intentará ocupar un papel preponderante en la vida cultural barcelonesa, procurando incidir durante la década de los veinte en los ámbitos internacionales.

Precisamente, el año 1920 coinciden dos nombramientos significativos, el del decorador Santiago Marco como presidente del FAD y el de Manuel Vega como Rector de l'*Escola d'Arts i Oficis i Belles Arts*. Fijémonos que se trata de dos frentes destacados del sector de las artes decorativas, uno de ámbito profesional y otro educativo, puntales básicos para conseguir ser competentes a la vez que competitivos. Hasta la guerra civil, la contribución del FAD con su nuevo presidente será decisiva para la modernización y difusión internacional de los diseñadores e industriales catalanes. Los primeros logros serán, por un lado, la organización de la *Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores* de Barcelona el año 1923, y por otro lado, haber conseguido que el *Comisariado General de las Exposiciones de Artes Decorativas e Industrias Modernas de París* invitara al FAD a participar en la Futura Exposición de Artes Decorativas de 1925.

El comité organizador de la Exposición Internacional de 1923 estaba formado por el alcalde, señor Marqués de Alella, Luis Nicolau d'Olwer, Manuel Vega, Marià Fuster, Antoni Valls, Santiago Marco, Joan Busquets, Casimir Giralt, Pere Reig y Pere Bohigas. El carácter de la muestra pretendía ser eminentemente pedagógico y tuvo un marcado acento conservadorista, ya que coincidió con el inicio de la dictadura del general Primo de Rivera.

En referencia a la *Guía* que se publicó, contiene la información y las indicaciones necesarias para la visita de la exposición y corrió a cargo de *Ediciones de lujo Anglada-Albert* que confió la dirección a la revista *Estilo*. El diseño de la

cubierta está presentado con letras de tipografía itálica, con un medallón central en relieve donde aparece la silueta de una mujer observando entre sus manos una arqueta. La portadilla cambia el medallón por una reproducción fotográfica en blanco y negro del escudo de Barcelona enarbolado por dos ángeles, con las fechas del certamen, septiembre-octubre de 1923. Las letras *Guía del visitante* aparecen en forma de escalera, con una reproducción fotográfica de un mueble con una antorcha superior. Mediante un sencillo filete de encuadre, aparecen los participantes en orden de jerarquía, encabezada por El Marqués de Comillas como Comisario Regio, cargo evidentemente honorífico, que cuenta con un Secretario de la Comisaría Regia que es Francisco de A. Bartrina, un comisario general que es Juan Pich y Pon y dos páginas más donde aparece la Junta directiva, el comité mixto, el comité de honor, la Junta organizadora (donde podemos observar entre los vocales la presencia de concejales, entidades del sector y algunos industriales) y el comité ejecutivo. Los textos, escritos en lengua castellana, no aparecen firmados y se trata de una descripción con un tono ampuloso. Así, el "Prólogo", como síntesis de intenciones, empieza de la siguiente manera: "La Exposición del Mueble, como el Salón de la Moda, y el Salón del Automóvil, son jalones suntuosos que van marcando el camino de la Exposición definitiva. Primero fue la montaña redimida de su mala fama, después Montjuich, se trocó en jardines y en mármoles y en aguas, y cuando el grito de Maragall, al ser enterrado Verdaguer, en el flanco del Monte: "¿Oh, Montjuich, montaña afortunada!", tuvo ya vigencia, comenzaron las primeras romerías de los hombres de industria y de inteligencia, plantando entre los jardines sus ferias rutilantes".

Junto a la *sección del mueble moderno* se abrió una de *retrospectiva* o histórica, donde se exhibieron diversas recreacio-

nes: *sala románica catalana* del último tercio del siglo XIII (época de Pedro III de Aragón), *sala gótica catalana*, mitad siglo XV (época de Alfonso V de Aragón), *sala renacimiento español*, mitad siglo XVI (época de Carlos I), *sala morisca del siglo XVI* (en los últimos años de Carlos I), *sala barroca castellana*, fines del siglo XVII (época de Carlos II), *sala barroca mallorquina*, primera mitad del siglo XVIII (época de Felipe V), *sala de estilo neoclásico*, de la última década del siglo XVIII (época de Carlos IV), *sala catalana*, fines del siglo XVIII (época de Carlos IV), *sala romántica* (aunque por un error tipográfico consta como “románica”) *catalana*, del año 1860 (época de doña Isabel II), *Museos de Barcelona*. También en esta sección se hicieron otras exhibiciones, con muebles y objetos de decoración cedidos por sus propietarios: de Madrid la colecciones de tapices de *Patrimonio de la Casa Real* y diversos coleccionistas y de Mallorca la participación del Ayuntamiento de Palma, con la cesión de un brasero artístico y dos cuadros de Van Dyck, así como algunos miembros de la nobleza mallorquina y otros coleccionistas destacados.

De la *sección segunda*, dedicada a las habitaciones modernas, “resalta, no sólo el valor suntuario de un mueble, o el de su utilidad, sino la necesidad de un acoplamiento, donde todo se converge a la obtención de un confort, dentro de la mayor gentileza posible” (...) “La casa, concebida patriarcalmente, ha sido sustituida por el “interior”, menos trascendental, menos unguido de tradición y de extirpe, menos solariego, pero, tal vez, más íntimo y más recogido”. Los estilos historicistas continúan siendo los preponderantes y reciben condecoraciones aunque el gran premio lo obtuvo Santiago Marco por un original y lujoso *hall*, que ya anuncia el triunfo cosmopolita del *Déco*. Para ello contó con la colaboración de Tomàs Aymat para las alfombras y Lluís Bracons para

las lacas, también condecorados por sus objetos presentados. Sin embargo, la opinión que se recoge en la *Guía* es que “los modernos”(…) “no han hallado un tipo firme de mueble”. Y continúa diciendo: “Tenemos los creados por los alemanes, lisos, sin adornos, y algo fríos, que los franceses intentaron embellecer, sin conseguirlo; pero aquellos que pudieron marcar una época y fijar un estilo, no se han dado”. En esta búsqueda incesante del estilo, que desde el inicio de la industrialización marcó intensos debates, el *Art Déco* se convertirá en lo que algunos autores han denominado como el último de los estilos decorativos. El eclecticismo preponderante se plasma en los 72 stands que componen la *Sala A*, de entre los que destaca la presencia de los Grandes Almacenes El Siglo, las Galerías Layetanas, J. Homs (que fue galardonado con una medalla por los estilos históricos), Electrolux de Estocolmo, las máquinas de coser Wertheim, muebles Thoent de Pelayo 14, entre otros. En la *Sala B*, del 73 al 101, aparecen nombres conocidos como Busquets, Pallarols o Herraiz & Cia del paseo de Gracia, Vda. De Ribas, Hijo de A. Ruiz, Tomás Aymat (bajo la dirección artística de S. Marco).

La *sección tercera* es la que recoge los “interminables catálogos del arte decorativo y de los productos industriales que completan el ajuar de una casa”. En este apartado, una de las cuestiones que la *Guía* remarca es que por primera vez aparece “el mueble que ya no ha concebido Europa, sino la América trepidante y diligente”. Al lado de talleres como E. Andorra, de hierros artísticos, J. Renart, Esteva & Cia... En este sentido, el stand 103 está dedicado a la *Anglo Spanish Industrial Association*, con sede en Madrid (Fenanflor 4) y Barcelona (plaza Cataluña 9), con marcas como *Edison Swan Electrica C° Ltd.*, *Jonson & Phillips, Ltd.*, entre otras. También exponen La España Industrial o Uralita.

En la *sección francesa* domina el espíritu clásico y el retorno a los “luises” (estilos que tuvieron diversas olas de *revival* a lo largo del siglo XIX y XX). “Los señores más opuestos al alma francesa, decoran sus salas desde Postdam a Madrid, obedientes al dictado de Francia”.

En contraste con la elegancia aristocrática, una de las novedades en este tipo de certamen es que se convocó un concurso de mobiliario y decoración para las habitaciones de *la casa humilde*. Se recurre, tal como indican las bases, a toda la experiencia decorativa que se puede extraer como una lección de “belleza sencilla”, aprovechando los elementos populares tradicionales y la “deliciosa sencillez del mueble moderno”. Porque “no hay maderas talladas, ni dorados, ni bronces, ni anchos muebles confortables. No hay nada que indique riqueza, ni que recuerde las salas de muebles ciudadanos”. La iniciativa fue seguida por 40 concursantes, de entre los que podemos observar la participación del promotor de la idea, el FAD, con siete stands, seguido de los Almacenes *El Siglo*, el Colegio de Artífices y los mueblistas-decoradores, M. Pallarols, J. Gimbert, G. Buenosaires, F. Castelltort, Sucesores de Domingo y Sabaté, R. Vayreda, J. Busquets y A. Comas. Además, se presentaron fuera de concurso tres conjuntos de mobiliario escolar.

En el panorama de las artes decorativas en Barcelona entre 1902 y 1923, entre el *Art Nouveau* y el *Noucentisme*, es valiosa la explicación que aparece en la *Guía* como texto de presentación de la *sección técnica y escolar*. Podríamos decir que se trata de una diagnosis bien determinada de la situación del mueble en aquel momento. Por un lado, la mirada hacia el pasado, hacia la revolución industrial y la revolución francesa, el paso de la artesanía a la manufactura: “La revolución cortó la fiesta de belleza del mueble señorial. La revolución mata el gremio, y el mueble decae. Comienza la

manufactura, y con ella, la pobreza del mueblaje”. La interpretación de la evolución seguida va desde los intentos de los renovadores ingleses, con William Morris como profeta, al movimiento del *Art Nouveau*: “El buen gusto se hace inglés, pero su influencia sobre Europa, es casi nula, y el proceso de decadencia sigue durante el siglo XIX, a pesar de varios intentos de renovación. William Morris, en Inglaterra, y Bing, en Francia, pretenden aportar nuevas formas; el primero con la vuelta a la decoración renacentista, sobre la sencillez japonesa, intentando el prerafaelismo decorativo, y el segundo con las formas curvadas y los “huesos de muerto” sin conseguir imponer sus invenciones”. Después de esta etapa “se quiere el mueble confortable y sencillo, y se construyen por series en los grandes talleres. Triunfa la simplicidad y la economía”. De hecho esta era la línea pragmática de las industrias del mueble en Alemania. Porque, continua diciendo el crítico, “las necesidades de la vida moderna hacen surgir muebles nuevos, muy cómodos, pero muy poco ornamentales”. Lejos quedan las “doradas lejanías” del Renacimiento, el siglo XVIII y el estilo Imperio, que no han desaparecido del todo en la producción de los talleres, dada la demanda de imitaciones de los estilos del pasado por parte de algunos clientes de las clases acomodadas europeas. De todos modos, ya se empiezan a ver los síntomas de lo que se vendrá a denominar *Déco*, como un estilo lujoso, cosmopolita y efímero de los denominados “felices años veinte”. Así, apunta, “y vuelven, últimamente, los conatos de un nuevo estilo, que los alemanes, con influencias egipcias y asirias, muy estilizadas, ensayan. Vuelven los franceses a construir muebles lujosos, hechos a conciencia y bien acabados”.

Los expositores de esta sección, tal como indica el texto de presentación, tenían como objetivo “exponer los procedimientos constructivos en los muebles

nuevos y en la imitación de los antiguos”. La Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona expuso, bajo la dirección de F. Galí, el proceso de un mueble (silla), el cerámico (tapiz vidrio) y en el apartado de construcciones (un dormitorio y un despacho); la Biblioteca Popular de la Mancomunidad de Cataluña presentó una biblioteca destinada al público de la exposición, bajo la dirección de J. Planas Calvet; el *catálogo de monumentos*, a cargo de Geroni Martorell mostraba el *Repertorio Iconográfico: Fotografías de muebles e interiores antiguos, etc.*, la Escuela del Trabajo de Barcelona expuso un comedor y tecnología del mueble, el Museo de Cataluña enseñó primeras materias (troncos de diferentes árboles con una parte pulida y barnizada); el Instituto de Química Aplicada, bajo la dirección de J. Agell, mostraba pinturas, lacas, barnices, pruebas diversas sobre la aplicación de barnices y pinturas en la madera; la Casa de Maternidad presentaba un *solarium* para niños; las Casas de Caridad de las cuatro provincias catalanas estaban representadas con reproducciones de los dormitorios de sus respectivos hospitales; las Escuelas de Artes y Oficios de Cataluña, algunas muestras de habitaciones, maquetas, dibujos y proyectos; la Escuela Industrial de Barcelona daba protagonismo a la Escuela de tejidos (telar mecánico, telar a mano, muestras de tejidos y procesos); la Escuela de Altos Estudios Comerciales concurría con diversos estudios sobre el comercio

de muebles y por último, se expuso también el “armario electrofrigorífico” del ingeniero F.Vives Pons.

El siguiente apartado de la *Guía* recoge otro de los concursos organizados por el Comité Ejecutivo de la Exposición: el de fotografías y proyectos. Fotógrafos y artistas proyectistas de muebles y decoración del interior de la vivienda humana.

La *Guía*, después de la descripción de lo que fue la Exposición de Barcelona, primera parte que se cierra en la página 39, dedica 52 páginas ilustradas (numeradas con cifras romanas), bajo el epígrafe “Interiores y jardines” a mostrar algunos de los ejemplos más destacados de casas barcelonesas y de la aristocracia catalana rural. Consta que son fotografías que forman parte del *Repertorio Iconográfico de España* (los “clisés” del Arxiu Mas). Las imágenes y las explicaciones que las acompañan intentan demostrar que “hay una tradición suntuaria barcelonesa” y “una tradición de jardines”. El palacio del marqués de Alfarrás y el laberinto de Horta, el Gobierno Civil, la casa de Ignacio Coll en la avenida del Tibidabo, masías y casas populares catalanas, la casa de la señora Bonnemaïson de Verdager, la de J. Mata, la de E. Bertrán Serra, vistas de los salones de Valldemosa, el palacio Brusi, la casa solariega de los Cabanyes, la casa de Isabel Llorach, la casa Gomis, la casa de P. Bosch Labrús, son entre otros los modelos presentados.



LA RECEPCIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO:
EL DISCURSO INTERMEDIADOR EN LA CRÍTICA
DE LAS ARTES VISUALES

Natalia Tielve García
Universidad de Oviedo

Roland Barthes, al preguntarse sobre el fundamento de la crítica señalaba “así es como puede iniciarse en el seno de la obra crítica un diálogo de dos historias y de dos subjetividades, las del autor y las del crítico. Pero este diálogo que da egoístamente todo él trasladado hacia el presente: la crítica no es un “homenaje” a la verdad del pasado o a la verdad del “otro”, sino que es construcción de lo inteligible de nuestro tiempo”¹. El ejercicio de poner por escrito un pensamiento no puede considerarse como una actividad neutra y arbitraria. Antes bien, la verbalización se configura como un proceso analítico propio del pensamiento, al tener que proyectar sobre unas unidades –palabras, frases, oraciones– lo que es una continuidad semántico-conceptual en la mente del productor, acorde con su capacidad para revelar cuanto ha querido decir, expresar o manifestar². El papel intermediador de la crítica de arte deriva de su emplazamiento, como eje de transición, entre el discurso artístico y el discurso social. En la medida en que el discurso artístico es plural y poliédrico y que, al igual que la propia sociedad, experimenta de forma continuada cambios en su evolución, como no podría ser de otro modo, la crítica –sus métodos, su función, sus objetivos– se ve a su vez modificada.

A través de esta comunicación nos acercaremos al papel que la crítica de las artes visuales, en tanto género de la literatura artística característico de la contemporaneidad, desempeña en la recepción de lo artístico. Principalmente se planteará –valiéndonos de ejemplos concretos a los que más abajo haremos referencia, en el contexto de la crítica de arte desarrollada en España a fines del siglo XX– su discurso intermediador entre artista, creación y público, contemplando su aportación en una triple vía, esto es, informativa, interpretativa y enjuiciativa.

En atención a las formas de comunicación visual, con la profesora norteamericana Donis A. Dondis podemos afirmar que “los datos visuales pueden transmitir información, mensajes específicos o sentimientos expresivos, ya sea intencionadamente y con un fin definido, ya sea oblicuamente y como subproducto de una utilidad. Pero una cosa es segura, en todo el universo de los medios visuales, incluidas las formas más casuales y secundarias, está presente una información que tanto puede estar conformada artísticamente como producida casualmente”. A partir de estas consideraciones, la crítica de arte, como se sabe, es una disciplina que corre paralela a la historia del arte

¹ En Barthes, R. (1983): *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, p. 307.

² En Dondis, D.A. (1995): *La síntesis de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona, p. 167 y 168.

contemporáneo, con todos sus métodos de valoración, en consonancia con sus prácticas institucionales y sociales. Por un lado presenta un componente que podríamos considerar de orden *científico*, objetivo en principio, en la medida en que el crítico fundamenta en mayor o menor grado su discurso sobre una serie de presupuestos teóricos acerca del arte y la estética. En palabras de Anna María Guasch “a diferencia de la estética entendida como teoría de una teoría o discurso construido a partir de otro discurso, y de la historia del arte que sitúa, comprende y explica el arte y sus obras a través de coordinadas espacio-temporales, la crítica de arte se ha de entender como una traducción literaria de experiencias sensitivas e intelectuales fruto de un diálogo de “tú a tú” entre el crítico y la obra de arte”³. De otra parte, nos topamos en la crítica con un componente de orden *personal*, subjetivo, basado ahora en la propia actividad enjuiciativa del crítico. Se desarrolla por consiguiente su discurso en un camino intermedio entre la objetividad y la subjetividad, en el que adquieren un especial protagonismo la experiencia cultural y del gusto del individuo.

En consecuencia, la crítica se construye sobre la apreciación o el juicio del gusto y sobre un fundamento histórico-social que viene a limitar el grado de subjetividad de la misma⁴. Este personalismo o subjetividad, de cualquier modo,

es una de las principales características que el juicio crítico ha presentado desde los primeros pasos de la crítica de arte y en particular a partir de la tradición romántica. La crítica, desarrollada a lo largo de más de dos siglos, y particularmente en relación con los medios de comunicación de masas, ha tratado de ser mucho más que un instrumento que transmite y que difunde el acercamiento a las obras artísticas. Antes bien, ha pretendido configurarse como un poderoso terreno para la experiencia y la sensibilidad artística, en el que la realidad del arte, con toda su complejidad –en tanto producto cultural que debe ser entendido históricamente⁵– se ve de un modo y otro presentada.

La crítica podría en este sentido entenderse como un espejo más o menos deformante donde queda reflejada la *verdad* artística, sometida a un proceso discursivo que la dota de subjetividad. Podría así considerarse un filtro entre el arte y la sociedad, una pantalla a través de la cual se manifiestan todos los agentes que intervienen en los procesos de divulgación y de disfrute de las obras⁶. La crítica se afirmaría entonces como “indicador del canon artístico, de la relación entre arte y sociedad y sus diferentes epígrafes: política, mercado, público, artistas. A todo ello ha de añadirse la condición, primordial, de constituir un género literario que se empeña en la

³ Guasch continúa más adelante afirmando que “en el establecimiento de ese diálogo o “relación profunda” entre lo visible y lo lisible y en el hacer de la crítica un ejercicio literario, al crítico le caben diversas estrategias discursivas, y más aún si se parte del supuesto de que la crítica carece, en principio, de un estatus disciplinar propio y que tiende a definirse “en relación a”. Pero a pesar de esta multiplicidad de estrategias, hay una cierta unanimidad en aceptar que la crítica implica canónicamente tres discursos sucesivos: el descriptivo, el interpretativo y el evaluador, discursos que por una parte asumen el carácter de un análisis científico o histórico, es decir, objetivo, y, por otra, el carácter de experiencia cultural de la que deriva el gusto del crítico-intérprete de la obra de arte, es decir, de discurso subjetivo”. En Guasch, A.M. (2003): “Las estrategias de la crítica de arte”, en Guasch, A.M. (coord.): *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Serbal, Barcelona, p. 211.

⁴ Ver Calabrese, O. (1993): *Como se lee una obra de arte*. Cátedra, Madrid, p. 12.

⁵ La propuesta hermenéutica de H. G. Gadamer entiende el juicio estético como un enfrentamiento a la obra de arte en el horizonte de la tradición, que facilita un enriquecimiento de sus significados. Sostenía Gadamer que “cuando nuestra conciencia histórica se desplaza a horizontes históricos, ello no significa un traslado a mundos extraños desvinculados con el nuestro, sino que ellos forman ese gran horizonte móvil que abarca la profundidad histórica de nuestra autoconciencia por encima de las fronteras del presente... El pasado propio y ajeno a los que se dirige nuestra conciencia histórica forma parte de ese horizonte móvil del que vive siempre la vida humana y a la que determina como su origen y tradición”. En Warning, R. (1989): *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, p. 81.

⁶ Ver González Requena, J. (1989): *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*. Akal, Madrid, p. 13.

pretensión inútil de traducir obras de arte. Puede que la mayor riqueza de la crítica radique en el carácter polisémico que le proporciona el ser, antes que nada, literatura artística”⁷.

El crítico, en su labor de intermediación, lleva a cabo un proceso de búsqueda e incluso de dotación de significado, algo que se hace especialmente evidente en el caso del arte actual donde, a menudo, esa dotación *compensa* la opacidad de la obra, la falta de inmediatez en su comprensión o incluso la multiplicidad de verdades que pueden subyacer en ésta. Es cierto, no obstante, que la actitud mantenida por el público en general con respecto a la crítica, es un tanto negativa, escéptica, sobre todo en atención a su naturaleza *enredosa*, su escasa claridad. Es algo que no deja de resultar paradójico si pensamos en lo que en principio es propio del crítico, o lo que es lo mismo, su papel de intermediario entre el artista, la obra y el público, con lo que debería hacer más asequible, clara, inteligible y comprensible la recepción de las obras. Calvo Serraller, en esta línea, ha afirmado “la dificultad del menester del crítico de arte, que está en directa relación con esa dificultad –ese profundo e irreducible misterio– que es la obra que juzga y trata de hacer más accesible al público, sino a señalar el postrer y paradójico objetivo que debe existir tras sus palabras: la conquista del silencio, la plena conversión del ver en mirar, el respeto y la confianza en el profundo espesor de

lo que, a través de una obra, se adentra por nuestros ojos y nos proporciona un conocimiento vitalmente enriquecedor, cuyo ulterior procesamiento reflexivo-verbal es sólo una mínima parte de lo que hay en él realmente contenido”⁸.

Ese mecanismo de intermediación de la crítica, como han señalado, entre otros especialistas, Pierre Bourdieu o Bruce Robbins, otorgaría valor artístico a la obra al encarnar el juicio universal del público, al tiempo que daría existencia a dicho público al convertirse, de un modo u otro, en su portavoz⁹. El crítico es un mediador que ejercita un determinado papel cultural, incluso pedagógico podríamos decir, que conlleva una tarea de análisis y reflexión. “A través del acto crítico –en palabras de René Berger– se constituye el “hecho estético” que se convierte, *después*, en objeto de conocimiento, y aun en el caso de que sea acompañante a lo largo de las operaciones cognoscibles que se derivan bajo la forma de “disciplina”, él será de hecho y de derecho quien las preceda”¹⁰. Pensemos que el discurso artístico requiere la cooperación y la complicidad del receptor, o lo que es lo mismo, la identificación de las relaciones entre los recursos propios de las obras y la experiencia del receptor, el cual se encuentra condicionado por su formación, por su competencia, por los factores culturales, sociales y vivenciales que integran su experiencia. De tal modo, la tarea crítica contribuye a abrir

⁷ En DIAZ SÁNCHEZ, J. y LLORENTE HERNÁNDEZ, A.: *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Istmo, Madrid, 2004, p. 9 y 10.

⁸ “No me cabe la menor duda – continúa Calvo Serraller – de que uno de los motivos que genera el sentimiento del público contra los críticos de arte, al margen del mayor o menor acierto de éstos, procede de la intuición de la insalvable distancia que separa siempre la muda elocuencia de la obra con las palabras que suscita, o, asimismo, por sospechar que no se ha estado a la altura de lo que han sugerido esas palabras”. En Calvo Serraller, F. (1993): “La crítica de arte”, en Calvo Serraller, F. (edit.): *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Tusquets, Barcelona, p. 66 y 67.

⁹ Ver, entre otras obras, Bourdieu, P. (1988): *La distinción. Criterio y bases del gusto*, Taurus, Madrid.

¹⁰ Asimismo Berger ha sostenido que “da igual que la crítica juzgue, evalúe, que exteriorice o revele, que establezca o profundice el significado de una obra, que intervenga incluso en el proceso creador militando con los artistas, la cuestión es que en el centro de todas esas operaciones figura, tanto en arte como en literatura, el acto decisivo: 1º) que sostiene la obra en tanto que obra de arte o la rechaza: es el problema de la existencia estética. 2º) que establece la relación de la obra con las demás obras: es el problema del valor. 3º) que destaca, a la luz de esa relación, la aportación de la obra, su alcance: es el problema del significado”. En Berger, R. (1976): *Arte y Comunicación*, Gustavo Gili, Barcelona, p. 49

el debate, a crear opinión y, en consecuencia, actúa como revulsivo para el mundo de lo artístico.

En un análisis respecto a la estética de la recepción, Hans Robert Jaus, ha indicado que “el paso del ideal sustancialista de la obra a la definición del arte a partir de su experiencia histórica y de su función social coincide con la concesión al receptor de unos derechos que durante mucho tiempo se le habían escatimado. En el puesto de la obra como portadora, o forma fenoménica, de verdad, está la creciente concretización del sentido, que se construye en la convergencia del texto y la recepción, de la estructura previamente dada de la obra y de la interpretación apropiadora. El lado productivo y el receptivo de la experiencia estética entran en una relación dialéctica: la obra no es nada sin su efecto, su efecto supone la recepción, el juicio del público condiciona, a su vez la producción de los autores”¹¹. El discurso artístico, con sus recursos, prácticas, construcciones y configuraciones, se plantea como ámbito de intermediación para la comunicación de categorías mentales e intelectuales. Y es en este campo, el de la comunicación, donde la crítica de arte desempeña su papel fundamental. José Vicente Villaseca, a propósito de una reflexión sobre el posible papel y valor de la crítica en nuestros días, ha defendido que “la “novedad”, la “originalidad” de la reflexión crítica vendrán dadas por el descubrimiento de los elementos que configuran la experiencia estética en cada momento, por el establecimiento de analogías y metáforas y la construcción de diversos

“cánones” y por el descubrimiento concreto de lo poco de realidad que tiene la realidad. Y esto es siempre una apuesta, un riesgo porque esta reflexión se realiza desde el más actual de los presentes”¹².

Paul Valéry en su *Teoría poética y estética* defendía que “podemos sorprender aquí el germen mismo de la producción de la obra de arte. La conocemos por ese carácter de que ninguna idea que pueda despertar en nosotros, ningún acto que nos sugiera, ni la termina ni la agota: por mucho que respiremos una flor que armoniza con el olfato, no podemos acabar con ese perfume cuyo goce reanima la necesidad; y no hay recuerdo, ni pensamiento, ni acción, que anule su efecto y nos libere *exactamente* de su poder. He ahí lo que persigue quien quiere hacer *obra de arte*”¹³. Toda obra puede ser interpretada como sustituto de realidades, físicas o conceptuales, que el receptor identifica en su mundo circulante y conocido por experiencia. Lo inimaginable o lo inconcebible llegan así a convertirse en algo tan real como el mundo que uno conoce, entrando en los dominios de lo epistémico¹⁴. Lo epistémico, en tanto factor pragmático, contribuye a la interpretación tanto de la estructura superficial como profunda de un texto u obra de arte, fundándose sobre experiencias precedentes; aspecto que, siguiendo a Octavio Paz, se justificaría al considerar que “ningún texto es enteramente original, porque el lenguaje mismo, en su esencia, es la una traducción: primero del mundo no verbal y después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y otra frase”.

¹¹ En Jaus, H.R. (1987): “El lector como instancia”, en *Estética de la recepción*, Arco/Libros S.A., Madrid, p.73.

¹² “El lugar de la experiencia estética – continúa Villaseca –, del arte, es la complejidad y el crítico merodea a su alrededor en la resolución de un enigma al que tal vez sólo se le pueda hacer frente con Jorge Luis Borges desde la paradoja y la ironía. Cabe pues el error, ya que se necesita como mínimo el paso de una década para que cualquier experiencia artística tenga la altura y el valor suficiente para separarse del ruido comunicacional del mercado. Y en este aspecto todavía no está rota la relación entre la crítica del arte y la historia del arte”. En Villaseca Blanca, J.V. (1990): “La crítica de arte, mediadora en un paisaje fragmentario”, en *En el umbral de los 90. Reflexiones sobre la crítica de arte*, 1º Seminario de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, p.56

¹³ En VALÉRY, P.: *Teoría poética y estética*. Visor, Madrid, 1990, p.198.

¹⁴ En Paz, O. (1973): *El signo y el garabato*, Joaquín Moritz, México, p. 58.

Se trataría entonces de alcanzar el umbral del texto artístico como acto comunicativo, en la línea enunciada por Umberto Eco, esto es un “modelo de relación pragmática” donde la “comprensión del texto se basa en una dialéctica de aceptación y rechazo de los códigos del emisor y de propuesta y control de los códigos del destinatario”¹⁵. Esto implicaría a un tiempo “hacer inducciones, es decir, inferir reglas generales a partir de casos particulares, hacer deducciones, es decir, verificar si lo que se ha afirmado por hipótesis a determinado nivel determina los niveles posteriores; hacer abducciones, es decir, poner a prueba nuevos códigos mediante hipótesis interpretativas (...) Así, una definición semiótica de la obra de arte explica por qué durante la comunicación estética se produce una experiencia que no puede ni preverse ni determinarse completamente, y por qué llega a ser posible esa experiencia “abierta” gracias a algo que debe estructurarse a cada uno de sus niveles. El arte así se ofrece como un proceso no estructurado e imprevisible de interacción comunicativa que reclama al receptor para que escoja y active los propios recorridos de lectura de las obras”.

Como es sabido, la lingüística y posteriormente la semiótica, han generado modelos de estudio que a partir del estructuralismo y el postestructuralismo han sido aplicados a varios ámbitos de la cultura; entre ellos, el arte, concebido de tal modo como un sistema comunicativo, un conjunto de signos portadores de un significado. Morris, uno de los clásicos de la semiótica, en una de sus obras más conocidas, *Ciencia, arte y tecnología*, definiría el arte como “el lenguaje para la comunicación de valores”, sosteniendo que la obra de arte en sen-

tido estricto sólo existe en un proceso de interpretación que puede denominarse percepción estética¹⁶. De esta manera la recepción del arte se convierte en un proceso de descodificación de los múltiples mensajes que puede encerrar cada obra. Pensemos, por ejemplo, en las teorías de Mijail Bajtin acerca del lenguaje y la comunicación, tales como la *dialogía*, que nos remite a un mundo plagado de voces y enunciados que, lejos de excluirse o aislarse conforma una inagotable fuente de significados, fruto del interminable diálogo que se plantea con resultado de la interacción de los discursos¹⁷. Recordemos asimismo a Michael Podro cuando afirma que “El verdadero arte de la pintura, la escultura o la literatura trasciende los ámbitos del discurso ordinario, de la pintura y la escultura que se hacen de un modo rutinario, si bien dicha trascendencia no supone que el arte sea algo completamente independiente de las acciones comunes de hablar, pintar y escupir, o del contexto todavía más amplio en el que estas actividades desempeñan sus papeles correspondientes. La trascendencia del arte en general no causa por ello menos perplejidad –tal vez lo haga por partida doble–, ni convierte el análisis del arte en su conjunto o de los detalles de las obras particulares en una tarea inabordable. La analogía del arte y del lenguaje sugiere que la crítica de las obras de arte debería ocuparse del modo en que éstas transforman e interpretan el mundo, de cuya actividad lingüística y productora de imágenes son ya parte integrante”¹⁸.

La cultura de masas nos hace ser actores o protagonistas –o ambas cosas a un tiempo– de una puesta en escena cotidiana en la integración y homogeneización de la vida cultural; pero con

¹⁵ En Eco, U. (1977): *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, p. 435.

¹⁶ De tal modo, interpretar un signo estético habrá de consistir en percibir valores en un signo icónico, con lo que un signo estético se convertirá en un icono que designa valores. Ver Perez Carreño, F. (1999): “El signo artístico”, en Bozal, V. (edit.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II, Visor, Madrid, p. 83.

¹⁷ Véase Zavala, I. M. (1991): *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Espasa- Calpe, Madrid.

¹⁸ Podro, M. (2001): *Los historiadores del arte críticos*, Visor, La Balsa de la Medusa n.º 115, Madrid, p. 265

todas sus distorsiones, contradicciones y hasta procesos degenerativos, elementos todos latentes en la base de nuestra cultura material¹⁹. Dicha cultura, objeto de estudio de una moderna antropología cultural, es la de los objetos físicos creados y fabricados por el hombre en su práctica productiva y simbólica. En este sentido Tomás Maldonado sostiene que “el proceso de formación del hombre, el proceso que ha llevado al hombre a ser tal cual es, muestra claramente que, en el fondo, se ha tratado de un proceso de artificialización, de constante y continuo enriquecimiento de las necesidades. En suma, el hombre se define más por sus necesidades advertidas que no por aquellas que comparte con otras especies animales”. En el desarrollo de la sensibilidad actual, siguiendo a Umberto Eco, se ha ido “acentuando poco a poco la aspiración a un tipo de obra de arte que, cada vez más consciente de la posibilidad de diversas lecturas, se plantea como estímulo para una libre interpretación orientada sólo en sus rasgos esenciales”²⁰.

El discurso crítico, en este escenario, va más allá de la información respecto a los fenómenos artísticos, para introducir valoraciones determinadas sobre los mismos. Es decir, incorpora descripciones explicativas, por una parte, y, de otro lado, argumentaciones que desarrollan una mirada particular, polémica en mayor o menor grado, al menos eso sería lo propio dado el espíritu originario de la actitud crítica. En estos términos, ten-

driamos una dimensión valorativa, interpretativa de las obras o hechos artísticos, que pasan a ser, en consecuencia, no sólo objetos de reflexión, sino también temas de discusión y lecturas plurales.

Acotando un campo de interés, nos fijaremos, dentro del muy complejo panorama de la crítica y del arte contemporáneo en nuestro país, en unos años decisivos de apertura en la particular singladura del arte contemporáneo español hacia la modernidad y el traspaso de fronteras, la década de los ochenta. El largo letargo en el que España había estado sumida completaba su fin y comenzaba una nueva era que, pese a su evidente carácter tardío, pretendía con inusitada ilusión acercar la realidad española al resto del mundo, en todos los aspectos pero sobre todo en el cultural. De la fuerza de esta ilusión y necesidad surgen las más diversas propuestas, la mayoría de las veces teñidas de la ingenuidad de quien quiere hacer las cosas con prisa y carece de una base sólida sobre las que construirlas.

Así en el terreno que nos interesa, el cultural y en mayor medida todo aquello referente a lo artístico, surgen multitud de iniciativas que intentan constituir la infraestructura sobre la que desarrollar unas actividades verdaderamente contemporáneas. Unos planteamientos que nacerán de la necesidad de situar al país en unos niveles culturales similares a los que se estaban dando fuera de nuestras fronteras. En definitiva, un despliegue de buenas intenciones, en la mayoría de los

¹⁹ En Maldonado, T. (1990): *El futuro de la modernidad*, Jucar Universidad, Serie Arte & Arquitectura, Barcelona, p. 135 y 136.

²⁰ En Eco, U (1972): *La definición del arte*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, p. 158.

²¹ El crítico de arte se convertirá en un agente clave a la hora de entender esta situación. Como ha indicado “la crítica de arte no es ajena a este proceso, primero porque ineludiblemente debe dar cuenta de él, segundo porque los propios críticos se convierten en protagonistas, no poco relevantes en según qué casos, de esa regeneración del mundo artístico español. A la par de lo que ya había sucedido y sucedía en otros sistemas artísticos americanos y europeos, el crítico de arte español no se limita a expresar sus opiniones en periódicos, revistas culturales y/o revistas especializadas, sino que también pasa a ejercer otros cometidos. Asesor en la adquisición de fondos artísticos por parte de instituciones públicas y privadas; asesor en la programación de exposiciones de esos mismos centros; también se incrementa en forma superlativa su papel de comisario de las múltiples exposiciones que, con el devenir de los años democráticos, deben llenar los espacios que las distintas instituciones del territorio destinan a tal menester, e incluso algunos críticos llegan a convertirse con el tiempo en directores de algunos de esos mismos espacios...”. En Minguet Batllori, J. M. (2003): “La crítica de arte en España”, en Guasch, op. cit., p. 197 y 198.

casos en el sentido de progreso, de integración en el escenario internacional, aunque en muchas ocasiones víctima de la incompreensión, —otras no tan en esta línea— protagonizan el acelerado movimiento artístico del país en estas fechas. Por supuesto que la labor crítica habría de desarrollarse en este marco siguiendo múltiples puntos de vista y en direcciones plurales²¹.

Dado que el espacio que disponemos para esta comunicación es sucinto, nos fijaremos con preferencia en un fenómeno artístico y en la atención que la crítica —al menos parte de la misma— le brindó en sus comienzos. Se trata de la feria de arte internacional ARCO, la cual acapararía las miradas desde que se celebrara su primera edición en 1982. En particular atenderemos a sus primeros cinco años de vida, los de gestación y los que, entendemos, más polémica y sugerencias suscitaron, bajo la dirección de Juana de Aizpuru. Las publicaciones escogidas para hacer el contraste de opiniones e ideológico han sido —entre las posibles— *CIMAL. Cuadernos de cultura artística, Correo del Arte. Revista mensual para las artes plásticas, Arteguía y Lápiz*.

Pensemos en la situación que en aquellos momentos se vivía; cómo, por ejemplo, en el año 1983, el MEAC todavía estaba pendiente de traslado, cómo diversas instituciones privadas —entre ellas La Caixa o la Fundación Juan March— se llevaban el protagonismo, junto a algunas instancias públicas, en la organización de exposiciones, o cómo se asiste a un esforzado intento de crear una infraestructura museográfica acorde con los nuevos tiempos que corrían para el arte contemporáneo²². Ante la necesidad de potenciar el mercado habían surgido, al hilo

de las iniciativas privadas, varios intentos de ferias de arte contemporáneo. Se desarrollaba con base en Bilbao ARTE-EDER, que en relación con Arco recibía en numerosas ocasiones mayores elogios debido sobre todo a una razón, que no es otra que la convocatoria dirigida a artistas, y no a galerías como es propio de ARCO. Por ello ARTEEDER ofrecía hipotéticamente una vía más directa de comunicación entre artistas y compradores sin la controvertida mediación de las galerías. En Valencia surge también en estos años otro intento de feria que no llegará a cuajar con éxito, Valencia Interarte que, no obstante, se prolongaría más allá de ARTEEDER. Ante estas circunstancias, una de las premisas fundamentales sobre las que ARCO, al igual que estas otras ferias, se levantaba iba a ser, “vender nuestro arte”, recogiendo las palabras del director de *Lápiz*, José Alberto López, en el Editorial del número 23 de la revista²³. Con esta afirmación se hacía hincapié en uno de los aspectos principales y más relevantes tratado multitud de veces en esta y otras publicaciones: la necesidad de un mercado del arte español, sobre todo en cuanto a la estrecha relación de éste, se estimaba, con la salud artística del país, y todo ello con el trasfondo negativo de una insuficiente política adquisitiva estatal²⁴.

En efecto, este debate sobre el mercado habría de constituir uno de los principales puntos de fricción y motivo de discusión sobre ARCO en todo momento. De este modo, son muchos los autores que habrían de emitir su opinión al respecto; entre otros, Francisco Calvo Serraller quien pondría un especial énfasis en subrayar el contraste entre las ilusiones puestas en ARCO y la situación

²² Pensemos en la fundación del Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid, que viene funcionando desde 1986, el Instituto Valenciano de Arte Moderno, desde 1989, el Centro Atlántico de Arte Moderno, en las Palmas de Gran Canaria, desde el mismo año, el Centro Galego de Arte Contemporánea o el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, ambos desde 1995.

²³ López, J.A. (1985): “Editorial”, en *Lápiz*, n° 23, febrero, p. 3.

²⁴ El director de *Lápiz* dudaría de la eficacia del PACE, Plan de Acción Cultural Español en el Exterior sosteniendo que el arte hispano comenzaba, tan sólo lentamente, a darse a conocer, sin la debida cobertura y apoyo de la prensa española. No dudaría tampoco en atribuir las mejores iniciativas a las instituciones privadas. *Ibidem*, p. 3.

de crisis nacional del mercado de arte contemporáneo español²⁵. Este adoptaría una mirada pesimista en relación con la competencia que la feria sufrirá por parte de otras más consolidadas, como las de Basilea, París o Chicago, en pleno funcionamiento en países cuyos mercados tenían tradición y estaban acostumbrados a asumir riesgos. Pese a que la que fuera directora de ARCO en esos años, Juana de Aizpuru, considerara que el mercado nacional era un paso previo que la feria no tuvo tiempo a cumplimentar²⁶, éste era para muchos un eje fundamental sobre el que lo cultural se construye. “ARCO ha servido como revulsivo tanto para el arte actual como para todo el mercado artístico. En torno a la feria se han levantado todo tipo de polémicas y dudas”²⁷, afirmaciones de Rosa Olivares denotativas de la realidad ferial al año de su creación.

La Feria Internacional de Arte Contemporáneo, con todo, surgía con una clara voluntad de regenerar el pobre panorama del arte contemporáneo español. De ahí que en torno a ella se generasen ilusiones, deseos positivos de modernización y de ahí también la atenta mirada de la crítica, sobre todo de aquel sector de la misma más ligado al mercado y a la política de las galerías, esto es, las protagonistas del certamen²⁸.

El número de febrero de 1984 de *Lápiz* recogía abundantes opiniones –entre otras las de Victoria Combatía, Rosa Olivares, Juan Manuel Bonet, María Teresa Blanch o Miguel Logroño– con las que se ponía de relieve que la

revista era una excelente plataforma crítica con un alto grado de compromiso con las artes. Aquí, como en general en todo momento y en la mayor parte de los foros de discusión, aparecía otro de los puntos más controvertidos y debatidos de la feria: su funcionamiento interno, las controversias suscitadas en torno la selección de las galerías participantes, su política de ventas y otros temas derivados de éstas. Polémicas que no eran sino reflejo de la situación del sector de los galeristas españoles, fricciones entre los diversos modos de entender el funcionamiento de una galería²⁹. Hubo quienes consideraban que había demasiadas galerías foráneas, en un intento de proteccionismo del arte español frente al extranjero. Se acusó también a éstas de intentar imponer propuestas demasiado parciales, como la excesiva presencia de la transvanguardia italiana en obras y charlas; imposiciones que se creía servían para el provecho personal de la directora de la feria. Por la naturaleza del evento, está claro que la selección de unos, al igual que la exclusión de otros, levantaba ampollas y podía servir para tapar ciertos intereses. Lo malo es que todas estas suspicacias protagonizarían en exceso el desarrollo de la feria con la incomodidad añadida que esto suponía.

Un punto negro sería el funcionamiento directivo de los galeristas que constituían el comité organizador. Este, al año de la crearse la feria, insinuaba que solo realizaba labores consultivas y no ejecutivas, dando comienzo a una crisis que iniciará una larga agonía direc-

²⁵ Calvo Serraller, F. (1983): “ARCO”, en *Lápiz*, n° 3, febrero, p. 6-12.

²⁶ Aizpuru, J. de (1986): “ARCO”, *Lápiz*, n° 33, abril, p. 57-73.

²⁷ Olivares, R. (1983): “ARCO”, en *Lápiz*, n° 3, febrero, p. 55-58.

²⁸ Constituyen estos años un momento especialmente prolífico en lo que a la crítica de arte española se refiere y no sólo en cuanto a su presencia en la prensa diaria –incrementada enormemente con respecto a fechas anteriores– sino sobre todo por la aparición de numerosas publicaciones especializadas –cuando menos, sino en arte, en materias culturales. Entre otras, junto a *Lápiz*, se encuentran *Guadalimar*, *Artilugi*, *Artes Plásticas*, la valenciana *Cimal* o *Papers d'Art*.

²⁹ Hasta tal punto llegarían a molestar las políticas mercantiles de algunas galerías que su vanalización del arte les hacen pasar por “entretencimientos para familias y amantes de hombres adinerados” según Rosa Olivares, que instaba a este tipo de galerías no comprometidas a mantenerse al margen de cualquier “actividad progresista que se lleve a cabo en este país”. En Olivares, R. (1984): “ARCO”, en *Lápiz* n° 13, febrero, p. 20-26.

tiva, problema que tiende a personalizarse en el nombre de Juana de Aizpuru y terminará por forzar su dimisión y la del comité organizador el 29 de Enero de 1986. Ni siquiera el formato de la feria ser escapaba a las críticas: la masificación de obras que recordaba un salón decimonónico, su distribución, las colas, los tres cambios de sede desde la castellana a la Casa de Campo para finalizar en el actual parque ferial, etc.

En 1986, año del ocaso de Juana de Aizpuru en la dirección de ARCO³⁰, el número de Abril de la revista *Lápiz*, ostenta el récord de páginas y de colaboradores en torno al tema. La editorial escrita por José Alberto López comienza con la afirmación de que “los esfuerzos de ARCO por internacionalizar nuestro arte han fracasado”³¹. Una frase tan lapidaria, unida a las controversias en torno a la dirección, cierra de manera simbólica un periodo y abre con esperanza otro, no solo en lo que a la feria se refiere si no también a la política editorial de la revista. Unas palabras textuales del director que resumen esta crisis: “Esta condición, de feria internacional en el marco de un paupérrimo mercado nacional, es el que subyace, a nuestro juicio y entre otras en la agria polémica en torno a la dirección de ARCO”.

Y es que con independencia de la variedad de juicios emitidos acerca del cumplimiento o no de los objetivos de ARCO en cuanto a la agilización del mercado de obras contemporáneas, en lo referente a su criterio de selección y su funcionamiento, entre otros asuntos, es evidente como todos ellos se fueron personalizando progresivamente en la figura de Juana de Aizpuru. Personalización que la propia directora consideraba excesiva y que observaba materializarse en

una dura campaña realizada por la prensa del país, basada casi en exclusiva en hechos personales³². El hecho de que Lápiz posibilitara una entrevista a la directora en estos momentos tan difíciles, rompe una lanza a favor de la política editorial de esta revista que permite dilucidar de una manera amplia esta crisis, con todas las partes presentes en ella. Así pues el mosaico de opiniones en este número se completa con una larga serie de testimonios breves aportados por personajes del mundo del arte y de la cultura: galeristas, críticos, artistas, presentadores etc..., donde lo quizás más reseñable es que los artistas eran los que parecían estar más satisfechos en cuanto al desarrollo de la feria. La opinión general era que la propia dirección, Juana de Aizpuru, se beneficiaba junto a su círculo de la posibilidad de mercado proporcionada por el evento. Fue también acusada de tomar todas las decisiones sin contar con la opinión del comité organizador; se denunció su actitud favorable “excesivamente” hacia el mercado externo, acusación claramente proteccionista; y algunos estimaban que la dirección manejaba el concepto de modernidad a su antojo, con ligereza y en su provecho; en fin, una larga serie de defectos atribuidos todos a la figura de Juana de Aizpuru³³.

La realidad es que la cuarta edición de ARCO se celebra en Abril de 1986, dos meses después de lo habitual y tres meses después de la dimisión de Juana y su equipo. Habrá que esperar a la siguiente edición para que la feria estrene nueva dirección al cargo de un personaje ajeno a ese mundo de las galerías, Rosina Gómez Baeza, actual directora de la feria. La editorial de Lápiz del mes de febrero de ese año, expresa su alegría por el cambio y por el nuevo equipo, indi-

³⁰ Juana y su comité dimitían el 29 de enero de ese año.

³¹ López, J.A. (1986): “Editorial”, en *Lápiz*, n° 33, abril, p. 3

³² Olivares, R. (1986): “Entrevista a Juana de Aizpuru”, en *Lápiz*, n° 33, abril, p. 57-73.

³³ Desde algunos medios se llegó a declarar que la dirección estaba formada por un grupo de psicópatas por incluir en ARCO 84, una instalación de WolfVostell compuesta de lobos acuchillados sobre un lecho de pimientón. En Morales, A. (1984): “ARCO”, en *Correo del Arte*, n° 16

cando que la feria va tomando forma y que funciona mejor incluso en términos mercantiles. Aquí se constata un cambio en la política editorial que afecta no solo a la ausencia de opiniones controvertidas a partir de ese momento, si no también al número de páginas dedicadas a la feria y en la mayoría de las ocasiones a la ausencia de firmas en los especiales. La primera novedad en este sentido se aprecia un año antes del polémico número de febrero de 1986, es decir, en el de febrero de 1985. Este ofrece un especial en forma de guía al final del ejemplar. Esta guía, a favor de la asepsia informativa, no figura con firma y su carácter es meramente informativo. Esta especie de pequeño *especial* se convertirá en una sección fija prácticamente en todos los siguientes números de febrero. Otro de los cambios evidentes es el optimismo que se destila a partir del cambio de dirección de la feria, de manera que todos aquellos temas de debate, aquellas fricciones y aquel compromiso con el arte español propio de los años precedentes, destacan por su ausencia. No obstante, no se observan cambios importantes en el equipo de redacción. A partir de 1987, la mayor modificación viene dada por el ascenso de José Alberto López a la figura de editor, mientras la dirección pasa a manos de Rosa Olivares.

Cierto es que, tras una vida de cinco años, el evento, a pesar de sus luces y sus sombras —las cuales son hoy por hoy temas de juicio— se consolida de cierta manera y como cualquier asunto que deja de ser novedad, poco a poco va perdiendo protagonismo. De tal modo, los debates que pudieran ser generados en torno a ARCO perderían la fuerza que tenían aquellos otros llevados a cabo durante sus primeros momentos de existencia, pasando a ser cuestionados otros temas relacionados con las cifras de ventas, la mayor o menor fortuna en la selección del país invitado, si hubo o no récord de visitantes, etc. En un principio, como hemos señalado, se había tratado fundamentalmente, en un ambiente muy determinado, del porqué de su existencia, alcance, orientación, naturaleza, necesidad y validez; todo ello presentando la feria como un eje vertebrador, como una buena excusa para llevar a debate el panorama artístico y cultural del país. Aquella especial coyuntura y la expectación ante cualquier novedad, habían incidido en el interés del tema intensificándolo, cuestiones que con los años fueron perdiendo importancia, de manera que la actitud polemista inicial de la crítica se vería debilitada.



LA DIFUSIÓN DE LA NUEVA FOTOGRAFÍA
A TRAVÉS DE LA PUBLICIDAD:
EL ESTUDIO FOTOGRAFICO RINGL+PIT (1929-1933)

Mercedes Valdivieso
Universitat de Lleida

En el año 1929 Grete Stern¹ (1904-1999) y Ellen Rosenberg² (1906-2004) fundaron en Berlín el estudio fotográfico Ringl + Pit especializado en fotografía publicitaria.³ Ambas mujeres se habían conocido poco antes como alumnas del prestigioso fotógrafo Walter Peterhans.⁴

FOTÓGRAFA, UNA PROFESIÓN
DE MODA

El hecho de que dos mujeres fundasen un estudio fotográfico a finales de la década de los veinte no era algo insólito. Uno de los precedentes era el famoso Atelier Elvira en Múnich, si bien su fama se debía más a su fachada modernista que a sus propietarias, Anita Augsburg y Sophia Goudstikker, que en 1887 encargaron a August Endell la construcción del edificio que albergaría su estudio fotográfico.⁵

Desde la década de los cuarenta del siglo XIX existían en Alemania estudios fotográficos dirigidos por mujeres.⁶ Uno de los ejemplos del éxito que podían alcanzar estos negocios regentados por mujeres lo constituye el estudio fotográfico fundado en 1852 por Adelgunde Köttgen y Emilie Bieber en Hamburgo. Bieber, que dirigió el estudio en solitario a partir de 1854, fue nombrada fotógrafa del Príncipe de Prusia en 1872, participó en numerosas exposiciones e incluso abrió una sucursal en Berlín en 1890 que también estuvo a cargo de una mujer.⁷

A principios del siglo pasado la fotografía se había convertido en una “profesión de moda” para las “hijas de las clases altas, que quieren aprender una profesión práctica”, según un artículo publicado en 1905 en una revis-

¹ Sobre Grete Stern vid. bibliografía en : Institut Valencià d'Art Modern (ed.) (1995): *Sueños. Grete Stern*, Cat. Exp. IVAM (comisario: J.V. Monzó), Valencia.

² Tras su matrimonio con Walter Auerbach en 1937 firmará sus fotografías con el nombre de Ellen Auerbach. Sobre Ellen Auerbach vid. bibliografía en: Fundación „la Caixa“ (ed.) (2002): *Ellen Auerbach. La mirada intuitiva*, Cat. Exp. Fundación „la Caixa“ (comisaria: M. Valdivieso), Fundación „la Caixa“, Barcelona.

³ Sobre Ringl + Pit vid.: Eskildsen, Ute, Baumann, Susanne (eds.) (1993): *ringl + pit. Grete Stern. Ellen Auerbach*, Cat. Exp. Museum Folkwang, Essen.

⁴ Sobre Walter Peterhans vid.: Graeve, Inka (1993): *Walter Peterhans. Fotografien 1927-38*, Cat. Exp. Museum Folkwang, Essen.

⁵ Anita Augsburg (1857-1943) y Sophia Goudstikker (1865-1924) fueron unas reconocidas activistas feministas y su estudio fotográfico fue un importante centro de reunión del movimiento. Su compromiso político no fue, sin embargo, un obstáculo para que su estudio gozase de gran prestigio, no sólo en los ambientes artísticos y bohemios, sino también en la corte bávara (Goudstikker fue nombrada fotógrafa de la corte bávara). Vid. Herz, R., Bruns, B. (eds.) (1985): *Hof-Atelier Elvira 1887-1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten*, Cat. Exp. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, München.

⁶ Vid. Foth, H. (1985): „Fotografie als Frauenberuf (1840-1913)“ en: Herz/Bruns, op. cit., p. 153-170.

⁷ Ibid. p. 153-154.

ta fotográfica.⁸ La situación económica de las mujeres solteras pertenecientes a la burguesía había empeorado a partir de mediados del siglo XIX. El sustento económico, conforme a su situación social, ya no estaba garantizado a través del matrimonio o por la familia. Era, pues, necesario que aprendiesen una profesión para el *peor de los casos*. Una de las razones por las cuales se consideraba la fotografía como un trabajo adecuado para las mujeres era seguramente el hecho de que fuese una profesión para la que se requerían ciertos conocimientos artísticos, los cuales formaban parte de la educación de las hijas de *buen familia*. Otro de los motivos fue probablemente que, al tratarse de un nuevo medio y una profesión que carecía de una práctica de estructuras tradicionales, era relativamente permisiva respecto a las mujeres. La gran afluencia de mujeres para aprender esta profesión llevó incluso a que desde las revistas especializadas se previniese contra las prácticas de algunos estudios fotográficos, poco rigurosos, que se habían *especializado* en la enseñanza de la fotografía para mujeres.⁹

Más garantías ofrecían las escuelas especializadas¹⁰ como el Lette-Verein (Asociación Lette) en Berlín o la Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie in München (Escuela y Centro Experimental para la Fotografía en Múnich). En el Lette-Verein¹¹, una escuela profesional

para mujeres, se implantó la enseñanza de la fotografía a partir de 1890 y la escuela de fotografía de Múnich, fundada en 1900, abrió sus puertas a partir de 1905¹² también a las mujeres. La gran mayoría de las que estudiaron en estas escuelas pertenecían a familias de la burguesía o clase media alta, como se desprende de las profesiones de sus progenitores.¹³

Un porcentaje relativamente alto de ellas se estableció por cuenta propia según demuestran algunos datos. Así en 1918 el 13% de los estudios fotográficos de Múnich estaban dirigidos por mujeres. La evolución fue ascendente y en 1929 ya eran el 23% y en 1933 el 29%.¹⁴ En Berlín existían en 1931, época que coincide con la existencia del estudio Ringl + Pit, más de 600 estudios fotográficos de los cuales más de 100 estaban bajo dirección femenina.¹⁵

LA TRAYECTORIA DE GRETE STERN Y ELLEN ROSENBERG

El trasfondo social de Grete Stern y Ellen Rosenberg era similar y coincidía con el perfil de la *nueva mujer*, como se comenzó a denominar a la mujer emancipada de los *dorados años veinte*.¹⁶ Ambas habían nacido en ciudades de provincias, pertenecían a la clase media o pequeña burguesía y eran judías. Sus familias, conscientes de los nuevos tiempos que ya no aseguraban el sustento económico de la mujer a través del matrimonio,

⁸ Schwarz, H. (1905): „Photographie als Frauenberuf“, en: *Photographische Mitteilungen*, Berlin, junio I, p. 161 ss. (citado según Foth, op. cit., p. 154)

⁹ *Süddeutsche Photographen Zeitung*, München 1894/95, núm. 359 (citado según Herz/Bruns, op. cit.).

¹⁰ La primera escuela dedicada a la enseñanza de fotografía se fundó en 1855 en Dresde. Sobre la formación de las mujeres como fotógrafas vid. Baumann, S. (1994): „Der Weg über die Schule“, en: Eskildsen, U. (ed.) (1994): *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, Cat. Exp. Museum Folkwang, Essen, p. 34-40 (versión reducida del catálogo: Fundación „la Caixa“, 1995).

¹¹ El político de centro-derecha Wilhelm Adolf Lette fundó en 1866 el Lette-Verein cuyos objetivos eran „el fomento de la actividad profesional del sexo femenino“ y dispuso a partir de 1872 de escuelas propias. Vid. Oshchernitzki, D. (1987): *Der Frau, ihre Arbeit! Lette-Verein. Zur Geschichte einer Berliner Institution 1866 bis 1986*, Berlin.

¹² Foth, op. cit., p. 162.

¹³ *Ibid.*, p. 164.

¹⁴ Baumann, op. cit., p. 40.

¹⁵ Eskildsen, U. (1994): „Die Kamera als Instrument der Selbstbestimmung“, en: Eskildsen, op. cit., p. 40.

¹⁶ Sobre la *nueva mujer* vid. bibliografía citada en Valdivieso, Mercedes (2002): „¿Quiere compartir un estudio conmigo? El estudio fotográfico Ringl + Pit y la desmitificación de la ‚nueva mujer‘“, en Fundación „la Caixa“ (ed.), op. cit., p. 10-21.

habían facilitado a sus hijas el acceso a la educación secundaria y a una formación profesional. La confianza, sin embargo, de que al final encontrarían estabilidad económica en un matrimonio, llevaba a que la continuación de los estudios se viese como una ocupación transitoria y que se les concediesen más *libertades* en la elección profesional con respecto a los miembros masculinos de la familia.

Este es el caso, por ejemplo, de Ellen Rosenberg. Según cuenta ella misma, el “consejo de familia” decidió que ya que no “valía para nada serio” estudiase arte dado las habilidades demostradas en este campo.¹⁷ Así pues, comenzó a estudiar escultura en la Escuela de Bellas Artes, primero en Karlsruhe (1924-1927), su ciudad natal, y más tarde en Stuttgart (1928-1929). Sus primeros contactos con la fotografía datan de esta época, cuando un tío le regaló su primera cámara fotográfica en compensación por un busto, de corte muy realista, que Rosenberg le había realizado. No muy satisfecha con el curso que tomaban sus estudios de escultura, y en vista de las escasas perspectivas que estos le ofrecían para independizarse económicamente, decidió estudiar fotografía y se trasladó en 1929 a Berlín para comenzar su aprendizaje con Walter Peterhans.

La formación y trayectoria profesional de Grete Stern habían transcurrido, en comparación con la de Ellen Rosenberg, de forma más consecuyente. Tras estudiar artes gráficas en Stuttgart (1923-1925) había trabajado dentro de la publicidad gráfica en su ciudad natal Wuppertal. Los diseños realizados en esta época muestran que Stern se encontraba ya por aquel entonces completamente familiarizada con las tendencias más vanguardistas del diseño gráfico.¹⁸

Según cuenta en una entrevista, su decisión de estudiar fotografía surgió tras ver en una exposición las realizadas por Paul Outbridge y Edward Weston.¹⁹ Consciente de las nuevas posibilidades que podía aportar la fotografía al medio publicitario se trasladó en 1927, dos años antes que Rosenberg, a Berlín para ampliar su formación y estudiar fotografía con Walter Peterhans.

EL APRENDIZAJE CON WALTER PETERHANS

Walter Peterhans (1897-1960) se acababa de establecer ese mismo año, en 1927, en Berlín con un estudio fotográfico especializado en fotografía industrial y retrato. Anteriormente, tras haber cursado matemáticas, filosofía e historia del arte en las universidades de Múnich y Gotinga, había estudiado (1925-1926) técnicas de imprenta y reproducción fotográfica en Leipzig. Peterhans había alcanzado en poco tiempo gran prestigio como fotógrafo y en 1929 fue llamado como profesor a la Bauhaus para dirigir el curso de fotografía recién creado y adscrito al taller de publicidad.²⁰

Debido al compromiso recién adquirido con la Bauhaus, que le obligaba a constantes desplazamientos entre Berlín y Dessau, Peterhans mostró en un principio reparos en aceptar a Ellen Rosenberg como alumna cuando ésta acudió a él en 1929. Finalmente, tras la insistencia de Rosenberg, accedió a darle clases durante sus estancias en Berlín. En su ausencia Peterhans confió la formación de la nueva *aprendiza* a su otra alumna, Grete Stern. Lo que comenzó como una relación de trabajo entre ambas mujeres pronto se convirtió en una estrecha amistad que perduró, a pesar de las largas distancias geográficas tras tener que

¹⁷ Entrevista con la autora (Nueva York, junio del 2002).

¹⁸ Vid. diseños de publicidad reproducidos en Eskildsen/Baumann (1993), op. cit.

¹⁹ Frowein, C. (1988): „Interview mit Grete Stern“, en: Frohwein, C.: *Emigriert. Grete Stern und Ellen Auerbach. Fotografieren vor und nach 1933*, Cat. Exp. Stadtbibliothek Wuppertal, Wuppertal, s.p.

²⁰ Peterhans dirigió en la Bauhaus las clases de fotografía hasta su autodisolución en 1933 bajo las presiones del Nacionalsocialismo.

abandonar Alemania en 1933, durante setenta años hasta la muerte de Grete Stern en 1999.

La obra de Peterhans, que podría adscribirse a la tendencia de la Nueva Objetividad, se caracterizaba por el gran rigor en todos los aspectos técnicos de la fotografía, tanto en la iluminación de las tomas como en el revelado. Una anécdota, contada retrospectivamente por su antigua alumna Rosenberg, refleja la precisión de la que era capaz Peterhans: Tras haber ordenado minuciosamente con unas pinzas varios objetos para componer una naturaleza muerta y haberlos iluminado convenientemente con potentes focos, sometió ésta a un largo tiempo de exposición para lograr la máxima profundidad de campo. Descontento con el resultado tras revelar la placa, no paró hasta averiguar la causa de su insatisfacción. El motivo era que durante la larga exposición había oscurecido y faltaba la pequeña luz que penetraba por una ventana al comienzo de la exposición.²¹

Con su minuciosa puesta en escena y brillante técnica de iluminación Peterhans lograba toda una escala de grises y de delicados matices que convertían los aparentemente insignificantes *objects trouvés* (un trozo de tul, una pluma, un peine, unas conchas, unas cáscaras de huevo, etc.) de sus naturalezas muertas en preciosos objetos de gran riqueza visual.

Peterhans transmitiría esta perfección técnica también a sus alumnas como se desprende de las fotografías realizadas por ellas en aquella época. Sin embargo, éstas (sobre todo Ellen Rosenberg) aportaron un elemento adicional, que en las composiciones de Peterhans se encontraba

completamente ausente: el humor. Una fotografía realizada por Rosenberg alrededor de 1930 muestra, a primera vista, la imagen técnicamente perfecta de un jirón de tul, material que Peterhans utilizaba con frecuencia.²² A través del título que Rosenberg da a la fotografía “Fragmento de una novia” este minucioso ejercicio de tonalidades se convierte en irónica metáfora de connotaciones dada-surrealistas del matrimonio.

EL ESTUDIO RINGL+PIT

Este aspecto irónico e irreverente se reflejó igualmente en el nombre que ambas eligieron para el estudio fotográfico que fundaron en 1929; gracias a una pequeña herencia Grete Stern adquirió el equipamiento de Peterhans cuando éste se trasladó definitivamente a Dessau. En lugar de utilizar sus apellidos Stern y Rosenberg²³ escogieron sus apodos infantiles: Ringl (Grete) y Pit (Ellen).

La tarjeta de visita que diseñó Grete Stern muestra que ésta se encontraba al corriente de las tendencias más vanguardistas del diseño gráfico. La claridad tipográfica (escritura de palo seco), la utilización del rojo y el negro, así como el hecho de reproducir el nombre del estudio en letras minúsculas²⁴ revelan una clara concordancia con los postulados de la Bauhaus; en 1931 Grete Stern estudiaría durante un año (abril 1931-marzo 1932) en la Bauhaus dejando el estudio fotográfico al cargo de su socia.

Debido a los avatares de la II Guerra Mundial se han perdido muchas de las fotografías realizadas por Ringl + Pit. Las que se han conservado posibilitan, sin embargo, establecer algunas de sus características. La ya mencionada per-

²¹ Auerbach, Ellen (1982): „Walter Peterhans“, en *Photokina. Fotografie 1922-1982*, Köln, p. 5.

²² Según relató Ellen Auerbach (Rosenberg) en una entrevista con la autora (Nueva York, junio del 2002), Peterhans tenía en su estudio una caja con toda suerte de objetos que utilizaban tanto él como sus alumnas para sus composiciones de naturalezas muertas.

²³ En un documental realizado en 1995 por Juan Mandelbaum ambas declaran riéndose que “Stern y Rosenberg” hubiese sonado a empresa de confección. La mayoría de las empresas de confección se encontraban en aquella época en Berlín y pertenecían principalmente a familias judías.

²⁴ La Bauhaus introdujo en 1925, dentro de su proceso de racionalización, una escritura en minúsculas.

fección técnica inculcada por Peterhans a sus alumnas, que se traduce en una cuidada iluminación y revelado que permiten la reproducción de delicados matices de grises, será común a todas ellas. Al igual que en el caso de Peterhans, la gran mayoría de fotografías (naturalezas muertas y retratos) se tomaron en el estudio con el objetivo de poder controlar al máximo la incidencia de la luz.

La fotografía “Pétrole Hahn” (1931) manifiesta en su perfección técnica su deuda con Peterhans. En cuanto a sus aspectos formales se trata sin embargo, de una obra completamente original y en algunos aspectos transgresora. La fotografía muestra el busto de un maniquí que sostiene en la mano izquierda un frasco de la loción capilar Pétrole Hahn. Esta “muñeca de escapatate” (traducción literal de la palabra alemana *Schaufensterpuppe* para maniquí), con su recatado camisón de algodón lleno de puntillas y el fondo de florecillas, constituye toda una parodia de la imagen moderna y *glamourosa* de la *nueva mujer* difundida habitualmente por la publicidad, sobre todo en los anuncios de cosmética. El hecho de que la mano que sostiene el frasco sea una mano real añade otra componente desconcertante a través de la conjunción de dos mundos diferentes (apariencia/maniquí y realidad/mano) de claras connotaciones surrealistas.

Otra de las fotografías publicitarias de Ringl + Pit más famosas es sin duda la del anuncio para el tinte de pelo “Komol” (1932). Su sutil superposición de elementos recuerda a las composiciones de Peterhans. Dos recortes de una cabeza de mujer en perfil, ligeramente desplazados uno del otro, forman el motivo principal del anuncio. Abajo a la derecha de la fotografía aparecen dos frascos del producto y arriba a la izquierda la etiqueta con el nombre de éste. Una fina capa de tela me-

tálica unifica esta rigurosa composición en diagonal. El efecto desconcertante y lúdico lo aportan dos postizos de pelo ondulado, uno rubio y otro castaño. En lugar de utilizar, como era habitual, largos textos para explicar las bonanzas del producto, muestra clara y simplemente sus propiedades: convierte a una rubia en morena y viceversa.

La mayoría de las fotografías de Ringl + Pit, que siempre firmaban conjuntamente con el nombre del estudio, se realizaron sin encargo, por el puro placer de experimentar con el medio. Entre 1931 y 1932 colaboraron, sin embargo, durante un corto periodo y con el objetivo de poder acceder con más facilidad al mercado publicitario, con la agencia Mauritius. Muestra de esta publicidad por encargo son varios anuncios para el fortificante Heliocitin. Se trata de anuncios bastante convencionales, carentes de una unidad entre mensaje tipográfico y fotografía, como ocurre en el anuncio para Petrole Hahn. La fotografía sirve simplemente para ilustrar el posible beneficiario (un bebé, un adolescente o una mujer convaleciente) del fortificante y es susceptible de ser utilizada en otro contexto publicitario. Descontentas con las imposiciones *estéticas* de la agencia pronto se separaron de ella. Libres de grandes preocupaciones económicas, gracias a la mencionada herencia de Stern, el estudio Ringl + Pit se pudo permitir experimentar con la fotografía sin tener que hacer concesiones a los dictados del mercado, que por lo general no estaba abierto a grandes innovaciones artísticas.

FOTOGRAFÍA Y PUBLICIDAD

A pesar de la aparente despreocupación de Stern y Rosenberg por los aspectos financieros, la idea de especializarse en fotografía publicitaria²⁵ no estaba, sin embargo, exenta de un sentido del negocio y una visión de futuro.

²⁵ Sobre fotografía y publicidad en Alemania vid.: Fotografische Sammlung im Museum Folkwang Essen (ed.) (1989): *Werbefotografie in Deutschland seit den zwanziger Jahren*, Cat. Exp. Museum Folkwang, Essen.

El momento que eligieron para abrir un estudio de fotografía publicitaria parecía óptimo.

A partir de 1924, bajo los auspicios del Plan Dawes norteamericano, Alemania había comenzado a experimentar un gran desarrollo tecnológico e industrial y el negocio en torno a la publicidad vivió un gran auge.²⁶ Berlín, donde se concentraban la mayoría de las editoriales, se había convertido en el centro de la publicidad, que se encontraba en 1929 en un momento óptimo y la crisis económica mundial, tras la caída de la bolsa en Nueva York (octubre 1929), no le afectó en un primer momento. Todo lo contrario, las campañas publicitarias siguieron aumentando en Alemania hasta finales de 1931 tratando de compensar la quiebra del mercado a través de la publicidad; no será hasta 1932 cuando la crisis económica se reflejará también en la publicidad.²⁷

El mismo año en que se fundó el estudio fotográfico Ringl + Pit tuvieron lugar dos acontecimientos de singular importancia para la fotografía y la publicidad. En agosto se celebró en Berlín el Congreso Internacional de Publicidad (Welt-Reklame-Kongress); pocos meses antes se había fundado la Asociación Alemana de Publicidad (DRV) con más de 4000 socios.²⁸ En Stuttgart, por otra

parte, se inauguró en mayo el gran acontecimiento de la fotografía contemporánea Cine y Foto (Film und Foto).²⁹ La Fifo, como ya en su época se comenzó a denominar esta exposición itinerante (Zúrich, Berlín, Danzig, Viena, Agram, Múnich, Tokio, Osaka) organizada por el Deutsche Werkbund, significó la consagración artística de la fotografía moderna. A través de más de 1200 obras se pretendía mostrar, a nivel internacional, la evolución de la fotografía y el cine durante los últimos diez años, así como su aplicación en diversos medios como, por ejemplo, la publicidad.³⁰

En la exposición se encontraban representadas las dos principales corrientes de la *nueva fotografía*: la Nueva Objetividad (Neue Sachlichkeit) y la Nueva Visión (Neues Sehen).³¹ Ambas tenían en común su reivindicación de la fotografía como medio de creación por derecho propio y desarrollaron nuevas perspectivas como el picado, el contrapicado la fragmentación o el plano de detalles.

El máximo representante de la Nueva Objetividad³² era Albert Renger-Patzsch (1897-1966). La publicación en 1928 de su libro *Die Welt ist schön* (El mundo es bello) marcó un hito dentro de esta tendencia. Una de las características de estas fotografías era la reproducción nítida, clara y fiel de los objetos, o

²⁶ Sobre la publicidad en Alemania vid. bibliografía en: Meißner, Jörg (2004): *Strategien der Werbekunst 1850-1933*, Cat. Exp. Deutsches Historisches Museum, Berlin.

²⁷ Sachsse, Rolf (2004): „Die Fotografie in der Werbung“, en: Meißner, op.cit., p. 86.

²⁸ La primera asociación alemana de profesionales de la publicidad (Verein Berliner Werbefachleute) se había fundado en 1903; a partir de 1908 se denominó Verband Deutscher Reklamefachleute.

²⁹ Vid. Eskildsen, U., Horak, J.-Cr. (1979): *Film und Foto der Zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Werkbundsstellung „Film und Foto“, 1929*, Cat. Exp. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart; Graeve, I. (1989): „Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto“, en Berlinische Galerie (ed.) (1989): *Stationen der Modernen. Die bedeutenden Kunstausstellungen der 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Cat. Exp. Berlinische Galerie, Berlin, p.236-273. Franz Roh y Jan Tschichold publicaron en 1929 su famoso libro *foto-auge* que contenía una selección de 77 fotografías de las 977 mostradas en Film und Foto.

³⁰ Entre los artistas que expusieron se encontraba una gran parte de los miembros del Ring neuer Werbegestalter (Círculo de Nuevos Diseñadores de Publicidad) que había fundado en 1928 Kurt Schwitters como nexo entre los artistas de vanguardia y los anunciantes.

³¹ Sobre la fotografía en Alemania vid.: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (ed.) (1997): *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970*, Cat. Exp. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

³² Este término, aplicado también a la fotografía, se acuñó en 1925 con la exposición dedicada a la pintura alemana Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus (Nueva Objetividad. Pintura Alemana desde el Expresionismo) celebrada en Mannheim.

detalles de éstos, frecuentemente aislados de su contexto circundante. De esta forma unas ollas de aluminio apiladas (fotografía de 1926) o los aislantes de porcelana de un tendido eléctrico (fotografía de 1925), por ejemplo, experimentaban una revalorización estética. No es de extrañar, pues, que esta tendencia, con su ensalzamiento del objeto, encontrase dentro de la publicidad un gran campo de acción. Aquí es donde surgió la crítica de algunos contemporáneos. Así, Walter Benjamin reprochó a la fotografía de la Nueva Objetividad su omisión del contexto social y la reducción al aspecto estético. Esto conducía a que ésta, en lugar de hacer una aportación al conocimiento (*Erkenntnis*), sirviese para la comercialización del objeto representado.³³

Para László Moholy-Nagy (1895-1946), el principal teórico³⁴ y propagador de la Nueva Visión³⁵, las posibilidades que brindaba la fotografía iban más allá de la objetividad en la representación propagada por Renger-Patzsch y sus seguidores. Ya en 1922 reclamaba la emancipación de la fotografía de su función reproductora en un artículo, “Producción-Reproducción”, publicado en la revista *De Stijl*.³⁶ Según Moholy-Nagy una de las misiones más importantes del arte es su contribución al desarrollo de los “aparatos funcionales” (Funktionsapparate) del hombre. Dado que éstos no llegan a saturarse nunca, necesitan constantemente nuevas impresiones, lo cual explica la perma-

nente necesidad de experimentos creativos. Por lo tanto “las creaciones sólo son útiles si producen relaciones nuevas y desconocidas hasta el momento” en lugar de “reproducir” relaciones ya existentes. Los nuevos inventos, como el gramófono, la fotografía y el cine, que hasta entonces sólo habían sido utilizados para reproducir, debían ampliar su función hacia fines productivos. En el caso de la fotografía se trataría de fijar y captar fenómenos lumínicos creados por nosotros mismos en lugar de retener o reproducir los ya existentes.

En 1925, siendo profesor de la escuela de la Bauhaus donde ejerció la docencia entre 1923 y 1928, L. Moholy-Nagy publicó su famoso libro *Malerei, Photographie, Film* (Pintura, Fotografía, Cine) dentro de la colección de los libros de la Bauhaus.³⁷ Su tesis sobre la ampliación de la percepción humana con la ayuda de la máquina o la tecnología (“el aparato fotográfico puede perfeccionar, es decir, ampliar nuestro instrumento óptico, el ojo”³⁸) le convierte en una especie de precursor de las teorías sobre el *cyborg*. Moholy-Nagy abogó por la utilización de procedimientos que hasta entonces habían estado reservados a campos científico (radiografía, fotografía telescópica) o habían tenido escasa repercusión, como la fotografía sin cámara o la superposición de tomas fotográficas, que denominó respectivamente con los neologismos fotograma (*Fotogramm*) y fotoplástica (*Fotoplastik*). Incluso las llamadas fotografías “defectuosas”,

³³ Benjamin, Walter (1931): „Kleine Geschichte der Fotografie“, en Kemp, Wolfgang (1999): *Theorie der Fotografie II, 1912-1945*, Schirmer/Mosel, München, p. 200-213, p. 211.

³⁴ László Moholy-Nagy entró en contacto con la fotografía a través de Lucia Schulz, con quién contrajo matrimonio en 1921. Numerosos testimonios corroboran la participación de ésta en los escritos teóricos, así como en la elaboración de los fotogramas, que aparecieron, sin embargo, únicamente firmados por László Moholy-Nagy. Vid.: Valdivieso, Mercedes (1996): „Lucia Moholy. El ojo anónimo que retrató la Bauhaus“, en *La Balsa de la Medusa*, núm. 40, p. 63-88; - (2000): „Eine ‚symbiotische Arbeitsgemeinschaft‘. Lucia und László Moholy-Nagy“, en Berger, Renate (coord.): *Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien, p. 65-85.

³⁵ Este término proviene del título, *The New Vision. From Material to Architecture* bajo el cual se publicó en 1930 en EE UU el libro de L. Moholy-Nagy *Vom Material zur Architektur* (1929).

³⁶ Moholy-Nagy, László (1922): „Produktion - Reproduktion“, en *De Stijl* (Leiden) 5, núm. 7, julio 1922, p. 98-101.

³⁷ Moholy-Nagy, László (1925): *Malerei, Photographie, Film*, Albert Langen, München (2ª ed. 1927).

³⁸ *Ibid.* p. 26

cuyo extremo ángulo de toma (picado, contrapicado, etc.) distorsionaba las imágenes, fueron reivindicadas por Moholy-Nagy dado que éstas eran capaces de fijar efectos visuales que el ojo humano no puede percibir, debido a que nuestra experiencia intelectual complementa espacial y formalmente estas distorsiones y las convierte en una imagen comprensible.³⁹ El libro iba acompañado de numerosas reproducciones fotográficas, procedentes de las más diversas fuentes (publicaciones científicas, revistas, películas y obras de las vanguardias fotográficas), con las que ilustró sus postulados teóricos y los múltiples campos de aplicación de la fotografía entre los que se encontraba la publicidad.

Uno de los motivos por los cuales Moholy-Nagy consideraba que la fotografía se prestaba de forma extraordinaria para ser utilizada dentro de la publicidad radicaba en el hecho de que ésta requería “para ejercer su efecto fascinador, por encima de cualquier otra cosa, el atractivo de lo nuevo, de lo nunca visto”, según escribió en un artículo publicado en 1926 en *Offset*, revista especializada en diseño publicitario.⁴⁰ Un año más tarde volvió a insintir en otro artículo sobre el tema de la fotografía en la publicidad enumerando todos los procedimientos, técnicas y nuevos aspectos formales, característicos de la Nueva Visión, que podían contribuir a acrecentar su impacto visual.⁴¹

Otro de los temas relacionados con la fotografía y la publicidad sobre los que insistió Moholy-Nagy fue la relación entre fotografía y tipografía. Una vez más volvió a crear un neologismo, tipofoto (*Typografie + Fotografie = Typofoto*), pare denominar la síntesis entre fotografía y tipografía como medio de comunicación visual.⁴² Los diseños publicitarios realizados por alumnos y profesores de la Bauhaus aportan numerosos ejemplos de esta fusión.⁴³

En sus artículos dedicados a la publicidad Moholy-Nagy resaltó el papel precursor de EE UU en la incorporación de la fotografía a la publicidad. Pero, si bien alababa su “impecable claridad en la representación”, su diseño tipográfico le parecía, sin embargo, deficiente.⁴⁴ Efectivamente, EE UU no sólo era el país que había descubierto primero las ventajas comerciales que se podían obtener gracias a la publicidad, sino también el primero en utilizar la fotografía con tales fines.⁴⁵ Ya en 1904 se publicó, por ejemplo, en la revista *Western Camera Notes* un curso por entregas sobre fotografía publicitaria lo cual prueba hasta que punto era importante la demanda de este tipo de fotografía.⁴⁶ Al contrario, sin embargo, de lo que ocurrió en Europa, los diseñadores y fotógrafos se encontraban por lo general desligados de las vanguardias artísticas. Hubo por supuesto excepciones, como la famosa fotografía

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Moholy-Nagy, László (1926): „Fotoplastische Reklame“, en *Offset. Buch und Werbekunst* (Leipzig), núm. 7, p. 386-394, p. 386.

⁴¹ Moholy-Nagy, László (1927): „Die Fotografie in der Reklame“, en *Photographische Korrespondenz* (Wien), vol. 63, núm. 9, p. 258-262.

⁴² Moholy-Nagy, L. (1925): „Typofoto“, en Moholy-Nagy (1925), op. cit., p. 36-38. Vuelve a publicar este capítulo en el número extraordinario de *typographische mitteilungen* (Leipzig, año 22, núm. 10, 1925, p. 202-204) dedicado a la nueva tipografía y editado por Jan Tschichold, uno de sus pioneros.

⁴³ La sección de publicidad de la Bauhaus se creó en 1925, cuando ésta se trasladó a Dessau, aunque hasta 1929 no se instituyó el curso de fotografía dirigido por Walter Peterhans. Sobre tipografía y publicidad en la Bauhaus vid.: Fleischmann, Gerd (ed.) (1995): *bauhaus. drucksachen, typografie, reklame*, Oktagon, Stuttgart; Brüning, Ute (Ed.) (1995): *Das A und O des Bauhauses. Bauhauswerbung: Schriftbilder, Drucksachen, Ausstellungsdesign*, Cat. Exp. Bauhaus-Archiv Berlin, Edition Leipzig, Leipzig.

⁴⁴ Moholy-Nagy (1927), op. cit., p. 260 y Moholy-Nagy (1926), op. cit., p. 394.

⁴⁵ Sobre la fotografía en la publicidad vid.: Sobieszek, Robert A. (1988): *The Art of Persuasion. A History of Advertising Photography*, Harry N. Abrams, New York; Eguizábal, Raul (2001): *Fotografía publicitaria*, Cátedra, Madrid.

⁴⁶ Sobieszek, op. cit., p. 19 ss.

de Paul Outerbridge (1896-1958) de un cuello postizo sobre una tabla de ajedrez para *Vanity Fair* (julio 1922).⁴⁷ Esta economía del lenguaje, que convirtió la fotografía de Outerbridge en un icono de la fotografía publicitaria, no fue, sin embargo, precisamente lo que caracterizó a la publicidad en EE UU como se desprende de un divertido comentario que apareció con motivo de la exposición *Foreign Advertising Photographie* que se celebró en 1931 en Nueva York: cuando un francés quiere anunciar un seguro contra incendios, lo único que deber mostrar es una cerilla, mientras que en EE UU hay que ilustrarlo con un rascacielos, llamas, coches de bomberos y al fondo algo con *sex appeal*.⁴⁸

La críticas de Moholy-Nagy respecto al tratamiento tipográfico de la publicidad en EE UU se hacen evidentes si nos fijamos, por ejemplo, en los anuncios publicados en el anuario⁴⁹ del Art Directors Club en 1927. Las fotografías o ilustraciones de estos anuncios, calificados como “the best of the art used by American business”, van acompañadas de largos textos cuyo diseño tipográfico se encuentra completamente desligado de la imagen.

En el ya mencionado anuncio “Komol” de Ringl + Pit, por el contrario, la síntesis entre fotografía y tipografía se

ha logrado a la perfección. Igualmente se cumple aquí uno de los preceptos, ya formulado en 1896 en una de las primeras revistas alemanas dedicadas a la publicidad *Die Reklame*, en cuanto a la economía del lenguaje: “No anuncia bien el que dice mucho en poco espacio, sino el que dice poco en un amplio espacio.”⁵⁰

El estudio Ringl + Pit, que ya en 1931 había sido presentado como una nueva promesa de la fotografía publicitaria en la prestigiosa revista *Gebrauchsgraphik*⁵¹, demostraba con este anuncio que se encontraba en la vanguardia de las nuevas tendencias. Así lo entendió el jurado de la *Deuxième Exposition Internationale de la Photographie et du Cinéma* celebrada en 1933 en Bruselas al concederles el primer premio. Grete Stern y Ellen Rosenberg no tuvieron, sin embargo, oportunidad de aprovechar el impulso que les hubiese podido aportar este galardón. Su presentación internacional, junto con su maestro Walter Peterhans y el joven fotógrafo Horacio Coppola⁵², en *Cahiers d'Art*⁵³ en 1934 llegaría igualmente demasado tarde. A comienzos de 1933 Hitler había sido nombrado canciller y pocos meses después ambas fotógrafas, judías y con vínculos de izquierdas, abandonaron Alemania para siempre.⁵⁴



⁴⁷ Un intento de modernización de la fotografía publicitaria en EE UU fue llevado a cabo por algunos de los estudiantes de la Clarence H. White School of Photography, entre los que se encontraban, a parte de Paul Outerbridge, Anton Bruehl, Margaret Bourke-White y Ralph Steiner.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁹ *Sixth Annual of Advertising Art. From advertisements shown at the Exhibition of the „Art Directors Club“, Art Center, New York*, 4 al 31 de mayo, New York, 1927.

⁵⁰ Citado según: Reinhardt, Dirk (1993): *Von der Reklame zum Marketing. Geschichte der Wirtschaftswerbung in Deutschland*, Akademie Verlag, Berlin, p. 211 (traducción de la autora).

⁵¹ Schalcher, Trautgott (1931): „Fotostudien, camera studies, ringl + pit“, en: *Gebrauchsgraphik* (Berlin), año 8, núm. 2, p. 33-44.

⁵² Grete Stern y Horacio Coppola se habían conocido en la Bauhaus y contrajeron matrimonio en 1937.

⁵³ Zervon, Christian (1934): „Nouvelles Photographies“, en *Cahiers d'Art* (Paris), año 9, núm. 1, s.n.

DE LA FOTOGRAFÍA ANALÓGICA
A LA FOTOGRAFÍA NUMÉRICA:
UN NUEVO CAMINO PARA LA CREACIÓN ARTÍSTICA

José Fernando Vázquez Casillas
Universidad de Murcia

En la actualidad la fotografía ha entrando definitivamente en el mundo digital. Los autores han comprendido, al menos aquellos que entienden la creación fotográfica como un medio libre e independiente, las importantes herramientas que las nuevas tecnologías les brindan, mediante las cuales pueden transmitir, recrear e interpretar, igualmente sus sentimientos y pensamientos más íntimos. Es por ello que el arte, con estas nuevas actitudes, se extiende hasta límites insospechados, forjándose una nueva generación de artífices que se expresan libremente en sus términos como continuación de toda la convulsión vivida a finales del siglo XX dentro de este campo expresivo.

El píxel desde los últimos años de la década de los noventa trasforma el mundo de las imágenes, puesto que todo lo fotográfico alcanza un abanico de posibilidades inmenso tanto en su desarrollo expresivo y conceptual como en su faceta técnica. El trabajo, en este aspecto, abre los límites creativos aun más. Ya en 1999 autores como Rosa Olivares afirmaba: (...) *también es cierto que la fotografía, con la llegada de las cámaras digitales y de los programas informáticos para retocar y crear imágenes por ordenador, entró en una nueva etapa. La*

*posibilidad de mezclar imágenes, de crear superficies físicas a partir de un ejemplo mínimo, de alterar facciones, fragmentos de las fotografías, esta solamente comenzando hoy, pero sus límites se nos presentan inimaginables (...)*¹.

Será bien entrada la década de los noventa cuando los fotógrafos comienzan a introducir en su trabajo los tratamientos digitales y los procedimientos informáticos de una forma reflexiva. La llegada a este medio de cada uno de los ejecutantes será de diferente manera y su utilización estará condicionada por el propio autor. Algunos se aproximan por una evolución lógica ya que experimentan continuamente con diferentes técnicas, por lo que hacen uso de todo lo novedoso y llegan, por tanto, a lo digital. Otros, por el contrario, pasarán a esta desde la propia fotografía analógica. Sin embargo, para los más jóvenes tan sólo será un medio más en el que poder expresarse, sin necesidad de posicionarse ante tal ejercicio. Del mismo modo, las creaciones mediante el uso de las nuevas tecnologías tenderán por desiguales vías creativas y se adaptarán al momento actual de creatividad, reflexionando sobre distintos aspectos como la identidad, el lenguaje, la memoria, el cuerpo, etc.²

¹ Olivares, Rosa (2003): "Los límites de la fotografía. Cartografías de la fotografía contemporánea", en *Alén dos límites: A fotografía contemporánea*, Xunta de Galicia, Centro Galego de Arte Contemporánea, Centro Galego de Artes da Imaxe, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, p. 163.

² Fontcuberta, Joan (2001): "De la posguerra al siglo XXI", en *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*, tomo XLVII, Summa Artis, Espasa Calpe, Madrid, p. 468.

Los procedimientos informáticos dentro de la expresión fotográfica se solidifican en los primeros años del nuevo siglo, al incluirse definitivamente en el lenguaje plástico de alguno de los ejecutantes más renovadores, abriéndose unas nuevas estrategias de reflexión. En palabras de Joan Fontcuberta: *Bajo el impacto de la electrónica, la informática, los soportes digitales, Internet y las redes cibernéticas, la fotografía deriva hacia un espacio donde se disuelve la ya imprecisa frontera de lo fotográfico al tiempo que nos aboca a nuevos territorios de expresión (...)*³.

Dentro de este extenso campo de acción son interesantes, entre otros, los incipientes trabajos de Tomy Ceballos, Eduardo Cortils y Miguel Martínez, que comienzan en estos primeros momentos del siglo XXI a manifestar ciertas ideas mediante los distintos recursos informáticos. En este aspecto, el ámbito de expresión se expande ya que las prestaciones que les proporciona la imagen digital hace que las creaciones traspasen, absolutamente, el universo de la razón. Estos tres creativos exhiben diferentes resultados, con lo que se unen a esa idea multidireccional y libre en la que vivimos en estos momentos dentro del mundo de lo fotográfico. Las actitudes individuales abarcarán una serie de puntos fundamentales que quedarán circunscritos a la transformación de la realidad, recreando unos mundos íntimos y conceptuales con unos distintos recursos. Por un lado, hallaremos la reconstruc-

ción de la realidad mediante el uso de objetos naturales que serán transformados encarnando un nuevo sentido de lo real, como sucede en los ejercicios de Tomy Ceballos. Por otro, partiendo de la propia naturaleza y de nuestro entorno se recreará y transformará el ámbito mediante la inclusión de objetos que desvirtúan y alteran la concepción de la misma. En este caso, nos centraremos en los ejercicios de Miguel Martínez. Y, por último, la creación de unos mundos fantásticos pero a la vez cercanos, concebidos a través de la apropiación de imágenes ya existentes que inscritas en los idílicos paisajes conformados digitalmente configuran unos mundos expresivos, que aun siguen siendo reconocibles dentro de nuestro razonamiento. En esta ocasión nos concentraremos en los trabajos de Eduardo Cortils.

No obstante, para llegar a esta situación creativa la fotografía pasa por una serie de estadios a través de los que el artista reafirma su concepto de autoría. La descomposición de la imagen, aproximándose a otros lenguajes plásticos, será uno de los caminos más interesantes en los que convergerán diferentes creativos. Muchos de ellos tomarán como referente la postmodernidad, produciendo unos proyectos en los que las normas dejan de existir para recrear unas imágenes libres⁴. Los tres creadores a los que prestamos atención parten de unos puntos comunes que les interrelacionan entre sí. Todos ellos desde tempranas fechas muestran

³ Ibidem, p. 470.

⁴ En este sentido, la postmodernidad, instaurada paulatinamente durante los ochenta en España, transfigura y renueva definitivamente el mundo de la práctica creativa, exponente de este ámbito son las apreciaciones que hace Jordi Alberich i Pascual cuando presenta en su escrito *El Cant de les Sirenes* (Alberich i Pascual, Jordi (2000): "Impuros, frágiles y otros epígonos", en *El Cant de les Sirenes*, Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona, p. 127), una propuesta de clasificación en tres puntos concretos en los que se basa el acercamiento a la postmodernidad por parte de la fotografía española:

(...) En su introducción a la obra de los fotógrafos españoles, las estrategias fotográficas postmodernas viven un proceso de aculturación e hibridación con las inercias y tendencias apuntadas en la década de los setenta en el ámbito hispano.

La implementación de este conjunto de estrategias permite introducirse en el seno de tres grandes bloques temáticos. En un primer bloque, mediante el recobro de un uso ornamental de la fotografía, con la recuperación actualizada de técnicas y procedimientos fotográficos pictorialistas. En un segundo bloque, en el uso apropiacionista de imágenes extraídas de los mass media en el marco de estrategias simulacionistas y ficcionales de reflexión y crítica sobre las implantaciones que, para la comprensión de lo real y de nuestra vida cotidiana, tienen los media. Finalmente, en un tercer bloque se adscriben las vías de trabajo teatralizantes, de fabricación y escenificación de las imágenes, que definen un espacio interdisciplinario de la imagen fotográfica con opciones plásticas como la escultura o las instalaciones (...).

una tendencia hacia la manipulación de la imagen mediante un tratamiento que altera sustancialmente la idea clásica del procedimiento fotográfico.

Como consecuencia de esto la historia de la fotografía se encuentra ya inserta dentro de la historia del arte, aunque sigue habiendo ciertas carencias. Los artistas han experimentado una total libertad, que les lleva a fundir en su lenguaje expresivo diferentes disciplinas creativas, produciéndose una hibridación en sus composiciones susceptible de ser clasificada en el amplio concepto que engloba las artes plásticas. Por ello, la historia de la fotografía se amplía, se extiende a una concepción de la obra libre, donde la mezcla de las bellas artes pasa a ser asunto del mundo fotográfico. No obstante, los autores que se mueven dentro de esta tendencia híbrida siguen manteniendo la fotografía como centro de su producción artística, transformándola, acercándola a unos nuevos conceptos personales, que merecen un nuevo planteamiento dentro de la teorización fotográfica.

TOMY CEBALLOS:

DE LA HUELLA A LO FANTÁSTICO

A finales de la década de los ochenta Tomy Ceballos⁵ presenta ya, como rasgo diferenciador de su producción creativa, el tratamiento del fotograma como



Fig. 1. Tomy Ceballos. *Sirena conquistando una estrella* (serie *Amor Fósil*). 1989

medio mediante el cual narrar sus impresiones más personales. En este sentido, hará de este procedimiento un lenguaje propio que le reafirmará como uno de los creativos más destacados de este ámbito en la fotografía más contemporánea del país. Dentro de este campo de acción produce en 1989 series como *amor fósil*⁶, en la que partiendo de la idea básica del contacto fotográfico inventa unos mundos particulares jugando directamente con la huella, que se convierte en forma expresiva de sus propias ideas. En esta muestra su interés por las *huellas-fósil*, al transformar el fotograma en un medio de registrar el contorno de los cuerpos —como vestigio de la materia— que se in-

⁵ Tomás Marín Ceballos (Caravaca de la Cruz 1959) llega al mundo de la imagen en los primeros años de la década de los ochenta. Ya en 1985 comienza a producir sus primeras experimentaciones fotográficas, rasgo que determinará toda su producción creativa hasta la actualidad. Sobre este autor pueden verse entre otros: A.A.V.V. (1988): *Ámbitos de la Fotografía de 1987*, Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, Madrid; A.A.V.V. (1991): *Fotografía Contemporánea Española 1970-1990*, Cuatro Direcciones Fotografía Contemporánea Española 1970-1990, tomo I, Lunwerg Editores, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Ceballos, Tomy, Vallhonrat, Javier, Peñalver, Soren y Rubio, Juana (1991): *Tomy Ceballos, Becarios de Artes Plásticas 1989*, Región de Murcia, Consejería de Cultura, Educación y Turismo, Murcia; A.A.V.V. (1992), *European Photography Award*, Druckerei Borek, Göttingen; A.A.V.V. (1992): *Murcia en los 90, Contraparada 13, Arte en Murcia*, Ayuntamiento de Murcia, Murcia; A.A.V.V. (1992): *Synchronia*, International Art Symposium, Ministry of Culture, Creta; A.A.V.V. (1992): *Tres propuestas plásticas para el próximo milenio*, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Murcia; A.A.V.V. (1993): *Nueva Lente*, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid; Doctor Roncero, Rafael (1994): *La Fotografía sin Cámara, Collage y Fotogramas recientes en España*, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid; A.A.V.V. (1994): *La Imatge Fràgil*, Fundació "la Caixa", Barcelona; A.A.V.V. (1995): *Fotografía española. Un paseo por los noventa*, Instituto Cervantes, Madrid; Ceballos, Tomy, Santos, Manuel y Mira, Enric (1996): *Femen*, Ayuntamiento de Murcia, Centro de Arte Palacio Almuñi, Murcia; Ceballos, Tomy (2000): *Tians*, Universidad de Murcia, Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Relaciones Internacionales, Servicio de Actividades Culturales, Aula de Artes Plásticas, Murcia; Ceballos, Tomy (2002): *Xtra-Bios*, Ayuntamiento de Ceutí, Ceutí.

⁶ <http://www.atomyc.com/fotogramas/amorfossil/index.htm>



Fig. 2. Tomy Ceballos. *El Sabio* (serie *Xtra-Bios*). 1999

terponen entre la luz y la emulsión sensible. Son trabajos realizados en grandes formatos con una gran expresividad, que se refuerzan a través del propio procesado del material. Todo ello compone una obra que rompe los límites de la propia imagen fotográfica, para acercarse a otros lenguajes plásticos. El ser humano en su esencia, mediante la marca que deja de su propia existencia, es el punto central de este primer trabajo artístico. Con su labor entra dentro de la evolución, absolutamente, libre que ha tomado ya la práctica fotográfica en ese momento, donde el artista compone su propia realidad y crea obras que desquebrajan las delimitaciones expresivas de la fotografía que la incorporan a otras plásticas.

En los noventa prosigue su camino y comienza a realizar una serie de imágenes totalmente abstractas⁷ de una gran expresividad plástica, en las que crea unos mundos oníricos de un expresionismo

muy acusado. Las masas componen unos espacios fantásticos, que recrean ideas mentales formadas bajo la acción de la luz a través del fotograma. En este aspecto, en 1994 empieza a desarrollar su trabajo *Señora amnesia*⁸ donde se expresa con las mismas inquietudes que en anteriores ejercicios -en cuanto a la utilización de la luz y del fotograma como un medio creativo de sus propias experiencias-. El proyecto nos adentra en unos mundos confusos, extraños e irreales de formas tendentes hacia un expresionismo abstracto de gran fuerza plástica. En el ha abandonado la figuración, la referencia a una realidad trasformada por su mente, para inventar un universo complejo que nos habla de la percepción de este autor, así como del juego que experimenta la luz como elemento constructor de estas masas. Es una obra que hace referencia, como gran parte de su trabajo, al ámbito de los sueños, al terreno de las realidades soñadas que pasan a ser representadas físicamente a través del acto fotográfico.

Su producción se encuentra en continua experimentación y transformación, prueba de ello serán los ejercicios que ejecuta por medio de los rayos-x. Su afán investigador le lleva a usar dentro de sus ensayos, como recurso expresivo, el procesado de la imagen mediante esta técnica. El método, que extenderá durante la década de los noventa, culminará en el nuevo siglo con trabajos como *Spectrum*⁹. En este utiliza como elemento de sus composiciones los instrumentos musicales, que bajo la visión de los rayos-x son contemplados en su interior, siempre buscando esa naturaleza bella que contiene todo elemento. Sigue dentro de ese descubrimiento que le permite la

⁷ <http://www.atomyc.com/fotogramas/abstracto/index.htm>

⁸ <http://www.atomyc.com/fotogramas/amnesia/index.htm>

⁹ <http://www.atomyc.com/rayox/xpectrum/index.htm>

¹⁰ El recurso técnico de los rayos-x se encuentra dentro de su producción ya desde 1989. En este aspecto, siente un interés por lo oculto, por el interior que encierra el cuerpo, y realiza obras como "La venus púdica", "Top Secret" o "Triptico", en las que juega con la propia estructura ósea del ser humano para recrear esa idea de belleza personal, de huella de la vida, de interior no presentado, donde la modelo posa de una forma idílica para el contemplador.

técnica, tanto de conservar el contorno de los objetos como de poder contemplar la construcción íntima de los mismos. En este caso, muestra la perspectiva traslucida de cuerpos opacos, de objetos tales como un gramófono, un acordeón o un violín, a través de la que indaga más allá de la pura apariencia y busca el lugar exacto donde, contradictoriamente, se hace un silencio. Es una mirada reconocible pero extraña, en la que la visión del espíritu del instrumento nos desvela los secretos y las historias de los objetos. El trabajo supone una evolución dentro su propia búsqueda emprendida a finales de los ochenta¹⁰, donde a través de un lenguaje personal ha tendido hacia la consecución de la esencia de los seres y de los objetos que le son propios.

Del mismo modo, dentro de su amplio lenguaje creativo en 1999 el artista Tomy Ceballos incluye en su vocabulario expresivo las creaciones digitales. Será en la serie *Xtra- Bíos11*, comenzada en ese año, en la que pase a formar parte de sus herramientas de trabajo el escáner y diferentes programas de montaje y retoque fotográfico, con los que realiza unos mundos extraños y fantásticos, mediante la transformación de elementos de la naturaleza como pueden ser plantas, flores o frutas. Todos los objetos escaneados comienzan a mezclarse en unas escenificaciones totalmente irreales, en esa búsqueda de fronteras de unas naturalezas

soñadas –de situaciones límite–, en las que el hábitat se autorrecicla y adapta a los nuevos condicionamientos que producen mutaciones genéticas. Se crean unos nuevos seres que habitan también nuevos lugares, en los que se producen un ansia de supervivencia, transformándose todo lo reconocible. Para ello, recurre a los procesos informáticos que le ayudan a realizar, virtualmente, sus reflexiones sobre la trascendencia natural. A través de estos reconstruye unos escenarios de imágenes extraídas de su contexto habitual mediante la ampliación, casi microfotográfica, de los objetos, que alterados le sirven para replantear esa idea de germe, de creación de una nueva existencia. En este sentido, sus escenas se pueblan de seres amorfos, idealizados, compuestos de retazos naturales –que nos recuerdan en su esencia a existencias reales– en un proceso de depuración de la propia naturaleza, que se crea de nuevo en estas fotografías cercanas a los cuentos fantásticos de lugares remotos y exóticos, fruto de un mundo íntimo cercano a las concepciones poéticas de lo irracional.

EDUARDO CORTILS: LA FOTOGRAFÍA PLÁSTICA

Desde finales de los ochenta la fotografía en las manos de Eduardo Cortils¹² pasa a ser reinterpretada como un elemento plástico con el que compone una obra. En estos momentos, finales de

¹¹ <http://www.atomyc.com/bioarte/Xtrabios/index.htm>

¹² Eduardo García del Real Cortils (San Pedro del Pinatar, Murcia, 1963) se aproxima al mundo creativo de la fotografía a principios de los ochenta. A mediados de esta década comenzará una evolución paulatina hacia la descomposición e hibridación de la imagen que desarrollará como un proyecto personal hasta la actualidad. Sobre este autor pueden verse, entre otros: A.A.V.V. (1987): *Jóvenes Fotógrafos 1987*, Ministerio de Cultura, Instituto de Juventud, Madrid; A.A.V.V. (1988): *Foco 88*, Círculo de Bellas Artes, Madrid; A.A.V.V. (1991): *Fotografía Contemporánea Española 1970-1990, Cuatro Direcciones Fotografía Contemporánea Española 1970-1990*, tomo I, Ob. Cit.; Cortils, Eduardo y Jarauta, Francisco (1992): *Eduardo G. R. Cortils*, Generalitat Valenciana, Club Diario Levante, Valencia; A.A.V.V. (1992): *Tres propuestas plásticas para el próximo milenio*, Ob. Cit.; A.A.V.V. (1992): *Murcia en los 90, Contraparada 13, Arte en Murcia*, Ob. Cit.; A.A.V.V. (1992): *European Photography Award*, Ob. Cit.; G. R. Cortils, Eduardo (1994): *Al Hombre unido de Eduardo G. R. Cortils*, Colección “lo mínimo” n^o2, Mestizo A. C., Murcia; A.A.V.V. (1994): *La Imatge Fràgil*, Ob. Cit.; A.A.V.V. (1995): *Fotografía española. Un paseo por los noventa*, Ob. Cit.; A.A.V.V. (1997): *Géneros y tendencias en los albores de siglo XXI*, Ayuntamiento de Alcobendas, Alcobendas; A.A.V.V. (2000): *Quaderns, Tecla Sala, 2000*, Ayuntamiento de L’Hospitalet, Centre Cultural Tecla Sala, L’Hospitalet de Llobregat; Cortils, Eduardo, Aranguren, Felipe y Jarauta, Francisco (2001): *Eduardo Cortils, Ecos de una nación, hechos de una narración*, Ayuntamiento de Murcia, Centro de Arte Palacio Almudí, Murcia; Cortils, Eduardo (2001): *Claros de bosque*, Museo Cruz Herrera, La Fundación Municipal de Cultura, La Línea, Cádiz; Cortils, Eduardo y Díaz Guardiola, Javier (2003): *Eduardo Cortils, Nacimiento de la Sonrisa*, Galería Begoña Malone, Madrid.



Fig. 3. Eduardo Cortils. *Los que se vieron forzados a desaparecer* (serie *A los que se vieron forzados a desaparecer*). 1992

la década, sus producciones gozan de una libertad absoluta tanto expresiva como compositiva. La imagen fotográfica pasa por un proceso acomodativo personal, donde se destruye los conceptos clásicos de composición para expresar nociones intimistas que habitan en la mente del autor, produciéndose un acercamiento directo a las ideas de renovación postmodernas. Este aspecto, en un principio, quedará patente mediante el uso de la goma bricomatada que le servirá de soporte a la imagen, junto a otros elementos externos como pigmentos, tierras, hierbas o cenizas que forman parte de la propia escenificación creativa. La inclusión de diferentes elementos dentro de sus fotografías será norma común en lo sucesivo en todos sus proyectos -aspecto que no abandonará presentando diferentes variantes expresivas-. En este sentido, bajo estas premisas exhibirá hacia 1987 las primeras obras de lo que será un amplio campo de labor, que alcanza hasta la actualidad. Con el nombre de *Casi Objetos* reunirá diferentes proyectos o series que girarán alrededor de unas mismas concepciones plásticas y expresivas. En ellos presenta unas imágenes irreales, recreadas, donde reflexiona y manifiesta poéticamente sus pensamientos más personales¹³.

No obstante, será la época de los noventa cuando su carrera conozca un desarrollo total y absoluto. En estos mo-

mentos comienza a extender su práctica, que es considerada en el ámbito creativo más actual, y se le incluye como representante de primera mano de la fotografía más contemporánea de España. Sus amplios recursos expresivos hacen posible que, junto a otros procedimientos, dentro de su producción sea constante la presencia de la poesía -elemento de escritura que se une totalmente a la imagen y forma parte indispensable de la obra-. En 1992, a propósito de su primera exposición individual, presentará el trabajo *A los que se vieron forzados a desaparecer*¹⁴, que será muestra fehaciente de su labor fotográfica. Las obras entran dentro igualmente de su amplio proyecto *Casi Objetos*. Poesía e imagen forman una sola expresión; el texto se convierte en parte de la propia composición. En este aspecto, la publicación aparte de contener los ejercicios que se exponían se completaba con diferentes escritos del autor, por lo que unía palabra e imagen para reflexionar sobre conceptos relacionados con el hombre y su existencia. El trabajo ahonda en el devenir de los seres, en la tragedia del hombre de morir y renacer. Con esa intención recrea mundos que comunican, que narran existencias, que se reafirman en la idea de ser forzados a desaparecer. Se sienten conceptos contrapuestos que resumen planteamientos de vida y

¹³ Santos, Manuel (1991): "Eduardo G.R. Cortils", en *Fotografía Contemporánea Española 1970-1990*, Cuatro Direcciones *Fotografía Contemporánea Española 1970-1990*, tomo I, Ob. Cit., p. 246.

¹⁴ Cortils, Eduardo y Jarauta, Francisco (1992): *Eduardo G. R. Cortils*, Ob. Cit.

muerte, así como de felicidad y de terror, que giran en torno a la noción que el autor tiene del hombre y del mundo. Profundizando en esta idea de unión de distintos lenguajes expresivos se publica en 1994 *El Hombre vencido*¹⁵. Como sucedió con el anterior caso la fotografía y la poesía forman una única obra. Ya en estos momentos dentro de sus composiciones se encierran una gran cantidad de materiales y técnicas que exceden el propio hecho fotográfico y que, sin embargo, no cambian la idea primaria. La fotografía es tan sólo una parte, aunque primordial, de la obra¹⁶. De esta forma, sus creaciones se componen, además de la imagen, de pigmentos, óxidos, tierra, hierba, cenizas, maderas, metal, así como cajas de pequeño tamaño que le confieren una forma tridimensional. Con ello se integra en toda la convulsión evolutiva que vive la imagen fotográfica, donde el límite entre las artes se disipa. Su trabajo, en general, está cargado de una reflexión sobre el hombre, sobre el lugar que ocupa y sobre su historia. Como consecuencia de esto, la figura humana tiene gran importancia en su ejercicio y utiliza imágenes de archivos u otros lugares que incluye, previa manipulación, en sus escenificaciones. Son vestigios del ayer, recurriendo en ocasiones al viejo álbum familiar de su abuelo para reutilizar sus fotografías, con las que nos muestra múltiples historias y narraciones que el mismo imagina e inventa. En muchas ocasiones reaprovecha una misma imagen, con lo que desmitifica el contenido de verdad de la fotografía¹⁷. Por todo ello, en su labor la imagen fotográfica es un recurso para expresar unos sentimientos íntimos que representan su propia idiosincrasia personal, en la que

reafirma la idea de uso libre del medio como elemento de tránsito de conceptos narrativos. El límite no existe para la conformación de las ideas, por lo que su ejercicio se híbrida en su forma y en sus conceptos con otras disciplinas creativas. A ello debe de sumarse la presencia poética, física en textos y espiritual en el conjunto de la composición.

En la segunda mitad de la década de los noventa incrementa sus series fotográficas y sigue dentro de unos mismos presupuestos conceptuales y técnicos. En 1996 inicia *Historias de Job*¹⁸, donde expresa unas inquietudes similares. Se sigue produciendo una apropiación de la imagen a la que dota de un nuevo valor, al incluirla en su propia escenificación mental. Un año después, 1997, presentará *La vida como problema político, la vida como problema poético*¹⁹, y en 1998 generará *Hombre accidental hombre occidental*²⁰. Para las diferentes recreaciones se adueña de viejas imágenes de enciclopedias antropológicas y etnográficas que le sirven de punto de partida y de protagonista principal de su propia obra final. El cambio de identidad se produce desde el propio hecho, puesto que recoge una imagen que en principio era un documento —que era tan sólo un ser humano inscrito a un lugar y un tiempo, reducido a un simple dato—, y transforma su significado primario a ideas de reivindicación social. Estas imágenes son manipuladas y reinterpretadas para devolver al ser su propia esencia e identidad. El trabajo del artífice se hace directo sobre la propia obra que raya, pinta y, en definitiva, altera para conseguir lo deseado. Por ello, presenta a los protagonistas en un ámbito creado, sin definición, que nos observan directamente e interpretan el

¹⁵ G. R. Cortils Eduardo (1994): *Al Hombre vencido de Eduardo G. R. Cortils*, Colección "lo mínimo" n°2, Ob. Cit.

¹⁶ Debemos de apuntar en este sentido que generalmente este autor no utiliza la cámara para el desarrollo de su trabajo.

¹⁷ Gili, Marta (1994): "Por una imagen frágil", en *La Imatge Fràgil*, Ob. Cit., p. 14.

¹⁸ A.A.V.V. (2001): *Géneros y tendencias en los albores del siglo XXI*, Ayuntamiento de Alcobendas, Alcobendas.

¹⁹ A.A.V.V. (1998): *Primavera Fotográfica 1998*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona.

²⁰ Puede verse en este caso: A.A.V.V. (2000): *Quaderns, Tecla Sala, 2000*, Ob. Cit.



Fig. 4. Eduardo Cortils. *Sin título* (serie *Paludes*). 2004

nuevo valor que el artista le ha impuesto²¹. Es manifiesto en estos ejercicios la descomposición absoluta de lo real, al igual que la transformación y creación de la propia imagen.

Paralelamente a esta tendencia de hibridación de lo fotográfico, la evolución de su producción y el interés por las nuevas tecnologías, como es la faceta digital de la imagen, hace que de forma paulatina comience a aparecer dentro de su ejercicio esta nueva técnica. En este sentido, en el 2000 producirá *Ecos de una nación, hechos de una narración*²². Las fotografías realizadas, en este caso por el propio autor, pasan a ser filtradas por una búsqueda consciente de conceptos de identidad e incluye como parte de la obra billetes, sellos o fragmentos de un pasaporte, que identifican la parte oficial de estas culturas. Todo esto, se fusiona con la propia imagen del hombre para recordar el límite de la frontera: la opresión de la oficialidad. Para el resul-

tado final de estas obras hace uso de los recursos digitales que facilitan la composición y montaje de las diferentes representaciones²³. Más interesante, por el uso absoluto de lo digital para la realización, resulta su serie *Paludes*, obra que ha comenzado en el 2003 y que sigue abierta en la actualidad. En ella manifiesta los mismos intereses que a lo largo de su trayectoria, donde el hombre y su mundo son reinterpretados bajo su propia idiosincrasia. Para la recreación de estas escenas vuelve de nuevo a retomar la idea de la apropiación de la imagen, en este caso, recurre al archivo visual colectivo para rescatar y abstraer imágenes que forman parte de nuestra cultura visual y artística, que una vez sacadas de su contexto pasan a reinterpretar las historias que ha formado primero en su subconsciente y después, virtualmente, en el mundo de los píxeles. Los paisajes se vuelven fantásticos -sin ser un lugar preciso en el que el tiempo queda parado-, en los que se van narrando unos acontecimientos donde el hombre, el arte y la historia representan su papel. Son unas ideas de contemplación y de alteración de todo lo que nos identifica. Los hechos, los lugares y las obras son susceptibles de ser reinterpretadas bajo la mirada atenta del artista, creando estos nuevos mundos mitad ilusorios, mitad reales, al menos en nuestro inconsciente.

MIGUEL MARTÍNEZ:

LA TRANSMUTACIÓN DEL GÉNERO

Igualmente, aunque con otras connotaciones plásticas, Miguel Martínez²⁴ también a finales de los ochenta comienza un camino hacia la descompo-

²¹ Con similares características sigue presentando series como: *Elogio de la diferencia* de 1998; *Diálogo de los extremos, nuevas formas de ciudadanía* de 1999; o *Claros de Bosque* de 2002.

²² Cortils, Eduardo (2001): "Ecos de una nación, hechos de una narración, en *Eduardo Cortils, Ecos de una nación, hechos de una narración*, Ob. Cit., pp.15-47.

²³ Con unas mismas inquietudes realiza series como: *La costa de los esclavos* de 2001 o *British passport* de 2002. En ellas fusiona, igualmente, al hombre y al documento oficial; el pasaporte que hace ciudadano o ilegal a un ser en un territorio concreto -con lo que se sigue manifestando en las mismas inquietudes-.

²⁴ Miguel Ángel Martínez Pérez (Cartagena, 1963) comienza su andadura en el campo fotográfico en los primeros años de la década de los ochenta, vinculándose directamente con el movimiento fotográfico que se estaba gestando en la ciudad de Cartagena alrededor de la Asociación Fotográfica de Cartagena, Afocar. A finales de

sición de la imagen fotográfica. En este caso, la alteración del proceso pasa por la utilización de medios *fotomecánicos* para el acabado final de la composición. A partir de 1988, este autor, incluye dentro de su producción creativa el uso de la fotocopia como terminación de su trabajo. Ya en 1987 había comenzado a utilizar este procedimiento combinado con el proceso del polaroid, que sirve de medio transitorio para la concepción de la obra, puesto que la fotocopia del propio polaroid se convierte en el original de la idea. Los resultados obtenidos mediante este procesado se manifiestan en una búsqueda de la alteración del color, que transfigura la realidad mediante la saturación en extremo, así como en la fabricación de una imagen que se aleja de la calidad clásica. Con estas premisas presenta en 1989 la exposición *V. O. (versión original)*²⁵. Las imágenes tenían como tema central el retrato que será tan sólo un recurso, ya que es entendido como un medio libre de expresión donde el artífice recrea la realidad del personaje que aparece. Tras esta primera experiencia comenzará a incluir dentro de su producción otros procedimientos, como evolución lógica del propio desarrollo de su imaginaria personal y de las técnicas utilizadas. Su total libertad expresiva se muestra, a partir de 1991, mediante la introducción en su lenguaje expresivo de técnicas como el transfer, que acrecientan su faceta creativa. Su uso se produce como prolongación de

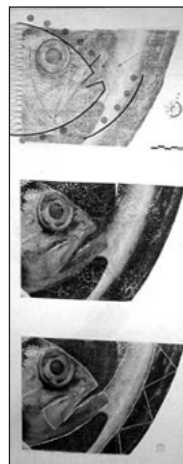


Fig. 5. Miguel Martínez. *Bodegón orientado al norte*. 1992

su labor en fotocopias, puesto que en un primer momento empieza a transferir las fotocopias ejecutadas a otros soportes – posteriormente, este campo lo extenderá a la creación de collages y fotomontajes de gran potencia plástica-. Esto amplía aún más las posibilidades expresivas de la imagen, ya que a la alteración que sufre el color se le añade el material base en el que va realizado este procedimiento. En este aspecto, es de uso común como soporte, por este fotógrafo, el papel de acuarela que le agrega a la reproducción una textura concreta, que acrecienta los rasgos personales del trabajo. Dentro de este procedimiento se entremezclan otros, ya que el artífice hace uso de su libertad compositiva mediante la interrelación del collage y el montaje de dife-

la década en su producción se hallan alteraciones de la imagen, con lo que camina hacia otros conceptos plásticos de lo fotográfico. Actitud que mantendrá hasta la actualidad. Sobre este autor puede verse, entre otros: A.A.V.V. (1986): *Murcia Joven 85/86, Fotografía*, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Murcia; A.A.V.V. (1987): *Murcia Joven 87 Cartagena*, Comunidad Autónoma de Murcia, Murcia; A.A.V.V. (1988): *Murcia Joven 88, Fase Regional*, Comunidad Autónoma de Murcia, Murcia; A.A.V.V. (1989): *Muestra de Fotografía, Murcia Joven 89*, Región de Murcia, Consejería de Cultura, Murcia; Martínez, Miguel y Artés, Luis (1989): *Fotógrafos' 89*, número 16, Posada del Potro, Asociación Fotográfica de Córdoba Afoco, Córdoba; A.A.V.V. (1992): *Fotografía, Murcia Joven 92*, Región de Murcia, Murcia; A.A.V.V. (1992): *Murcia en los 90, Contraparada 13, Arte en Murcia*, Ob. Cit.; A.A.V.V. (1993): *Fotografía, Murcia Joven 93*, Región de Murcia, Murcia; A.A.V.V. (1993): *Cinco creadores de un mar cercano*, Centro de Arte Palacio Almudí, Ayuntamiento de Murcia, Concejalía de Cultura, Murcia; Bernal, Virginia, Martínez, Miguel y Tejeda, Isabel (2000): *Fotografía e híbridos*, Cajamurcia, Obra Social y Cultural, Cartagena; A.A.V.V. (2000), *Abriendo un siglo*, Universidad de Murcia, Murcia; A.A.V.V. (2001): *Fondo Metafísico*, Galería Bambara, Región de Murcia, Cartagena; A.A.V.V. (2002): *La ciudad soñada*, Galería Bambara, Ayuntamiento de Cartagena, Cartagena; A.A.V.V. (2002): *Múltiples impresiones*, Excmo. Ayuntamiento de Cartagena, Sala Municipal de Exposiciones Muralla Bizantina, Cartagena; A.A.V.V. (2004): *fotocuentros 2004*, Cajamurcia, fotocuentros, Murcia.

²⁵ Martínez, Miguel y Artés, Luis (1989): *Fotógrafos' 89*, número 16, Ob. Cit.

rentes imágenes, que son comprendidas en una sola en el procesado final²⁶. En este sentido, es interesante, entre otras, obras como “Bodegón orientado al norte” en la que a través del fotomontaje compone una irrealidad y donde la imagen fotográfica es totalmente destruida mediante la manipulación directa de la misma. Se recrea un mundo confuso e irreal que encarna una narración continuada, no por la temporalidad sino por lo expresivo. La realidad se difumina, se cuarteja y se raya, desquebrajando cualquier atisbo que pudiera llevar a la escena a un contexto comprensible. Es un juego y una búsqueda de lo visual que entra en otras connotaciones creativas y lo acercan a las artes plásticas. Por lo que, se entremezclan diferentes lenguajes como el diseño o la ilustración.

A finales de los noventa la autonomía que ha adquirido su trabajo hace posible la convivencia de ejercicios con medios clásicos con otros donde la hibridación esta presente, en ambos casos el artista se manifiesta igualmente con ideas conceptuales. En la vertiente más transgresora crea unas imágenes impuras, en cuanto a procedimientos se refiere, y traspasa sus ideas a un arte de convivencia, que se integra en muchas ocasiones dentro de otros lenguajes plásticos. En este aspecto, la inclusión de la serigrafía en su producción fotográfica –que ya hacia acto de presencia a principios de los años noventa de forma aislada en algunos de sus ensayos–, produce unos resultados muy interesantes. Dentro de este ámbito, en 1999, realiza “Lloviendo letras”²⁷, obra en la que fotografía y serigrafía forman una composición única. Las construcciones que se generan en su mundo imaginado pasan al soporte físico. Son ideas irreales, donde la fábula, la ironía y el juego de un sueño fantástico se hacen

presentes en la escena. Un paisaje real, pero concebido plásticamente como una ilusión óptica, sirve de ambiente a un amplio grupo de letras que flotan, con lo que recrea su propia concepción.

A partir del 2003 incluye dentro de su trabajo distintos recursos informáticos, creando unas escenificaciones calculadas y fotomontadas digitalmente. Bajo este procedimiento realiza su serie *La casa por la ventana*²⁸, en la que nos presenta unos espacios donde lo ilógico trastorna la realidad. El paisaje le sirve de encuadre para narrarnos unas historias de lo absurdo, de lo irónico, donde la irrealidad imagina unos ámbitos complejos que se convierten en unas nuevas realidades imposibles ante la razón. La naturaleza se desvirtúa en la acción que acomete el objeto, que altera el curso habitual y nos produce un impacto directo en nuestra percepción. Éstos vuelan, flotan o, simplemente, se encuentran descontextualizados en unos lugares precisos que no les corresponden. Todo se recrea de una forma sutil, reflexionando sobre el acto previo que debe de interpretarse para tener como único límite la expresión de esa idea. En ellas lo imposible se hace posible, al representar en el soporte bidimensional las acciones de una sin razón que no son factibles a nuestro entender y que cobran corporeidad dentro de sus escenografías. Deja plasmadas todas aquellas ideas que le asaltan, a través de las cuales siempre busca la disparidad para manifestar, subjetivamente y críticamente, sus propios conceptos sobre sí mismo y sobre la imagen en general. En este sentido, nos exhibe su tendencia hacia las creaciones impactantes de gran potencia plástica, que rotan sobre unas ideas irónicas con las que aclara su forma de ver el mundo, así como su entendimiento del hecho fotográfico.

²⁶ A.A.V.V. (1992): *Murcia en los 90, Contraparada 13, Arte en Murcia*, Ob. Cit.

²⁷ A.A.V.V. (1999): *El viaje*, Región de Murcia, galería de arte Bambara, Cartagena, p.13.

²⁸ Martínez, Miguel y Mateo Charris, Ángel (2004): “La casa por la ventana”, en *fotoencuentros 2004*, Ob. Cit., pp. 104-109.

