



**Comité Español
de Historia del Arte**

www.arteceha.com

ACTAS DEL
PRIMER CONGRESO NACIONAL DE
HISTORIA DEL ARTE

TRUJILLO

10-12 DE JUNIO DE 1977

ISBN:978-84-1527572-5

COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE (CEHA) Y ORGANIZACIÓN DEL CONGRESO

JUNTA DE GOBIERNO

Presidente: D. XAVIER DE SALAS BOSCH.

Vicepresidente: D. JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE RISTORI.
D. JOSÉ GUDIOL RICART.

Secretarios: D. JESÚS HERNÁNDEZ PERERA.
D. FEDERICO TORRALBA.

Tesorero: D. ANTONIO BONET CORREA.

Vocales: D. ENRIQUE MARCO DORTA.
D. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ.
D. JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE.
D. EMILIO GÓMEZ PIÑOL.
D. ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ.
D. JUAN AINAUD DE LASARTE.

PRESIDENCIAS DE MESA

SECCIÓN I.—LA HISTORIA DEL ARTE EN ESPAÑA

1.ª Presidente: D. DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ.

Vicepresidente: D. JOSÉ GUDIOL RICART.

Secretaria: D.ª M.ª MAR LOZANO BARTOLOZZI.

2.ª Presidente: D. JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.

Vicepresidente: D. FELIPE M.ª GARÍN O. DE TARANCO.

Secretario: D. FRANCISCO J. PORTELA SANDOVAL.

SECCIÓN II.—LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA DEL ARTE

1.ª Presidente: D. ENRIQUE MARCO DORTA.

Vicepresidente: D. FEDERICO TORRALBA.

Secretaria: D.ª ANA MARÍA ARIAS DE COSSÍO.

2.ª Presidente: D. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ.

Vicepresidente: D. JESÚS M.ª CAAMAÑO MARTÍNEZ.

Secretaria: D.ª AUREA DE LA MORENA BARTOLOMÉ.

SECCIÓN III.—CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN MONUMENTAL EN ESPAÑA

1.ª Presidente: D. JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE.

Vicepresidente: D. SANTIAGO ALCOLEA GIL.

Secretaria: D.ª M.ª CARMEN LACARRA DUCAY.

2.ª Presidente: D. JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE.

Vicepresidenta: D.ª M.ª ELENA GÓMEZ MORENO.

Secretario: D. VÍCTOR M. NIETO ALCAIDE.

RELACIÓN DE PONENCIAS Y COMUNICACIONES

Sección I:

TEMA GENERAL: LA HISTORIA DEL ARTE EN ESPAÑA

PONENCIAS:

- CID PRIEGO, Carlos: Presencia y problemas de la pintura contemporánea asturiana (ss. XIX-XX).
VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: Aportaciones al conocimiento de Juan de Zurbarán.
FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: Nuevas aportaciones documentales sobre la Catedral de Sevilla.

COMUNICACIONES:

- PEMÁN PEMARTÍN, César: Precisiones sobre el retrato de la duquesa de Borgoña Isabel de Portugal, por Jan van Eyck.
BERNALES BALLESTEROS, Jorge: Esculturas del círculo de Roque Balduque en Sevilla.
SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo: Antón de Madrid y Estacio de Bruselas, pintores del siglo XVI en la Baja Extremadura.
GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier: Francisco de la Torre y el retablo mayor del Convento del Cristo de la Victoria de Serradilla.
CRUZ VILLALÓN, María: Las piezas visigodas del Museo de Badajoz.
SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: Influencias de grabados germánicos en la pintura española del XVII: Aldegrever y Zurbarán.
SOBRINO MANZANARES, M.^a Luisa: Grabados y viñetas satíricas en Galicia (1919-1939): Castelao y Maside.
MORALES, Alfredo J.: Modelos de Serlio en el Arte sevillano.
HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: La custodia de la catedral de Badajoz.
DE SALAS BOSCH, Xavier: Hacia la interpretación de Paret y Alcázar.
BELDA NAVARRO, Cristóbal: Dos nuevas obras de Valdés Leal, en Murcia.
SANZ, M.^a Jesús: Notas sobre una arquitectura temporal construida para el recibimiento de Carlos IV en Sevilla.
SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: Nuevas obras de los escultores andaluces Alonso Cano, Pedro de Mena y José Medina

Sección II:

LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA DEL ARTE

PONENCIAS:

- AZCÁRATE RISTORI, José María: El estilo y sus fases: el ejemplo del Gótico.
SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: El método iconológico y su aplicación a El Salvador de Úbeda.

COMUNICACIONES:

PEMÁN PEMARTÍN, César: Sobre modernización técnica del libro de Arte.

PITA ANDRADE, José Manuel: Propuesta para la coordinación de actividades entre los Departamentos de Historia del Arte.

MONTOLIÚ SOLER, Violeta: La docencia de las Bellas Artes en la Real Academia de San Carlos, de Valencia.

MORALES SARO, M.^a Cruces: Sincronía y diacronía en la enseñanza de la historia del Arte.

Sección III:

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN MONUMENTAL EN ESPAÑA

PONENCIAS:

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: Problemas que suscita la conservación del legado arquitectónico y algunas soluciones

COMUNICACIONES:

TORRALBA SORIANO, Federico: Problemática del patrimonio artístico de Aragón.

CHAMOSO LAMAS, Manuel: Criterios sobre delimitación de los Conjuntos Monumentales histórico artísticos.

ÁLVAREZ VILLAR, Julián: Restauración de la iglesia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros (Badajoz).

LOZANO BARTOLOZZI, M.^a del Mar: La descontextualización, planteamiento problemático en la recuperación monumental. Aplicación al caso de Cáceres.

ORTEGA ROMERO, Socorro: Alteración urbanística de un conjunto monumental contemporáneo: el Templo de la Veracruz de Carballiño (Orense)

RELACIÓN DE CONGRESISTAS

ALCOLEA GIL, Santiago.
ÁLVAREZ VILLAR, Julián.
ANDRÉS ORDAX, Salvador.
ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego.
ARIAS DE COSSÍO, Ana María.
AZCÁRATE RISTORI, José María.
AZCÁRATE, Sra. de.
BELDA NAVARRO, Cristóbal.
BERNALES BALLESTEROS, Jorge.
BLANCH ALMUZARA, Montserrat.
BONET CORREA, Antonio.
BONET, Sra. de.
CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús.
CALATAYUD FERNÁNDEZ, Elena.
CID PRIEGO, Carlos.
CID PRIEGO, Sra. de.
CHAMOSO LAMAS, Manuel.
FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro.
GARCÍA GAINZA, M.^a Concepción.
GARCÍA MOGOLLÓN, Francisco Javier.
GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M.^a.
GÓMEZ-MORENO, M.^a Elena.
GÓMEZ PIÑO, Emilio.
GRACIA BENEYTO, Carmen.
GUDIOL RICART, José.
HERNÁNDEZ DÍAZ, José.
HERNÁNDEZ PERERA, Jesús.
HERNÁNDEZ PERERA, Sra. de
LACARRA DUCAY, M.^a Carmen.
LOZANO BARTOLOZZI, M.^a del Mar.
MARCO DORTA, Enrique.
MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José.
MARTÍN GONZÁLEZ, Sra. de.
MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio.
MONTOLIU SOLER, Violeta.
MORALES SARO, M.^a de las Cruces.
MORENA BARTOLOMÉ, Aurea de la.
MORENO SÁNCHEZ, Juan.
NIETO ALCAIDE, Víctor.
NIETO, Sra. de.
ORTEGA ROMERO, M.^a Socorro.
PEMÁN MEDINA, María.
PEMÁN PEMARTÍN, César.
PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.
PITA ANDRADE, José Manuel.
PLAZA SANTIAGO, Francisco J. de la.
PORTELA SANDOVAL, Francisco J..
SALAS, Xavier de.
SALAS, Sra. de.
SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo.
SANZ SERRANO, M.^a Jesús.
SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago.
SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel.
SOBRINO MANZANARES, M.^a Luisa.
SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo.
TORRALBA SORIANO, Federico.
VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique.
VERA BOTI, Alfredo.
VILLALÓN, María Cruz.
NAVASCUES, Pedro.

Presencia y problemas de la pintura contemporánea asturiana (ss. XIX-XX)

CARLOS CID PRIEGO

LA PROBLEMÁTICA DE UNA PRESENCIA IRREGULAR

Si se compara la pintura asturiana con la de otras regiones, Cataluña por ejemplo, lo primero que sorprende es su gran calidad e importancia en algunos períodos, y su minimalización y hasta desaparición absoluta en otros. La Prehistoria ofrece un panorama espléndido, recientemente incrementado por la cueva de Tito Bustillo; los insignificantes vestigios romanos indican, en el mejor de los casos, una presencia perdida. En el prerrománico nada de tiempos visigodos, como era de esperar, pero sorprendente, casi única en la Península, en los tiempos de la monarquía astur, y sin más competencia que las miniaturas mozárabes. Después un largo ocaso, un románico intuido por vestigios insignificantes, nada notable en el gótico ni en el renacimiento y el manierismo. Un nombre de primera fila en el barroco, Juan Carreño de Miranda, que pertenece por entero a la Corte; otro, extranje-rizante y de tercera fila, que pinta aquí, Reyter. Y de nuevo otra etapa, la tercera, magnífica en los tiempos contemporáneos.

Por lo visto Asturias ha sido país de pintores, pero en lapsos muy distanciados, sin relación entre sí, con las consiguientes incógnitas de sus orígenes y largos ocasos, que no se explican únicamente por las pérdidas materiales. Si se compara la pintura con el resto de las Artes, se apreciarán fluctuaciones, pero mucha mayor continuidad y nunca cortes absolutos seguidos de fulgores. Concretamente, la pintura contemporánea de los siglos

XIX y XX está inmersa en esa problemática que parece propia de la tierra.

LOS PROBLEMAS GEOECONÓMICOS Y EL AMBIENTE CULTURAL

Puede que muchas circunstancias se expliquen por la configuración geográfica. Mucho se ha insistido en la barrera de la cordillera Cantábrica que separa la región del resto del país, del clima en buena parte duro, de los malos caminos; todavía en el siglo XVI se dudaba de que se pudieran enviar por carros las piezas del sepulcro del arzobispo Valdés, de Pompeo Leoni, hasta Salas, por ignorar si existía comunicación. Romanos, visigodos y árabes sufrieron todos estos inconvenientes, la agitada orografía y la reciedumbre de los habitantes. La consecuencia fue, salvo los años en que el Reino astur alzó la enseña de la Reconquista, una marginación secular, una economía floja, aunque no mísera. Claro que todo esto explicaría la falta de Arte en general, pero no exclusivamente de la pintura, mientras se elevaban templos y palacios y se tallaban esculturas.

Las cosas empezaron a cambiar, y quizá aquí haya que ver el origen del florecimiento de la pintura contemporánea, con la Ilustración del siglo XVIII, tan señeramente encabezada en la región por el gijonés Jovellanos, que conduciría a la fundación de instituciones culturales y a la construcción de la carretera del Pajares; y en el siglo XIX con la minería y la industrialización, y el trazado

del ferrocarril de Gijón a León, desde donde enlazaría con Madrid. Todo esto favoreció la cultura, antes pobre pese a los esfuerzos de una Universidad demasiado reducida y a la sorprendente actividad musical de la catedral.

A pesar de todo, durante gran parte del período el ambiente no era totalmente favorable. Las novedades llegaban con mucho retraso; los intelectuales se concentraban en entusiastas, pero pequeños grupos no sobrados de medios económicos, en Oviedo y Gijón. Los artistas sólo se podían dar a conocer en el escaparate de una tienda cualquiera, luego en un café y más adelante en un casino, en un club de regatas. Era preciso escapar a Madrid y triunfar allí. Hubo escasos mecenas; también el positivo apoyo de instituciones oficiales, como la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Gijón. La prensa local se portó siempre bien, pero no llegaba lejos. La Universidad aportó su impulso con sus concursos y premios, facilitó un aula para estudio, organizó exposiciones visitadas incluso por monarcas (Alfonso XIII).

La plenitud del siglo XX vio la aparición de galerías, se creó el Instituto de Estudios Asturianos, con sus publicaciones a las que se han añadido las espléndidas series de monografías de pintores del Banco Herrero, del Ayuntamiento de Gijón, de «El Comercio» de esta ciudad, de editoriales parcial o totalmente dedicadas a temas asturianos, además de otras iniciativas. Gijón crea su Museo, luego Oviedo. En la Universidad se establece la Facultad de Filosofía y Letras, que pronto contará con las Secciones de Historia y del Arte, con las consiguientes investigaciones, tesis doctorales y memorias de licenciatura. No hay que olvidar algunos meritorios libros antiguos, pero es reciente la recogida de millares de artículos dispersos en revistas y periódicos, la catalogación de cuadros, la impresión de estos materiales desde el folleto popular hasta el libro de bibliófilo. A la erudición cada vez más numerosa en la región se van uniendo personalidades foráneas del renombre de un Enrique Lafuente Ferrari. Bibliografía, exposiciones, conferencias, salen al encuentro de todos y crean una conciencia entusiasta. Tal ha sido la marcha de un cambio radical, que ha producido en pocos años un magnífico despertar a la cultura pictórica. Además de los casos de Madrid, Barcelona y el País Vasco, entre otros, es posible que pudiera suceder lo mismo en otras provincias hoy mal conocidas

en este aspecto. Pero Asturias se ha adelantado a muchas y recupera a pasos agigantados el tiempo perdido.

EL ENTUSIASMO PICTÓRICO: ASPECTOS POSITIVOS Y PELIGROS

En el siglo pasado y buena parte del actual las aficiones se reducían a pequeños círculos, y es sorprendente de un Piñole o un Marola tuvieran que esperar a traspasar la cincuentena para obtener un reconocimiento público generalizado. El incremento de los pintores y sus admiradores ha aumentado desde sus comienzos hasta hoy de modo muy irregular en su ascensión. Una representación gráfica daría la visión de larga y ligera pendiente ascendente, mayor elevación desde la primera década del siglo XX hasta los años 30 y la triste y dura postguerra, que intercalarían violentas irregularidades, expresivas de las tragedias. Nueva animación en los años 50-60 y luego el fenómeno se dispara, la línea de la gráfica parece ansiosa de acercarse a la vertical y la actividad se desborda.

Una simple estadística sobre un diccionario convencional, demuestra que el número de pintores nacidos en Asturias es menor que el de otras muchas provincias. Que en la Asociación de Artistas Asturianos estén inscritos unos 70 vivos en la actualidad, podría parecer modesto. ¿Cómo es posible que la región sea tan ruidosa en pintura? Sin entrar en cuestiones de calidad, las cifras obtenidas hay que reinterpretarlas en relación con la densidad de la población. Asturias tiene un millón de habitantes, con 170.000 en Oviedo y más de 200.000 en Gijón; pero compárense con los tres millones y medio de Madrid Ciudad, o más de Barcelona, o los dieciséis millones de Tokio. Un estudio estadístico detenido, daría en Asturias unos tantos por ciento en relación con la población verdaderamente sorprendentes por su elevación de artistas y aficionados respecto a datos absolutos de habitantes.

Esta proporción fuera de lo corriente, esa ascensión geoméricamente acelerada, provoca posiciones diversas, unas positivas, otras negativas y que tampoco deben olvidarse. El amor a la pintura, generalizado desde el comprador pudiente al hombre culto de menos posibilidades, pero que al menos lee y va a los museos, al estudiante y hasta

muchos hombres de la calle, es socialmente bueno, como lo es siempre toda difusión cultural, que en Asturias empieza a conquistar a las masas, que al margen de las élites intelectuales y económicas ve en la pintura de su tierra algo suyo y aglutinador de una regionalidad. País con Arte, cultura del pueblo, contribución a los valores nacionales y universales, son siempre deseables, y aquí se están logrando.

Pero existe también el lado negro, ese fenómeno mundial que tan acerbas críticas merece de las ideologías económicas no capitalistas y de todo verdadero intelectual: el negocio especulativo y alienante. Como en todas partes, al olor de la fama acude el hedor crematístico. No cabe duda de que es lícito que el pintor viva de su trabajo, como todo ser humano del suyo, y que cobre en proporción de su calidad y esfuerzo; incluso puede admitirse un comercio moderado que facilite las relaciones entre artistas y cliente. Pero todo esto dentro de límites lógicos y honrados, que no excluyan a casi todos en beneficio de pocos, que no viertan ni conduzcan a situaciones límite, que acaban en el crack económico, en la alienación y el descrédito.

Sucede que cuadros vendidos originariamente hace muy pocas décadas a 10.000 pesetas se revenden hoy al millón. Hay clientes ricos que saben lo que compran, pero otros que carecen de crítica y abundan en dinero, que lo adquieren todo, a veces por esnobismo, otras por apariencias de supuesta cultura, y no pocas creyendo que hacen excelentes inversiones, sucedáneas de la Bolsa en baja, sin importarles el Arte, sino la mercancía. Así se tapizan paredes, del techo al zócalo, de lienzos de muy mezcladas categorías. Junto a vendedores serios aparecen los oportunistas, y entre todos provocan una auténtica inflación muy peligrosa. Primero para los que no supieron seleccionar y cualquier día se encuentren con telas simplemente emborronadas; segundo para los propios artistas. Este exceso de éxito anima a los valiosos y modestos de otros tiempos hasta el punto de exponerse al endiosamiento personalista. Lo que parece hoy fácil negocio puede atraer a demasiados, con el consiguiente «desempleo» de una clase productora que por esencia carece de la más mínima defensa social; y nada digamos si entre esos demasiados surgen oportunistas de buena o mala fe, que sin valer lo suficiente creen que saben pintar y fracasan, con la consiguiente y lamentable secuela de frustracio-

nes y miserias económicas. Esperemos que este optimismo no conduzca a una catástrofe, ni que cierre una vez más un período glorioso de la pintura asturiana, pero sin duda el tiempo —el mejor de los críticos— tamizará de forma que producirá más de una sorpresa en uno y otro sentido. Estamos ante un auténtico problema social, aunque sea a propósito del Arte, y ante él no es posible cerrar los ojos ni encontrar fácil solución.

EL PROBLEMA DE LA PRESENCIA DE UNA ESCUELA ASTURIANA DE PINTURA

Éste es sin duda uno de los más difíciles puntos de la exposición. De la abundante e impulsiva pintura contemporánea de Asturias no hay duda, pero ¿constituye escuela? Creemos que el propio término de «escuela» está anticuado, es impropio, confusamente sinónimo de otro más concretos, y que de mantenerse habría que delimitar mejor su contenido, porque cada cual y cada época lo entiende de una manera diferente. De esta aclaración, que es imposible abordar aquí a fondo, ni menos solucionar, dependería la respuesta respecto a Asturias. Carece de sentido hablar de una «escuela española», que planteada así abarcaría desde Altamira a Picasso pasando por Tahull y Velázquez; más bien habría que considerarla como referencia a un pueblo o conjunto de pueblos, a una etnia si se quiere, a una demarcación geográfica o situación político-administrativa, factores todos interesantes como apoyo del Arte, pero que no son Arte. En tal sentido no hay escuela asturiana, ni siquiera referida a una de sus épocas, la contemporánea.

Si se trata de ciertas tendencias, por ejemplo, los puntos comparables entre el expresionismo alemán del siglo XX y Mathias Grunewald, tampoco es posible enlazar lo más mínimo en Asturias la pintura contemporánea con la prerrománica y la prehistórica. Pero si nos limitamos a un período más corto —ya que la proyección al pasado queda invalidada por las largas soluciones de continuidad—, si se admite una amplia gama de matices que no incluya a los artistas en un estrecho saco común, si se aceptan rasgos comunes con otros lugares, y se atiende al espíritu además de a las formas, entonces sí que puede hablarse de una escuela asturiana caracterizada por la abundancia estadística de ciertos elementos, la escasez o falta

de otros, y sobre todo por la manera de ser de unos hombres que aparecen diferenciales respecto a otros.

Muchos rasgos son semejantes a los del resto de España, incluso de Europa, por ser Asturias un rincón de un vasto ámbito matizado por corrientes culturales muy fuertes en cada momento; esta integración es lógica, lo contrario resultaría imposible. En cuanto a las peculiaridades propias, no aparecen a primera vista tan vistosas como las de la escuela vasca, la catalana o la andaluza. Y, sin embargo, existen, pero es preciso vivir la tierra y sus hombres, penetrar poco a poco, formar parte de ella y de ellos para sentir claramente lo que es de confusa explicación académica. El asturiano es por naturaleza de personalidad individual muy fuerte, lo que unido a sus vocaciones viajeras —siempre con regreso al terruño—, dificulta más las fáciles agrupaciones. Y esto ocurre en todos los aspectos de la vida, incluso del paisaje, del clima, en que los contrastes son constantes y a pesar de ello convergentes. La montaña, el prado, el mar y la entraña minera de la tierra, una lluvia torrencial seguida de un sol glorioso, son exactamente igual de asturianos.

Pero vayamos a los denominadores comunes más amplios posibles. Salvo excepciones de integración tan total que hace olvidar el lugar del registro civil de un nacimiento, y en este caso se trata de un asturiano más, los pintores asturianos son asturianos, como los vascos son vascos. No es el caso de la escuela de Madrid, formada por todos los españoles y muy pocos madrileños, o la escuela de París, que además de no significar nada coherente, plantea serias búsquedas antes de encontrar a un parisino, mientras pululan gentes de toda Europa y no es raro hallar un japonés.

Rasgo común de los pintores asturianos es su polifacetismo. Aunque prefieran el óleo y el lienzo, ensayan la mayoría de las técnicas propiamente pictóricas y diversos soportes. Pero no paran ahí, la mayoría son excelentes dibujantes, grabadores y litógrafos, muchos recurrieron a estas especialidades para ganarse la vida en épocas difíciles, o para ilustrar bellas ediciones literarias, sin olvidar la publicidad y sobre todo la caricatura, género que fue una auténtica vocación de muchos y capítulo importante que está apenas por estudiar. No faltaron los que, como los dos Vaquero, fueran al tiempo arquitectos, escultores, pintores, ilustradores y de-

coradores. Si pintura y escultura suelen andar muy entremezcladas, tampoco falta la vocación musical, la literaria y la teatral. Martínez Abades fue autor de muchos de los más populares cuplés españoles.

Otros rasgos de unión se encuentran en el tratamiento de la luz, tan particular y difícil en Asturias, tan diferente de la levantina o castellana; sin dejar de ser coloristas, al contrario, captan finuras y matices cuya ejecución sale más del sentimiento que de la aplicación de una técnica consciente. También el amor al terruño y sus hombres, lo que explica, incluso hasta la actualidad, la gran abundancia de paisajes, las escenas de género, preferentemente populares, alguna intromisión urbana, sobre todo de las viejas calles y del mercado del Fontán. Costas y marinas alternan con otros temas, el retrato es mucho y bueno. Otra vocación característica es el mural, casi siempre adosado, que algunos asturianos han llevado incluso más allá de los mares.

En cambio, faltan o flaquean proporcionalmente los asuntos religiosos, literarios e incluso de Historia, las escenas burguesas; si el trabajo se refleja con frecuencia, es más contemplación, documento, comprensión, que crítica realista social a la manera de un Daumier. Claro que todo esto son generalidades con excepciones, y referencias más concretas a unas épocas y personalidades que a otras.

LOS ARTISTAS ASTURIANOS

Podría pensarse en provincianismo, y lo hay a veces en sano sentido de asturianía, no peyorativo. Los hay de muy diversas andaduras. Existen los que nunca salieron de aquí, o lo hicieron con rápido regreso para apegarse para siempre a la tierra. Frente a ellos hay casos opuestos, un Carreño de Miranda en tiempos pretéritos, un Darío de Regoyos en los recientes, que marcharon muy pronto para siempre. Caso mixto son ejemplos como el de Luis Menéndez Pidal, integrado en Madrid, o el de Orlando Pelayo, en la escuela de París, pero siempre con frecuentes visitas e incluso regresos maduros. Los grandes nacionales o internacionales pasaron aquí sus años de adolescencia, se fueron, pero no se desligaron nunca y vivieron con un pie en Asturias y otro en cualquier lugar del mundo. En

resumen, los locales, los que escaparon al epicentro astur y el término medio.

Por lugar de nacimiento se agrupan en el ochenta por ciento en Oviedo y Gijón, los dos grandes centros asturianos en todos los sentidos, incluyendo la pintura; es muy notable el peso de Gijón, y difícil establecer diferenciaciones tajantes con el grupo ovetense, y menos con otros ocasionales, como el que surgió en Muros de Nalón. Nuestros pintores fueron casi siempre de notable precocidad, y llana atención la participación de las mujeres.

Su formación local se debe a las diversas Escuelas de Bellas Artes o de Artes y Oficios de Gijón y Oviedo, algo a estudios de pintores foráneos. El Instituto Jovellanos de Gijón tuvo un papel vocacional muy importante. Pasaron por las imprescindibles becas de la Diputación y los ayuntamientos, de instituciones privadas como el Casino de Gijón; y tampoco faltaron apuros y miserias.

Si en el gótico hubo dependencia de León, y en el barroco de la arquitectos santanderinos, ahora la meta anhelada es Madrid, y allí siguen la segunda parte de su carrera oficial, como en toda la Península. Será la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, el Museo de El Prado, los talleres de los maestros famosos, los que completen su formación, sin olvidar nuevas ayudas que desde la capital conducen con frecuencia a Roma y París. Y luego el *curriculum* de siempre: asistencia a las Exposiciones Nacionales, menciones, medallas, luchas, encargos, exposiciones en España y en el extranjero, y hasta se abren las puertas de la Real Academia.

Salvo excepciones, hubo pocos artistas malditos de vida novelesca y viciosa. Eso sí, pintoresquismo, ocurrencia, buena bohemia no encanallecida. En muchos se despertó la vocación docente, siempre eficaz y muy comprensiva con los discípulos, que ejercieron en Madrid, Oviedo, Gijón, Baeza, Barcelona, Tarrasa, Segovia, Santander ...

LA INCIDENCIA DE LOS ARTISTAS TRASMONTANOS

Hay que contar brevemente con los pintores llegados del otro lado de la cordillera, que de alguna manera influyeron en Asturias. Relativamente fueron pocos los que vinieron a trabajar aquí y dejaron huellas apreciables, y Asturias quedó como coto nativo en general, y no precisamente por falta de

hospitalidad y generosidad, que son cualidades suyas. Villaamil la pintó y sus consejos pesaron en algunos asturianos; Parcerisa la litografió en algunas de sus mejores láminas. La mayoría no la comprendieron, caso de Sorolla, que llevaba dentro su cegadora luz mediterránea, y dejó de Asturias una visión tan falsa como la partitura a ella dedicada por Albéniz en su «Suite española».

El caso más notable es el de Carlos de Haes, belga de nacimiento y madrileño de ocupación y vocación. Además de sus clases en la capital, fue maestro de generaciones asturianas en sus casi anuales venidas veraniegas, en que rodeado de seguidores recorría paisajes y derrochaba consejos. Precisamente las vistas de los Picos de Europa figuran entre lo más conocido y mejor de su obra. Haes influyó tanto en Asturias, que durante muchos años suele caracterizarse a un pintor de la región según que fuera o no discípulo y seguidor del maestro belga.

En el siglo XX hay también casos de integración tan absoluta, que debe de hablarse de asturianía plena. Vaquero Turcios es un ejemplo, y además de padre asturiano, aunque nacido en Madrid. Otro es Úrculo, contrapartida de Regoyos; incluso la mayoría de los aficionados le tienen por asturiano, sin embargo, nació en Santurce. Y sin olvidar al barcelonés Gomila.

Al margen, hay los que recibieron encargos esporádicos, los cumplieron y se fueron sin mayores consecuencias. Por ejemplo, los frescos de Casto Plasencia y de Manuel Domínguez en el palacio de los Segas, en Pito; o el sevillano Enrique Segura, que colaboró en los oficiosos frescos de la Universidad Laboral de Gijón, dentro de una ideología triunfalista y estereotipada de una época caduca. De lo que existe de afuera en colecciones particulares, parece muy oportuno prescindir aquí.

CUESTIONES DE SUCESIÓN ESTILÍSTICA Y DE CRONOLOGÍA

Durante buena parte del período que exponemos faltan numerosos estilos en comparación con los que se suceden en el mismo tiempo en un buen manual universal. No son de esperar un prerafaelismo o un futurismo, que incluso a nivel internacional son específicos de países concretos. Pero aún así faltan muchos muy generalizados. Aunque haya un primerizo y discutible enlace con el

neoclásico y el romanticismo con Dionisio Fierros, discípulo de José y de Federico de Madrazo, la corriente clásica falta por completo, y su sucesora resulta más tibia y adjetiva que esencial.

En cambio, desde los comienzos domina el realismo, que invade buena parte del siglo XX, y siempre triunfa al figurativismo más o menos reinterpretado. Realismo que con frecuencia fue literal, con sus géneros y anecdotismos, como en cualquier parte, pero con idéntica insistencia cargado de lirismo y humanidad, no demasiado inclinado a la sensiblería llorona o a la superficialidad. Esta orientación realista siente abundantes tentaciones impresionistas, pero salvo Darío de Regoyos, que fue de los primeros en esto, y que se nos marchó, suele detenerse en la conocida fórmula de realismo más luminoso, común a tantos territorios de la Europa no franceses. El realismo fue más constatación de verdades visibles que crítica social profunda, exaltación de valores y dolores, pese a la conflictividad asturiana en el mar, en la mina y en el campo, tan presentes en la política y hasta sangrientamente explosiva.

No existió un simbolismo ni un modernismo como escuelas desarrolladas, aunque el símbolo y algunas formas vagamente modernistas aparecieran con retraso y más como medio que como fin. Cubismo, fobismo, abstracción y tantos otros «ismos» apenas están presentes, salvo influencias esporádicas nunca integradas en grupos. Incluso las frecuentes declaraciones de los pintores contra posiciones vanguardistas que consideraban facilonas o simples modas, son muy frecuentes y características. Habría que hablar del polifacetismo reciente, del período de los nacidos en la postguerra civil, y así introduciríamos el Pop, el Op, el hiperrealismo, el informalismo y otras modalidades, con buenos representantes jóvenes en la región.

En cambio, esa mezcla de realismo y figurativismo sobre todo, ampliamente reelaborados y con fórmulas muy personales, no se estancó durante el siglo XIX ni menos en el XX, y va desde la reproducción detallista a la simplificación estilizada, hasta las fuertes concepciones constructivas, a expresionismos de cariz goyesco, al onirismo de vocación surrealista. Hay que reconocer un evidente desfase cronológico, pero también fuertes impulsos innovadores en los pintores jóvenes y de mediana edad, a veces tan personales, que sólo son ellos mismos sin posible clasificación.

LA PROBLEMÁTICA DE LA SISTEMATIZACIÓN Y EL MÉTODO GENERACIONAL

Ya sabemos de la arbitrariedad de las sistematizaciones y de sus dogmatismos, sobre todo en las ciencias humanísticas. Los malos se agravan al restringirse los ámbitos espaciales y temporales, y entre la Historia general del Arte y un período corto de una región el abismo es insalvable. Frente a esta realidad se impone la razón práctica de que si no se codifica se destruye la posibilidad de entenderse. Y éste es precisamente uno de los más agobiantes problemas de la pintura asturiana, caracterizada por numerosos pintores que viven buena parte del siglo pasado y del presente, y que en Nicanor Piñole, a punto de cumplir su centenario, tiene al decano natural de la española.

Ante problemas insolubles hay que adoptar el sistema más práctico y lógicamente justificable. Como en nuestra región falla la sucesión histórica de los estilos, los géneros, los núcleos geográficos y flaquea la evolución cronológica, algo habrá que adoptar para explicar las constantes regionales artísticas y humanas.

Ante la perplejidad que se plantea, sólo observamos ciertas secuencias en las fechas de nacimiento de los artistas, a veces en períodos amplios, en otras breves y muy encontrados, circunstancia lo suficientemente repetida como para tomarla como posible base operativa. Al menos se trata de una realidad, siquiera casual, pero que en la práctica comporta ciertas orientaciones generales en grupos que se definen sin uniformidad absoluta, pero sin romper con las directrices básicas. Es evidente que esto es una recurrencia al famoso método generacional, hoy superado como universal o infalible, pero aún cierto en ocasiones y utilizable en casos como el asturiano. Y con todas las reservas e insatisfacciones nos aferramos a él porque no se nos ocurre otro mejor; que sepamos, todavía no se ha intentado una estructura coherente a la pintura contemporánea asturiana.

Esta primera que proponemos a la crítica y la rectificación, está sin duda llena de defectos, pero su análisis valorativo, perfeccionamiento, e incluso sustitución absoluta, quizá sea el único fruto válido de un vacilante paso inicial. Por lo menos es un intento de superar estructuralmente la socorrida lista alfabética de diccionario, corriendo todos los riesgos de los pioneros.

LAS PROBLEMÁTICAS ETAPAS PROPUESTAS

Los posibles periodos, siempre abiertos a la rectificación, comienzan con Dionisio Fierros Álvarez (1827-1894), el primer pintor asturiano que abre la pintura contemporánea, y el único nacido y muerto en el siglo pasado. Discípulo de José de Madrazo y de su hijo Federico, protegido por los Marqueses de San Adrián, retratados por Goya, se inclinó más al romanticismo realista que a otra cosa; polifacético como la mayoría, tocó todas las especialidades y es una raíz que enlaza con Madrazo, David y Goya, aunque fuera de modo mediato. Él inaugura lo que pudiéramos llamar primer período, el de los inicios y de los años contra los del siglo XIX.

A esta etapa hay que añadir los lengevos, que como sabemos es característica astur, ya que Telésforo Fernández Cuevas, uno de los pocos «malditos» de nuestro arte, nació en 1849 y murió en el Asilo en 1934. Hombre de leyenda, no salió de Asturias, fue uno de los pocos bodegonistas importantes y plasmó los viejos rincones de Oviedo. Darío de Regoyos (1857-1913), el gran transfuga, hay que incluirlo como excepción en este período, aunque sus andaduras fueran muy lejos en España y en Europa, y que su impresionismo normal y puntillista, así como su expresionismo tipo Generación del 98, lo enmarquen en muy diversos ámbitos de la pintura europea; Regoyos fue una pérdida para Asturias y un regalo para el mundo.

Luis Menéndez Pidal miembro de ilustre y larga familia intelectual, fue el ejemplo señero del academicismo de mejor cuño de su época, cosechero de todos los triunfos imaginables, y aunque internacional, siempre asturiano de corazón, y de profesión. Algo semejante podría asegurarse de José Uría y Uría, paralelo en intelectualismos familiares, nacido en el mismo año de 1861 y muerto en 1937. Habría que añadir al pintoresco Juan Martínez Abados (1862-1920), figura popular en la pintura, la caricatura y el cuplé. Augusto Junquera (1869-1????), fino paisajista y exacto retratista; Ventura Álvarez Sala (1869-1919) amante del quehacer de las gentes de la tierra; Carolina del Castillo (1867-1933), polifacética, valiente introductora del desnudo en una sociedad timorata, caracterizan a su manera esta primera época que va desde un romanticismo tardío a un realismo con afares de impresionismo.

EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XIX

En este período, año más o menos, continúa la marcha ascendente de la pintura asturiana con el nacimiento de bastantes maestros, entre ellos algunos de particular importancia. La tónica general es la de partida ochocentista, pero evidentes cambios, ya que alcanzan la veintena larga de su vida en los albores del XX, y la mayoría doblan la primera mitad de éste, incluso Piñelo, casi centenario, vive todavía.

Se agrupan Evaristo Valle (1873-1951), polifacético en su pintura, gran caricaturista y escritor, muy lírica y de amplia gama temática; José Ramón Zaragoza, (1874-1949), muy viajero, paisajista y señor de la figura y el retrato. A esta generación pertenece Nicanor Piñole (n. en 1878), hombre de gran maestría en todos los géneros, y venerado en Asturias como decano de toda nuestra pintura. Hay que añadir a Nemesio Lavilla (1880-1946), Manuel Medina Días (1885-1955), Florentino Soria González (1884-1961), Ángel García Carrió (1885-1964), en la misma línea de los anteriores en cuanto a temáticas y expresiones, aunque cada cual con su propia personalidad. Francisco Casariego (1890-1958) fue el gran poeta de los paisajes, en especial de las visiones de cielos y eucaliptos. Cierran la generación Eugenio Secundino Tamayo (1891-1972) y Sócrates Quintana (n. 1894).

AL FILO DEL CAMBIO DE SIGLO

Si el año 1900 apenas significa nada en Asturias, al menos en el sentido que esta fecha tiene, por ejemplo, en París, en cambio centra con escasos desplazamientos otra generación de pintores. La mayoría vive aún o ha llegado hasta muy cerca de nosotros, forman el grupo más maduro de hoy, y como es natural, ofrecen mayores avances en novedades estilísticas. Y como en todas estas etapas pictóricas asturianas, junto a nombres muy dignos destacan algunos de proyección nacional e internacional.

Inauguran la serie los hermanos Bernardo, Antonio y Tino Uría-Aza, nacidos en 1892, 1902 y 1905 respectivamente, en un lugar al parecer mágico, en Ribadesella, en la misma casa y piso que Darío de Regoyos. Quizá se les podría englobar como colofón de la generación anterior, pero pre-

ferimos abrir con ellos la nueva por su gran vocación muralista, una de las más características de Asturias, al menos en el siglo XX, y que comienza con ellos. Pese a sus lastres ochocentistas y academicistas, de sus concepciones algo postrománticas inflamadas de evocaciones de Miguel Ángel, inauguran una orientación renovada, comparable —con los debidos distingos— a la de un Sert o un Vázquez Díaz en otras partes de la Península.

Mariano Moré (1899-1972) tuvo doble vida, de pintor oficial y de poético captador del paisaje asturiano; y si como catedrático desarrolló una labor fructífera, hizo raros equilibrios para captar la luz castellana y la de su entrañable Asturias con idéntica maestría. Luis Suárez Fernández (1900) se integró en la escuela de París, sin aceptar sus novedades, sino aportando su asturianía. Aurelio Suárez (1900) es imposible de encasillar en ninguna vanguardia, aunque pertenece a ellas, quizá a una especie de expresionismo onírico. Paulino Vicente es también bifacético, de carrera oficial y de docencia por un lado, de raíz hincada en lo astur por otra.

Cierran el ciclo dos artistas extraordinarios. Uno es Joaquín Vaquero Palacios (1900), un personaje de fábula, que practica con igual éxito todas las Artes, un hombre internacional que extendió su actividad a todos los continentes, y que con asturianía de cepa y de permanente integración, pertenece al mundo. El otro es Manuel Rodríguez Lana, conocido por Marola (1905), hombre de vida dura y espíritu delicado, amante de mascaradas, de personajes sin nombre que deambulan por un mundo soñado, de paisajes de ensueño, en el fondo de una Asturias que no es la que se contempla con los ojos abiertos, sino en un éxtasis que apunta a la trascendencia, al menos a la psicológica.

LOS AÑOS 20

Desde los alrededores de 1900 hay que dar un salto a los entornos de 1920 —un poco antes— para hallar una nueva generación, todavía más comprometida que la anterior, como era de esperar. En ella podría incluirse Antonio de la Granda (1917), simbolista renovado en la expresión de la miseria de nuestro mundo; Fernando Magdaleno (1918), virtuoso de color y la forma; Rubio Cemín (1919), escultor, pintor y muralista que llevó su arte hasta la Universidad Laboral de Tarragona; Luis Suárez

Torga (1920), dibujante y pintor de pastas simples, digno de recuerdo por sus desnudos. Orlando Pelayo (1920) es otro de los grandes internacionales. Asturianía y vida manchega se mezclaron con el exilio político a Argelia y luego la integración en la escuela de París, con el final regreso a su Gijón natal. Crítica y visión quevedesca de una España periclitada, rostros expresionistas a su manera, sin detalles fisionómicos realistas, pero de enorme dicción psicológica, son sus especialidades. Antonio Suárez (1923) es otro maestro de difícil interpretación para el no iniciado, de una especie de abstracción hispánica, que en sus «asuntos viscerales» podría calificarse de expresionista cargado de esencialidades plásticas.

Paulino Vicente Serrano (1934-1956), hijo de Paulino Vicente ya citado, fue uno de los dramas del Arte español por su temprano fallecimiento. Fiel al figurativismo, lo renovó con fuertes potencias constructivas de las figuras y con la fuerza del colorido, y es otro de los muralistas de gran valía. A medida que los años avanzan se incrementan los maestros: Casimito Baragaña (1925), paisajista a la manera de su siglo, sobrio y de eficaz lirismo; Alejandro Mieres (1927), vanguardista orientado a una especie de abstracción que sugiere vagas visiones. Nuevamente las mujeres: Maruja Moutas (1930), ingenuista; Trinidad Fernández (1930), neofigurativista avanzada.

DESDE LOS AÑOS 30 A LA POSGUERRA CIVIL

Si artísticamente los últimos citados pertenecen más bien al mundo pictórico de los años 20 y su continuidad, los conflictivos 30, con su 1931, 1934 y 1936-39, seguidos de la triste postguerra, de la escasez y al aislamiento, constituyen otra generación bien definida. Habría que iniciarla con Baquero Turcios (1933), hijo de Vaquero Palacios, tan polifacético, activo e internacional como su padre, asturiano pese a su ocasional nacimiento madrileño. A él ya nos referimos antes, y es figura que traspasa fronteras regionales y nacionales.

Seguirían Luis Fernando Aguirre (1935), personalísimo aunque pudiera derivarse de un surrealismo expresionista; Jaime Herrero (1937), cultivador de un modo de expresionismo pansexualista, burlón y crítico de la sociedad; Eduardo Úrculo (1938), ya citado; Adolfo Bartolomé (1938), uno

de los más prolíferos grabadores, pintor de elementos que recuerdan lo onírico asociado a un neorealismo muy suyo; Bernardo Sanjurjo (1940), uno de los más jóvenes y avanzados valores. El ya recordado barcelonés Juan Gomila (1942); García Linares, otro inclinado al expresionismo personal de sana objetividad; Miguel Ángel Lombardía (1946), que acepta todas las consecuencias del realismo, reforzándolos con valores muy suyos.

EPÍLOGO ABIERTO Y VALORACIÓN CRÍTICA

Todo cuanto antecede no pretende ser catálogo, ni tratado a fondo, ni tesis indiscutible. Faltan muchos nombres, algo olvidados por falta de monografías, o dolorosamente sacrificados al espacio aquí disponible. En cuanto a la doctrina, sólo es un ensayo, o mejor una oferta que aguarda consejos y más sabias aportaciones. Intencionadamente se ha prescindido de los pintores en torno a los treinta años de edad, vaya para todos la disculpa y el reconocimiento de la valía de muchos, tanta al menos como la de los maestros del pasado y de la madurez. Pero las cuartillas apremian, los árboles impiden ver el bosque, y si exclusiones pretéritas pueden ser incómodas, las actuales resultarían conflictivas. Hay que esperar unos años para añadir nuevos capítulos, sin duda espléndidos, a la pintura española de Asturias, pero con mayores perspectivas y quizá labor de otros investigadores. Por lo tanto, no cerramos con estas palabras y nombres citados, sino que dejamos abierto el camino al futuro.

En cuanto a un juicio crítico de la pintura asturiana, hay que ofrecer nuevas disculpas. Es difícil la ecuanimidad, porque el tema que no ocupa

parece siempre el más importante, porque el nacimiento, o en nuestro caso la integración en una tierra, arrastra al comprensible y desmedido entusiasmo. Tampoco es fácil la clara seguridad en un primer intento de síntesis sobre incompletos conocimientos y en espera de más investigaciones. Y el problema se agrava al hallarnos en el centro de una actividad tan intensa, actual y apasionada.

Sin embargo, quizá no sean injustas algunas apreciaciones. Si se contempla la pintura asturiana de los siglos XIX y XX en relación con el contexto universal, o al menos nacional, se aprecian lugares comunes con otros muchos territorios. Una pintura regional en rasgos generales —en el más positivo sentido de esta palabra—, carente de universalidades y posibilidades como las de París o Roma, Madrid o Barcelona. En cierto modo dependencia parcial de estos graves centros, pero conservación frente a ellos de la propia personalidad étnica. Dinámica de artistas y de otras, no iguales, a delimitaciones geohumanas equiparables.

En este marco, una muy apreciable riqueza, con artistas que alcanzan desde el entrañable tema local, con todas sus amorosas limitaciones, pero también con cualidades artísticas dignas y definitivas de un pueblo, que algo ha aportado al país y al mundo.

El retraso en la aparición de libros de gran entidad, la falta de intenso apoyo editorial, no se remedia hasta los años 50-60 de este siglo, y relegó por falta de difusión temprana algo más importante de lo que parecía. Por fortuna, Asturias se ha redescubierto como país de pintores, y si algunos sólo enriquecían, con gran mérito, el patrimonio local, otros son ya imprescindibles para escribir cualquier Historia de la Pintura algo completa de nuestro país e incluso de la universal.

Aportaciones al conocimiento de Juan de Zurbarán

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

Mientras que la personalidad histórica de Juan de Zurbarán, hijo del famoso pintor Francisco de Zurbarán, ha quedado claramente fijada dentro del panorama de la pintura española¹, su personalidad artística nos es aún prácticamente desconocida. Históricamente sabemos que nació en Llerena en 1620, y que se trasladaría a Sevilla en 1629 siguiendo a su padre. En Sevilla, donde residiría el resto de su vida, efectuó su aprendizaje en el taller paterno, donde adquiriría un estilo próximo a su maestro y progenitor, del cual con el paso de los años llegaría a ser ayudante. La dedicación pictórica del joven Juan de Zurbarán en el taller de su padre, le otorgaría una notable y precoz maestría, lo cual evidencia la calidad de los bodegones que se conservan respectivamente en Burdeos y Kiev², fechados en 1639 y 1640, en los que se advierte que el joven pintor a sus 20 años era ya un artista consumado³.

Al tiempo que un buen aprendizaje artístico Juan de Zurbarán recibió, beneficiándose de la

prosperidad económica del hogar paterno, una esmerada educación, como lo prueba el que fuera alumno de danzas cortesanas y que practicó la poesía. A los 21 años, en 1641, completada ya su formación, Juan de Zurbarán contrajo matrimonio en la iglesia de Santa Cruz de Sevilla, con doña María de Quados. A partir de esta fecha se emanciparía del taller paterno, actuando ya como pintor independiente, tal como se refleja en la declaración de 1644, en la que aparece como testigo con motivo de las terceras nupcias contraídas por su padre; en dicha declaración señala «ser pintor y vecino de la ciudad (Sevilla) en la collación de Santa Cruz». Y es en esta parroquia donde fueron bautizados sus dos hijos Francisco y Antonio en 1642 y 1644 respectivamente. Su vida se truncaría pocos años después, ya que falleció en 1649, probablemente a consecuencia de la terrible peste que ese año asoló la ciudad de Sevilla.

La relativa abundancia de datos biográficos sobre Juan de Zurbarán contrasta con la escasez y de referencias artísticas que de él poseemos. Aparte de los dos bodegones firmados y fechados que anteriormente hemos mencionado, ninguna otra obra segura de su mano conocemos. Otros muchos bodegones le han sido atribuidos con mayor o menor fundamento, pero de este aspecto no nos vamos a ocupar aquí. Sin embargo, hemos de señalar que un pintor que estuvo al menos activo en Sevilla durante 10 años, hubo de dejar si no una copiosa producción, al menos un conjunto de obras lo suficientemente amplio como para que nos hubiera permitido perfilar su talante artístico. Por otra

¹ M. L. CATURLA, *Zurbarán en Llerena*, A. E. A., 1947, pág. 280. Id. *Don Juan de Zurbarán*, BRAH, 1957, pág. 269.

² C. PEMÁN, *Juan de Zurbarán*, A. E. A., 1958, pág. 193-211.

³ A este respecto nos parece adecuado rechazar la hipótesis de César Pemán (ob. cit., pág. 200) seguida posteriormente por algunos autores, que no cree en la precocidad de Juan de Zurbarán, y al señalar la calidad del bodegón de Burdeos, opina que no puede ser obra de Juan, sino de Francisco, ya que el padre firmaría la obra con el nombre de su hijo para así promocionar a éste como artista.

parte, al no conocerse firmas suyas más que en dos bodegones, podría inducir a pensar que tan sólo se dedicó a esta especialidad pictórica; pero sabemos que en 1644 contrató dos cuadros, que no se conservan, para una cofradía de Carmona⁴, los cuales serían lógicamente de asunto religioso, mostrando por lo tanto que fue también pintor de temas con figuras.

A este respecto queremos ahora intentar dar a conocer como obras de Juan de Zurbarán un conjunto de cuatro pinturas, que procedentes del Convento de la Merced Calzada de Sevilla, hemos tenido ocasión de estudiar detenidamente con motivo de la realización del catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla, que personalmente estamos realizando. La atribución de estas obras a Juan de Zurbarán se basa en la aparición de una firma fragmentaria que hasta ahora había pasado desapercibida y que permite ser reconstruida e interpretada como la de este artista.

Las pinturas representan cuatro pasajes de la vida de San Pedro Nolasco y fueron realizadas como complemento a la serie que Francisco de Zurbarán contrató para el claustro chico del convento de la Merced en 1629; las pinturas contratadas por este pintor fueron veintidós, aunque nunca se llegaron a pintar en su totalidad. Ceán Bermúdez señaló en dicho claustro doce pinturas, de las cuales habría que descontar como obra de Francisco de Zurbarán las cuatro a las que nos referimos en este trabajo. De todas formas en la actualidad sólo se conservan en distintos museos seis de las pinturas que el pintor realiza para el citado claustro del convento.

La noticia de que las cuatro pinturas a que nos referimos no pertenecían a Francisco Zurbarán se da por primera vez en 1732⁵ en una descripción de los cuadros del convento. Allí se señala claramente que las pinturas que había en el claustro chico eran de Francisco de Zurbarán, excepto las que representaban «la entrega de Nuestra Madre por el rey San Fernando a nuestro Santo Patriarca, el de

la Barca, el del Sepulcro de San Ramón y el del milagro del Coro, que son de Francisco Reyna, condiscípulo que fue de Zurbarán». Poco se sabe de Francisco Reyna, excepto las noticias que nos da Ceán, quien sitúa su actividad hacia 1645 y su muerte en 1659. De las obras que de él se habían citado no se conserva ninguna actualmente, de manera que su personalidad artística nos es por el momento totalmente desconocida.

A pesar de que la Memoria citada menciona a Francisco Reyna como autor de dichas pinturas, debemos de señalar que la firma fragmentaria que ha aparecido en una de ellas no se ajusta para nada a la grafía de su nombre y apellidos, y que, sin embargo, corresponde perfectamente a la de Juan de Zurbarán. Pensemos que el autor de dicha Memoria, casi un siglo después de que fuesen pintados sus cuadros, o no manejó con propiedad los datos que poseía o recogió una tradición equivocada. Francisco Reyna pudo trabajar muy bien para el convento de la Merced, pero no debió ser el autor de los cuadros citados⁶. Por otra parte hay un evidente error en la Memoria, en la redacción de los títulos de los cuadros, puesto que versando el tema de todas las pinturas del claustro chico sobre la vida de San Pedro Nolasco, menciona uno de los cuadros como «el sepulcro de San Ramón», refiriéndose, sin duda, a San Ramón Nonato; pero el error es fácilmente corregible, ya que el episodio al que se refiere es sin duda la muerte de San Pedro Nolasco, siendo esta pintura precisamente la que presenta la firma fragmentaria de Juan de Zurbarán.

Con respecto a la fecha de realización de estas cuatro pinturas, ya se ha señalado⁷ que pese a presentar un estilo homogéneo con el resto de las pinturas de la serie realizada por Francisco de Zurbarán, debieron ser pintadas algunos años más tarde; evidentemente para ser obras de Juan de Zurbarán, como pretendemos demostrar, hubieron de ser realizadas en torno a 1645. Pensamos que no es nada extraño que habiendo quedado incon-

⁴ C. PEMÁN, ob. cit., pág. 194.

⁵ Memoria de las admirables pinturas que tiene este Convento Casa Grande de Nuestra Señora de la Merced, redentora de cautivos, de la ciudad de Sevilla (Copia de 1789 de un manuscrito de 1732), Sevilla, Biblioteca Colombina (papeles varios núm. 40).

⁶ La atribución de estas pinturas a Francisco Reyna fue recogida por F. J. Sánchez Cantón en *La vida de San Pedro Nolasco: Pinturas del claustro del refectorio de la Merced Calzada de Sevilla*. La Merced, 24-1-1922 y por P. GUIMARD, *Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán*, A. E. A., 1947, pág. 165.

⁷ P. GUIMARD, ob. cit., pág. 165.

cluso el ciclo de la vida de San Pedro Nolasco por Francisco de Zurbarán, el convento encargase su terminación años después al hijo del pintor.

Ocupándonos ahora del comentario de las pinturas que atribuimos a Juan de Zurbarán, señalaremos en primer lugar que en ellas se representan cuatro escenas correspondientes a la madurez de San Pedro Nolasco, apareciendo el santo en las cuatro pinturas, con el aspecto de un venerable anciano, lo que contrasta con los episodios realizados por Francisco de Zurbarán, que pertenecen a la infancia y juventud del santo. Los títulos que pueden darse en estas obras son *El milagro de la Barca*. *La aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco en el coro de la catedral de Barcelona*, *San Fernando entregando la imagen de la Merced a San Pedro Nolasco* y *La muerte de San Pedro Nolasco*. En conjunto estas pinturas demuestran haber sido realizadas por un artista fuertemente influenciado por Francisco de Zurbarán, lo que se traduce en una clara utilización de los modelos de este pintor, con similar captación del volumen de las figuras, de su expresividad y de la calidad de las texturas materiales que presentan vestiduras y ropajes. En *el milagro de la Barca* se describe el episodio en que San Pedro Nolasco cruza el mar en una pequeña barca, sirviéndola como vela su propio manto; la composición está presidida por la majestuosa figura del santo, en pie sobre la barca, destacando la fuerza expresiva de su rostro y el espectacular efecto del blanco vestuario, que está tratado con calidad similar a la conseguida por el propio Francisco de Zurbarán. En *la aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco* en la catedral de Barcelona, destaca el amplio número de frailes novicios que llenan el coro con sus blancos hábitos perfectamente descritos; esta escena tiene una particular intimidad, manifestada en el ensimismamiento de todos los personajes, sólo rota por la actitud de asombro del santo en la parte derecha de la composición.

La pintura que representa a *San Fernando entregando la imagen de La Merced a San Pedro Nolasco* muestra en la efigie del rey y de su séquito un magnífico conjunto de retratos, que representan probablemente a personajes sevillanos benefactores del convento de La Merced; en la actitud de la figura de San Pedro Nolasco se advierte una repetición casi exacta de la figura del mismo santo en el cuadro pintado por Francisco de Zurbarán, también el claustro chico, que representa *la aparición de San*

Pedro a San Pedro Nolasco, actualmente en el museo del Prado. En *la Muerte de San Pedro Nolasco* se advierte cómo la figura del santo repite la actitud de la *muerte de San Buenaventura*, pintado por su padre para la iglesia del convento de San Buenaventura de Sevilla, actualmente conservada en el museo del Louvre; en esta misma pintura la figura del fraile que aparece leyendo repite la actitud de Fray Pedro Machado, pintado por Francisco de Zurbarán también para el convento de La Merced de Sevilla y que actualmente se conserva en la Academia de San Fernando de Madrid, En suma, que en las cuatro pinturas que aquí atribuimos a Juan de Zurbarán se observan claras reminiscencias del estilo de su padre, hasta tal punto que en muchos aspectos la calidad de ciertas figuras y detalles podrían pasar perfectamente por obras suyas⁸.

Y si bien la firma que hemos identificado no ofrece con absoluta certeza la autoría de Juan de Zurbarán como pintor de estas obras, si queremos señalar finalmente que dicha firma no corresponde en absoluto con la de Francisco Reyna, mientras que permite la reconstrucción de la de Juan de Zurbarán. De esta forma nos encontraríamos con las primeras obras de asunto religioso pintadas por este artista de las muchas que hubo de realizar en los diez años en que actuó como pintor independiente en la ciudad de Sevilla.

⁸ Así lo manifiesta J. CAMÓN AZNAR en *la Pintura española del siglo XVII*, Summa Artis, XXV, Madrid, 1977, págs. 241-242, quien recogiendo la atribución a Francisco Reyna de estas pinturas, señala sin embargo la intervención de Francisco de Zurbarán en partes de cada uno de estos cuadros.

Nuevas aportaciones documentales sobre la Catedral de Sevilla

TEODORO FALCÓN MÁRQUEZ

En el presente curso 1976-1977 realizó, como becario de la Fundación «Juan March» un estudio arquitectónico de la catedral de Sevilla, que tiene dos objetivos fundamentales: indagar en sus fuentes documentales y realizar los correspondientes levantamientos planimétricos. Por gentileza de dicha Fundación, presento como primicia para este Congreso algunos avances de la documentación hallada, que se va a centrar sobre la Capilla Real, la Giralda, Sacristía Mayor y Trascoro.

CAPILLA REAL

Entre los diversos reconocimientos verificados por arquitectos de todo el país, durante la construcción de tan colosal capilla, hemos podido localizar varios que contribuirá a datar sus distintas fases constructivas. El primero que presentamos es el emitido por *Diego de Vergara*, el autor de la capecera de la catedral de Málaga. Aunque se tenía referencia de este informe por Ceán, se desconocía su contenido. Está fechado en 1555. En él se indica que la fábrica de la capilla había hecho un asiento, por lo que recomendaba que las obras paralizaran por espacio de dos años. Se hallaba construida la venera del presbiterio, que recientemente habían labrado los entalladores Campos, Lorenzo de Bao, Lope Martín y Balcisqueta.

Para mayor estabilidad del edificio, Vergara proponía hacer unos cimientos de dos varas de ancho, ripiándolo con cal y arena, como era usual. Fraguada la obra y cesado el asiento, recomendaba que

se hiciera un arco de dos pies y medio de ancho sobre la venera, por la parte exterior del edificio. En cuanto a los arcos de la tribuna, estimaba que debía paralizarse la obra, hasta ver el efecto del asiento.

Acompaña a este informe, otro de Diego de Vergara sobre la Giralda, que constituye un documento excepcional, ya que se trata de un proyecto de remate, tres años antes del definitivo de Hernán Ruiz. Dado su interés y su corta extensión lo transcribimos íntegro.

155 Sevilla.

Parecer de Diego de Vergara sobre la *Giralda*.

A. C. Legajo 102 (31-4-94)

(al margen) La Torre.

En quanto a la torre, se podrá azer quatro bentanas, en cada paño el suyo, que tengan de ancho syete, ocho pies, y le quedan en los cantones bastantes estribos proporcionado, sigan el ancho y ençima de los arcos se tocaden de alquitrabe y cornixa de poco relieve por los ayres.

Emparejado por ençima, encadenarlo muy bien encalabernado y ensablado con sus arcos de bigas de roble y ençima de lo susodicho un remate piramidal de madera de roble no cargado y bien encadenado con sus sortijas de yerro alto y baxo y sus remates de bolas y arpón.

Y antes quençima dello de aga funda, se maçicen unos arcos questán bazios, dentro de la torre, en este mismo cuerpo en lo alto y fortificado estos arcos se puede hazer lo susodicho de materiales de ladrillo y cal y arena.

La cubierta del maderamiento del remate piramidal será de planchas de aleton morisco y dado color y benimiento dorado, lo qual relumbrará mucho tiempo. Diego de Vergara. (al dorso) 1555. «Parescer de Diego de Velgara, sobre la Capilla de los Reyes».

Otros informes sobre la Capilla Real datan de 1557. También por Ceán se sabía que el 14 de di-

ciembre de ese año habían formulado dictámenes sobre el estado de la capilla los arquitectos Andrés de Vandelvira, Hernán Ruiz, Francisco del Castillo, Juan de Xea, Luis Machuca, Pedro del Campo, Diego de Vergara y Miguel Guaxa. Faltaba asimismo conocer el contenido de ellos. Localizados estos informes, hemos de subrayar que aunque el reconocimiento de Diego de Vergara figura en este expediente, está fechado en 1555, como hemos señalado anteriormente.

En el informe de *Andrés de Vandelvira* se indica que la capilla está construida hasta la altura de la cornisa, así como los dos estribos que sostienen la cúpula. Reconoce Vandelvira que hay un asiento entre la obra vieja y la nueva, al haberse aprovechado los cimientos primitivos, por lo que debería paralizarse por espacio de dos o tres años. Las grietas se deberían tratar con yeso, porque la cal no enjuga. Habría que hacer una cata para ver los cimientos por la parte exterior, los que en su defecto tendrían que profundizarse y fortificar con piedras, cal y arena. También propone Vandelvira que se haga un arco, en la parte de Levante, encima de la cornisa, de doce pies de alto y veinte de ancho, bajo el cual se abrirían ventanas. Finalmente dice «Si se ovieren de echar las dos columnas a la parte de dentro, con los arcos que atiben y reçiban el arco escarçano, esto no se hara hasta que aya hecho el dicho asyento».

Para remediar los problemas de asiento de la capilla, Hernán Ruiz propuso dos soluciones:

«Para... fortificar la bóveda en la parte flaca, sera un medio añadir un arco por la parte de fuera, destribo a estribo, que ensancha la muralla en ampliamiento de seys pies, con la qual anchura tendrá vastante restribo. El otro seía si no se tuviese por ynconveniente, desbaratar hasta la cornisa y ensanchar la muralla a la parte de dentro, con ganar lo aretraydo del plomo que tiene y bolar las molduras de los ornatos sobre la cornisa y desta manera achicase el vaquo de la capilla y crece el maçizo de la muralla y qualquiera de sus medios se dará despues que como e dicho la obra aya cesado el asiento que va haciendo ...»

Sobre si este informe lo dio Hernán Ruiz en calidad de Maestro Mayor de la catedral de Sevilla —como sostiene de la Banda y Vargas—, hay noticias contradictorias. Ceán afirma que no fue nombrado hasta 1558. El P. García y Gutiérrez de Ceballos cree que lo era desde 1556. Lo cierto es

que su nombre no aparece en las nóminas de esta catedral hasta la semana que va del 20 al 25 de diciembre, es decir, a la siguiente del informe.

Francisco del Castillo, Juan de Xea y Luis Machuca, presentaron un informe conjunto, que en síntesis dice que se refuerce el muro sobre la venera, con un arco que vaya de estribo a estribo, de tal forma que la clave del arco venga a nivelarse con el asiento y el grueso sea de 3 pies. Posteriormente se recrecería el muro 10 pies, en donde se abrirán luces, una a cada lado.

Pedro del Campo es partidario de no tocar los cimientos, ni las paredes, que tienen —a su criterio— el grosor suficiente. Sobre la bóveda de horno, dice «no es menester subir de pie derecho, por la parte de fuera, hasta subir por cima de él cuatro ventanas que están acordadas. No hay que añadirle más cargas, porque esta capilla tiene tal traza, que ella por sí misma tiene fortaleza por sí, más que otra traza alguna».

Finalmente, *Miguel Guaxa* es también partidario que paralicen las obras, pero no está de acuerdo en que se hagan las cuatro ventanas, porque en contra de lo que estiman sus compañeros —que ello haría más liviana la carga— él consideraba que cuanto más altura tenga la capilla, estaría menos fortalecida.

Aunque el estreno oficial de la capilla tuvo lugar en 1579, ya en 1575 estaba concluida. Sobre quien era entonces el Maestro Mayor, la bibliografía señala indistintamente a Juan y a Asencio de Maeda. Lo cierto es que en 1575 era Maestro Mayor Pedro Díaz Palacios y Aparejador Pedro de la Cantera. Asencio de Maeda lo sería desde 1576 a 1602.

Otro aspecto que hay que destacar, es que la linterna que remata la Capilla Real no es la construida en el último tercio del siglo XVI, sino otra diseñada por el ingeniero militar, Sebastián Van der Vorch. En las Actas de la Capilla Real hay constancia del mal estado en que se hallaba la cúpula desde principios del siglo XVIII. En 1754 se cayó de la media naranja una piedra de grandes dimensiones, por lo que se avisó a este ingeniero para que informase. Su Memoria queda reflejada en el Acta de 26 de noviembre de ese año:

«... dixo el Sr. Capellán Mayor aver recibido de Don Sevastian Brandeburg (sic), ingeniero de las obras reales de esta ciudad, un papel en que le participaba que de acuerdo con el Sr. Asistente de la misma ciudad, quedaba encargado de la obra de esta Real Capilla y que según el plan que tenía formado, y se

hace relación en el acta precedente y ocurrir a cualquier inminente peligro de ella, tenía pensado comenzar por el derribo de la linterna, que es la causa y origen del daño que ha sobrevenido al cuerpo de dicha Real Capilla, por su excesivo peso y gravedad, y en su lugar poner otra linterna de más proporción y menos peso, para cuyo efecto debía principar esta semana...»

Sobre el hecho de que se sustituyese la linterna por otra de menor peso, considero que estaría rematada por pináculos y arbotantes, como la de la Sacristía Mayor. Las obras terminaron en 1756, estrenándose de nuevo la Capilla Real, con otras mejoras, en mayo de ese año.

Como dato curioso diremos, que en el Acta capitular de 3 de noviembre de 1755 se indica, que tras el famoso terremoto del 1 de noviembre, la Giralda amenazaba caerse sobre la Capilla Real. Entonces se hicieron gestiones para trasladar la Virgen de los Reyes y el cuerpo de San Fernando el Alcázar, donde se le destinó sitio en la casa del Asistente. Una acertada restauración de la torre por el arquitecto Manuel Núñez, impidió desaparecer tan excepcionales obras de arte.

SACRISTÍA MAYOR

El cerramiento de esta capilla tuvo lugar en 1543, cuando era Maestro Mayor de la catedral Martín de Gaínza. En el Libro de Mayordomía de ese año hay una partida por «quinientos y treinta ladrillos azulejos, que se compraron para el chapitel que esta sobre la linterna de la Sacristía Mayor, a tres mrs. cada uno y ochenta mrs. que pagó (el veedor de la obra) por la traída dellos dende Triana a la obra».

Sin embargo, en un reciente libro que hemos publicado sobre *La capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla*, establecíamos la analogía existente entre la estereotomía del trasdós de la Cúpula de la Sacristía Mayor de la catedral, con la del Sagrario. Este edificio que se inició en 1618 y fue concluido en 1662, tuvo una cúpula rematada en estribos y arbotantes, que han sido eliminados hace pocos años en el curso de una restauración.

La comparación que establecíamos entonces toma cuerpo con nuevos hallazgos documentales, que nos confirman que la cúpula y linterna de la Sacristía Mayor fueron restaurados en el siglo XVII. En el Cabildo de 5 de marzo de 1612, se indica lo siguiente:

(al margen) Que se vea el daño que tiene la bóveda de la Sacristía.

«Este día mandaron se cometiese a los señores Mayordomo y Contador de Fábrica, hagan que el Maestro Mayor vea el daño que tiene la bóveda de la Sacristía Mayor y el remedio que tenía y para ello se hagan todas las diligencias que conviene y refieren para que el Cavildo ordene lo que más convenga para su reparo». Era entonces Maestro Mayor en funciones Miguel de Zumárraga. Pero aún es más explícito el auto de 26 de enero de 1699».

(al margen) Reparó de la linterna de la claraboya de la Sacristía Mayor, se haga.

«Este día los señores de Fabrica dieron cuenta al Cabildo estar amenazando ruina la linterna de la claraboya de la Sacristía Mayor, y que con 100 ducados, poco más, se podía remediar este daño; haciéndola de azulejos en lugar de tejas, y oydo por el Cabildo, dio comision a dichos señores para que se execute luego al punto». Cuando se hicieron estos remates goticistas, a fines del siglo XVII, era Maestro Superintendente de las obras de la catedral José de Amezquita Tirado.

TRASCORO

Las primeras gestiones para construir un trascoro en la catedral datan de 1516. En auto capitular de 3 de marzo de ese mismo año, se había comisionado a unos diputados, a fin de que hablasen con el aparejador Gonzalo de Rozas, para que trajesen piedras para hacer el trascoro. Sin embargo, hasta 1553 no se volvió a tratar sobre este tema, ordenando el Cabildo que se hiciera el trascoro de piedra, «forrado» de alabastro, como las demás capillas que rodean el coro. Era entonces Maestro Mayor Martín de Gaínza.

En 1619, con ocasión de la venida de los reyes a la ciudad, se pensó adornarlo y construir una tribuna sobre él. En 10 de junio de ese año, Luis González, maestro de cantería, vecino de Cabra, se concertaba ante el escribano Gaspar de León, con el Deán y Cabildo de la catedral, para construir uno nuevo, de cimientos. Se haría según las trazas de Miguel de Zumárraga, Maestro Mayor de la catedral, quien por entonces dirigía la construcción del Sagrario. Las piedras de distintos colores se traerían de Lagos (Portugal) y de Galaroza (Sierra de Aracena).

Iniciadas las obras, hubo frecuentes debates en el Cabildo catedral a causa del requerimiento dado por el canónigo y tesorero, don Gaspar Rodríguez

de Herrera, para que cesasen las obras, ya que consideraba que eran un gasto inútil y que afeaba el conjunto monumental. El arquitecto Bermundo Resta propuso que se tabicara y pintara el trascoro.

A lo largo del proceso que se entabló, en marzo de 1621 informaron Juan de Oviedo, Maestro Mayor de la ciudad; el hermano Miguel Sánchez, de la Compañía de Jesús; Juan Martínez Montañés y Diego López Bueno. Según especifican en su informe, la obra no tenía falta alguna, pero «en cuanto a los entibos de los lados, sería fácil disponerlo, de suerte que tuviera gracia y firmeza, mejorando algo lo que el Maestro Mayor auía diseñado, y Joan de Obiedo que encargó de traçarlo, con comunicación de los demás».

En abril de ese año, informan de nuevo Miguel de Zumárraga; Bermudo Resta, Maestro Mayor de los Reales Alcázares; Diego López Bueno, Maestro Mayor de Fábricas del arzobispado y Andrés de Oviedo, Maestro Mayor de la ciudad. Todos están de acuerdo en que se quita el trascoro. Días después, Bermudo Resta, Diego López Bueno y Andrés de Oviedo puntualizan: «la dicha tribuna está errada en la compostura y disposición de los colores de las piedras, el qual defecto la afea y desgracia, de manera que es fuerça se emiende y ponga en perfección para excusar la nota y censuras del pueblo, la qual emienda no es posible se haga, si no se quita en donde está».

Las noticias sobre el trascoro se interrumpen en este momento, cuando su construcción estaba prácticamente terminada. En 1620 se había iniciado su decoración con los bustos en bronce de las santas Justa y Rufina, que realizó el platero Lucas Valdés. Las obras estuvieron paralizadas hasta 1633, año en que debió ultimarse, dorándose los bronce, capiteles y basas de las columnas, los triglifos, postigos y remates. Esta labor fue realizada por los maestros doradores Juan Machado y Baltasar Quintero, así como por el maestro platero Mateo Gutiérrez, entre otros. Francisco Pacheco pintó ese año el cobre que representa la rendición de Sevilla a San Fernando.

Preside el trascoro una pintura sobre tabla de la Virgen de los Remedios. Pese a que denota influencia sienesa del Trecento, Bertaux, Mayor y Post, señalan que debe datarse de principios del siglo XV. Lo que sí es cierto es que la tabla fue restaurada en 1564, como acredita el Libro de Adventicios de ese año:

(Primera nómina de septiembre) «A Antón Pérez y Bonilla, por lo que han pintado esta semana en la ymagen de Ntra. Sra. de los Remedios, con los colores que en ello han gastado, ochoçientos y setenta mrs.».

(Segunda nómina) «A Antón Pérez y otros dos pintores, por lo que han trabajado esta semana en el altar de los Remedios, dos mill y sesenta y ocho mrs.».

*Precisiones sobre el retrato de la duquesa de Borgoña Isabel de Portugal,
por Jan van Eyck*

CÉSAR PEMÁN PEMARTÍN

El objeto de la presente comunicación no es, estrictamente hablando un tema de Arte español, ya que se contrae a una obra de pincel flamenco, pero tan relacionada con un episodio importante para la Historia de nuestro Arte, como lo es el viaje de Juan van Eyck a la Península Ibérica, que me ha parecido apropiado para presentarla ante esta tan calificada asamblea de profesores de la materia, porque me consta por boca de algunos de ustedes la buena acogida que bondadosamente dispensaron a una contribución mía sobre el tema, que han incorporado a su enseñanza en lo relacionado sobre el asunto, lo que hace en mi obligado agradecimiento y por probidad profesional aportar una precisión que puede representar una rectificación o por lo menos una duda sobre algo que de mi trabajo anterior puede resultar como un hecho probado respecto a una obra de Arte de importancia.

Se trata del retrato de la infanta Isabel de Portugal cuya ejecución es el objeto, documentalmente probado del viaje del pintor a la Corte de Lisboa en 1429-1430.

El hecho es bien conocido prácticamente de siempre, pero el paradero del cuadro se ignoraba y se desconocía su verdadero aspecto. Ya advertí en mi librito *Juan van Eyck y España* que lo del aspecto quedaba averiguado en forma poco menos segura desde el magistral trabajo que le dedicara el profesor de Heidelberg Kurt Bauch publicado en las *Sitzungsberichte* de la Academia de Ciencias de la ciudad años 1961/62.

En persecución de la correcta clasificación de un retrato no de gran calidad, pero de tipo eyckiano

en el Museo de Cádiz que yo he regentado durante años, el de la princesa portuguesa ocupó abundantemente mi atención.

De la bibliografía y documentación que yo poseía al tiempo de publicar mi libro me llevó a afirmar en él (pág. 52) que retratos pintados de la princesa por Juan van Eyck fueron dos, y aún quizá no meras réplicas el uno del otro.

Con posterioridad he podido manejar personalmente fotocopia de la relación del viaje que se contiene en los Archivos reales belgas fondo *Chambre des Comptes du Brabant*, 2.º registro de «chartes», que es la base documental, contemporánea y punto menos que oficial del viaje. Su lectura me obliga a las precisiones que ahora aporto por lo que restan de seguridad a mi afirmación anterior o pueden influir en su valoración.

La relación del viaje declara sin lugar a dudas la presencia del pintor en el séquito de los embajadores y la ejecución por el mismo de un retrato de la princesa: «... les dits ambaxadeurs par ung nommé maistre Jehan de Eyck, varlet de chambre de mondit seigneur de Bourgoingne et excellent maistre en art de peinture firent peindre bien au vif la figure de madite dame l'infante Elizabeth».

Más adelante se añade: «... lesdits ambaxadeurs, environ le xij^e fehvrier ensuivant (1429), enverent devers mondit sieigneur de Bourgoingne quatre messaiges (debiera decir messagers), deux par mer et deux par terre, c'est asavoir: (a continuación los nombres de los cuatro enviados: por mar un escudero y un *poursuivant d'armes*; por tierra otros dos escudero y *poursuivant* de los que éste

luce el expresivo nombre de Portejoie) par lesquelles messages, et par chacun d'iceulx, ils avoient trové, et que jusques lors avoit este fait touchant la matiere dudit mariage. Aussi luy envoyerent ilz la figure de ladite dame faicte par peintre comme dit est».

Este doble envío uno por mar, otro por tierra, tenía evidentemente por objeto asegurar la buena recepción en destino. De la parte de tierra y dadas las precarias relaciones del duque con el rey de Francia hasta el tratado de Arras de 1435 las condiciones eran tales que la embajada había hecho su viaje por mar y lo mismo se hizo para llevar a la novia al regreso, pero tampoco se trataba precisamente de un crucero de placer: el viaje de ida duró del 19 de octubre al 18 de diciembre de 1428 incluyendo varias recaladas en puertos ingleses, galaicos y portugueses antes de llegar a Lisboa y en cuanto al de regreso fue de tal modo azaroso que dispersó parte de las naves que salieron en seguimiento de la princesa y las fatigas del mal tiempo obligaron a cambiar de nave al jefe de la Embajada Juan de Lannoy, señor de Roubaix y de Haszelles y a punto estuvieron de costarle la vida. Se comprende, pues, la juiciosa precaución de mandar la documentación por duplicado y por una y otra vía, terrestre y marítima. Lo que no se afirma categóricamente es que una versión del retrato de la princesa formara parte integrante de cada una de las expediciones. Yo, sin conocimiento directo entonces del texto de la relación lo afirmé así en mi libro y como consecuencia de los modelos que los estudiosos habían reunido como posibles copias o ecos del retrato llegué a pensar que podían ser dos distintos, en vez de simples réplicas el uno del otro.

Hoy con conocimiento de la documentación sigo creyendo la cosa posible, muy verosímil lo de los dos ejemplares, dado el interés que parece que

el duque concedía a la posesión de la vera efigie de la futura esposa, hasta el punto de hacer figurar en la Embajada a su pintor favorito. Menos seguro me parece que se tratara de dos pinturas en posas y actitudes diferentes dado el silencio de la relación acerca de tal duplicidad, y pese a las lucubraciones de los críticos a partir de varios cuadros de la época, algunos de los cuales más bien pienso que nada tienen que ver con el retrato de la princesa.

Y como de mi anterior toma de postura en mi libro era natural deducir que la busca no de un original sino de dos diferentes podía ser fructífera, era obligado dejar ahora las cosas en su justo punto.

Un retrato debe responder con toda probabilidad al dibujo publicado por Bauch. La existencia de un segundo, réplica o no del anterior, queda dudosa.

Al margen ya de la cuestión del retrato de Isabel la relación narra en pocas líneas el viaje expresamente por los embajadores por la Península y aunque sólo cita a Santiago de Galicia, añade «el plusieurs autres seigneurs, pays et lieux», lo que basta para comprender que el viaje desde febrero hasta «environ la fin de may» les llevó a atravesar enteramente la península. Además de los tres embajadores titulares se cita entre los viajeros por España nominatim a cuatro personas más y por añadidura a «autres gentils hommes et familliers» entre lo que es razonable pensar se encontrara el pintor, hipótesis sobre las que han trabajado numerosos estudiosos de su obra y para la que yo mismo aduje razones y piezas de comparación en el paisaje de la Primavera española y variados detalles más.

Quede, pues, constancia de las limitaciones que el documento original pone a la excesiva rotundidad de anteriores afirmaciones, pero también a la buena base de verosimilitud que otorga las aportaciones traídas por mi propio estudio y por los de otros anteriores y posteriores.

Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla

JORGE BERNALES BALLESTEROS

La escultura hispalense del s. XVI ha sido estudiada en más de una ocasión y de modo tal que sobre su desarrollo estilístico hay un conocimiento bastante cabal, en particular en lo referente a la segunda mitad de la centuria. La primera mitad del siglo en cambio, tiene todavía lagunas; de muchos artistas existen visiones parciales, se desconocen sus orígenes, producción completa y faltan incluso análisis rigurosos que permitan comprobar la evolución de las formas acorde con las ideas y gusto imperantes.

Por ello resultan imprescindibles en Sevilla los trabajos de investigación documental en los archivos y de comprobación con las obras existentes. No pueden desdeñarse en modo alguno los aportes documentales y análisis ofrecidos por las generaciones anteriores; sin esa labor hoy tendríamos que partir de cero; por el contrario, tenemos abierto un camino en el que sólo hace falta proseguir y emplear los métodos de nuestro tiempo; pero, con sencillez, admitir que aún son necesarias las tareas de compilación de datos, estudio de formas y, muchas veces, realizar pesquisas para la localización de obras, tanto en olvidados pueblos de Andalucía como en remotas localidades hispano-americanas. No por ello se marginan las orientaciones sociológicas y otras metodologías de indudable atracción actual, si bien, antes parece conveniente llegar hasta donde sea posible en el más exacto conocimiento de las fuentes.

El convencimiento de que esta doble tarea es una de las fundamentales, crece si se tiene en cuenta que las producciones artísticas hispalenses atendieron las demandas de numerosos clientes indios

durante los siglos XVI y XVII, y que las cuantiosas piezas conservadas en América están pendientes de correctas clasificaciones. No vamos a insistir sobre el papel desempeñado por Sevilla en el comercio indiano, es de sobra conocido, pero si parece haber llegado el momento de compilar gran parte de ese tráfico artístico, de lo que hay abundantes datos en los archivos sevillanos y americanos. En este sentido y consecuentes con esta opinión, tenemos como empeño desde hace algunos años la elaboración de un catálogo de escultura española en América, de lo que ya hemos publicado algo parcialmente y de lo que ahora también trataremos en esta comunicación.

En efecto, la finalidad, de estas líneas es la de abundar en el mejor conocimiento de la producción de Roque de Balduque, artista de singulares atractivos por su labor de enlace estilístico a comedios del siglo XVI sevillano y por sus conocidas creaciones en los temas marianos. Balduque no está aún suficientemente conocido y con este trabajo sólo pretendemos añadir algunas obras a su catálogo, amén de corroborar una sospechosa relación americana, pero quedarán vacíos que esperamos cubrir en próximas ocasiones.

El origen nórdico de Roque de Balduque es indudable; en varios documentos se declara como de nación flamenca y así aparece en su testamento fechado en 1560¹. Sabemos que perteneció al gre-

¹ Archivo Parroquial del Salvador, t. IV, 1552 a 1563. Y Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 16, Lib. 1, 1560-64.

mio de San Andrés que agrupaba en Sevilla a todos los nacidos en Flandes y que por esos años sustentaba capilla y hospital vecinos al antiguo Colegio de Santo Tomás. Por analogía con los Bolduque activos en Medina de Rioseco, en la quinta década del siglo ², se ha supuesto su nacimiento en Hertohenbosh (el Bois-le-Duc del Bravante septentrional), pero faltan indicios que determinen si en verdad fue hermano de Mateo y Pedro Bolduque. En su testamento se refiere a un solo hermano, Andrés Odebelso, vecino de Cambray, a cuyos hijos deja ciertas cantidades, pero no menciona para nada a los escultores de Rioseco ni Hertohenbosh. De momento, y como bien dice Azcárate ³, no parece haber un parentesco evidente, lo que tampoco se aprecia estilísticamente.

En Sevilla aparece desde 1534 en que trabaja para las Casas Capitulares y puede seguirse su actividad hasta 1561 en que muere, salvo algunos paréntesis de viajes (Cáceres en 1547 a 1550) y otros de desconocidas labores. No sería descabellado suponer que buena parte de su producción se halle inmersa en las tareas decorativas de diferentes partes de la Catedral sevillana, verdadera «bottega del arte», y crisol donde se fundieron las diversas corrientes artísticas europeas. Su nombre aparece en los libros de cuentas junto con el de otros artistas, pero resulta muy difícil deslindar las partes que le correspondan, caso del gran retablo mayor, adiciones a la sillería, decoración de sacristías, capilla real, etc.

Las obras conocidas y documentadas ⁴ muestran una producción fundamentalmente dividida en dos

actividades, retablos de escultura e imaginería exenta. Se han perdido o mutilado la mayor parte de sus retablos, a excepción de los de Santa María de Cáceres y Alcalá del Río, pero quedan algunos restos que veremos más adelante. Mejor suerte han corrido sus hermosas y esbeltas interpretaciones de imaginería en madera estofada y policromada; se han perdido algunas, pero restan unas diez en Sevilla y Provincia que son suficientes para justificar el título que se le ha conferido de «imaginero de la Madre de Dios» ⁵.

Su estilo en los relieves e imágenes de retablos resulta complejo, de factura desigual. Persisten vestigios que denotan ciertos arcaísmos o notas populares, pero también se aprecian esfuerzos por incorporar un sentido de nobleza y empaque renacentistas, si bien que matizados por una sensibilidad nórdica, más propiamente holandesa ⁶. Su labor como imaginero es de mayor corrección y uniformidad ⁷. Hernández Díaz advierte dos modalidades en el tratamiento del grupo de la Virgen-Madre ⁸, en un primer caso la representa con postura erecta, con vestiduras muy verticales que acentúan la esbelta proporción de la figura y con peculiares plegados y caídas de toca y manto; este primer tipo enlaza con Mercadante de Bretaña a través de Pedro Millán. Un segundo grupo está compuesto por imágenes de factura más suelta, con rompimiento de frontalidad y verticalidad median-

² Noticias proporcionadas, entre otros por:

MARTÍ Y MONSÓ, J.: *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid-Madrid, 1898.

GARCÍA CHIVO, E.: *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, t. II, Valladolid, 1941, págs. 78 a 80.

FLORIANO, Antonio C.: *El retablo de Santa María de Cáceres*. En «Boletín de Arte y Arqueología», Universidad de Valladolid, 1940-41, t. II, págs. 88-89.

³ AZCÁRATE Y RISTORI, J. M.: *Escultura del siglo XVI*, Colc. «Ars Hispaniae», Madrid, 1958, pág. 253.

⁴ Sobre el particular pueden consultarse:

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, t. III, págs. 3 a 95.

LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, pág. 31.

SÁNCHEZ CASTAÑER, J.: *La Virgen de la Misericordia obra de Roque de Balduque*. En «El Correo de Andalucía», Sevilla, 7 de marzo de 1929.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La escultura en Andalucía*, t. II, Sevilla, texto, láminas 145 a 150.

SANCHO CORBACHO, H.: *Arte Sevillano de los siglos XVI-XVII*. En Colc. «Documentos para la historia del arte en Andalucía», t. III, Sevilla, 1929, pág. 15.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Artes y Artistas del Renacimiento en Sevilla*. En Colc. «Documentos para la historia del arte en Andalucía», t. VI, Sevilla, 1933, págs. 40-41.

⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista*. En «Archivo Hispalense», 2.^a época, t. II, pág. 87 (Sevilla, 1944).

⁶ WEISE, G.: *Die Spanische plastik*, Tübingen, 1956, pág. 42.

⁷ ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La escultura del Renacimiento en España*. Capítulo en «La Escultura en Occidente», de H. Stegman, Barcelona, 1936, pág. 264.

⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Escultura hispalense del Bajo Renacimiento*, Sevilla, 1951, págs. 12-13.

te torsión del cuerpo y flexión de las piernas, lo que les confiere movimiento de estirpe manierista y apunta a las posteriores representaciones del tema en la escuela hispalense. En ambos casos los rostros son de expresión melancólica y con suaves acentos de tristeza.

A mediados del siglo el arte de Balduque se muestra en esta faceta mucho más sereno que el arte castellano; no tiene la sutil delicadeza del de Siloe en Granada, pero es de gran interés, tanto por la función de enlace que desempeña como por sus creaciones iconográficas, de influjo evidente en los escultores de su tiempo y en los del posterior manierismo sevillano. Falta aún por conocer el grado de participación que pudo tener en la evolución de Balduque su compañero de tareas en Sevilla y Cáceres, Guillén Ferrant, a quien Weise quiere identificar con el Diego Guillén que trabaja en la Sacristía mayor de la Catedral⁹ y autor, según Gómez Moreno, de la hermosa Virgen del Sagrario del panteón de la Colegiata de Osuna¹⁰, de un concepto renacentista más claro que el de las melancólicas y espirituales Vírgenes de Balduque.

Con estas premisas pasamos ahora a estudiar las piezas que consideramos como dignas de figurar en la producción del artista; unas son en realidad de recuperación para dicho catálogo y otras son realmente nuevas.

Esculturas de Chiclana de la Frontera.—De 1549 es el contrato para la ejecución de un retablo destinado al templo parroquial de esta villa¹¹, el mismo que estaba terminado en 1551. Dicho retablo de imágenes talladas desapareció en el s. XVIII al edificarse el nuevo templo neoclásico, pero quedó un relieve del Descendimiento de la Cruz, que hoy se guarda en la capilla del Sagrario, que durante mucho tiempo se supuso provenía del retablo de Balduque. El reciente inventario artístico que hemos efectuado en esa localidad ha permitido examinar los viejos libros de fábrica, así como estudiar de cerca el relieve, comprobar sus dimensiones (1,72 ms. de alto) e identidad con el desaparecido

retablo del cual formó parte; es en efecto obra de Balduque y emplea una composición parecida a la del mismo tema en Santa María de Cáceres, pero con mayor dramatismo y menor habilidad. Visto de cerca resulta incorrecto, aunque es de suponer que haría otro efecto colocado en la altura para la que se dispuso originalmente. A diferencia del retablo cacereño estuvo estofado y policromado, obra encomendada al pintor Andrés Ramírez. Se ignora si en esta ocasión Balduque dio participación en los trabajos a su amigo y paisano Juan Giralte, pues el tratamiento de las figuras recuerdan de algún modo las labores de este otro artista.

Esculturas de Medina-Sidonia.—De 1554 es el contrato para el retablo del Sagrario de la iglesia parroquial de Santa María la Coronada¹² que había de tener en relieve las figuras de Santa Ana, la Anunciación y la Cena; de bulto redondo a: S. Pedro, S. Pablo, los cuatro Doctores de la Iglesia y las Virtudes Teologales; se sabe que el retablo se terminó en 1559. Romero de Torres en su catálogo de la provincia de Cádiz da noticia de la existencia de ocho de esas tallas en el actual retablo barroco dedicado a Ntra. Sra. de la Paz¹³, pero considera como de Balduque algunas que no lo son, ya que en verdad sólo pertenecen al artista flamenco las imágenes de los Cuatro Doctores de la Iglesia: San Ambrosio, San Agustín, San Gregorio y San Jerónimo, todas ellas de tamaño académico. Lucen la habitual composición de cuerpo modelado por torsión de las piernas, túnica de caídas verticales y manto lateral que se envuelve en torno a un brazo y cae conformando cuatro o tres planos, en tanto que por el otro lado lo hace de forma recta. Los rostros son poco expresivos, si bien debe tenerse en cuenta que fueron sustancialmente reformados, así como las manos y policromía, en el siglo XVIII.

De mayor interés es el relieve de la Cena, que durante años ha permanecido olvidado en un almacén del templo y que recientemente se ha colocado en la capilla del real bautisterio. Es una obra que entraña dificultad por el tema mismo, pero se

⁹ WEISE, G.: op. cit., pág. 40 y *Spanische plastik aus sieben jahrhunderten*, 5 ts. Tübingen, 1925-1928.

¹⁰ GÓMEZ MORENO, M.: *La escultura del Renacimiento en España*, Barcelona, 1931.

¹¹ GESTOSO Y PÉREZ, J.: op. cit., t. III, pág. 93.

¹² Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, Oficio 20, lib. 1, fol. 229.

¹³ ROMERO DE TORRES, E.: *Catálogo Monumental de España: Provincia de Cádiz*, Madrid, 1934, t. I, pág. 447.

advierte una sobria composición simétrica que no es nada goticista, aunque subsisten los arcaísmos en el tratamiento de las cabezas.

Para el mismo templo contrató Balduque el 2 de mayo de 1559 la ejecución del retablo mayor, con catorce historias y para ser entregado al cabo de tres años¹⁴. La muerte en 1561 le impidió dar término al encargo, pero en el testamento dice que ya tenía acabados el Calvario del remate así como otras esculturas. Como se sabe el retablo quedó paralizado hasta 1577, año en que los artistas Melchor Turín, Juan Bautista Vázquez y su hijo Vázquez el mozo reemprendieron las tareas; en 1581 se daba fin a la obra del retablo, uno de los más grandes y complejos de estudiar dentro de la escultura de este tiempo. En su remate se conserva el Calvario de Balduque; el Crucificado es de tamaño mayor que el natural y es quizá de lo mejor y más expresivo de su producción, tanto por el fuerte dramatismo en que está concebido como por la composición ligada con las figuras de la Virgen y San Juan, relación visible en las posturas y movimientos de los cuerpos. Durante mucho tiempo ha pasado desapercibido este monumental Calvario, pero importa destacar la paternidad de Balduque como autor de este conjunto; no obstante, es posible que las imágenes de la Virgen y San Juan, sufriesen algunas reformas por parte de los artistas que intervinieron posteriormente en el retablo.

Virgen con el Niño. Catedral de Lima.—En el retablo mayor de la Catedral de Lima se conserva desde el siglo XVI una imagen de la Virgen con el Niño que estilísticamente se relaciona con la producción de Balduque. De siempre se ha considerado como un donativo del Emperador Carlos, pero según investigaciones efectuadas anteriormente, hemos podido comprobar que el primer templo limeño, estrenado en 1541, tuvo simplemente una imagen de pintura de Nuestra Señora de los Reyes, que aún se conserva con el nombre de «La Sola», precisamente por haber sido la primera y única imagen existente en dicha iglesia mayor. Al ser convertida en Catedral, 1541, se pensó en un nuevo edificio, lo que se hizo de 1543 a 1551. La

capilla mayor de este segundo templo fue adquirida por D.^a Francisca Pizarro para entierro de su padre el Conquistador y Fundador D. Francisco Pizarro; para el efecto dotó una capellanía y retablo que cobijara una imagen de la Virgen. Por entonces D.^a Francisca residía en España (Trujillo en 1551) y debe considerarse esta fecha como la más cercana para la adquisición de la escultura en el taller de Balduque. Hay constancia documental que su representante en Lima concertó con el Cabildo eclesiástico el 12 de marzo de 1551 la colocación de un retablo bajo dosel con las armas del Marqués¹⁵ y poco después debió llegar la escultura de la Virgen, mencionada por todos los cronistas que describen la ciudad desde 1560 en adelante.

El Prof. Schenone reparó en la belleza de esta imagen, pero la relacionó con las obras de Jerónimo Hernández¹⁶; es posible que hayan prestado a confusión la altura en que está colocada y la burda pintura blanca que le aplicaron los neoclásicos seguidores de Matías Maestro, pues es una clara composición balduquiana. Los rasgos de bello rostro oval son de abolengo flamenco y expresan un aire de melancolía; no obstante, debe advertirse que la mascarilla está muy estropeada y en general la imagen ha sufrido varias restauraciones¹⁷. La postura del cuerpo es casi recta, con cierto frontalismo acentuado por las caídas de toca, túnica y manto, iguales en todo a los que luce la Virgen de la Misericordia de Sevilla. La actitud del Niño es similar y pertenece a ese primer grupo de imágenes marianas de Balduque estudiadas por Hernández Díaz. Es una Virgen con el Niño sin advocación, pues la vara que ostenta en la mano derecha parece ser de colocación posterior.

Virgen del Rosario. Iglesia de Santo Domingo de Lima.—También esta imagen ha sido considerada como regalo de Carlos V para la comunidad de

¹⁵ Archivo Histórico del Perú: Protocolos Notariales. Escribano Alonso de Valencia. Años 1550 a 1557.

¹⁶ SCHENONE, H.: *Esculturas españolas en el Virreinato del Perú*. En «Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas», Buenos Aires, 1968, pág. 68.

¹⁷ MESA, J. DE GISBERT, T.: *El renacimiento en la Audiencia de Charcas*. En «Anales...», Buenos Aires, 1959, pág. 60.

HARTH-TERRÈ, E.-MÁRQUEZ ABANTO, A.: *Retablos limeños en el siglo XVI*. En «Revista del Archivo Histórico Nacional del Perú», Lima, 1959, t. XXIII, pág. 7.

¹⁴ Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, Oficio 1, lib. 2 s/f. Cit. también por López Martínez, C.: op. cit., pág. 32.

dominicos al fundarse la ciudad en 1535, pero fue adquirida en Sevilla por preladados de la Orden y bastantes años después. Fue igualmente el Profesor Shenone quien supuso que podía ser imagen sevillana y con acierto la vinculó a la producción de Balduque¹⁸. Las investigaciones que hemos realizado han confirmado las sospechas del ilustre profesor argentino, pues hoy sabemos que fue encargada en Sevilla a nuestro artista por el Obispo electo de Chuquisaca Fr. Domingo de Santo Tomás en 1558 y que en marzo de 1559 se embarcó en la flota que zarpaba para las Indias desde el trianero puerto de la Muela, con cuarenta frailes y múltiples encargos de obras de arte y libros, según los registros de embarque conservados en el Archivo General de Indias y en los que aparece el autor de la escultura¹⁹.

La imagen limeña está intacta, guarda gran parecido con la Virgen de la Cabeza de la parroquia sevillana de San Vicente, procede del extinguido convento del Carmen²⁰, y con la de la Misericordia, aunque la de Lima resulta algo más blanda y elegante. Su esquema es de clara postura vertical y tiene las consabidas formas de toca, túnica con fajín y manto de diferentes planos que estudia el Profesor Hernández Díaz. Además de los atributos del Rosario y coronas que portan la Virgen y el Niño, en el s. XVII se le agregó un relicario con un «Lignun Crucis».

Hay un testimonio valioso para comprobar la existencia de la imagen en el templo dominico desde 1560, y es la del cronista de la Orden Fr. Reginaldo de Lizárraga²¹, quien vivió en ese convento durante buena parte de la segunda mitad de siglo; dice sobre el particular que al contratarse en 1582 el retablo del Rosario con Juan Bautista Vázquez, no se encargó la imagen titular por cuanto

ya existía, y antes bien se dispuso en el contrato que la obra se había de ajustar a las dimensiones de la escultura existente²². El interesante retablo de Vázquez, pintado por Pedro de Villegas se ha perdido, pero ha quedado la efigie de Balduque, uno de los pocos testimonios de la riqueza de ese conjunto dominico en el siglo XVI.

Otras esculturas en Lima.—En el ya citado testamento de 1560 dice el artista que se le deben ciertas cantidades por unas tallas enviadas para vender en Las Indias. Hemos logrado saber que esas obras fueron cuatro relieves pintados que fueron embarcados en Sevilla junto con el equipaje y criados del Obispo de Charcas D. Fernando González de la Cuesta en 1559²³. El Obispo murió en el trayecto, en la ciudad de Panamá (1560) y al año siguiente todos sus bienes fueron vendidos en Lima por el Algacea del Prelado²⁴. No ha sido posible identificar hasta el momento esos relieves; pero parece ser muy próximo al estilo del artista el alto relieve de 1,20 ms. de alto que representa la escena de la Degollación del Bautista que se encuentra en el retablo de la Sagrada Familia también en la Catedral de Lima. Los repintes que se advierten y mal estado que ofrece la obra, nos hacen guardar ciertas reservas y no efectuar una atribución apresurada.

Hay otras esculturas en varios puntos de América, tales como Panamá, Tunja, Quito, Tinta y aún en la propia Lima, en las que se ven los caracteres esenciales de la plástica balduquiana; pueden ser realizaciones del taller, de otros artistas influidos por su estilo y quizá del propio maestro, pero todavía nos faltan estudios más detenidos e investigaciones documentales como para efectuar atribuciones provisionales; de momento las tenemos consignadas y es posible que constituyan materia de próximas tareas.

¹⁸ SCHENONE, H.: op. cit., pág. 60.

¹⁹ Archivo General de Indias. Contratación. Registros de embarque. Años 1558-59.

²⁰ ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La escultura en Andalucía*, t. II, texto láms. 148 a 150.

²¹ LIZÁRRAGA, Fr. Reginaldo: *Descripción y población de Las Indias*, Lima, 1908, págs. 32-33.

²² LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: op. cit., págs. 110-111.

²³ Archivo General de Indias. Contratación. Registros de embarques. Años 155-61.

²⁴ MESA, J. DE GISBERT, T.: *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1972, pág. 30.

Antón de Madrid y Estacio de Bruselas, pintores del siglo XVI en la Baja Extremadura

CARMELO SOLÍS RODRÍGUEZ

No está sobrada la historiografía artística extremeña de nombres de pintores, a pesar del esfuerzo investigador de un Rodríguez Moñino y otros eruditos de la región¹. En su trabajo, «Los pintores badajoceros del siglo XVI», ofrece Moñino una amplia lista de artistas, con especial referencia a Luis de Morales, recogiendo diversos estudios en torno a la figura del maestro pacense y múltiples datos sobre pintores activos durante aquella centuria en pueblos de la actual provincia de Badajoz. El ilustre bibliófilo reconocía que su aportación documental no era exhaustiva y si tan sólo brindaba material de primera mano para una ulterior tarea de conjunto en orden a pergeñar la historia de la pintura bajoextremeña en el siglo XVI².

En esta línea de búsqueda documental se mueve esta comunicación, en la que damos noticia de dos pintores, que por su actividad —exclusivamente retablista— merecen un puesto destacado en las por hoy breves páginas de la pintura extremeña. La relación de sus obras —casi todas desaparecidas— pueden servirnos para clarificar un poco el panorama regional «cincocentista», en el que sigue alzándose en solitario una figura tan compleja y enigmática

como la de Luis de Morales³. Nos referimos a los pintores Antón de Madrid y Estacio de Bruselas. Documentado el primero a horcajadas de los siglos XV y XVI; contemporáneo y rival de Morales, el segundo, y ambos muy activos en varios pueblos de la Baja Extremadura.

ANTÓN DE MADRID

De este desconocido pintor os habla la documentación sobre el retablo de la parroquia de Puebla de la Calzada (Badajoz), que en 1549 enfrentó en un largo pleito al concejo del lugar con el pintor Estacio de Bruselas⁴. En una de las informaciones realizadas por éste. Un oficial de su taller, Hernando de Madrid, afirmaba que:

«... fue criado de Anton de Madrid vezino de Çafra ya difunto que hera pintor e dorador estuvo este testigo con él que lo sirbio mas de veinte e çinco años serviendole a el ofiçio e vio como el prior e probisor de la provincia de Leon dio a pintar a el dicho Anton de Madrid muchos retablos uno en

¹ Sobre la pintura del XVI en la Baja Extremadura, cfr., A. RODRÍGUEZ MOÑINO, «Los pintores badajoceros del siglo XVI», *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz, 1955), págs. 119-272. A. CARRASCO GARCÍA, «Escultores, Pintores y Plateros del Bajo Renacimiento en Llerena» (Llerena, 1970. Inédito). V. NAVARRO DEL CASTILLO, «Historia de Mérida», tomo II (Cáceres, 1974, págs. 237-241.

² MOÑINO, op. cit., pág. 120.

³ Cfr. nuestros trabajos: «El retablo de Morales en Puebla de la Calzada», *BELLAS ARTES/75*, mayo, págs. 12-14. «Los Morales de la Catedral de Badajoz: Nuevas Aportaciones Documentales»; *Institución Pedro de Valencia* (Badajoz, 1975). «La pintura del XVI en los pueblos bajoextremeños de la Orden de Santiago», comunicación al 1.º SEMINARIO DE ESTUDIOS SANTIAGUISTAS (Badajoz, octubre, 1975).

⁴ Archivo Histórico Nacional: Órdenes Militares, Judicial. Legs. 22.179, 7.022 y 24.483. Próxima publicación en *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz, 1977), III.

Villagonçalo e otro en Alhanje e en Ribera e otro en los Santos e otro retablo en Ussagre e otro retablo en Calzadilla e otros retablos en Fuente de Cantos e otro en Guadalcanal en la yglesia de san Sebastian e otro retablo en Cabeça de Vaca que es todo en la provincia de Leon e otros muchos retablos e todos los andava este testigo pintado con el dicho Anton de Madrid su amo...»⁵.

A juzgar por el testimonio aducido, Antón de Madrid gozó de reconocida fama entre las autoridades eclesiásticas de la provincia de León, Orden de Santiago, que hasta 1875 ocupaba las tres cuartas partes del territorio actual de la Diócesis Pacense. Afincado en Zafra, centro comercial de la Baja Extremadura y sede del Ducado de Feria, su actividad puede enmarcarse entre finales del siglo XV y la primera treintena del XVI, a juzgar por la edad del declarante (Hernando contaba 51 años de edad en 1549).

De los retablos mencionados sólo subsiste el de la parroquia de San Salvador, en Calzadilla de los Barros. Obra importante, ocupa todo el ábside de la iglesia, a modo de un tríptico de grandes proporciones, y sus treinta tablas, enmarcadas en riquísima arquitectura gótico-mudéjar, presentan un amplio repertorio icónico. Torpemente repintadas y algunas de ellas perdidas o a punto de perecer, su estudio es por ahora imposible en orden a valorar con justeza sus calidades y la personalidad del autor⁶.

Otra obra apunta —según nuestra opinión— hacia este pintor: el *San Miguel* del Museo del Prado, consignado como *del Maestro de Zafra*, y que, hasta 1925, en que fue adquirido por el Museo, gracias a la intervención de J. R. Mélida, se encontraba en el altar mayor del Hospital de San Miguel de la villa segedana⁷. Post adjudicó esta obra —aunque con interrogante— al pintor Juan Sánchez de Castro, sustituyéndose después tal atribución por la menos comprometida de un maestro anónimo de la población de origen⁸.

Aunque falte la documentación directa, nos inclinamos por atribuir esta obra —de singular importancia en el estilo hispanoflamenco— a favor de Antón de Madrid. Su vecindad en Zafra a principios del XVI, y la indudable categoría del artista, probada por los múltiples encargos, abogan en favor de nuestra hipótesis, aunque para un dictamen definitivo juzgamos necesaria la restauración del retablo de Calzadilla para un estudio comparativo con la obra del Prado. Precisa asimismo de lectura correcta la inscripción, que ostenta la espada del Arcángel. Post la creo anagrama de «Miguel», otros opinan que son marcas de armero⁹, mientras que J. R. Mélida se inclina por ver en ella la firma del autor, opinión esta última que estimamos más verosímil. Quedo, pues, lanzada la hipótesis, a la espera del documento que disipe definitivamente la duda sobre el autor del San Miguel del Prado.

ESTACIO DE BRUSELAS

Flamenco de origen, Estacio de Bruselas viene a engrosar la lista, nada despreciable, de artistas extranjeros establecidos en la Baja Extremadura durante el siglo XVI, entre los que cabe recordar a los pintores Cornill de Vargas y Daniel Enríquez, al escultor Hans de Bruselas y al maestro de capilla Bruxell, que trabajaron en Badajoz¹⁰, así como el entallador Martín de Holanda, vecino de Llerena¹¹.

Posteriormente en una generación a Antón de Madrid, su actividad artística se documenta entre 1543 y 1571, situándose la fecha de su nacimiento según propia declaración, hacia 1518. Avesinado en Llerena, capital del provisorato de la Orden de Santiago en Extremadura, casó con Mari López, de la que le nacieron cuatro hijas, María, Catalina, Ana e Isabel, bautizadas en la iglesia de

⁵ A. H. N., Órdenes Militares, Judicial, Leg. 7.022.

⁶ Abelardo Covarsí publicó un breve estudio en Revista del Centro de Estudios Extremeños (Badajoz, 1934), tomo VIII, núm. 1.

⁷ J. R. MÉLIDA, «Catálogo Monumental de España: Provincia de Badajoz» (Madrid, 1926), II, pág. 458. Según el Catálogo del Museo la tabla se adquirió en 1924. La pintura se traspasó a lienzo, perdiéndose la inscripción de la espada del Arcángel.

⁸ Post, CHANDLER RATHFON, «A spanish painting of the international movement» (Fogg Art Museum. Notes, 1937). GUDIOL RICART, J., «Pintura Gótica», ARS HISPANIAE, IX (Madrid, 1955), págs. 395-396.

⁹ LAFUENTE FERRARI, E., «El Prado: del Románico al Greco» (Madrid, 1965), pág. 142.

¹⁰ MOÑINO, op. cit., y «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia, entalladores del siglo XVI» (Bol. Sem. Arte y Arq., Valladolid, 1943, pág. 121). C. SOLÍS RODRÍGUEZ, «Juan Vázquez en la Catedral de Badajoz», *Revista de Estudios Extremeños*, I (Badajoz, 1974).

¹¹ A. CARRASCO GARCÍA, op. cit.

la Granada, a cuya parroquial pertenecía el matrimonio¹².

En 1543, goza ya el maestro flamenco de prestigio suficiente para que la autoridad eclesiástica le confía la tasación de un retablo, que para la ermita de los Mártires de Fuente del Maestro había pintado Diego González Rosado, vecino de Jerez de los Caballeros. Años después, en 1548, volverá a la fuente, para testificar en el pleito, puesto por la viuda del pintor segedano Juan Martínez, que pretendía cobrar dineros al mayordomo de la ermita fontanosa, alegando la ejecución de la tabla central por parte de su difunto esposo.

En la década de los «cuarenta», desarrolla un extenso programa retablista en la comarca llerenense: retablos para las iglesias mayores de Bienvenida, Usagre, Monesterio, el Campillo, Valencia ..., ejecutados antes de 1548. En diciembre de este año, el provisor de Mérida, Diego de la Lastra, le confía la pintura del retablo mayor de la parroquial de Puebla de la Calzada, iniciándose poco después un largo pleito con el concejo del lugar, interesado en adjudicar la obra a Luis de Morales, que al final se alzó con la pintura. Dos siglos más tarde, a su paso por la Puebla, Antonio Ponz describía el retablo, hoy perdido, sin que conozcamos el paradero de las tablas de Morales, que merecieron el aplauso del ilustre viajero¹³.

La última noticia que hemos encontrado sobre Estacio lleva fecha de 1571 y documenta un nuevo pleito, entablado con el escultor Miguel de Holanda, sobre la ejecución del retablo mayor de la parroquia de Berlanga.

Sabemos también los nombres de algunos de sus discípulos. En 1548 trabajaban a sus órdenes García Pérez, natural de Monesterio, Pedro Ruiz Morito y Hernando de Madrid. Ruiz Morito estuvo relacionado con Jerónimo de Valencia, el autor de la sillería de coro de la catedral de Badajoz. Hernando de Madrid procedía del taller de Morales (dato este de gran interés sobre uno de los pocos discípulos seguros del maestro pacense) y an-

teriormente había servido en casa de Antón de Madrid.

Apenas quedan restos de las obras de Estacio en orden a enjuiciar su personalidad artística. En la iglesia parroquial de Usagre, hemos encontrado cuatro tablitas, con las efigies de apóstoles, empujadas en un retablo del XVIII, y que fueron citados equivocadamente por Mérida¹⁴. El subido valor de estas pequeñas muestras tal vez sea lo único que reste de aquel pintor «el mejor de quantos ay en la provinçia e tan bueno como lo ay en el Reyno», como enfáticamente afirmara el provisor Diego de la Lastra. Los numerosos encargos, la estima de sus coetáneos y su rivalidad con Luis de Morales, basten para imaginar la categoría de este maestro del XVI, cuya figura parece contrapuntar con el manierismo moraliano.

En las páginas de la pintura bajoextremeña del XVI y junto al nombre glorioso de Luis de Morales, hemos de anotar los de Antón de Madrid y Estacio de Bruselas.

¹² Para todo lo referente a Estacio de Bruselas, vide nuestros trabajos consignados en nota 3, así como: «El pintor Estacio de Bruselas y Llerena», Programa de Fiestas Patronales (Llerena, agosto de 1976).

¹³ Antonio PONZ, «Viage de España» (Madrid, 1784), tomo VIII, págs. 155-156.

¹⁴ J. R. MÉLIDA, «Catálogo Monumental de España: Provincia de Badajoz», tomo II, pág. 419.

Francisco de la Torre y el retablo mayor del convento del Cristo de la Victoria, de Serradilla

FLORENCIO-JAVIER GARCÍA MOGOLLÓN

I

Del testamento otorgado por el famoso Pedro de la Torre el 23 de noviembre de 1676, ante el escribano Pedro Merino¹, se infiere claramente que Francisco de la Torre era sobrino suyo, que ambos colaboraron en bastantes obras y que debieron tener un taller común, en el que también trabajaron Juan de la Torre, hijo de Pedro según García Chico², y Jusepe o José de la Torre, tal vez hermano de Pedro como sugiere el marqués de Saltillo³.

Pedro de la Torre utilizó la columna salomónica en Madrid, como gran novedad, en el retablo del Buen Suceso (1636?), hecho que repitió Sebastián de Herrera Barnuevo en el proyecto para el retablo baldaquino de la capilla de San Isidro, en la iglesia de San Andrés⁴. Iníciase así la gran escuela de retablistas madrileños que domina toda la segunda mitad del siglo XVII, caracterizada por un estilo pomposo de lujuriosa decoración en las repisas, en los marcos, en los frisos. Se introducen

los órdenes de columnas gigantes, los entablamentos partidos, los elevados zócalos, los áticos ajustados a las bóvedas, elementos arquitectónicos todos éstos que producen una sensación de llamante inestabilidad.

Pedro y Jusepe de la Torre, el 9 de noviembre de 1646, concertaron construir el túmulo para las honras fúnebres del Príncipe Baltasar Carlos en el convento de Santo Domingo el Real, conforme a la traza de Juan Gómez de Mora y las condiciones por él establecidas para el de la reina doña Isabel de Borbón. A Jusepe lo veremos intervenir treinta y seis años más tarde en los arcos para la entrada de la reina doña María Luisa⁵.

Por lo que respecta a Francisco de la Torre sucedió a su primo Juan como colaborador directísimo de su tío Pedro, existiendo siempre entre ellos una excepcional confianza. Mantuvo el estilo del gran maestro en el desaparecido retablo de la iglesia de la Magdalena de Alcalá de Henares, de 1684⁶. Contrató Francisco esta obra, ya fallecido su tío⁷, por escritura de 1.º de marzo de 1678, con Andrés de Villarán, secretario del Consejo y contador mayor de Hacienda, obligándose en ella a hacer dos retablos de la forma y traza que demostraba la dibujada en un papel de marca mayor, fir-

¹ Vid.: J. M. LASSO DE LA VEGA, MARQUÉS DE SALTILLO, *Previsiones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680)*, en «Bol. de la R. Acad. de la Historia» (1947), 375.

² E. GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. II. Escultores* (Valladolid, 1941), 312-315.

³ J. M. LASSO DE LA VEGA, MARQUÉS DE SALTILLO, o. c., 369.

⁴ Vid.: Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Los Churriguera* (Madrid, 1971), 16. Más sobre Pedro de la Torre en Juan A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, V (Madrid, 1800).

⁵ J. M. LASSO DE LA VEGA, o. c., 369.

⁶ V. TOVAR MARTÍN, *El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre*, en «Archivo Español de Arte», XLVI (1973), 262.

⁷ En Madrid, el 20 de noviembre de 1677, en su casa de la calle de la Libertad. Cfr. MARQUÉS DE SALTILLO, o. c., 370.

mada de ambos y del escribano, si bien, en lugar de los cuatro ángeles que en ella figuraban, haría cuatro cogollos estofados de muy buenos colores y dorados; cobró 1.500 ducados de vellón que recibió del licenciado Lucas Rebollo, testamentario de Villarán, según carta de pago de 13 de mayo de 1683⁸.

Ocupa, pues, nuestro Francisco de la Torre un lugar importante dentro de una escuela que introduce grandes innovaciones en la Corte, pero que siendo anterior cronológicamente a los Churriguera, quedó un tanto eclipsada por la genialidad y fertilísima imaginación creadora de éstos, que si bien utilizan muchos de los elementos aportados por aquélla, saben darles un matiz y sabor tan personales que trasciende originalidad y frescura. Tan es esto así que el propio Francisco de la Torre no se resistirá a emplear en Serradilla, en 1699, como veremos, numerosos detalles churriguerescos tales como los que advertimos en el retablo de San Esteban de Salamanca, concertado en 1692 por José de Churriguera.

II

El retablo mayor del convento del Santísimo Cristo de la Victoria, de Serradilla, obra de Francisco de la Torre, es una muestra magnífica del barroco hispánico que, precisamente en estas grandes y resplandecientes construcciones lignarias, supo dar su verdadera y genial dimensión. Corresponde al tipo del retablo baldaquino tan bien caracterizado por Bonet Correa⁹.

Sobre el sotobanco, pintado al estilo pompeyano de imitaciones marmóreas y adornado de hojarasca y tarjas, alzase el elevado banco con seis pedestales, cuyos netos se cubren con grandes cartelas de hojarasca pomposa; dos repisas entre los pedestales de los extremos, donde están colocadas las imágenes de Santo Tomás de Villanueva, al Evangelio, y San Juan de Sahagún, a la Epístola; y el Sagrario en el centro.

Destacan en el primer cuerpo seis columnas salomónicas de orden gigante, asentadas en los pedestales del banco sobre basas áticas; muy adornados de carnosos racimos, zarcillos y hojas de vid sus fustes, girando, para el espectador, en sentido *dextrorsum* a la derecha de las esculturas y en sentido *sinextrorsum* a su izquierda, cuyo esquema mantienen los que van rehundidos a los costados del baldaquino, conforme a las enseñanzas de Juan Caramuel¹⁰; los capiteles son corintios. Las esculturas de San Agustín, a la izquierda, y de Santa Mónica, a la derecha, entre las columnas, se asientan sobre repisas sostenidas, a modo de ménsulas, por cabezas de angelitos mofletudos que parecen emerger de entre la abundosa hojarasca que los rodea, enriquece y anima; encima de las dos esculturas aparecen unas tarjas con muy profusa decoración de hojas, cartones y molduras alrededor de un óvalo de simetría vertical.

El baldaquino con el camarín del Cristo de la Victoria, soberbia talla de Domingo de Rioja, ocupa la parte central. Lo sostienen cuatro columnas del mismo estilo que las anteriormente descritas, aunque más pequeñas y realizadas por ello con pedestales; el sentido de giro en los fustes es *dextrorsum* en la de la izquierda del primer plano y *sinextrorsum*, en la de la derecha, sucediendo a la inversa en las del segundo plano. En la cúpula se desarrolla una complejísima teoría decorativa que no deja ver su real estructura arquitectónica, cuya complacencia en el equívoco es muy propia del barroco: angelitos en forzados escorzos a las esquinas, jarrones, floreros, hojarasca y tarjas ... en explosión de luz, de color y de movimiento, que atrae la mirada irresistiblemente hacia el centro del retablo.

El entablamento se divide en sólo dos fajas con bellas y adornadas ménsulas y cartelas que las abarcan, el origen de cuyas ménsulas se halla en la cornisa de Vignora, reformada más tarde por fray Lorenzo de San Nicolás¹¹. Al estar el entablamento partido al centro, se produce un fuerte contraste de luces y de sombras que imprimen evidente sensación de movimiento a toda la planta, cuyo dina-

⁸ *Ibidem*, 370.

⁹ A. BONET CORREA, *El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo, y los retablos baldaquinos del barroco español*, en «Archivo Español de Arte» (1961), 285-296.

¹⁰ Juan CARAMUEL, *Architectura civil Recta y Obliqua*, II (1678), 76.

¹¹ A. GARCÍA Y BELLIDO, *Estudios del barroco español*, en «Archivo Español de Arte y Arqueología» (1929), 34.

mismo resulta acentuado por las dos grandes columnas centrales rehundidas a ambos lados del baldaquino que, siendo exactamente iguales a las ubicadas en el primer plano, parecen sin embargo más pequeñas; recursos todos ellos usados con frecuencia por los arquitectos barrocos para dar profundidad y perspectiva a los retablos.

En el ático, bien amoldado a la forma curva de la bóveda, persiste una frondosa y abultada decoración vegetal; destacan los tres angelitos de cada lado todos ellos escorzados en idéntica postura. Conserva rehundida su parte central ocupada por una hornacina de arco mixtilíneo con la imagen de San Miguel Arcángel entre dos estípites suavemente troncopiramidales. Avanzadas, hay otras dos estípites sobre las que descansa el frontón partido. Remata el conjunto un gran broche de hojarasca.

III

Debiose la hechura de este retablo a la munificencia de Doña María de la Fuente Arratia, viuda de don Pedro de Jaúregui, secretario de Felipe IV, que profesó religiosa en Serradilla a los 77 años con el nombre de Madre María de Cristo. Dejó todos sus bienes al Cristo de la Victoria y ordenó a sus testamentarios, en 1699, que «en el altar mayor de la iglesia de este convento de Agustinas Recoletas adonde estoy, se aga un retablo en que se coloque la ymagen del Santísimo Christo de la Victoria ... y que éste sea de todo luzimientto y primer y que se perfeccione y acaue...»¹². Ayudaron también a esta obra la reina doña Mariana de Austria, con 50 ducados; el marqués de Canales, con 200 reales; el marqués de Monroy, con 550 reales y el vecindario de Serradilla que aportó dinero y trabajo personal para cortar la madera y acarrearla con sus bueyes¹³.

Fue testamentario de la M. María de Cristo don Claudio Cerdán, vecino de Madrid, quien debió contrastar personalmente la obra del retablo en

nombre de las religiosas. Es muy probable que se encargara en principio su factura a los maestros entalladores José de Pomar y Juan de la Rosa, vecinos de Cuerva (Burgos), pues el convento realizó gastos en el litigio que éstos instaron en su pretensión de que había «de correr por su cuenta la obra del retablo mayor que se hizo en esta iglesia ...»¹⁴; estos maestros fueron los autores de los retablos colaterales de esta iglesia¹⁵.

Sin embargo, el retablo mayor, es obra segura de Francisco de la Torre, quien, el 13 de octubre de 1701, dio recibo a la M. Mariana de Cristo, Priora, por importe de «veinte y cinco mil quinientos y sesenta y ocho reales de vellón en que entran novecientos y diez reales que me auía dado Diego Fernández Serrexón su maiordomo por cuenta del retablo que e hecho para el altar maior de la iglesia de dicho conuento la qual dicha cantidad la e recibido de dicha madre priora desde el día veinte de agosto del año prosimo pasado de mil y setecientos hasta treze de octubre deste presente de mil setecientos y uno... Y lo firma en la villa de la Serradilla, Francisco de la Torre. Se le entregó en Madrid lo rrestante de la ovra asta cunplimiento de los zinquenta mil reales en que se ajustó, de que dio carta de pago»¹⁶. Hay constancia igualmente de este pago de 50.000 reales a Francisco de la Torre en el *Libro de Quentas* del convento «los quales se pagaron por mano de don Claudio vezino de dicha villa de Madrid, de que hay reciuo y parece por la cuenta que ynvio a este combento...»¹⁷.

El dorado de este retablo mayor y de los dos colaterales lo realizó Francisco Baliño, vecino de Madrid, por un importe global de 64.000 reales de vellón, sin que podamos determinar la cifra correspondiente a cada uno de ellos, abonándose dicha suma, una vez terminada la obra, el 4 de octubre de 1705¹⁸.

Sobre el coste de los honorarios del maestro Francisco de la Torre, 50.000 reales de vellón, se pagaron 10.694 por «la madera que se cortó y conduxo a esta villa para la fábrica de dicho reta-

¹² Constan estas aportaciones en el *Libro de Devotos* que se conserva en el Archivo del Convento.

¹³ Testamento del 27 de mayo, mandas del 16 de julio y codicilo del 12 de noviembre todas de 1699, ante el escribano público de Serradilla, Juan Rodrigo Grande de la Vega. En Archivo del Convento.

¹⁴ Cfr. *Libro de Quentas*, período 1704-1710, Archivo del Convento.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. *Libro de Devotos*, del expresado Archivo del Convento.

¹⁷ Cfr. *Libro de Quentas*, Archivo citado, período 1704-10.

¹⁸ *Ibidem*.

blo mayor, andamios para asentarle y dorarle»¹⁹. Añadidos los gastos del pleito con Pomar y de la Rosa, por 321 reales, el gasto total del retablo mayor, sin dorados, fue de 61.015 reales de vellón.

Resulta de todo ello que la obra comenzó en 1699, en que la inició Francisco de la Torre; con-

cluyó éste su trabajo en 8 de octubre de 1701, veintitrés días antes del fallecimiento de la M. María de Cristo, su generosa donante; el dorado, iniciado por Baliño inmediatamente después, se ultimó en octubre de 1705.

ADVERTENCIA.—El Archivo del Convento de Serradilla no está ordenado y los libros que hemos citado se hallan sin foliar. Una selección de documentos de este archivo se transcribe en nuestro trabajo *Estudio Histórico-Artístico del Convento del Santísimo Cristo de la Victoria de Serradilla*, de próxima publicación.

¹⁹ *Ibidem.*

Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla

JORGE BERNALES BALLESTEROS

La escultura hispalense del s. XVI ha sido estudiada en más de una ocasión y de modo tal que sobre su desarrollo estilístico hay un conocimiento bastante cabal, en particular en lo referente a la segunda mitad de la centuria. La primera mitad del siglo en cambio, tiene todavía lagunas; de muchos artistas existen visiones parciales, se desconocen sus orígenes, producción completa y faltan incluso análisis rigurosos que permitan comprobar la evolución de las formas acorde con las ideas y gusto imperantes.

Por ello resultan imprescindibles en Sevilla los trabajos de investigación documental en los archivos y de comprobación con las obras existentes. No pueden desdeñarse en modo alguno los aportes documentales y análisis ofrecidos por las generaciones anteriores; sin esa labor hoy tendríamos que partir de cero; por el contrario, tenemos abierto un camino en el que sólo hace falta proseguir y emplear los métodos de nuestro tiempo; pero, con sencillez, admitir que aún son necesarias las tareas de compilación de datos, estudio de formas y, muchas veces, realizar pesquisas para la localización de obras, tanto en olvidados pueblos de Andalucía como en remotas localidades hispano-americanas. No por ello se marginan las orientaciones sociológicas y otras metodologías de indudable atracción actual, si bien, antes parece conveniente llegar hasta donde sea posible en el más exacto conocimiento de las fuentes.

El convencimiento de que esta doble tarea es una de las fundamentales, crece si se tiene en cuenta que las producciones artísticas hispalenses atendieron las demandas de numerosos clientes indios

durante los siglos XVI y XVII, y que las cuantiosas piezas conservadas en América están pendientes de correctas clasificaciones. No vamos a insistir sobre el papel desempeñado por Sevilla en el comercio indiano, es de sobra conocido, pero si parece haber llegado el momento de compilar gran parte de ese tráfico artístico, de lo que hay abundantes datos en los archivos sevillanos y americanos. En este sentido y consecuentes con esta opinión, tenemos como empeño desde hace algunos años la elaboración de un catálogo de escultura española en América, de lo que ya hemos publicado algo parcialmente y de lo que ahora también trataremos en esta comunicación.

En efecto, la finalidad, de estas líneas es la de abundar en el mejor conocimiento de la producción de Roque de Balduque, artista de singulares atractivos por su labor de enlace estilístico a comedios del siglo XVI sevillano y por sus conocidas creaciones en los temas marianos. Balduque no está aún suficientemente conocido y con este trabajo sólo pretendemos añadir algunas obras a su catálogo, amén de corroborar una sospechosa relación americana, pero quedarán vacíos que esperamos cubrir en próximas ocasiones.

El origen nórdico de Roque de Balduque es indudable; en varios documentos se declara como de nación flamenca y así aparece en su testamento fechado en 1560¹. Sabemos que perteneció al gre-

¹ Archivo Parroquial del Salvador, t. IV, 1552 a 1563. Y Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 16, Lib. 1, 1560-64.

mio de San Andrés que agrupaba en Sevilla a todos los nacidos en Flandes y que por esos años sustentaba capilla y hospital vecinos al antiguo Colegio de Santo Tomás. Por analogía con los Bolduque activos en Medina de Rioseco, en la quinta década del siglo ², se ha supuesto su nacimiento en Hertohenbosh (el Bois-le-Duc del Bravante septentrional), pero faltan indicios que determinen si en verdad fue hermano de Mateo y Pedro Bolduque. En su testamento se refiere a un solo hermano, Andrés Odebelso, vecino de Cambray, a cuyos hijos deja ciertas cantidades, pero no menciona para nada a los escultores de Rioseco ni Hertohenbosh. De momento, y como bien dice Azcárate ³, no parece haber un parentesco evidente, lo que tampoco se aprecia estilísticamente.

En Sevilla aparece desde 1534 en que trabaja para las Casas Capitulares y puede seguirse su actividad hasta 1561 en que muere, salvo algunos paréntesis de viajes (Cáceres en 1547 a 1550) y otros de desconocidas labores. No sería descabellado suponer que buena parte de su producción se halle inmersa en las tareas decorativas de diferentes partes de la Catedral sevillana, verdadera «bottega del arte», y crisol donde se fundieron las diversas corrientes artísticas europeas. Su nombre aparece en los libros de cuentas junto con el de otros artistas, pero resulta muy difícil deslindar las partes que le correspondan, caso del gran retablo mayor, adiciones a la sillería, decoración de sacristías, capilla real, etc.

Las obras conocidas y documentadas ⁴ muestran una producción fundamentalmente dividida en dos

actividades, retablos de escultura e imaginería exenta. Se han perdido o mutilado la mayor parte de sus retablos, a excepción de los de Santa María de Cáceres y Alcalá del Río, pero quedan algunos restos que veremos más adelante. Mejor suerte han corrido sus hermosas y esbeltas interpretaciones de imaginería en madera estofada y policromada; se han perdido algunas, pero restan unas diez en Sevilla y Provincia que son suficientes para justificar el título que se le ha conferido de «imaginero de la Madre de Dios» ⁵.

Su estilo en los relieves e imágenes de retablos resulta complejo, de factura desigual. Persisten vestigios que denotan ciertos arcaísmos o notas populares, pero también se aprecian esfuerzos por incorporar un sentido de nobleza y empaque renacentistas, si bien que matizados por una sensibilidad nórdica, más propiamente holandesa ⁶. Su labor como imaginero es de mayor corrección y uniformidad ⁷. Hernández Díaz advierte dos modalidades en el tratamiento del grupo de la Virgen-Madre ⁸, en un primer caso la representa con postura erecta, con vestiduras muy verticales que acentúan la esbelta proporción de la figura y con peculiares plegados y caídas de toca y manto; este primer tipo enlaza con Mercadante de Bretaña a través de Pedro Millán. Un segundo grupo está compuesto por imágenes de factura más suelta, con rompimiento de frontalidad y verticalidad median-

² Noticias proporcionadas, entre otros por:

MARTÍ Y MONSÓ, J.: *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid-Madrid, 1898.

GARCÍA CHIVO, E.: *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, t. II, Valladolid, 1941, págs. 78 a 80.

FLORIANO, Antonio C.: *El retablo de Santa María de Cáceres*. En «Boletín de Arte y Arqueología», Universidad de Valladolid, 1940-41, t. II, págs. 88-89.

³ AZCÁRATE Y RISTORI, J. M.: *Escultura del siglo XVI*, Colc. «Ars Hispaniae», Madrid, 1958, pág. 253.

⁴ Sobre el particular pueden consultarse:

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, t. III, págs. 3 a 95.

LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, pág. 31.

SÁNCHEZ CASTAÑER, J.: *La Virgen de la Misericordia obra de Roque de Balduque*. En «El Correo de Andalucía», Sevilla, 7 de marzo de 1929.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La escultura en Andalucía*, t. II, Sevilla, texto, láminas 145 a 150.

SANCHO CORBACHO, H.: *Arte Sevillano de los siglos XVI-XVII*. En Colc. «Documentos para la historia del arte en Andalucía», t. III, Sevilla, 1929, pág. 15.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Artes y Artistas del Renacimiento en Sevilla*. En Colc. «Documentos para la historia del arte en Andalucía», t. VI, Sevilla, 1933, págs. 40-41.

⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista*. En «Archivo Hispalense», 2.^a época, t. II, pág. 87 (Sevilla, 1944).

⁶ WEISE, G.: *Die Spanische plastik*, Tübingen, 1956, pág. 42.

⁷ ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La escultura del Renacimiento en España*. Capítulo en «La Escultura en Occidente», de H. Stegman, Barcelona, 1936, pág. 264.

⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Escultura hispalense del Bajo Renacimiento*, Sevilla, 1951, págs. 12-13.

te torsión del cuerpo y flexión de las piernas, lo que les confiere movimiento de estirpe manierista y apunta a las posteriores representaciones del tema en la escuela hispalense. En ambos casos los rostros son de expresión melancólica y con suaves acentos de tristeza.

A mediados del siglo el arte de Balduque se muestra en esta faceta mucho más sereno que el arte castellano; no tiene la sutil delicadeza del de Siloe en Granada, pero es de gran interés, tanto por la función de enlace que desempeña como por sus creaciones iconográficas, de influjo evidente en los escultores de su tiempo y en los del posterior manierismo sevillano. Falta aún por conocer el grado de participación que pudo tener en la evolución de Balduque su compañero de tareas en Sevilla y Cáceres, Guillén Ferrant, a quien Weise quiere identificar con el Diego Guillén que trabaja en la Sacristía mayor de la Catedral⁹ y autor, según Gómez Moreno, de la hermosa Virgen del Sagrario del panteón de la Colegiata de Osuna¹⁰, de un concepto renacentista más claro que el de las melancólicas y espirituales Vírgenes de Balduque.

Con estas premisas pasamos ahora a estudiar las piezas que consideramos como dignas de figurar en la producción del artista; unas son en realidad de recuperación para dicho catálogo y otras son realmente nuevas.

Esculturas de Chiclana de la Frontera.—De 1549 es el contrato para la ejecución de un retablo destinado al templo parroquial de esta villa¹¹, el mismo que estaba terminado en 1551. Dicho retablo de imágenes talladas desapareció en el s. XVIII al edificarse el nuevo templo neoclásico, pero quedó un relieve del Descendimiento de la Cruz, que hoy se guarda en la capilla del Sagrario, que durante mucho tiempo se supuso provenía del retablo de Balduque. El reciente inventario artístico que hemos efectuado en esa localidad ha permitido examinar los viejos libros de fábrica, así como estudiar de cerca el relieve, comprobar sus dimensiones (1,72 ms. de alto) e identidad con el desaparecido

retablo del cual formó parte; es en efecto obra de Balduque y emplea una composición parecida a la del mismo tema en Santa María de Cáceres, pero con mayor dramatismo y menor habilidad. Visto de cerca resulta incorrecto, aunque es de suponer que haría otro efecto colocado en la altura para la que se dispuso originalmente. A diferencia del retablo cacereño estuvo estofado y policromado, obra encomendada al pintor Andrés Ramírez. Se ignora si en esta ocasión Balduque dio participación en los trabajos a su amigo y paisano Juan Giralte, pues el tratamiento de las figuras recuerdan de algún modo las labores de este otro artista.

Esculturas de Medina-Sidonia.—De 1554 es el contrato para el retablo del Sagrario de la iglesia parroquial de Santa María la Coronada¹² que había de tener en relieve las figuras de Santa Ana, la Anunciación y la Cena; de bulto redondo a: S. Pedro, S. Pablo, los cuatro Doctores de la Iglesia y las Virtudes Teologales; se sabe que el retablo se terminó en 1559. Romero de Torres en su catálogo de la provincia de Cádiz da noticia de la existencia de ocho de esas tallas en el actual retablo barroco dedicado a Ntra. Sra. de la Paz¹³, pero considera como de Balduque algunas que no lo son, ya que en verdad sólo pertenecen al artista flamenco las imágenes de los Cuatro Doctores de la Iglesia: San Ambrosio, San Agustín, San Gregorio y San Jerónimo, todas ellas de tamaño académico. Lucen la habitual composición de cuerpo modelado por torsión de las piernas, túnica de caídas verticales y manto lateral que se envuelve en torno a un brazo y cae conformando cuatro o tres planos, en tanto que por el otro lado lo hace de forma recta. Los rostros son poco expresivos, si bien debe tenerse en cuenta que fueron sustancialmente reformados, así como las manos y policromía, en el siglo XVIII.

De mayor interés es el relieve de la Cena, que durante años ha permanecido olvidado en un almacén del templo y que recientemente se ha colocado en la capilla del real bautisterio. Es una obra que entraña dificultad por el tema mismo, pero se

⁹ WEISE, G.: op. cit., pág. 40 y *Spanische plastik aus sieben jahrhunderten*, 5 ts. Tübingen, 1925-1928.

¹⁰ GÓMEZ MORENO, M.: *La escultura del Renacimiento en España*, Barcelona, 1931.

¹¹ GESTOSO Y PÉREZ, J.: op. cit., t. III, pág. 93.

¹² Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, Oficio 20, lib. 1, fol. 229.

¹³ ROMERO DE TORRES, E.: *Catálogo Monumental de España: Provincia de Cádiz*, Madrid, 1934, t. I, pág. 447.

advierte una sobria composición simétrica que no es nada goticista, aunque subsisten los arcaísmos en el tratamiento de las cabezas.

Para el mismo templo contrató Balduque el 2 de mayo de 1559 la ejecución del retablo mayor, con catorce historias y para ser entregado al cabo de tres años¹⁴. La muerte en 1561 le impidió dar término al encargo, pero en el testamento dice que ya tenía acabados el Calvario del remate así como otras esculturas. Como se sabe el retablo quedó paralizado hasta 1577, año en que los artistas Melchor Turín, Juan Bautista Vázquez y su hijo Vázquez el mozo reemprendieron las tareas; en 1581 se daba fin a la obra del retablo, uno de los más grandes y complejos de estudiar dentro de la escultura de este tiempo. En su remate se conserva el Calvario de Balduque; el Crucificado es de tamaño mayor que el natural y es quizá de lo mejor y más expresivo de su producción, tanto por el fuerte dramatismo en que está concebido como por la composición ligada con las figuras de la Virgen y San Juan, relación visible en las posturas y movimientos de los cuerpos. Durante mucho tiempo ha pasado desapercibido este monumental Calvario, pero importa destacar la paternidad de Balduque como autor de este conjunto; no obstante, es posible que las imágenes de la Virgen y San Juan, sufriesen algunas reformas por parte de los artistas que intervinieron posteriormente en el retablo.

Virgen con el Niño. Catedral de Lima.—En el retablo mayor de la Catedral de Lima se conserva desde el siglo XVI una imagen de la Virgen con el Niño que estilísticamente se relaciona con la producción de Balduque. De siempre se ha considerado como un donativo del Emperador Carlos, pero según investigaciones efectuadas anteriormente, hemos podido comprobar que el primer templo limeño, estrenado en 1541, tuvo simplemente una imagen de pintura de Nuestra Señora de los Reyes, que aún se conserva con el nombre de «La Sola», precisamente por haber sido la primera y única imagen existente en dicha iglesia mayor. Al ser convertida en Catedral, 1541, se pensó en un nuevo edificio, lo que se hizo de 1543 a 1551. La

capilla mayor de este segundo templo fue adquirida por D.^a Francisca Pizarro para entierro de su padre el Conquistador y Fundador D. Francisco Pizarro; para el efecto dotó una capellanía y retablo que cobijara una imagen de la Virgen. Por entonces D.^a Francisca residía en España (Trujillo en 1551) y debe considerarse esta fecha como la más cercana para la adquisición de la escultura en el taller de Balduque. Hay constancia documental que su representante en Lima concertó con el Cabildo eclesiástico el 12 de marzo de 1551 la colocación de un retablo bajo dosel con las armas del Marqués¹⁵ y poco después debió llegar la escultura de la Virgen, mencionada por todos los cronistas que describen la ciudad desde 1560 en adelante.

El Prof. Schenone reparó en la belleza de esta imagen, pero la relacionó con las obras de Jerónimo Hernández¹⁶; es posible que hayan prestado a confusión la altura en que está colocada y la burda pintura blanca que le aplicaron los neoclásicos seguidores de Matías Maestro, pues es una clara composición balduquiana. Los rasgos de bello rostro oval son de abolengo flamenco y expresan un aire de melancolía; no obstante, debe advertirse que la mascarilla está muy estropeada y en general la imagen ha sufrido varias restauraciones¹⁷. La postura del cuerpo es casi recta, con cierto frontalismo acentuado por las caídas de toca, túnica y manto, iguales en todo a los que luce la Virgen de la Misericordia de Sevilla. La actitud del Niño es similar y pertenece a ese primer grupo de imágenes marianas de Balduque estudiadas por Hernández Díaz. Es una Virgen con el Niño sin advocación, pues la vara que ostenta en la mano derecha parece ser de colocación posterior.

Virgen del Rosario. Iglesia de Santo Domingo de Lima.—También esta imagen ha sido considerada como regalo de Carlos V para la comunidad de

¹⁵ Archivo Histórico del Perú: Protocolos Notariales. Escribano Alonso de Valencia. Años 1550 a 1557.

¹⁶ SCHENONE, H.: *Esculturas españolas en el Virreinato del Perú*. En «Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas», Buenos Aires, 1968, pág. 68.

¹⁷ MESA, J. DE GISBERT, T.: *El renacimiento en la Audiencia de Charcas*. En «Anales...», Buenos Aires, 1959, pág. 60.

HARTH-TERRÈ, E.-MÁRQUEZ ABANTO, A.: *Retablos limeños en el siglo XVI*. En «Revista del Archivo Histórico Nacional del Perú», Lima, 1959, t. XXIII, pág. 7.

¹⁴ Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, Oficio 1, lib. 2 s/f. Cit. también por López Martínez, C.: op. cit., pág. 32.

dominicos al fundarse la ciudad en 1535, pero fue adquirida en Sevilla por preladados de la Orden y bastantes años después. Fue igualmente el Profesor Shenone quien supuso que podía ser imagen sevillana y con acierto la vinculó a la producción de Balduque¹⁸. Las investigaciones que hemos realizado han confirmado las sospechas del ilustre profesor argentino, pues hoy sabemos que fue encargada en Sevilla a nuestro artista por el Obispo electo de Chuquisaca Fr. Domingo de Santo Tomás en 1558 y que en marzo de 1559 se embarcó en la flota que zarpaba para las Indias desde el trianero puerto de la Muela, con cuarenta frailes y múltiples encargos de obras de arte y libros, según los registros de embarque conservados en el Archivo General de Indias y en los que aparece el autor de la escultura¹⁹.

La imagen limeña está intacta, guarda gran parecido con la Virgen de la Cabeza de la parroquia sevillana de San Vicente, procede del extinguido convento del Carmen²⁰, y con la de la Misericordia, aunque la de Lima resulta algo más blanda y elegante. Su esquema es de clara postura vertical y tiene las consabidas formas de toca, túnica con fajín y manto de diferentes planos que estudia el Profesor Hernández Díaz. Además de los atributos del Rosario y coronas que portan la Virgen y el Niño, en el s. XVII se le agregó un relicario con un «Lignun Crucis».

Hay un testimonio valioso para comprobar la existencia de la imagen en el templo dominico desde 1560, y es la del cronista de la Orden Fr. Reginaldo de Lizárraga²¹, quien vivió en ese convento durante buena parte de la segunda mitad de siglo; dice sobre el particular que al contratarse en 1582 el retablo del Rosario con Juan Bautista Vázquez, no se encargó la imagen titular por cuanto

ya existía, y antes bien se dispuso en el contrato que la obra se había de ajustar a las dimensiones de la escultura existente²². El interesante retablo de Vázquez, pintado por Pedro de Villegas se ha perdido, pero ha quedado la efigie de Balduque, uno de los pocos testimonios de la riqueza de ese conjunto dominico en el siglo XVI.

Otras esculturas en Lima.—En el ya citado testamento de 1560 dice el artista que se le deben ciertas cantidades por unas tallas enviadas para vender en Las Indias. Hemos logrado saber que esas obras fueron cuatro relieves pintados que fueron embarcados en Sevilla junto con el equipaje y criados del Obispo de Charcas D. Fernando González de la Cuesta en 1559²³. El Obispo murió en el trayecto, en la ciudad de Panamá (1560) y al año siguiente todos sus bienes fueron vendidos en Lima por el Algacea del Prelado²⁴. No ha sido posible identificar hasta el momento esos relieves; pero parece ser muy próximo al estilo del artista el alto relieve de 1,20 ms. de alto que representa la escena de la Degollación del Bautista que se encuentra en el retablo de la Sagrada Familia también en la Catedral de Lima. Los repintes que se advierten y mal estado que ofrece la obra, nos hacen guardar ciertas reservas y no efectuar una atribución apresurada.

Hay otras esculturas en varios puntos de América, tales como Panamá, Tunja, Quito, Tinta y aún en la propia Lima, en las que se ven los caracteres esenciales de la plástica balduquiana; pueden ser realizaciones del taller, de otros artistas influidos por su estilo y quizá del propio maestro, pero todavía nos faltan estudios más detenidos e investigaciones documentales como para efectuar atribuciones provisionales; de momento las tenemos consignadas y es posible que constituyan materia de próximas tareas.

¹⁸ SCHENONE, H.: op. cit., pág. 60.

¹⁹ Archivo General de Indias. Contratación. Registros de embarque. Años 1558-59.

²⁰ ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La escultura en Andalucía*, t. II, texto láms. 148 a 150.

²¹ LIZÁRRAGA, Fr. Reginaldo: *Descripción y población de Las Indias*, Lima, 1908, págs. 32-33.

²² LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: op. cit., págs. 110-111.

²³ Archivo General de Indias. Contratación. Registros de embarques. Años 155-61.

²⁴ MESA, J. DE GISBERT, T.: *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1972, pág. 30.

Antón de Madrid y Estacio de Bruselas, pintores del siglo XVI en la Baja Extremadura

CARMELO SOLÍS RODRÍGUEZ

No está sobrada la historiografía artística extremeña de nombres de pintores, a pesar del esfuerzo investigador de un Rodríguez Moñino y otros eruditos de la región¹. En su trabajo, «Los pintores badajoceros del siglo XVI», ofrece Moñino una amplia lista de artistas, con especial referencia a Luis de Morales, recogiendo diversos estudios en torno a la figura del maestro pacense y múltiples datos sobre pintores activos durante aquella centuria en pueblos de la actual provincia de Badajoz. El ilustre bibliófilo reconocía que su aportación documental no era exhaustiva y si tan sólo brindaba material de primera mano para una ulterior tarea de conjunto en orden a pergeñar la historia de la pintura bajoextremeña en el siglo XVI².

En esta línea de búsqueda documental se mueve esta comunicación, en la que damos noticia de dos pintores, que por su actividad —exclusivamente retablista— merecen un puesto destacado en las por hoy breves páginas de la pintura extremeña. La relación de sus obras —casi todas desaparecidas— pueden servirnos para clarificar un poco el panorama regional «cincocentista», en el que sigue alzándose en solitario una figura tan compleja y enigmática

como la de Luis de Morales³. Nos referimos a los pintores Antón de Madrid y Estacio de Bruselas. Documentado el primero a horcajadas de los siglos XV y XVI; contemporáneo y rival de Morales, el segundo, y ambos muy activos en varios pueblos de la Baja Extremadura.

ANTÓN DE MADRID

De este desconocido pintor os habla la documentación sobre el retablo de la parroquia de Puebla de la Calzada (Badajoz), que en 1549 enfrentó en un largo pleito al concejo del lugar con el pintor Estacio de Bruselas⁴. En una de las informaciones realizadas por éste. Un oficial de su taller, Hernando de Madrid, afirmaba que:

«... fue criado de Anton de Madrid vezino de Çafra ya difunto que hera pintor e dorador estuvo este testigo con él que lo sirbio mas de veinte e çinco años serviendole a el ofiçio e vio como el prior e probisor de la provincia de Leon dio a pintar a el dicho Anton de Madrid muchos retablos uno en

¹ Sobre la pintura del XVI en la Baja Extremadura, cfr., A. RODRÍGUEZ MOÑINO, «Los pintores badajoceros del siglo XVI», *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz, 1955), págs. 119-272. A. CARRASCO GARCÍA, «Escultores, Pintores y Plateros del Bajo Renacimiento en Llerena» (Llerena, 1970. Inédito). V. NAVARRO DEL CASTILLO, «Historia de Mérida», tomo II (Cáceres, 1974, págs. 237-241.

² MOÑINO, op. cit., pág. 120.

³ Cfr. nuestros trabajos: «El retablo de Morales en Puebla de la Calzada», *BELLAS ARTES/75*, mayo, págs. 12-14. «Los Morales de la Catedral de Badajoz: Nuevas Aportaciones Documentales»; *Institución Pedro de Valencia* (Badajoz, 1975). «La pintura del XVI en los pueblos bajoextremeños de la Orden de Santiago», comunicación al 1.º SEMINARIO DE ESTUDIOS SANTIAGUISTAS (Badajoz, octubre, 1975).

⁴ Archivo Histórico Nacional: Órdenes Militares, Judicial. Legs. 22.179, 7.022 y 24.483. Próxima publicación en *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz, 1977), III.

Villagonçalo e otro en Alhanje e en Ribera e otro en los Santos e otro retablo en Ussagre e otro retablo en Calzadilla e otros retablos en Fuente de Cantos e otro en Guadalcanal en la yglesia de san Sebastian e otro retablo en Cabeça de Vaca que es todo en la provincia de Leon e otros muchos retablos e todos los andava este testigo pintado con el dicho Anton de Madrid su amo...»⁵.

A juzgar por el testimonio aducido, Antón de Madrid gozó de reconocida fama entre las autoridades eclesiásticas de la provincia de León, Orden de Santiago, que hasta 1875 ocupaba las tres cuartas partes del territorio actual de la Diócesis Pacense. Afincado en Zafra, centro comercial de la Baja Extremadura y sede del Ducado de Feria, su actividad puede enmarcarse entre finales del siglo XV y la primera treintena del XVI, a juzgar por la edad del declarante (Hernando contaba 51 años de edad en 1549).

De los retablos mencionados sólo subsiste el de la parroquia de San Salvador, en Calzadilla de los Barros. Obra importante, ocupa todo el ábside de la iglesia, a modo de un tríptico de grandes proporciones, y sus treinta tablas, enmarcadas en riquísima arquitectura gótico-mudéjar, presentan un amplio repertorio icónico. Torpemente repintadas y algunas de ellas perdidas o a punto de perecer, su estudio es por ahora imposible en orden a valorar con justeza sus calidades y la personalidad del autor⁶.

Otra obra apunta —según nuestra opinión— hacia este pintor: el *San Miguel* del Museo del Prado, consignado como *del Maestro de Zafra*, y que, hasta 1925, en que fue adquirido por el Museo, gracias a la intervención de J. R. Mélida, se encontraba en el altar mayor del Hospital de San Miguel de la villa segedana⁷. Post adjudicó esta obra —aunque con interrogante— al pintor Juan Sánchez de Castro, sustituyéndose después tal atribución por la menos comprometida de un maestro anónimo de la población de origen⁸.

Aunque falte la documentación directa, nos inclinamos por atribuir esta obra —de singular importancia en el estilo hispanoflamenco— a favor de Antón de Madrid. Su vecindad en Zafra a principios del XVI, y la indudable categoría del artista, probada por los múltiples encargos, abogan en favor de nuestra hipótesis, aunque para un dictamen definitivo juzgamos necesaria la restauración del retablo de Calzadilla para un estudio comparativo con la obra del Prado. Precisa asimismo de lectura correcta la inscripción, que ostenta la espada del Arcángel. Post la creo anagrama de «Miguel», otros opinan que son marcas de armero⁹, mientras que J. R. Mélida se inclina por ver en ella la firma del autor, opinión esta última que estimamos más verosímil. Quedo, pues, lanzada la hipótesis, a la espera del documento que disipe definitivamente la duda sobre el autor del San Miguel del Prado.

ESTACIO DE BRUSELAS

Flamenco de origen, Estacio de Bruselas viene a engrosar la lista, nada despreciable, de artistas extranjeros establecidos en la Baja Extremadura durante el siglo XVI, entre los que cabe recordar a los pintores Cornill de Vargas y Daniel Enríquez, al escultor Hans de Bruselas y al maestro de capilla Bruxell, que trabajaron en Badajoz¹⁰, así como el entallador Martín de Holanda, vecino de Llerena¹¹.

Posteriormente en una generación a Antón de Madrid, su actividad artística se documenta entre 1543 y 1571, situándose la fecha de su nacimiento según propia declaración, hacia 1518. Vecindado en Llerena, capital del provisorato de la Orden de Santiago en Extremadura, casó con Mari López, de la que le nacieron cuatro hijas, María, Catalina, Ana e Isabel, bautizadas en la iglesia de

⁵ A. H. N., Órdenes Militares, Judicial, Leg. 7.022.

⁶ Abelardo Covarsí publicó un breve estudio en Revista del Centro de Estudios Extremeños (Badajoz, 1934), tomo VIII, núm. 1.

⁷ J. R. MÉLIDA, «Catálogo Monumental de España: Provincia de Badajoz» (Madrid, 1926), II, pág. 458. Según el Catálogo del Museo la tabla se adquirió en 1924. La pintura se traspasó a lienzo, perdiéndose la inscripción de la espada del Arcángel.

⁸ Post, CHANDLER RATHFON, «A spanish painting of the international movement» (Fogg Art Museum. Notes, 1937). GUDIOL RICART, J., «Pintura Gótica», ARS HISPANIAE, IX (Madrid, 1955), págs. 395-396.

⁹ LAFUENTE FERRARI, E., «El Prado: del Románico al Greco» (Madrid, 1965), pág. 142.

¹⁰ MOÑINO, op. cit., y «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia, entalladores del siglo XVI» (Bol. Sem. Arte y Arq., Valladolid, 1943, pág. 121). C. SOLÍS RODRÍGUEZ, «Juan Vázquez en la Catedral de Badajoz», *Revista de Estudios Extremeños*, I (Badajoz, 1974).

¹¹ A. CARRASCO GARCÍA, op. cit.

la Granada, a cuya parroquial pertenecía el matrimonio¹².

En 1543, goza ya el maestro flamenco de prestigio suficiente para que la autoridad eclesiástica le confía la tasación de un retablo, que para la ermita de los Mártires de Fuente del Maestro había pintado Diego González Rosado, vecino de Jerez de los Caballeros. Años después, en 1548, volverá a la fuente, para testificar en el pleito, puesto por la viuda del pintor segedano Juan Martínez, que pretendía cobrar dineros al mayordomo de la ermita fontanesa, alegando la ejecución de la tabla central por parte de su difunto esposo.

En la década de los «cuarenta», desarrolla un extenso programa retablista en la comarca llerenense: retablos para las iglesias mayores de Bienvenida, Usagre, Monesterio, el Campillo, Valencia ..., ejecutados antes de 1548. En diciembre de este año, el provisor de Mérida, Diego de la Lastra, le confía la pintura del retablo mayor de la parroquial de Puebla de la Calzada, iniciándose poco después un largo pleito con el concejo del lugar, interesado en adjudicar la obra a Luis de Morales, que al final se alzó con la pintura. Dos siglos más tarde, a su paso por la Puebla, Antonio Ponz describía el retablo, hoy perdido, sin que conozcamos el paradero de las tablas de Morales, que merecieron el aplauso del ilustre viajero¹³.

La última noticia que hemos encontrado sobre Estacio lleva fecha de 1571 y documenta un nuevo pleito, entablado con el escultor Miguel de Holanda, sobre la ejecución del retablo mayor de la parroquia de Berlanga.

Sabemos también los nombres de algunos de sus discípulos. En 1548 trabajaban a sus órdenes García Pérez, natural de Monesterio, Pedro Ruiz Morito y Hernando de Madrid. Ruiz Morito estuvo relacionado con Jerónimo de Valencia, el autor de la sillería de coro de la catedral de Badajoz. Hernando de Madrid procedía del taller de Morales (dato este de gran interés sobre uno de los pocos discípulos seguros del maestro pacense) y an-

teriormente había servido en casa de Antón de Madrid.

Apenas quedan restos de las obras de Estacio en orden a enjuiciar su personalidad artística. En la iglesia parroquial de Usagre, hemos encontrado cuatro tablitas, con las efigies de apóstoles, empujadas en un retablo del XVIII, y que fueron citados equivocadamente por Mérida¹⁴. El subido valor de estas pequeñas muestras tal vez sea lo único que reste de aquel pintor «el mejor de quantos ay en la provinçia e tan bueno como lo ay en el Reyno», como enfáticamente afirmara el provisor Diego de la Lastra. Los numerosos encargos, la estima de sus coetáneos y su rivalidad con Luis de Morales, basten para imaginar la categoría de este maestro del XVI, cuya figura parece contrapuntar con el manierismo moraliano.

En las páginas de la pintura bajoextremeña del XVI y junto al nombre glorioso de Luis de Morales, hemos de anotar los de Antón de Madrid y Estacio de Bruselas.

¹² Para todo lo referente a Estacio de Bruselas, vide nuestros trabajos consignados en nota 3, así como: «El pintor Estacio de Bruselas y Llerena», Programa de Fiestas Patronales (Llerena, agosto de 1976).

¹³ Antonio PONZ, «Viage de España» (Madrid, 1784), tomo VIII, págs. 155-156.

¹⁴ J. R. MÉLIDA, «Catálogo Monumental de España: Provincia de Badajoz», tomo II, pág. 419.

Francisco de la Torre y el retablo mayor del convento del Cristo de la Victoria, de Serradilla

FLORENCIO-JAVIER GARCÍA MOGOLLÓN

I

Del testamento otorgado por el famoso Pedro de la Torre el 23 de noviembre de 1676, ante el escribano Pedro Merino¹, se infiere claramente que Francisco de la Torre era sobrino suyo, que ambos colaboraron en bastantes obras y que debieron tener un taller común, en el que también trabajaron Juan de la Torre, hijo de Pedro según García Chico², y Jusepe o José de la Torre, tal vez hermano de Pedro como sugiere el marqués de Saltillo³.

Pedro de la Torre utilizó la columna salomónica en Madrid, como gran novedad, en el retablo del Buen Suceso (1636?), hecho que repitió Sebastián de Herrera Barnuevo en el proyecto para el retablo baldaquino de la capilla de San Isidro, en la iglesia de San Andrés⁴. Iníciase así la gran escuela de retablistas madrileños que domina toda la segunda mitad del siglo XVII, caracterizada por un estilo pomposo de lujuriosa decoración en las repisas, en los marcos, en los frisos. Se introducen

los órdenes de columnas gigantes, los entablamentos partidos, los elevados zócalos, los áticos ajustados a las bóvedas, elementos arquitectónicos todos éstos que producen una sensación de llamante inestabilidad.

Pedro y Jusepe de la Torre, el 9 de noviembre de 1646, concertaron construir el túmulo para las honras fúnebres del Príncipe Baltasar Carlos en el convento de Santo Domingo el Real, conforme a la traza de Juan Gómez de Mora y las condiciones por él establecidas para el de la reina doña Isabel de Borbón. A Jusepe lo veremos intervenir treinta y seis años más tarde en los arcos para la entrada de la reina doña María Luisa⁵.

Por lo que respecta a Francisco de la Torre sucedió a su primo Juan como colaborador directísimo de su tío Pedro, existiendo siempre entre ellos una excepcional confianza. Mantuvo el estilo del gran maestro en el desaparecido retablo de la iglesia de la Magdalena de Alcalá de Henares, de 1684⁶. Contrató Francisco esta obra, ya fallecido su tío⁷, por escritura de 1.º de marzo de 1678, con Andrés de Villarán, secretario del Consejo y contador mayor de Hacienda, obligándose en ella a hacer dos retablos de la forma y traza que demostraba la dibujada en un papel de marca mayor, fir-

¹ Vid.: J. M. LASSO DE LA VEGA, MARQUÉS DE SALTILLO, *Previsiones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680)*, en «Bol. de la R. Acad. de la Historia» (1947), 375.

² E. GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. II. Escultores* (Valladolid, 1941), 312-315.

³ J. M. LASSO DE LA VEGA, MARQUÉS DE SALTILLO, o. c., 369.

⁴ Vid.: Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Los Churriguera* (Madrid, 1971), 16. Más sobre Pedro de la Torre en Juan A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, V (Madrid, 1800).

⁵ J. M. LASSO DE LA VEGA, o. c., 369.

⁶ V. TOVAR MARTÍN, *El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre*, en «Archivo Español de Arte», XLVI (1973), 262.

⁷ En Madrid, el 20 de noviembre de 1677, en su casa de la calle de la Libertad. Cfr. MARQUÉS DE SALTILLO, o. c., 370.

mada de ambos y del escribano, si bien, en lugar de los cuatro ángeles que en ella figuraban, haría cuatro cogollos estofados de muy buenos colores y dorados; cobró 1.500 ducados de vellón que recibió del licenciado Lucas Rebollo, testamentario de Villarán, según carta de pago de 13 de mayo de 1683⁸.

Ocupa, pues, nuestro Francisco de la Torre un lugar importante dentro de una escuela que introduce grandes innovaciones en la Corte, pero que siendo anterior cronológicamente a los Churriguera, quedó un tanto eclipsada por la genialidad y fertilísima imaginación creadora de éstos, que si bien utilizan muchos de los elementos aportados por aquélla, saben darles un matiz y sabor tan personales que trasciende originalidad y frescura. Tan es esto así que el propio Francisco de la Torre no se resistirá a emplear en Serradilla, en 1699, como veremos, numerosos detalles churriguerescos tales como los que advertimos en el retablo de San Esteban de Salamanca, concertado en 1692 por José de Churriguera.

II

El retablo mayor del convento del Santísimo Cristo de la Victoria, de Serradilla, obra de Francisco de la Torre, es una muestra magnífica del barroco hispánico que, precisamente en estas grandes y resplandecientes construcciones lignarias, supo dar su verdadera y genial dimensión. Corresponde al tipo del retablo baldaquino tan bien caracterizado por Bonet Correa⁹.

Sobre el sotobanco, pintado al estilo pompeyano de imitaciones marmóreas y adornado de hojarasca y tarjas, alzase el elevado banco con seis pedestales, cuyos netos se cubren con grandes cartelas de hojarasca pomposa; dos repisas entre los pedestales de los extremos, donde están colocadas las imágenes de Santo Tomás de Villanueva, al Evangelio, y San Juan de Sahagún, a la Epístola; y el Sagrario en el centro.

Destacan en el primer cuerpo seis columnas salomónicas de orden gigante, asentadas en los pedestales del banco sobre basas áticas; muy adornados de carnosos racimos, zarcillos y hojas de vid sus fustes, girando, para el espectador, en sentido *dextrorsum* a la derecha de las esculturas y en sentido *sinextrorsum* a su izquierda, cuyo esquema mantienen los que van rehundidos a los costados del baldaquino, conforme a las enseñanzas de Juan Caramuel¹⁰; los capiteles son corintios. Las esculturas de San Agustín, a la izquierda, y de Santa Mónica, a la derecha, entre las columnas, se asientan sobre repisas sostenidas, a modo de ménsulas, por cabezas de angelitos mofletudos que parecen emerger de entre la abundosa hojarasca que los rodea, enriquece y anima; encima de las dos esculturas aparecen unas tarjas con muy profusa decoración de hojas, cartones y molduras alrededor de un óvalo de simetría vertical.

El baldaquino con el camarín del Cristo de la Victoria, soberbia talla de Domingo de Rioja, ocupa la parte central. Lo sostienen cuatro columnas del mismo estilo que las anteriormente descritas, aunque más pequeñas y realizadas por ello con pedestales; el sentido de giro en los fustes es *destrorsum* en la de la izquierda del primer plano y *sinextrorsum*, en la de la derecha, sucediendo a la inversa en las del segundo plano. En la cúpula se desarrolla una complejísima teoría decorativa que no deja ver su real estructura arquitectónica, cuya complacencia en el equívoco es muy propia del barroco: angelitos en forzados escorzos a las esquinas, jarrones, floreros, hojarasca y tarjas ... en explosión de luz, de color y de movimiento, que atrae la mirada irresistiblemente hacia el centro del retablo.

El entablamento se divide en sólo dos fajas con bellas y adornadas ménsulas y cartelas que las abarcan, el origen de cuyas ménsulas se halla en la cornisa de Vignora, reformada más tarde por fray Lorenzo de San Nicolás¹¹. Al estar el entablamento partido al centro, se produce un fuerte contraste de luces y de sombras que imprimen evidente sensación de movimiento a toda la planta, cuyo dina-

⁸ *Ibidem*, 370.

⁹ A. BONET CORREA, *El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo, y los retablos baldaquinos del barroco español*, en «Archivo Español de Arte» (1961), 285-296.

¹⁰ Juan CARAMUEL, *Architectura civil Recta y Obliqua*, II (1678), 76.

¹¹ A. GARCÍA Y BELLIDO, *Estudios del barroco español*, en «Archivo Español de Arte y Arqueología» (1929), 34.

mismo resulta acentuado por las dos grandes columnas centrales rehundidas a ambos lados del baldaquino que, siendo exactamente iguales a las ubicadas en el primer plano, parecen sin embargo más pequeñas; recursos todos ellos usados con frecuencia por los arquitectos barrocos para dar profundidad y perspectiva a los retablos.

En el ático, bien amoldado a la forma curva de la bóveda, persiste una frondosa y abultada decoración vegetal; destacan los tres angelitos de cada lado todos ellos escorzados en idéntica postura. Conserva rehundida su parte central ocupada por una hornacina de arco mixtilíneo con la imagen de San Miguel Arcángel entre dos estípites suavemente troncopiramidales. Avanzadas, hay otras dos estípites sobre las que descansa el frontón partido. Remata el conjunto un gran broche de hojarasca.

III

Debiose la hechura de este retablo a la munificencia de Doña María de la Fuente Arratia, viuda de don Pedro de Jaúregui, secretario de Felipe IV, que profesó religiosa en Serradilla a los 77 años con el nombre de Madre María de Cristo. Dejó todos sus bienes al Cristo de la Victoria y ordenó a sus testamentarios, en 1699, que «en el altar mayor de la iglesia de este convento de Agustinas Recoletas adonde estoy, se aga un retablo en que se coloque la ymagen del Santísimo Christo de la Victoria ... y que éste sea de todo luzimientto y primer y que se perfeccione y acaue...»¹². Ayudaron también a esta obra la reina doña Mariana de Austria, con 50 ducados; el marqués de Canales, con 200 reales; el marqués de Monroy, con 550 reales y el vecindario de Serradilla que aportó dinero y trabajo personal para cortar la madera y acarrearla con sus bueyes¹³.

Fue testamentario de la M. María de Cristo don Claudio Cerdán, vecino de Madrid, quien debió contrastar personalmente la obra del retablo en

nombre de las religiosas. Es muy probable que se encargara en principio su factura a los maestros entalladores José de Pomar y Juan de la Rosa, vecinos de Cuerva (Burgos), pues el convento realizó gastos en el litigio que éstos instaron en su pretensión de que había «de correr por su cuenta la obra del retablo mayor que se hizo en esta iglesia ...»¹⁴; estos maestros fueron los autores de los retablos colaterales de esta iglesia¹⁵.

Sin embargo, el retablo mayor, es obra segura de Francisco de la Torre, quien, el 13 de octubre de 1701, dio recibo a la M. Mariana de Cristo, Priora, por importe de «veinte y cinco mil quinientos y sesenta y ocho reales de vellón en que entran novecientos y diez reales que me auía dado Diego Fernández Serrexón su maiordomo por cuenta del retablo que e hecho para el altar maior de la iglesia de dicho conuento la qual dicha cantidad la e recibido de dicha madre priora desde el día veinte de agosto del año prosimo pasado de mil y setecientos hasta treze de octubre deste presente de mil setecientos y uno... Y lo firma en la villa de la Serradilla, Francisco de la Torre. Se le entregó en Madrid lo rrestante de la ovra asta cunplimiento de los zinquenta mil reales en que se ajustó, de que dio carta de pago»¹⁶. Hay constancia igualmente de este pago de 50.000 reales a Francisco de la Torre en el *Libro de Quentas* del convento «los cuales se pagaron por mano de don Claudio vezino de dicha villa de Madrid, de que hay reciuo y parece por la cuenta que ynvio a este combento...»¹⁷.

El dorado de este retablo mayor y de los dos colaterales lo realizó Francisco Baliño, vecino de Madrid, por un importe global de 64.000 reales de vellón, sin que podamos determinar la cifra correspondiente a cada uno de ellos, abonándose dicha suma, una vez terminada la obra, el 4 de octubre de 1705¹⁸.

Sobre el coste de los honorarios del maestro Francisco de la Torre, 50.000 reales de vellón, se pagaron 10.694 por «la madera que se cortó y condujo a esta villa para la fábrica de dicho reta-

¹² Constan estas aportaciones en el *Libro de Devotos* que se conserva en el Archivo del Convento.

¹³ Testamento del 27 de mayo, mandas del 16 de julio y codicilo del 12 de noviembre todas de 1699, ante el escribano público de Serradilla, Juan Rodrigo Grande de la Vega. En Archivo del Convento.

¹⁴ Cfr. *Libro de Quentas*, período 1704-1710, Archivo del Convento.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. *Libro de Devotos*, del expresado Archivo del Convento.

¹⁷ Cfr. *Libro de Quentas*, Archivo citado, período 1704-10.

¹⁸ *Ibidem*.

blo mayor, andamios para asentarle y dorarle»¹⁹. Añadidos los gastos del pleito con Pomar y de la Rosa, por 321 reales, el gasto total del retablo mayor, sin dorados, fue de 61.015 reales de vellón.

Resulta de todo ello que la obra comenzó en 1699, en que la inició Francisco de la Torre; con-

cluyó éste su trabajo en 8 de octubre de 1701, veintitrés días antes del fallecimiento de la M. María de Cristo, su generosa donante; el dorado, iniciado por Baliño inmediatamente después, se ultimó en octubre de 1705.

ADVERTENCIA.—El Archivo del Convento de Serradilla no está ordenado y los libros que hemos citado se hallan sin foliar. Una selección de documentos de este archivo se transcribe en nuestro trabajo *Estudio Histórico-Artístico del Convento del Santísimo Cristo de la Victoria de Serradilla*, de próxima publicación.

¹⁹ *Ibidem.*

Las piezas visigodas del Museo de Badajoz

MARÍA CRUZ VILLALÓN

La comunicación que presentamos, síntesis de un amplio trabajo dedicado al estudio completo de la colección de piezas ornamentadas del Museo de Badajoz, pretende, a través del esquema básico de un análisis total, dar a conocer una de las colecciones arqueológicas más ricas de este género, y al mismo tiempo manifestar una serie de conclusiones que de alguna manera vengan a aportar algunos datos al vacío histórico de la ciudad de Badajoz anterior a la dominación musulmana.

Efectivamente, Badajoz, dentro de la línea común del Guadiana, por donde se canalizó la influencia de la creación de Mérida, a pesar de ser el núcleo más interesante junto con Beja, es todavía un capítulo casi inédito en el conjunto lusitano visigodo¹.

Pertenecientes al Museo y aprovechadas en zonas inmediatas al mismo contamos con una numerosa colección de piezas, pilastras, columnas, tableros, capiteles, cimacios, tenantes, etc., que como elementos diferenciados por su decoración, son los únicos restos que atestiguan una arquitectura cuya

destrucción por musulmanes nos consta por el aprovechamiento de esta material en las murallas árabes.

El estudio sistemático de un conjunto tan heterogéneo en cuanto a estructuras tipológicas, materiales, tallas y ornamentación, sólo nos fue posible a partir de conceptos estilísticos formales, admitiendo las clasificaciones evolutivas ya realizadas para la escuela de Mérida, y agrupando las piezas por similitud de caracteres desde las primeras manifestaciones, hasta las últimas esquematizaciones².

Reduciendo el análisis a piezas fundamentales, tenemos dos grupos claramente diferenciados:

— El primero constituido por piezas decoradas con temática vegetal, en las que existe todavía un relativo naturalismo si comparamos con evoluciones posteriores, con recuerdo aún de los modos decorativos tardorromanos, y con indudable introducción de lo bizantino tanto en la temática como en la técnica. Ésta consiste en el recortado de motivos en silueta, mediante dos planos, con una transición suavizada entre ambos.

Los mejores exponentes los encontramos en estas dos pilastras (fig. 1 y fig. 2) que parecen for-

¹ Únicamente tenemos referencias a las piezas de esta colección en las catalogaciones, parciales, de ROMERO DE CASTILLA, T., *Inventario de los objetos recogidos en el Museo Arqueológico de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz*. (Badajoz, 1896); y MELIDA, J. R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz* (Madrid, 1926), completadas con algunas citas de hallazgos posteriores a estas publicaciones en la revista «Memorias de los Museos Arqueológicos, y a través de sus estudios generales en los que se citan lo más significativas.

² En este proceso de evolución estilística en el tiempo, es en el que se basa SCHLUNK para estudiar y fijar la cronología de piezas que no tienen apoyatura documental ninguna. Cfr. *Arte visigodo*, en *Ars Hispaniae II* (Madrid, 1947), y *El arte decorativo visigodo: «Boletín bibliográfico»*, Instituto Alemán de Cultura, núm. 1 y 2, 1944, pág. 22.

mar pareja por similitud de dimensiones y material: un mármol rosáceo común para ambas. Encontramos sus antecedentes inmediatos en los ejemplares más bizantinos de Mérida³, y aún sus relaciones lejanas en pilastras muy semejantes italianas de derivación bizantina⁴ y ejemplares muy similares, de los que proceden con toda seguridad los citados, en Constantinopla, en el s. VI⁵. Por analogía a las del mismo estilo de Mérida, situadas en la segunda mitad del s. VI, sin precisar⁶, éstas de Badajoz deben pertenecer al mismo momento.

— Un segundo grupo, muy homogéneo, con rasgos bien definidos y netamente diferenciado. Los temas son menos variados que en las primeras piezas de las que derivan. Técnicamente la talla es más seca, con superficies más aristadas y biseles más pronunciados.

Como pieza prototípica incluimos el pilar de la fig. 3 (a y b) cuya pareja correspondiente se encuentra en el Museo, junto con dos pilastras paralelas procedentes de Almendral. Éstos presentan una tipología distinta a las pilastras del primer grupo. Son estructuras más pesadas y voluminosas, en las que sus elementos componentes se ciñen estrictamente a la geometría del bloque. La decoración tendente al geometrismo llena toda la superficie, con una planimetría más lineal y dibujística que escultórica. Los motivos, en general, vienen a mostrarnos la interpretación del estilo creado en Mérida en el s. VI con modificaciones más rudas y provincianas hacia el esquematismo y desnaturalización de los modelos originales⁷ (fig. 3 a). En otra cara de esta misma pieza (fig. 3 b) se advierte la abundancia de motivos sin dejar espacio libre. También las pilastras más tardías de Mérida sufren este proceso final de recargamiento⁸. Pero curiosamente, las piezas de Badajoz presentan ahora una relación más estrecha con las creaciones de Beja que

con las de Mérida. Los motivos, la técnica de talla, la disposición de los mismos (bajo un esquema de cuadrícula, y con un listel central, dividiendo simétricamente cada cara) y la estructura tipológica son paralelas en ambos centros⁹. Incluso A. Viana, en un estudio sobre las piezas de Beja advierte la posible utilización de material, un mármol granulado gris extraído de la cantera de Sao Brissos, próxima a Beja¹⁰.

Cronológicamente, conceptuamos estas obras como las más tardías de la Lusitania. Schlunk las sitúa, junto con las últimas evoluciones emeritenses en el s. VII¹¹. A. Viana, considera incluso la posibilidad de atribuir estas obras a una población mozárabe, en el s. VIII¹².

Entre estos dos grupos a los que asimilamos numerosas piezas del total por afinidades existen dificultades de definición para aquéllas, cimacios principalmente, paneles, alguna pilastra, que contienen temas geométricos (fig. 4). La concatenación de círculos, los rombos encadenados, y las imbricaciones son los más repetidos. Éstos, al no presentar rasgos que marquen una evolución, no son susceptibles de un estudio comparativo ni cronológico. Del mismo modo, las columnas estriadas, las columnillas, los tenantes y los variados capiteles, al poseer un carácter decorativo estructural, propio exclusivamente de su tipología, y poco informativos de caracteres estilísticos clasificales, presentan el mismo problema (fig. 5).

En lo que se refiere a la valoración cuantitativa, un total aproximado de cuarenta piezas, suponen un material bastante considerable, que sin embargo debe constituir sólo una parte. En la colina de la Muela, donde se encuentra la Alcazaba, y donde han aparecido la mayoría sólo se ha excavado muy someramente. De hecho, casi todas las piezas han sido encontradas directamente, reaprovechadas

³ SCHLUNK, H., *Arte visigodo*, ob. cit., figs. 265 y 266.

⁴ CATTANEO, R., *L'architecture en Italie du VI^e siècle au XI^e siècle* (Venecia, 1890), págs. 126 y 127, figs. 49, 27 y 57.

TOZZI, M. T., *Alcune sculture medievali della Campania*, «Bolletino d'arte» XXV pág. 277, fig. 6.

⁵ SCHLUNK, H., *Bizantinische Bauplastik aus Spanien*: «Madriider Mitteilungen» núm. 5 (1964), fig. 3.

⁶ SCHLUNK, H., *Arte visigodo*, ob. cit., pág. 254.

⁷ SCHLUNK, H., *Ibid* pág. 254, y *El arte decorativo*, ob. cit., pág. 22.

⁸ SCHLUNK, H., *Arte visig.*, ob. cit., pág. 254, fig. 264.

⁹ ALMEIDA, F. de, *Arte visigótica em Portugal*: «O arqueólogo português», núm. 4, 1962, fig. 86, y VIANA, A., *Visigótico de Beja*, «Archivo de Beja», vol. VI, 1944, pág. 269.

¹⁰ Este mármol «Si ni igual al menos muy parecido al de Beja», habría sido extraído de las canteras de Sao Brissos, cerca de Beja al no existir en las proximidades de Badajoz. Cfr. VIANA, A., ob. cit., pág. 291.

¹¹ SCHLUNK, H., *Arte visig.*, ob. cit., pág. 254.

¹² VIANA, A., *Pax Iulia. Arte romano visigótico*, «Archivo Español de Arte», núm. 19, 1946, pág. 108.

en la construcción árabe posterior. Por otra parte, en la primera catalogación que realizó Romero de Castilla a finales del siglo pasado, descripciones no coincidentes con las piezas conocidas, presuponen una pérdida. Además atestigua el mismo Romero de Castilla que unas columnas estriadas, que entonces llegaban hasta catorce, fueron rebajadas y empleados en obras municipales¹³. Hoy sólo conocemos tres (fig. 5).

Partiendo de las consideraciones anteriores, y juzgando a la arqueología como única fuente de conocimiento, tratamos de interpretar algunos aspectos relativos al Badajoz visigodo.

En primer lugar, el hecho de que todos los hallazgos, salvo dos o tres excepciones, se circunscriban a la colina de la Muela o a sus inmediaciones, indica que éste fue precisamente el lugar de asentamiento durante el período visigodo. Ahora bien, nos preguntamos si Badajoz fue sede de una ciudad, de un núcleo de población, o solamente una basílica o centro de una comunidad religiosa, como otros tantos creados en este momento. Y si realmente fue un núcleo de población, qué importancia tuvo.

Ante la variedad que presenta este diverso grupo de piezas en todos sus aspectos, suponemos la existencia de más de un edificio. Es imposible reducir estructuras tan distintas a una sola edificación. Cabría entonces plantearse el carácter funcional de los edificios construidos.

A través de la decoración, se advierte una clara simbología religiosa en un gran número de piezas, que indudablemente pertenecieron a edificios de esta significación, y además a más de uno, por la falta de conexión tanto estilística como tipológica, ya consideradas. Por otra parte, es difícil precisar si otras piezas cuya decoración no comporta ningún significado, pertenecieron a algún tipo de construcción civil¹⁴. Sin embargo, no descartamos la

posibilidad de su existencia. Los textos de dos cronistas árabes sobre el acto fundacional de Badajoz, como fortificación, por Ibn-Marwan, refieren algunos comentarios a la topografía y a la población del momento (año 875), que, aunque muy vagos, nos interesan como apoyo de esta hipótesis.

Ibn al Qutiyya (s. X) describe el momento en que Ibn Marwan, el caudillo rebelde que venía huyendo de Mérida pide al Emir una zona en Badajoz para establecerse estratégicamente. Dice Marwan al Emir: «Mi deseo es que se me deje libre Albashranal (o Basharnal), para restaurarla, fortificarla y poblarla...», prosigue el comentario: «Este Albashranal estaba frente a Badajoz y entre ambos estaba el río: Fuele concedido el construir (restaurar o fortificar) a Badajoz al otro lado del río ...»¹⁵. El Basharnal ha sido identificado con el cerro de Orinaza¹⁶, justo enfrente de la colina de la Muela y con el río por medio como indica el texto. El cronista se está refiriendo a las dos colinas gemelas que flanquean el paso del Guadiana por Badajoz. Y fue el peñón de la colina de la Muela, el que en contra de la voluntad de Marwan se le asignó para construir Badajoz, o quizá para «restaurar o fortificar», como transcribe indiferenciadamente el traductor, algo ya existente. Efectivamente, Ibn Idhari, vuelve a comentar el asentamiento de Marwan en Badajoz, tras su asedio y rendición en Alanje: «... atacáronle con la catapulta hasta que se rindió y pidió por la seguridad de su vida, expuso su cansancio y mal estado hasta que la autorizó el príncipe Muhammad a marcharse a Badajoz para vivir allí. Era un pueblo (qaria) donde vivió en soledad». Luego, comentando los sucesos del año siguiente dice: «Fue ibn Marwan quien construyó el campamento de Badajoz, donde tuvo su residencia y donde estaba la gente de Mérida...»¹⁷. Luego existía ya una villa («qaria»), anterior a la llegada de Marwan, que éste fortificaría, poco después de su llegada, en el recinto de la actual Alcazaba¹⁸. Por lo tanto, pare-

¹³ ROMERO DE CASTILLA, T., *Inventario ...*, ob. cit., pág. 46 y 139.

¹⁴ Nos consta que piezas con decoración geométrica pudieron formar parte de edificios religiosos por referencias a las basílicas del s. VII que aún quedan en pie, y aunque no se conserva ningún testimonio de arquitectura civil visigoda, las fuentes escritas manifiestan su lujo decorativo. Cfr. PAULO DIACONO, *Libro de la vida y milagro de los Padres Emeritenses*, trad. de SÁNCHEZ LORO, D. (Cáceres, 1951), pág. 66, y AMADOR DE LOS RÍOS, *Los monumentos Latino-bizantinos de Mérida*, Madrid, 1877, pág. 10.

¹⁵ Cfr. CODERA, F., *Los Benimerwan en Mérida y Badajoz*, «Estudios críticos de historia árabe española», Madrid, 1917, pág. 37.

¹⁶ MARTÍNEZ Y MARTÍNEZ, M., *Historia del reino moro de Badajoz*, Badajoz, 1904, pág. 69.

¹⁷ Cfr. TERRÓN ALBARRÁN, M., *El solar de los aftasidas*, Badajoz, 1971, pág. 628.

¹⁸ TERRÓN ALBARRÁN, M., *Ibid.*, pág. 629.

ce ser que Badajoz, ya antes de la ocupación árabe, existía como un núcleo poblado que suponemos de continuación visigoda. Posiblemente, porque estas noticias fueron distantes en el tiempo del momento de los sucesos, los cronistas no hicieron más comentario sobre esta pequeña villa.

Basándonos de nuevo en la arqueología, se puede puntualizar algo más. Según el estudio estilístico, es evidente que las piezas del primer grupo (s. VI) presentaban estrecha relación con las de Mérida, mientras que las últimas (s. VII) eran identificables con las de Beja, en este momento en que Mérida seguía creando tipos diferentes a los de ambos centros. Por lo tanto, esta pequeña villa, estuvo más vinculada en principio a Mérida, al menos en el campo de las relaciones artísticas, de la que se desligó en el s. VII en favor de Beja.

Cronológicamente, las creaciones más tempranas pertenecen al s. VI y las más tardías al s. VII, y como muy tarde a principios del s. VIII. En este período del s. VI al VIII, poniendo fechas límites, se observa una continua evolución de formas que

respondió a momentos de creación sucesivas, en que, sin que nos sea posible precisar con exactitud, advertimos una línea de vida continuada.

En resumen, sintetizando las deducciones expuestas, se puede decir que Badajoz visigoda debió ser una aldea de valor secundario, asentada en la Colina de la Muela y con una jerarquía de orden eclesiástico. En el plano de sus actividades, primero estuvo relacionada con Mérida y luego con Beja. Finalmente, su vida queda documentada con una continuidad, desde mediados del s. VI hasta principios del s. VIII.

Estas conclusiones, limitadas y de carácter hipotético, son muy relativas como consecuencia de la naturaleza escasamente informativa de este material que ni siquiera ha aparecido «in situ», y que por otra parte, como hemos advertido, es muy posible que constituya sólo una parte. Aportamos estas primeras consideraciones en espera de una mayor adquisición documental el día que se lleve a cabo el interesante proyecto de excavaciones en La Alcazaba.

Influencias de grabados germánicos en la pintura española del siglo XVII: Aldegrever y Zurbarán

JUAN MIGUEL SERRERA CONTRERAS

Resulta innecesario a la altura en que encuentran los estudios sobre Zurbarán tratar de explicar o de justificar el empleo de grabados por parte del maestro. Los estudios, entre otros, de Angulo, Guinard, César Pemán, Martín Soria y Pita Andrade han ido mostrando cómo Zurbarán, al igual que casi todos los pintores de su época, utilizó grabados y estampas como base para sus composiciones. Por ello, el presente trabajo se limita únicamente a señalar el origen gráfico de los Evangelios del Museo de Bellas Artes de Cádiz, al tiempo que se hacen algunas consideraciones sobre las interrelaciones entre escultura y pintura que plantea la utilización simultánea por pintores y escultores de unas mismas fuentes gráficas de inspiración, y sobre las diferencias y similitudes compositivas de la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVI y del XVII que derivan del empleo en esas dos épocas de unos mismos grabados.

Las pinturas del retablo mayor de la Cartuja de Nuestra Señora Santa María de la Defensa de Jerez de la Frontera se pintaron entre 1637 y 1639. Actualmente se encuentran repartidas entre los museos de Grenoble, Nueva York y Cádiz. En este último están los Evangelistas que se comentan, procedentes del citado retablo¹. César Pemán reconstruyó el conjunto teniendo en cuenta descripciones

literarias, las medidas de las pinturas y esculturas conservadas, su iconografía y los datos suministrados por las huellas dejadas por el propio retablo en el enlucido de los muros de la iglesia². Según esta reconstrucción, los Evangelistas, siguiendo unas complejas pero exactas reglas iconográficas, estaban colocados sobre los cuatro grandes lienzos laterales del retablo y no en el banco, como hasta entonces se había creído. Este carácter complementario, sus cualidades pictóricas y el hecho de que por aquellos años el taller de Zurbarán tuviera que realizar simultáneamente las pinturas de ese retablo y las de la sacristía de Guadalupe, justifican plenamente las dudas que siempre se han tenido sobre su ejecución por el pintor de Fuente de Cantos.

Martín Soria los considera obra de discípulos realizada sobre dibujos del maestro, criterio que comparten Guinard y César Pemán³. Sin embargo, este carácter de obra de taller no invalida en ningún momento el considerarlos como suyos. Los maestros contrataban, firmaban y ejecutaban las obras, pero en esta última tarea el taller jugaba un papel fundamental. Esta masiva actuación confirió a la pintura sevillana del siglo XVI un carácter casi medieval, sentido que en gran parte pasó a la del XVII. Por eso, aunque los Evangelistas del Museo

¹ San Juan, L. 0,65 x 0,63 m.; San Mateo, L. 0,65 x 0,63 m.; San Marcos, L. 0,55 x 0,53; San Lucas, L. 0,55 x 0,53 m. Cádiz, Museo Provincial de Bellas Artes, núms. 77-80.

² PEMÁN, César, *La reconstrucción del retablo de la Cartuja de Jerez de la Frontera*, «Archivo Español de Arte», 1950, págs. 203-227, láms. I y II.

³ SORIA, Martín, *The Paintings of Zurbarán*, Londres, 1953, pág. 165.

de Cádiz no los pintara Zurbarán, sino su taller, sí entran de pleno dentro de su obra. Y ello, no sólo porque poseen ese carácter propio de las obras del maestro que Gallego define como «zurbaranesco»⁴, sino especialmente porque formaron parte de un retablo que contrató y firmó Zurbarán, quien eligió como base de su composición los Evangelistas grabados en 1539 por Aldegrever⁵.

La dependencia de estos grabados es total en las figuras de San Mateo y de San Juan, y algo menor en la de San Lucas, cuyo modelo repite en la de San Marcos. Subordinación que alcanza incluso hasta la forma en que se presentan al espectador los Evangelistas, vueltos tres cuartos hacia la derecha San Mateo y San Marcos y en igual giro hacia la izquierda San Juan y San Lucas, posiciones en que aparecen esos mismos personajes en los grabados. En San Mateo (figs. 1 y 2) la copia es completa y alcanza no sólo a las imágenes de los Evangelistas y del ángel, sino también a los detalles accesorios, como la filacteria que este último sostiene en sus manos. Igual fidelidad presenta San Juan (figs. 3 y 4), en cuyo caso Zurbarán sólo suprimió la pequeña imagen de la Virgen que aparece en el ángulo superior derecho del grabado, omisión debida a la inserción del lienzo en el programa iconográfico general del retablo. Frente a la exacta reproducción de los grabados de los dos lienzos anteriores, en el de San Lucas únicamente sigue la composición general de la figura, que mantiene el encuadre y colocación de piernas del modelo de Aldegrever. Esta misma ordenación la repite, aunque invertida, en San Marcos, en el que se aleja aún más del precedente grabado.

Más interesantes aún que estas claras y evidentes dependencias compositivas resultan las similitudes de tipos y expresiones de rostros y de plegados y distribuciones de paños. En San Mateo el pintor repite exactamente el rostro y expresión facial del Evangelista del grabador. La misma semejanza presenta el ángel que acompaña al Evangelista en el grabado de Aldegrever y en el lienzo de Zurbarán; semblante éste que, como señaló César

Pemán⁶, el pintor vuelve a reproducir en el San Juan Evangelista del mismo retablo. Esta identidad tiene su origen en Aldegrever, quien a su vez repite en esas dos figuras el mismo tipo y expresión de rostro. Esta semejanza fisonómica entre los modelos del grabador y del pintor alcanza incluso hasta la representación de San Marcos, la figura más alejada de los modelos grabados.

Especialmente significativas son las coincidencias que presentan los paños de las figuras de Zurbarán y Aldegrever, similitud que se evidencia claramente en San Mateo, la figura que con más fidelidad reproduce el grabado. En los dos casos la distribución y el plegado de los tejidos son similares; con un dibujo más incisivo y menudo en el grabado y con un juego de luces más contrastante en la pintura, pero siguiendo un mismo ritmo y ordenación. Con ello se puede observar cómo hasta en uno de los caracteres más genuinamente zurbaranesco de toda su obra, el tratamiento de los paños, el maestro y su taller siguen fielmente esquemas ajenos, aunque eso sí, logrando a siempre a partir de ellos resultados distintos, «zurbaranescos».

Esta semejanza de los paños de Aldegrever y Zurbarán se relaciona íntimamente con los valores escultóricos de las figuras del maestro extremeño, carácter evidente en el San Juan Evangelista del retablo de la Cartuja de Jerez. Una de las causas que siempre se ha aducido para ello ha sido la influencia que la escultura policromada sevillana —en especial la de Martínez Montañés y Juan de Mesa— ejerció sobre su obra. Su clara tipología de «santos imitación de talla», como los define Gallego⁷, tienen evidentemente su origen en estos precedentes escultóricos. No obstante no hay que olvidar los valores pictóricos de gran parte de la imaginería sevillana de aquella época. En su frontalidad, el San Juan Evangelista de Martínez Montañés del monasterio sevillano de Santa Paula es una simple trasposición al espacio de los valores pictóricos del lienzo de Zurbarán. Estas interrelaciones típicamente manieristas que perduran en el arte barroco tienen su origen en el empleo simultáneo por pintores y escultores de unas mismas fuentes gráficas

⁴ GALLEGO, Julián, *Zurbarán, 1598-1664. Biografía y Análisis crítico*, Barcelona, 1976, pág. 58.

⁵ HOLLSTEIN, F. W. H., *German Engravings, Etchings and Woodcuts*, Amsterdam (1954 ss.), vol. I, núms. 57-60.

⁶ PEMÁN, César, *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz (Pinturas)*, Madrid, 1964, pág. 139.

⁷ GALLEGO, Julián, *Zurbarán*, op. cit., pág. 45.

de inspiración: en el caso de Zurbarán y Martínez Montañés los grabados de Aldegrever. Ellos son los que hacen que el San Juan Evangelista del Maestro de Fuente de Cantos recuerde en su volumetría el del escultor de Alcalá la Real, cuya frontalidad a su vez remite al que Zurbarán pintó para el retablo de la Cartuja de Jerez.

No resulta extraño la elección por Zurbarán de los grabados de Aldegrever. Durante todo el siglo XVI y XVII el arte sevillano, al igual que todo el occidental, siguió unas claras tipologías en las figuras de los Evangelistas. Uno de estos prototipos es el que deriva de los dibujos de Giulio Romano, sucesivamente grabados con algunas modificaciones por Agostino Veneziano (fig. 5) y Aldegrever⁸. El empleo sistemático de estos mismos modelos es lo que motiva que tanto los Evangelistas de Esturmio del retablo de ese nombre de la catedral sevillana (fig. 6), los de Luis de Vargas del altar del Nacimiento del mismo recinto, los de bajorrelieve de Jean Goujón del Louvre, los pequeños cobres de finales del XVI con San Marcos (fig. 7) y San Lucas de una colección particular canaria, el San Juan Evangelista de Juan de Salcedo de la parroquia del Viso del Alcor (fig. 8), el San Juan Evangelista de Martínez Montañés del monasterio de Santa Paula, los de Zurbarán que se comentan y hasta los de Baltasar de Echeve Ibía en México presenten la misma estructura compositiva⁹. Esquema

éste, que dentro de sus diferencias de encuadres, espacios, puntos de vista, colores y tratamiento de las figuras, mantiene a través del tiempo y del espacio un mismo criterio compositivo.

Con ello se aprecia como las diferencias que a veces existen entre la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVI y la del XVII, y en general la de esas dos épocas, se deben no tanto al empleo de distintas fuentes grabadas, sino más bien a una diferente utilización de las mismas. En su localización y estudio comparativo se puede detectar cómo partiendo de unas mismas fuentes grabadas, la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVI, provincia artística de segundo orden respecto a la italo-flamenca, se transforma en la centuria siguiente en un centro creador o irradiador de arte.

Estas grandes diferencias y similitudes existentes entre la pintura sevillana de esas dos épocas que obedecen al empleo de unos mismos grabados, se hacen evidentes en el estudio comparativo de los Evangelistas de Esturmio y Zurbarán, ya que en los dos casos las figuras se inspiran en los que dibujó

⁸ Los Evangelistas de Agostino Veneziano están basados en los dibujos de Giulio Romano, cf. Bartsch, Adam, *Le peintre graveur*, Viena, 1920, vol. XIV, núms. 92-95, págs. 45-46.

⁹ Los Evangelistas de Esturmio pueden representar perfectamente dentro de la pintura sevillana esa tipología común a todo el arte occidental, ya que están inspirados tanto en los grabados de Agostino Veneziano como en los de Aldegrever (figs. 5 y 6). PASSAVANT, J. D., *El arte cristiano en España*, Sevilla, 1887, pág. 252, fue el primero que estableció sus relaciones con los grabados de Agostino Veneziano; sus dependencias con los de Aldegrever las determinó por primera vez Justi, Carl, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlobens*, Berlín, 1908, vol. II, pág. 338. Sobre ellos véase ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Pintura del Renacimiento*, «Ars Hispaniae», vol. XII, Madrid, 1954, pág. 213, fig. 220. El mismo carácter ecléctico presentan los Evangelistas de Luis de Vargas del altar del Nacimiento de la catedral sevillana, cf. Angulo Íñiguez, op. cit., pág. 215. Los Evangelistas de Baltasar de Echeve Ibía más que reproducir algunas de estas dos versiones, lo que hacen es mantener una tipología claramente manierista, inspirada lógicamente en grabados del XVI. De todas las maneras hay que resaltar las analogías compositivas que presentan San Mateo y el modelo de Aldegrever, cf. TOUSSAINT, Manuel, *Pintura colonial en México*, 1965, págs. 84-97, figs. 140-141.

Frente a este criterio ecléctico, en otras ocasiones los artistas se han limitado a reproducir algunas de las dos versiones grabadas. Así totalmente copiados de los grabados de Agostino Veneziano están dos pequeños cobres con San Marcos (fig. 7) y San Lucas —0,20 x 0,15 m.— de una colección particular de Tenerife. En ellos están ausentes esas modificaciones compositivas que Zurbarán introduce en sus Evangelistas, y que hacen que, aunque simple copia de los grabados, presenten caracteres totalmente distintos de los modelos que copian. Por el contrario, aunque inspirados en los Evangelistas de Agostino Veneziano, los de Jean Goujon presentan caracteres propios, que les convierten en auténticas obras de arte, cf. B (eaulieu), M(ichele), *Jean Goujon*, en *L'Ecole de Fontainebleau*, París, 1972, págs. 387-389, núms. 521-524, fig. 521.

Los grabados de Aldegrever han servido asimismo numerosas veces de fuente de inspiración a los artistas, tanto pintores como escultores. Así Juan de Salcedo en el San Juan Evangelista que en 1557 pinta en un retablo de la parroquia del Viso del Alcor, tabla, 0,51 x 0,56 m. (fig. 8) reproduce esta misma figura del grabador alemán, cf. HERNÁNDEZ DÍAZ, José, y SANCHO CORBACHO, Antonio, *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1937, pág. 214. En este mismo grabado creemos que se inspira Martínez Montañés para componer su San Juan Evangelista del Monasterio sevillano de Santa Paula, cf. HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Juan Martínez Montañés. El Lisipo andaluz. (1568-1649)*, Sevilla, 1976, págs. 93-94, lám. 15. Sobre la utilización de los grabados de Aldegrever en la decoración pictórica de la cerámica, cf. SIMOES, JOAO DOS SANTOS, *Sobre a «Porcelana dos Médicis» do Museu*, «Boletín do Museu Nacional de Arte Antiga», vol. III, núm. 4, Lisboa, 1958, págs. 25-26, lám. 1.

Giulio Romano, si bien Esturmio sigue más de cerca los grabados por Agostino Veneziano y Zurbarán reproduce fielmente los de Aldegrever¹⁰. Ahora bien, aunque en ambos casos los cuadros repiten un mismo tipo de esquema compositivo, los resultados que se obtienen remiten a dos mundos pictóricos totalmente opuestos: al manierista del pintor holandés y al barroco del maestro extremeño.

Prescindiendo del color, elemento ausente en los grabados, dos grandes diferencias compositivas separan las pinturas de Zurbarán de las de Esturmio: su tratamiento espacial y el punto de vista. En el primero de estos aspectos, tanto en los grabados de Agostino Veneziano como en los de Aldegrever, los Evangelistas aparecen entre nubes en espacios totalmente irreales. Esturmio mantiene este mismo tratamiento en los Evangelistas de la zona superior del retablo. En los del segundo cuerpo introduce unas referencias paisajísticas ausentes en los grabados. En estas zonas, que unos troncos de árboles sobre los que las figuras parecen descansar enlazan con las superiores, el pintor sitúa unos espacios aparentemente reales. Sin embargo, la presencia en ellos de unas aves emblemáticas y de unos paisajes y ruinas totalmente inspirados en grabados remiten de nuevo a espacios, si no irreales como los de los grabados, si ideales o pictóricos.

Frente a este tratamiento típicamente manierista, los troncos de árboles que en los cuadros de Esturmio enlazan espacios irreales y pictóricos sirven a Zurbarán para concretizar lo terrenal de sus figuras. En efecto, los Evangelistas del Museo de Cádiz aparecen apoyados sobre unos troncos que dejan ver unos paisajes al fondo; espacios igualmente ideales o pictóricos, pero en los que las figuras se insertan sin ese carácter puramente irreal de los grabados y de las tablas de Esturmio. Zurbarán vuelve con ello al sistema espacial unitario de los grabados y abandona el juego contrastante de los de Esturmio. Sigue un camino similar al que empleó el joven Velázquez en su San Juan de la Galería Nacional de Londres, figura que igualmente

aparece recostada sobre un tronco de árbol que a su vez configura un paisaje. Pero el proceso de imitación de lo humano, el presentar a los Evangelistas bajo un aspecto nuevamente humano, se evidencia con más rigor en Velázquez. Diferencia que se debe en gran parte a la absoluta dependencia de Zurbarán de los grabados, relación que en Velázquez, como siempre, sirve únicamente como punto de partida. En su caso se inspira igualmente en este mismo tipo de grabados, e incluso en algunos anteriores, como el de Schongauer, pero logrando una reinterpretación genial, que convierte la figura ideal de los grabados en el «mozo arrogante y sin espiritualidad» que describe Gallego¹¹.

El otro factor compositivo que diferencia los Evangelistas de Esturmio y de Zurbarán es el punto de vista. Siguiendo unas reglas compositivas barrocas Zurbarán se acerca en estos lienzos a los personajes, a los que contempla bajo un punto de vista próximo. Intensifica aún más que en los grabados la proximidad ideal del espectador a las figuras, lo que hace que desaparezcan del encuadre la parte inferior de las imágenes. Emplea un criterio totalmente opuesto al de Esturmio en sus Evangelistas, figuras distantes y ajenas al mundo de los fieles, quienes solamente a través de las nubes consiguen desvelarlos.

Estas diferencias compositivas de espacios y de punto de vista dan lugar a que, aunque simple reproducción a color de los grabados, los Evangelistas de Zurbarán se inserten en un mundo barroco totalmente opuesto al manierista de los de Esturmio y Aldegrever. Modificaciones que, unidas a su peculiar manera de entender la luz y el color, hacen que, aunque simple copia de los grabados de Aldegrever, los Evangelistas de la Cartuja de Jerez de la Frontera presenten ese carácter «zurbaranesco» de las obras del maestro de Fuente de Cantos.

¹⁰ Una muestra del eclecticismo compositivo de Esturmio es la figura del Evangelista San Lucas. Su composición general reproduce la de San Juan de Aldegrever; sin embargo, el rostro está inspirado en el San Mateo de Agostino Veneziano, totalmente opuesto al juvenil del primero.

¹¹ GALLEGO, Julián, *Velázquez en Sevilla*, Sevilla, 1974, pág. 160.

Grabados y viñetas satíricas en Galicia (1919-1939): Castelao y Maside

M.^a LUISA SOBRINO MANZANARES

Pretende este trabajo hacer un análisis de la obra gráfica —viñetas, aguadas, grabados, etc.— con pie escrito, e intención político-social que en periódicos o recogida en Álbumes, publicaron estos dos artistas, sin duda las figuras más representativas del arte gallego de entreguerras.

He elegido estos años porque a ellos pertenecen la mayoría de sus obras satíricas. La exposición itinerante de dibujos de Castelao, reunidos posteriormente en 1931, en el Álbum «Nos»¹, marcaría el inicio de un período de intensa actividad que después de 1939, raras veces volverán a repetir.

La obra gráfica de Alfonso R. Castelao (nacido en 1886), más conocida por la abundante bibliografía sobre las distintas facetas de su personalidad como político o escritor, así como por las numerosas reimpresiones que de ella se están haciendo, constituye un aspecto fundamental dentro de su labor artística. La de Carlos Maside (nacido en 1897) todavía casi desconocida, es sólo una técnica más de su polifacética obra².

Ambas tuvieron una enorme significación no sólo en cuanto a un orden de contenido, también en el campo de las formas. Aportaron nuevos modos de expresión al humorismo plástico o caricatura, considerada entonces como un género menor, dándole una verdadera dimensión artística, algo similar a lo que por los mismos años ocurría en Alemania.

EL HUMOR COMO CRÍTICA SOCIAL

Tanto Castelao como Maside coinciden en sus dibujos en el planteamiento real de la situación gallega de la época, utilizando una postura crítica disfrazada con el arma del humor.

La novedad de este planteamiento estriba en que por primera vez rompen con la visión folklórica y naturalista con la que los pintores de principios del siglo XX representaban las escenas populares en la pintura gallega. Bajo su enfoque satírico ponen de relieve la miseria, la incultura, la opresión que el campesino gallego en su fatalismo, aceptaba como taras naturales, denunciándolas como fruto de una situación a la que puede ponerse remedio.

Su temática, referida casi siempre a los foros —los trabucos como los llama Castelao—, la emigración, los abusos del caciquismo, etc., eran una forma activa de incidir en la situación y de concienciar al pueblo. Sus protagonistas: los campesinos, hombres, mujeres y niños rurales con los que los dos dibujantes gallegos se identifican, y a quienes tratan siempre desde una óptica de ternura que se contrapone al tratamiento de señoritos, caciques burócratas y políticos, ridiculizados, hablando el castellano frente a la lengua gallega que utilizan los paisanos en sus leyendas.

Toda esta iconografía popular estará, coincidentemente, tomada por ambos en los mismos lugares, el paisaje urbano de Santiago de Compostela, donde los jueves de Feria o los domingos, tenían punto de reunión la gente de las aldeas vecinas. Campesinos, traficantes de ganado, pordioseros,

¹ CASTELAO, *Nos*, Madrid, 1931.

² Maside alcanzaría más renombre como dibujante, grabador o por su pintura al óleo que como dibujante de viñetas.

ciegos, etc. sirvieron como modelo en la creación de unos tipos, de unas vestimentas y de unos ademanes familiares que veremos repetirse en sus viñetas.

Pero no nos haga pensar esto que su representación es algo así como un repertorio de personajes lastimosos que despiertan nuestra conmiseración, o que su defensa posee la obviedad descriptiva de un panfleto social. En la obra de ambos resalta como fundamental condición su carácter sintético. Su dibujo lineal de un solo trazo fino y cerrado sin huella de claroscuro —en muchos casos—, sin apenas decorado, definen una situación concebida con la mayor economía de medios. «Una comedia o un drama nun dibuxo leese de una sola ollada, e con iso aforrase atención» —dice Castelao³.

Este sintetismo debido en gran parte a unas necesidades gráficas, responde al deseo de despojarse de todo lo innecesario y retórico, y de esta forma hacer solamente de la imagen una solicitud visual, ya que la comunicación se realizaba en el pie escrito.

En segundo lugar creo que hay que señalar como carácter común en la obra de ambos la tipificación, su capacidad para crear personajes y actitudes, estableciendo sus características más notables con muy pocos rasgos, sólo aquéllos más precisos y definitorios.

Resalta igualmente la expresividad del gesto, el efecto de un rostro o la forma de unas manos que se convierten en signos cargados de intención psicológica, en expresión de actitudes anímicas.

A estas tres características que son comunes a ambos y que podrían señalarse como condición de todo buen caricaturista —cuyo mejor ejemplo podría ser Daumier—, habría que añadir un carácter lineal en el dibujo de Castelao y Maside, procedente de la influencia del modernismo europeo, desde el Jugendstil alemán a la caricatura francesa de principios de siglo. Ello es, por otro lado, una influencia general en los caricaturistas españoles de la época como Bagaria, humorista catalán con el que los artistas gallegos tienen puntos de contacto.

Ahora bien, se puede observar en la obra de Castelao y Maside una naturaleza común que las

define y caracteriza. Su enraizamiento con lo popular gallego. Esto viene dado, más que por unas formas artísticas, indudablemente bastante refinadas, por su mismo sentido humorístico, porque la visión de la vida que ellos presentaban, nace de idéntico modo de razonar con ironía torva del campesino gallego.

Los problemas sociales que vive la Galicia de entonces son testimoniados y denunciados en sus viñetas bajo ese mismo humor socarrón y con retanca del labriego, que es —según Castelao— la defensa de los desengañados. De esta manera llegaban mejor a un público mayoritario, eran más comprensibles para el estamento al que iban dirigidas, y su crítica más efectiva.

Hay que señalar, sin embargo, diferencias de matices entre el humor de Castelao y el de Maside. Mientras que en el primero la actitud irónica iría invariablemente unida a una actitud sentimental, agudizada desgarradoramente en los «Álbumes de Guerra», en Maside la ironía se volverá más punzante, menos sentimental, convirtiéndose a veces en una sátira cruel.

Una vez contemplada la obra gráfica de ambos pintores de un modo general, podrían señalarse distintos períodos e influencias en su evolución, la cual responde, más que a una dialéctica de estilo, a una respuesta eficaz ante una situación de crisis.

Se puede considerar a Castelao como el introductor de la caricatura en Galicia, iniciándose esporádicamente en este género en una Exposición de 1908 y colaborando en 1909 en la revista viguesa «Vida Gallega». El humor intrascendente de estos primeros momentos, del que renegara años después es pronto sustituido por un tipo de viñeta comprometida con los problemas sociales de Galicia que aparecen ya en su periódico rianxeiro «El Barbero Municipal», y sobre todo en viñetas sueltas reconocidas, después, en el Álbum «Nos».

Estos dibujos a tinta responden a un modo de hacer que va a ser peculiar en sus ilustraciones: Predominio de la línea fina y continua de la plumilla sobre blanco como único soporte del dibujo, aunque en algunas la sustituya por el trazo corto e inclinado, dando un ligero sombreado en las partes más expresivas, o incluso, en las menos, dejando la figura blanca violentamente recortada sobre el fondo negro o a la viceversa.

A los tres tipos de dibujo responde el más del millar que con el título genérico de COUSAS y

³ CASTELAO, *Humorismo, dibujo humorístico. Caricatura. Conferencia. Marzo 1920*, La Coruña, 1961.

COUSAS DA VIDA publica en los periódicos: «El Sol» (1918-1922), «Noroeste» (1918), «Galicia» (1925) «Faro de Vigo» (1925-26 y 1930-1932), así como los dibujos que solían publicarse los domingos en estos últimos periódicos, seguidos de una copla de ciego, algunas redactadas por él, cuando no era popular, a las que titula OS CEGOS.

Estas viñetas, cuyas leyendas encierran toda una filosofía popular, puede que hayan surgido influenciados por las caricaturas de un dibujante gallego emigrado a la Argentina y al que es probable que Castelao conozca en su adolescencia, o después, a través de revistas que le llegaban de Buenos Aires. Lo que sí es evidente es que se relacionan con las viñetas que por aquella época publicaban los mejores caricaturistas europeos en la revista francesa «L'Assiette au Beurre» y la alemana «Simplicissimus».

Luis Seoane⁴ señala incluso la influencia que ejercieron estas revistas en su época formativa. Castelao poseía álbumes recogiendo números de principios de siglo de «L'Assiette au beurre», uno de los cuales regalaría en 1932 a Maside.

Revisando los ejemplares de esta revista francesa, podrían señalarse algunos puntos de contacto con los caricaturistas de entonces. Por ejemplo con el greco-francés Galanais, o con el sueco Stenlein cuya actitud de defensa de los obreros parisinos, coincide con la de los campesinos gallegos de Castelao. Se señala también, en los pies de los dibujos, la influencia de Forain, un caricaturista conservador que encabezaba entonces la sátira política francesa.

Sin embargo, el carácter sintético del dibujo de Castelao tuvo, probablemente, más que ver con el de los dibujantes del grupo «Simplicissimus» de Munich, tan deudores como los franceses de los japoneses, entre los que se destacaron Th. Heine, Karl Arnold, el sueco Blix, Grossman, y sobre todo el noruego Gulbrandsen que ejerció una gran influencia en la caricatura de los primeros años de siglo, y con cuyo sintético dibujo, el de Castelao tiene puntos de contacto. Me refiero a la generación de dibujantes, provenientes muchos del Jugendstil, anteriores al Segundo Expresionismo de Otto Dix y George Grosz. Precisamente, la visión

agriamente irónica de este último, opuesta a la de Castelao, desagradaría al dibujante gallego, del que dice: «ten a mentalidade ruin de ilustrador espontáneo de café cantante»⁵.

Lo que no sabemos, es si llegaría a conocer a este grupo de dibujantes antes de su estancia en Munich en 1921. Es entonces cuando habla de ellos, en sus artículos de la sección «O meu diario» de la Revista «nos»⁶ en la que recoge los recuerdos de su viaje por Francia y Alemania. Lo que no es tan seguro es que en Alemania, conozca la obra de Kathe Kōlwitz, de la que no hace ninguna mención en estos artículos —aunque según Seoane— gustaba citarla⁷.

Sin ningún tipo de ironía, los dibujos y grabados de esta artista alemana denunciando las clases oprimidas de su país, son los, quizá, estén más cerca de los de Castelao. No hay más que comparar algunos de los aguafuertes de la serie «La Guerra de los Campesinos» de aquélla (realizados entre 1901 y 1908) y algunos dibujos a plumilla del Álbum Nos, para ver como ambos coinciden en la misma actitud sentimental ante lo que pintan e incluso, como su dibujo posee igual fuerza, y sobre todo, como tratan un tema poco frecuente en la caricatura, el del campesino, en una época en la que casi siempre era el proletariado urbano el principal protagonista de este género.

Creo que en esta relación se podría hablar mejor de coincidencias que de influencias.

LAS VIÑETAS DE CARLOS MASIDE

Más joven que Castelao, Carlos Maside comienza precisamente su labor artística como dibujante de viñetas, cuando es contratado por el periódico «Faro de Vigo» en 1925.

Tras un vago aprendizaje anterior como diseñador de publicidad y más tarde como caricaturista de personajes, se inicia en la viñeta social. Con ella

⁵ CASTELAO, *Do meu diario*, en «Nos», Orense, julio, 1923, 4.

⁶ Art. cit.

⁷ Seoane lo cita en La Enciclopedia Gallega núm. 77 dedicado a Castelao, 199, también en «George Grosz» (La Coruña, 1975) pero no en trabajos anteriores como «Castelao artista» (Buenos Aires, 1969).

⁴ SEOANE, *Castelao artista*, en «Castelao» Enciclopedia Gallega, núm. 77, Santiago, 1974.

sostendría un digno mano a mano con Castelao en los periódicos vigueses «Faro de Vigo» y «Pueblo Gallego» cuando en 1926 vuelve éste al «Faro» y Maside pasa a colaborar con el «Pueblo Gallego».

La formación de Maside como dibujante satírico creo que puede entroncarse claramente con Castelao, no sólo por la influencia de su obra artística, sino a través de sus escritos, conferencias e incluso de su trato personal. Es lógico que las concepciones artísticas de Castelao, su conocimiento de la vanguardia europea, su búsqueda de un arte enraizado con la tradición y con el arte popular, encontraran pronto eco en el joven Maside.

Observamos en estas viñetas de 1926, parecida tendencia a la sintetización, un dibujado lineal similar —quizá algo más rígido y anguloso—, el mismo tipo de humor en sus leyendas aunque sin la garra y la transcendencia de las de Castelao.

Su labor se interrumpe a finales de 1926 y no se renovará hasta el 30 tras una estancia en París de un año, becado por la Diputación de Pontevedra. Es contratado entonces por la revista madrileña «La Nueva España», colaborando con una serie de grabados sobre cartulina enyesada, cuya técnica había aprendido en París.

Si comparamos aquellas primeras viñetas de 1926 y éstas del 30 vemos, que de la línea fluida con la que antes construía la imagen, pasa a la mancha plana, destacando sus perfiles rígidos y angulares, por el violento contraste del blanco y del negro. Su técnica que las emparenta a la de los grabados populares, busca la ejecución ruda, el dejar la huella de su proceso manual tratando de hacernos sentir su sensación matérica. De esta forma sus signos adquieren una existencia real, se ofrecen como «cosas» cargadas de fuerza propia y no sólo como medio para representar «cosas».

Se observa en ellas una mayor sintetización. Sólo queda lo necesario para actuar como estímulo y suscitar en el espectador un juicio, incitándole a que toma una postura. Su gran fuerza expresiva basta para transmitirnos un significado que Maside subraya por una corta leyenda, o mejor, un título empleado, en muchos casos, en sarcástica contraposición.

Bastan títulos como «La elocuencia», «Ha pasado el orden», «La carga», «Veinte mil muertos en busca de autor», etc., la distorsión del espacio, la violencia del contraste entre el blanco y el negro, la rigidez formal, o el tratamiento de unos rostros

despersonificados en una masa anónima de vaciadas cuencas, son la denuncia implacable de la violencia y del abuso de poder de una dictadura que moribunda daba sus últimos coletazos.

La crítica velada por un humor amable y a menudo ingenuo del año 26, se convierte aquí en punzante ironía, bien lejos de toda actitud sentimental. Maside se aparta de la influencia de Castelao y su enfoque está ahora más cercano al de los grabadores expresionistas alemanes. Ahora bien, creo que cabe distinguir entre el tratamiento formal y la intención satírica. Su concepción estilística se acerca, por su técnica, a aquélla de los grabadores en madera (Beckmann, Pechstein, Kirchner, Schmidt-Rottluff, etc.) que también recurren a las formas del grabado popular, e incluso, de manera clara, a la obra del grabador flamenco, algo más joven que ellos, Frans Masereel, al que Maside descubriría en París y por el que se sintió interesado.

La intención satírica está, sin embargo, más cercana a la sátira cruel de Grosz, quizá porque Maside pasa de pintar un pueblo sacrificado a los sacrificantes del pueblo y su actitud hacia ellos no es precisamente caritativa.

Maside acabaría mitigando la agresividad de su crítica para volver, en su nueva colaboración para «El Pueblo Gallego» en 1934 y de nuevo a un humor más cercano a la socarronería popular. El cambio de contexto político, de una publicación de ámbito nacional a una de ámbito local y de una técnica de grabado al antiguo dibujo de plumilla, condicionarían de nuevo la creación de sus imágenes. Éstas, realizadas hasta 1936, se acercan a aquellas realizadas diez años antes, quizá ahora más influenciadas por otras técnicas que Maside realizaba entonces: estilizados dibujos a plumilla que denominaba «Estampas» o incluso, de nuevo, por la caricatura francesa de principios de siglo.

DE NUEVO CASTELAO

Quiero terminar este trabajo citando los Álbumes de Guerra de Castelao que ponen fin a un importante período de arte gallego.

El comienzo de la guerra sorprende a Castelao en Madrid, contrariamente a Maside que queda en zona nacional. Desde Madrid viaja a Barcelona y Valencia; en esta última ciudad pública, en 1937, los Álbumes de Estampas «Galicia Mártir»⁸ y

«Atila en Galicia»⁹, y en 1938 en Nueva York, a donde acude enviado por el Ministerio de Propaganda de la República, «Milicianos»¹⁰.

Como en el caso de Maside su estilo cambia ante la crisis política. Cambia también la técnica utilizando ahora la aguada. Abandona la línea definidora de entonces, para volcarse en el dramático claroscuro de la mancha. La sintetización formal es ahora menor, las figuras quedan fuertemente modeladas, rostros y actitudes se subrayan en ellas, buscando el efecto patético de un gesto o la feroz crueldad de un rostro.

Estas representaciones van igualmente acompañadas de una pequeña leyenda cuya ironía cortante y desgarrada las hace comparables, así como el valor expresivo del claroscuro, a aquéllas de «Los Desastres de la Guerra» de Goya.

Su estilo, en líneas generales, peca de descriptivo, incluso algunas de sus estampas de excesiva obviedad, pero hay que pensar que a Castelao le preocupaba más que los problemas técnicos del arte, el buscar los medios más eficaces para divulgar lo que suponía urgente. Y es por ello que su discurso se apoye en unos elementos sentimentales y literarios que conmovieran al mayor número posible de público.

Quizá deban a esto su popularidad durante la resistencia europea, sobre todo en Francia, donde se reprodujeron multitud de veces.

Después, apenas volveremos a ver aparecer este tipo de viñetas en la obra de los dos artistas gallegos. Maside al terminar la guerra se dedicará a otras técnicas: óleo, algo de grabado e incluso dibujo. Castelao desde su exilio en la Argentina recordará en toda su labor artística a las gentes de su tierra natal, pero raras veces les volverá a poner al pie, el humor socarrón de una leyenda.

BIBLIOGRAFÍA

Para realizar este trabajo he consultado todos los periódicos que me fueron posibles, donde se publicaron estos dibujos.

También las posteriores reimpresiones que de ellos se han hecho:

«*Almanaque del Faro de Vigo*» *Cousas da vida por Castelao*, Vigo, 1945.

CASTELADO, *Nos*, con prólogo de Xesus ALONSO MONTERO, Madrid, 1974.

CASTELAO, *Galicia Mártir*, Buenos Aires, 1973.

CASTELAO, *Atila en Galicia*, Buenos Aires, 1973.

CASTELAO, *Milicianos*, Buenos Aires, 1973.

175 *Dibuxos de Castelao*, Caixa de Aforros de Santiago de Compostela, Santiago, 1975.

DURÁN, J. A., *Castelao en el Sol*, Madrid, 1976.

En cuanto a bibliografía concreta:

CASTELAO, *Humorismo, dibujo humorístico. Caricatura. Conferencia Marzo 1920*. La Coruña, 1961.

CASTELADO, *O galeguismo no arte*, en «Discursos pronunciados o día de Gaiza, no mitin celebrado no Teatro Garcia Barbón de Vigo». Edt. por el Grupo autonomista gallego, Vol. I, 1930.

DURÁN, J. A., *Historia de caciques bandos e ideologías en la Galicia no urbana*, Madrid, 1973.

El primer Castelao, Madrid, 1973.

SEOANE, Luis, *Castelao artista*, Buenos Aires, 1969.

SEOANE, Luis, *Castelao artista*, núm. 77 de la «Enciclopedia Gallega» Santiago, 1974.

DÍAZ PARDO, Isaac, *Castelao artista*, en «Castelao». Colección Suplementos de Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1975.

SEOANE, Luis: *Maside y su obra satírica*, en «Galicia Emigrante», Buenos Aires, abril-mayo, 1958.

SEOANE, Luis: *Maside grabador*. En «Galicia emigrante», Buenos Aires, 1958.

RODRÍGUEZ LOSADA, *Maside dibujante*. Trabajo de Licenciatura, Universidad de Santiago, inédito.

SOBRINO MANZANARES, *Cuatro pintores gallegos contemporáneos: Maside, Colmeiro, Souto y Laxeiro*. Tesis Doctoral, Universidad de Santiago, inédita.

⁸ CASTELAO, *Galicia Mártir*, Valencia, 1937.

⁹ CASTELAO, *Atila en Galicia*, Valencia, 1937.

¹⁰ CASTELAO, *Milicianos*, Nueva York, 1938.

Modelos de Serlio en el arte sevillano

ALFREDO J. MORALES

En el momento actual los estudios sobre pintura y escultura prestan atención a los grabados como fuente de inspiración de las distintas obras. Nuevas investigaciones avanzan por este camino con el propósito de desentrañar el origen próximo o remoto de las mismas en los diversos autores. El estudio no se ha marcado límites temporales o especiales, pues se está seguro de la amplia difusión que los grabados y estampas han tenido a lo largo de la historia. Para corroborar esta creencia se recurre a las bibliotecas de los maestros, en donde nunca falta un numeroso grupo de estos materiales. Fuentes que fueron utilizadas con mayor o menor fortuna tanto por los artistas de primera fila como por los de rango inferior y de los que en muchas ocasiones se ofrecieron copias literales.

Este fenómeno, que como decimos encamina importantes investigaciones en la historia del arte, ha pasado más desapercibido para los historiadores de la arquitectura. El tradicional concepto de autoría, que consideraba originales del maestro hasta los mínimos detalles de un edificio desde su planificación a los aspectos decorativos, ha sido una de las causas que no favorecieron esta corriente. Recientemente los estudios de Sebastián y Mesa-Gisbert, atendieron a este movimiento abriendo un camino que consideramos de gran importancia para logra una más completa y perfecta visión del fenómeno artístico en su aspecto arquitectónico¹. Es

un resumen un intento por aclarar y poner en parangón a los arquitectos con los demás maestros de su tiempo, en la utilización de las fuentes grabadas como base de sus creaciones.

Referidas a la arquitectura estas fuentes encontraron su máximo desarrollo en torno a los tratados. La difusión de los textos escritos, debido al avance de la tipografía, dio lugar durante el siglo XVI a una corriente que intentaba hacer más fácil la comprensión de estos mediante las imágenes. Como bien dice Chastel la identificación de concepto e ilustración, «la aproximación entre imaginación y razón es una de las características del Renacimiento».

En ese momento de la Historia del Arte en que se vuelve la vista al mundo clásico, se recupera el texto de Vitruvio, que se convierte de este modo en el punto de partida de toda la tratadística arquitectónica. La primera respuesta al texto clásico la ofrece León Bautista Alberti, pero su obra, impregnada de un fuerte espíritu humanista y debido a su forma y a su lengua erudita, poseía más un carácter teorizante que práctico y carecía, para su éxito definitivo, de un repertorio de láminas ilustrativo. No obstante debe reconocerse su valor sobre todo por preparar el terreno a los grandes teóricos de la arquitectura del XVI: Serlio, Palladio, Vignola y Sacamozzi. La publicación de sus libros facilitó la transmisión de formas hasta los puntos más alejados, poniendo en manos de los artistas un repertorio fácilmente utilizable. Pero este paso de una mano a otra llevaba consigo la introducción de variantes, lo que dificulta en varias ocasiones la identificación entre el eslabón primero y último de la cadena.

¹ Nos referimos a los artículos de Santiago Sebastián: *La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica*, y de José de Mesa y Teresa Gisbert: *Un diseño de Bramante realizado en Quito*, que aparecieron en 1967 en el núm. 7 del Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de Caracas.

De los teóricos mencionados indudablemente el más conocido y divulgado fue Serlio. Esto se debió tanto a ser sus libros los primeros en aparecer como al hecho de establecer en ellos una nueva respuesta acorde con las necesidades e inquietudes del momento. La base de su teoría sigue siendo Vitruvio, pero no el aséptico texto de la antigüedad, sino una nueva visión del arquitecto clásico analizado y criticado partiendo de los monumentos. Pero tampoco se trata de una copia servil de éstos, puesto que les agrega sus propias experiencias y el caudal de la tradición arquitectónica de su patria. Punto este último muy importante, ya que por su origen boloñés volcará en sus escritos las experiencias de la Italia septentrional.

Fueron ocho los libros compuestos por Serlio. Aparecieron con independencia unos de otros, sin seguir criterio alguno y distanciados en el tiempo. El primero que vio la luz fue el Libro IV, que salió en Venecia en 1537, y trataba de la teoría de los cinco órdenes. Le siguió el III, apenas un mes después de reeditado el anterior, siendo también Venecia el lugar de su aparición, y en el que figuraban monumentos de la antigüedad y contemporáneos. Los Libros I y II, dedicados respectivamente a los fundamentos matemáticos de la arquitectura y a la perspectiva, surgen en París en 1545, siendo en la misma ciudad y dos años más tarde la edición del V, que trata de la arquitectura de las iglesias. En Frankfurt se publica en 1575 el Libro VII, que viene a ser una continuación del VI, que no llegó a aparecer, y se dedicó a los palacios y villas. El siguiente, es decir, el VIII, no se imprimió, sólo se conoce un esbozo del mismo encontrado por Gassirer en la Biblioteca de Munich y trataba de la arquitectura militar². Con anterioridad a éstos, en 1551 había aparecido en Lyon el Libro Extraordinario, que Serlio dedicaba al rey de Francia, y en el cual presentaba treinta puertas de rústico y otras veinte de obra delicada. De todos ellos los números III, IV y V, junto con el Extraordinario, fueron los más difundidos y los que ejercieron una mayor influencia. Se repitieron sus ediciones y se tradujeron a varios idiomas. En 1552, 1563 y 1573 se edita en castellano el Libro IV, siendo de los mis-

mos años las ediciones del III, todas realizadas en Toledo. Gracias, a la publicación de los libros, que contaron con versiones en francés, inglés, flamenco y alemán, se divulgaron fuera de Italia varios de los principios del manierismo, que tomó así carácter internacional, permitiendo a los arquitectos de los lugares más apartados utilizar un lenguaje tectónico que si bien de sentido anticlásico demostraba la gran capacidad de Serlio para enseñar la arquitectura, lo que lo convertía en el maestro ideal.

En la búsqueda de las huellas de Serlio en el arte sevillano habría que investigar las testamentarias de los artistas para así comprobar que repercusión e interés existió en la ciudad hispalense por los tratados del arquitecto boloñés. Este estudio apenas iniciado, no permite sacar consecuencias todavía. Hay que recurrir a las propias obras de arte como prueba irrefutable de su presencia en la ciudad desde fecha bien temprana. Enumerar los monumentos sevillanos en que es detectable alguno de los motivos de Serlio sería tarea larga. Lógicamente aquellos son más abundantes dentro de la ornamentación, pero tampoco faltan en la puramente estructural.

Dentro de este último apartado sobresale la fachada del Hospital de San Lázaro. El edificio se encuentra situado extramuros de la ciudad y su fundación se realizó por Fernando III durante la reconquista. A la etapa medieval corresponden la iglesia, ejemplo del mudéjar sevillano de tres naves y el ábside poligonal, realizado este último a fines del siglo XV. La fábrica primitiva sufrió remodelaciones durante el siglo XVI, especialmente el ala perpendicular a la iglesia destinada a alojar a los enfermos. Su fachada se ha dispuesto en dos cuerpos con un tratamiento de módulo que por su reiteración podría prolongarse indefinidamente. La composición se ha resuelto conjugando tres modelos diferentes que se han articulado con gran maestría. Para la planta baja el motivo utilizado se ha tomado del fol. IX del Libro IV de Serlio, según la reedición de Villaspando de 1663. Lo que el arquitecto boloñés concibió como puerta ha encontrado en Sevilla un desarrollo horizontal que ha roto el módulo primitivo. En el cuerpo superior se han usado dos temas diferentes, uno encuadra los vanos, otro compone el espacio entre los mismos. Si el primero corresponde con la ilustración del fol. XLIII, el segundo no pueda hablarse de copia literal como en los anteriores. Aquí el arquitecto se ha

² SCHLOSSER, Julius, *La Literatura Artística*, Madrid, 1976, pág. 352.

expresado con más libertad, pero recurriendo a las mismas fuentes. El juego de vanos y macizos, la compartimentación de este último y el tratamiento de la superficie pudo haberse inspirado en la solución que el boloñés había creado para el vano central de una casa veneciana correspondiente al fol. XXXV del citado libro. A su vez en el hospital sevillano se han dividido los espacios laterales y se ha abierto un óculo en la zona superior, elemento éste que si bien no figura en la citada ilustración debió realizarse obedeciendo a las necesidades funcionales del edificio. También la puerta de ingreso se basó en el tratado serliano. El modelo se tomó del fol. XXVIII, al que se introdujeron innovaciones en su remate para situar un balcón. Toda esta envoltura externa, que enmascara la primitiva obra, está realizada en ladrillo simulando sillares, siguiendo así la tradición constructiva sevillana.

Otra plasmación arquitectónica de modelos de Serlio se encuentra en la población onubense de Alájar de la Peña. La localidad hasta la actual división en provincias, perteneció al antiguo reino de Sevilla y por ello se incluye en esta relación. En el mencionado pueblo, en la Peña denominada de Arias Montano por el insigne humanista de Fregenal que la eligió como lugar de retiro, aparecen los restos de una portada. Es difícil determinar si formó parte de un edificio o si fue concebida como arco triunfal, plasmación en piedra de las arquitecturas provisionales erigidas con motivo de las entradas reales, debido a la visita de Felipe II al lugar. El adosamiento de las columnas, las fajas de rusticado y el dovelaje del arco de medio punto figuran en las láminas I, la portada de la casa del cardenal de Ferrara Hipólito de Este, y V del Extraordinario Libro. De haberse conservado el remate en esta obra, sería posible determinar cuál de los diseños citados se copió³.

Pese a estos ejemplos anteriores y a otros muchos aún por analizar, es indudable que el influjo más fuerte de la obra de Serlio se dio en la ornamentación. El Libro IV sería la fuente inagotable a la que acudirían los artistas en busca de motivos decorativos, tanto si se trataba de grutescos como si se preferían los elementos geométricos. La importancia del

mencionado libro en la evolución decorativa de las techumbres y artesonados ya ha sido puesta de manifiesto⁴. Con preferencia se utilizaron dos modelos, uno que resultaba de la combinación de octógonos y cuadrados y otro que reunía casetones octogonales, exagonales y cruciformes. No faltan, sin embargo, ejemplos en que aparecen exágonos y triángulos y otros en que figuran estrellas combinadas con cruces.

Algunos de estos modelos se utilizaron en Italia con anterioridad a la publicación de Serlio, así el octógono y cuadrados, tal vez el más conocido, figura en el Palacio Ducal de Urbino, en el Palacio Viejo de Florencia, en el Arco de Alfonso V en Nápoles y en el Palacio Massimo alle Colonne de Roma.

La aparición en Sevilla de estos modelos debió realizarse tanto por las ediciones de los libros como por los apuntes y dibujos de viajeros y artistas que habían visitado la península italiana. Su aceptación fue rápida y alcanzó notable éxito y si en algunos casos se copiaron fielmente en otros se realizaron con mayor libertad interpretativa, constatándose su utilización, incluso en el Barroco, como en el caso del intradós del vano central en la fachada principal de la Colegiata de Jerez de la Frontera.

Un ejemplo de gran interés, combinación de octógonos y cuadrados, se encuentra en la Sacristía Alta de la catedral. Esta dependencia está situada a espaldas del altar mayor y su ejecución formó parte de las labores de cerramiento de la capilla mayor.

El encargado de realizarlas fue el maestro Gonzalo de Roças, auxiliado en las tareas de carpintería por Sebastián Rodríguez. Este último en compañía de un hermano y de Pedro López reciban en 1522 6.000 mrs. en «que se les remató la obra de carpintería de las cámaras altas del vestuario tras el altar mayor»⁵. Si el pago corresponde al artesonado que cubre la sala, habría que considerarlo quince años más antiguo que la primera edición del Libro IV. El modelo que figura en el tratado está aquí reflejado con gran fidelidad aunque con la particularidad de interpretar los centros de cuadrados y

³ MORALES, Alfredo, *Arquitectura Onubense. La Arquitectura del Renacimiento en Huelva*. En prensa.

⁴ SEBASTIÁN, Santiago, op. cit.

⁵ GESTOSO Y PÉREZ, José, *Sevilla Monumental y Artística*, tomo II, Sevilla, 1890, pág. 228.

octógonos como piñas, más acordes con la tradición mudéjar. No obstante nos inclinamos a pensar que esta obra fue posterior a la aparición del texto serliano y que tal vez se trasladó a esta dependencia desde otro emplazamiento o monumento desaparecido.

El mismo tema se ha utilizado en otro edificio sevillano realizado en el siglo XVI. Nos referimos al Ayuntamiento y a su sala denominada Cabildo Alto. Su artesonado adopta la forma de una bóveda muy rebajada y lleva en su centro sobrepuesto el escudo de España correspondiente al reinado de Felipe II, figurando en los faldones de la artesa las armas de la ciudad. El modelo de Serlio se ha repetido en este caso con más precisión si bien se han reemplazado las cadenas de separación entre los casetones por guirnalda floral, y se ha dispuesto en el centro de los octógonos una roseta de la que carecía el original. La obra de carpintería, a excepción de los escudos que aparecen los ángulos, debidos a Juan de Castillejo, fue realizada por Pedro Gutiérrez en 1570, cobrando por la misma 460 ducados. El dorado se debe a los pintores Antón Velázquez y Miguel Vallés que recibieron 430.000 mrs. por él y debieron terminarlo en los últimos meses de 1571⁶.

También en los Reales Alcázares existe un artesonado que corresponde al modelo hasta ahora comentado. Perteneció al salón llamado de Carlos V que se encuentra en la planta baja en el lado sur del Patio de las Doncellas. Como novedad respecto al diseño del Libro IV puede citarse el grupo de bustos masculinos y femeninos que ocupan las bandas centrales del artesonado. Su cronología se desconoce y aunque en el friso que rodea la sala aparecen los escudos del emperador y las columnas con el Plus Ultra, nos inclinamos a considerarlo como una más de las obras que se llevaron a cabo en el real palacio durante el último tercio del siglo XVI. En estos años se remodeló el mencionado patio, sustituyendo los pilares de ladrillo por columnas genovesas de mármol y peraltando los arcos centrales de los cuatro lados, lo que hace pensar que las obras también abarcarían a las dependencias que lo rodeaban.

La combinación de octógonos y cuadrados se encuentra en el tránsito a la Sala de Cabildo de la catedral, cubriendo el dintel de la puerta. El arquitecto estiró la composición con el fin de crear una perspectiva irreal prolongando ilusoriamente un espacio reducido. La obra debió hacerse en torno a 1583 pues ese año se pide parecer a varios maestros sobre la antesala del Cabildo Nuevo. Para cubrir esta última dependencia también se utilizaron distintos modelos del Libro IV. El que sirvió de base consta de estrellas y cruces entrelazadas, pero considerando estas últimas como el eje compositivo, lo que contradice el diseño serliano. A la retícula así creada se añadió el conocido esquema de cuadrados y octógonos, que previamente se habían enmarcado por cuadrados, con lo que la red primitiva desaparece prácticamente dando lugar a un nuevo modelo decorativo. El artista demostró su conocimiento profundo del tratado arquitectónico, así como de las posibilidades de conjugación que los distintos modelos permiten. El resultado es de gran brillantez y coincide con el gusto manierista por el juego ilusionista y la ambigüedad, sensaciones que aquí se refuerzan por la bicromía de los materiales.

El modelo de Serlio que combina exágonos y triángulos sirvió con diferentes interpretaciones para variar obras sevillanas. Una de ellas se encuentra en el primer tramo de la escalera de la Casa de Pilatos. Quizá su ejecución pueda atribuirse a Cristóbal Sánchez de quien se sabe que en 1538 realizaba la cúpula que cubre el hueco central y que posteriormente doraría el pintor Antón Pérez⁷. Las diferencias de este esquema respecto al diseño original es el resultado de regularizar la distribución de los exágonos, colocados tangentes entre sí, lo que convierte en rombos los triángulos del primitivo modelo.

Idéntica disposición adopta uno de los artesonados existentes en la Casa de las Dueñas, lo que hace sospechar que la variación fue bien acogida por los Artistas sevillanos. Esta teoría queda reforzada con los artesonados que cubren la escalera de los Reales Alcázares, el pabellón de Carlos V en el

⁶ GESTOSO Y PÉREZ, José, op. cit., págs. 159-160.

⁷ GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, *Catálogo de Documentos Sevillanos del Archivo Ducal de Alcalá de los Gazules*, Sevilla, 1976, pág. 62.

mismo recinto y el hueco de la escalera del desaparecido convento de San Agustín. Este último era una cúpula de paños y tuvo que adaptar el esquema a las exigencias de la curvatura y alzado. No obstante en su arranque y sobre todo en las trompas, aparecen claramente combinados y rombos. Iba rematada por una gran piña de mocárabes lo que confirma la vigencia del mudéjar en fechas bastante avanzadas del siglo XVI.

En el pabellón de Carlos V, que parece aprovechar los muros de una antigua qubba islámica, la cúpula arranca de trompas aveneradas habiéndose resuelto con más elegancia la combinación de las figuras geométricas. La obra debió iniciarse en 1543, pues la documentación cita que el 28 de Mayo «anduvieron Sebastián Segovia maestro mayor y Melchor Bonilla y Juan Pérez y Juan de Simancas y Juan de Mora y Pero García y Francisco Díaz y Alonso Hernández maestros carpinteros labrando de carpintería haciendo una armadura para el dicho cenador⁸. La obra continuaba a finales de año, labrándose «carpintería en el arrocave de senador de la guerta de la alcoba»⁹.

La cúpula que corresponde a la escalera del Alcázar es de mayor envergadura pero presenta una gran semejanza con la anteriormente comentada. Su fecha de ejecución no se conoce aunque se puede pensar una fecha en torno al último tercio del siglo XVI.

Una variante de este esquema, más próxima al modelo de Serlio, se encuentra en un artesonado del Hospital de la Misericordia y en el que existía en la casa núm. 4 de la calle Levías. En ambos casos se han combinado exágonos y triángulos enmarcados por bandas y a la misma altura.

Finalmente hay que citar una pieza excepcional. El artesonado que cubre la nave de la iglesia del exconvento dominico de Gibrleón, localidad hoy onubense y antaño dependiente de Sevilla. Por la estructura y algunos elementos sigue la tradición mudéjar, pero los temas decorativos que cubren el almizate son plenamente manieristas. La superficie aparece dividida en seis recuadros repitiendo

alternativamente los modelos ornamentales. En el tramo central, en sus cuatro extremos se ha copiado uno de los motivos que figuran en el fol. LXXV v., del Libro IV, que el boloñés ofrecía como esquema de jardines o vergeles. El interés que el manierismo demostró por los esquemas geométricos explica esta utilización de los mismos con distintos fines para los que fueron creados. La obra debió realizarse en la transición del siglo XVI al XVII, pues la fundación del monasterio se llevó a cabo en 1587 por los duques de Béjar¹⁰.

También la cerámica sevillana utilizó los motivos decorativos del Libro IV, siendo el más empleado el compuesto con octógonos y cuadrados. Este esquema aparece en algunos de los azulejos de cuenca que cubren los zócalos de la Casa de Pilatos y cuya realización concertó el marqués de Tarifa con Juan Polido en 1538¹¹. Al mismo artista se deben los que decoran el pabellón de Carlos V, algunos de los cuales repiten el mencionado tema. La ejecución de esta obra data de 1543, pues en agosto de ese año se le pagan al ceramista los azulejos, alizares, tablillas y tejas que entregó para la decoración del mencionado pabellón. También son de cuenca y con el mismo tema los que aparecen situados en los zócalos a la entrada del refectorio del convento de Santa Clara.

En el Museo de Bellas Artes y procedentes de los conventos desaparecidos a raíz de la Desamortización figuran algunos azulejos de superficie lisa que igualmente copian este motivo. Por la técnica deben haberse realizado en el último tercio del siglo XVI y presentan en los octógonos temas de grutescos que también aparecen en algunos modelos de Serlio.

Para finalizar, otro caso en que se recurrió al Libro IV para extraer temas decorativos es el ábside triconque de la Capilla Real. En el friso superior figura una cenefa de motivos que recuerdan roleos y que aparecen en el fol. LXXV del citado texto.

Creemos que los ejemplos hasta aquí analizados son solo el comienzo del estudio más amplio y sistemático que un tema de tanto interés como este

⁸ GESTOSO Y PÉREZ, José, op. cit., pág. 512, tomo I.

⁹ GESTOSO Y PÉREZ, José, op. cit., pág. 516, tomo I.

¹⁰ MORALES, Alfredo J., op. cit.

¹¹ SANCHO CORBACHO, Antonio, *Azulejos sevillanos del siglo XVI de cuenca*, Sevilla, 1953, pág. 11.

necesita. Su finalidad no debe ser otra que poner de manifiesto la trascendencia del texto de Serlio como divulgador de las formas del manierismo italiano, la rápida acogida que el mismo tuvo y la confianza que a maestros y artesanos le ofrecía la obra

del boloñés. Asimismo debe ser un intento de acabar con los pruritos nacionalistas toda vez que se demuestra la universalidad de unos esquemas capaces de superar las limitaciones geográficas y temporales.

La custodia de la catedral de Badajoz

JESÚS HERNÁNDEZ PERERA

Dos textos críticos recientes han vuelto a poner de actualidad y a destacar la calidad artística de una de las obras más sobresalientes del Renacimiento en Extremadura, la custodia procesional de la catedral de Badajoz.

El profesor Alcolea, en su excelente panorámica de la orfebrería española que integra el vol. XX de «*Ars Hispaniae*»¹, se refiere a la custodia procesional de la catedral pacense ponderando su tipo turriforme, sobre planta cuadrada, con torrecillas salientes formadas por templetes superpuestos en los ángulos de estructura semejante al cuerpo central, y también la riqueza de su ornamentación plástica con profusión de estatuillas en sus huecos, todo lo cual forma, dice, «un conjunto de indudable calidad», aunque medianamente armónico en sus proporciones. Por su estilo cree que puede relacionarse con lo toledano, dentro de la etapa que en Castilla preside la manera de Antonio de Arfe, no lejos del auge de los talleres de Toledo y de Cuenca, nimbados éstos por el prestigio de los Becerril.

Algo antes (1959), el profesor Camón, en su densa exégesis de la orfebrería española del Renacimiento que con tanto acierto como novedad puso en sugerente paralelo con la arquitectura renacentista², había insistido igualmente sobre la custodia

de Badajoz, reputándola como una de las orfebrerías renacentes que presentan un carácter arquitectónico en su torre central, flanqueada por cuatro torrecillas divididas en cuatro pisos, aparte de llevar una amplia decoración escultórica en relieves y estatuas. En cuanto a su filiación, recoge el Sr. Camón el parecer del señor Mérida (debe ser errata por Mérida, supongo), quien tenía el templete de plata dorada de esta custodia como obra de Antonio de Arfe. No dejaba, por otra parte, de indicar Camón que también se ha supuesto, según nota capitular, que es obra del platero de Valladolid Juan del Burgo.

La descripción más amplia que conozco de la custodia de Badajoz es la que precisamente da en su «Catálogo Monumental» don José Ramón Mérida³ publicado en 1926, pero redactado entre los años 1907 y 1910. La cataloga como obra de estilo plateresco del siglo XVI, de «buen trabajo de repujado y cincelado». Identifica también las cinco series tetramórficas que acompañan a las figuras del Salvador y de la Virgen: los cuatro Evangelistas, cuatro Profetas, las cuatro Mujeres fuertes de la Escritura, cuatro soldados en el sepulcro, cuatro Ángeles arrodillados, a más otras figurillas angélicas y los diez relieves con historias de la Pasión del Señor del primer basamento (éstos de estilo barro-

¹ Santiago ALCOLEA, *Ars Hispaniae*, XX, *Artes decorativas en la España Cristiana (siglos XI-XIX)*, Madrid, Plus-Ultra, 1975.

² José CAMÓN AZNAR, *Summa Artis*, XVII. *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*, Madrid, Espasa Calpe, 1959, pág. 519 y fig. 592.

³ José Ramón MÉLIDA, *Catálogo Monumental de España, Provincia de Badajoz*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1926, tomo II, pág. 121-122 y I, fig. 236.

co) y otros tantos más en el segundo basamento con escenas bíblicas. Y precisa Mérida que es de plata blanca, es decir en su color, toda la arquitectura, pero las figuras y adornos son de plata dorada. Ahora bien, no encontró Mérida marca alguna de platero en esta obra tan notable del siglo XVI, anterior, dice, al estilo de Juan de Arfe, pero sin concluir, al menos en este texto, que fuese obra del padre, Antonio de Arfe.

Más escueta y sin plantearse problemas de autor ni procedencia, la papeleta que redactaron en el Catálogo-guía de la Exposición Nacional de Arte Eucarístico Antiguo⁴ organizada con ocasión de Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona (1952), en la que se exhibía en la misma vitrina en que se expusieron las custodias de Santa María de Medina de Rioseco —obra de Antonio de Arfe de los años 1552-1554— y de la catedral de Ávila —obra ésta, como es sabido, de Juan de Arfe, concluida en 1571—, describe la custodia de la catedral de Badajoz como procesional turriforme, de cuatro cuerpos, con torrecillas angulares y relieves en el basamento. En el centro, el ostensorio, sostenido por un ángel. En el segundo cuerpo se identifica la figura de Cristo Resucitado con los soldados de la guardia en las esquinas; y en el tercero, la Asunción. Las torrecillas angulares albergan esculturas de los cuatro Evangelistas y otras. El material es plata dorada. Se la fecha simplemente en el siglo XVI.

No acrecientan otros datos estilísticos ni cronológicos las menciones que a la custodia badajocena dedicaron en sus trabajos respectivos sobre orfebrería eucarística autores como Trens⁵, A. M. Johnson⁶ o Gascón de Gotor⁷, que todo lo más la acercan a la producción plateresca de mediados del siglo XVI pero sin plantearse un taller concreto de procedencia.

Sin pretender, por otra parte, dar por resuelto el problema de su autor, para el que recabaría la

colaboración de los investigadores extremeños que más fácil acceso tendrían al archivo catedralicio, me atrevo a traer aquí dos precisiones sobre la hermosa custodia de Badajoz, que pasaron inadvertidas a J. R. Mérida cuando examinó el ejemplar y no han sido incorporadas hasta ahora a la bibliografía. Se trata de los dos punzones que presenta marcados en su metal la custodia pacense, cuyo conocimiento debe a mi buen amigo José Milicua, quien tuvo la fortuna de encontrarlos al examinar las piezas durante la labor de limpieza realizada en Barcelona en las vísperas del Congreso Eucarístico de 1952, y al cual hago presente mi gratitud por su generosidad en cederme, como muchísimas marcas de plateros que entonces obtuvo, la primicia de su publicación.

Uno de ellos es, exactamente, la marca heráldica de la ciudad de Valladolid, de formato parecido al punzón habitual en la platería vallisoletana del siglo XVI⁸, con cuatro flámulas o tringlos ondulantes, y sin corona.

El segundo punzón, con letras mayúsculas latinas en dos líneas, ofrece la grafía abreviada A^o / GRZ, que puede leerse Antonio (o también Alonso) Gutiérrez. Es evidente, puesto que no aparece otro tercer punzón como es habitual en la platería de muchas ciudades castellanas del Renacimiento y desde luego en otras piezas coetáneas producidas y punzonadas en Valladolid, cuando también el autor imprime su propia marca, la imprenta del contraste. No es posible deducir de ella que tenemos también identificado al autor de la obra por la lectura de Antonio (o Alonso) Gutiérrez, pero sí viene a confirmar que la custodia de Badajoz es labor vallisoletana del tercer cuarto del siglo XVI.

En efecto, la marca del platero Antonio (o Alonso) Gutiérrez aparece empleada como imprenta de fiel contraste en bastantes piezas y de gran importancia en la orfebrería española del Renacimiento, marcadas en Valladolid. La custodia de la parroquia de Santa María de Medina de Rioseco

⁴ Luis MONREAL y José MILICUA, *XXXV Congreso Eucarístico Internacional, Exposición Nacional de Arte Eucarístico Antiguo, Catálogo-guía*, 2.ª edición, Barcelona, abril-mayo, 1952, pág. 55.

⁵ M. TRENS, *Las custodias españolas*, Barcelona, 1952.

⁶ A. M. JOHNSON, *Custodias for the processions of Corpus Christi*, «Notas Hispanic», Nueva York, 1941; Idem, *Hispanic Silverwork*, Nueva York, The Hispanic Society, 1944.

⁷ A. GASCÓN DE GOTOR, *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España*, Barcelona, 1916.

⁸ P. M. DE ARTIÑANO, *Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1925; Jorge RABASCO CAMPO, *Los plateros españoles y sus punzones*, Vitoria, 1975.

(Valladolid), construida entre 1552 y 1554⁹ por Antonio de Arfe, entonces establecido en la ciudad castellana después de sus etapas leonesa y compostelana, lleva marcado en el templete central la misma impronta A° / GRZ que figura en la de Badajoz, punzón al que acompaña el de Valladolid —igualmente sin corona y con los mismos cuatro triángulos ondulados—, el de autor, ARFE en una sola línea y dentro de cartela rectangular de borde superior mixtilíneo, y un cuarto de un pájaro en vuelo dentro de orla circular, este último menos frecuente y hasta ahora inédito¹⁰.

Con la misma grafía A° / GRZ anota el Catálogo de la Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto celebrada en Madrid en 1941¹¹ una jarra de aguamanil, cónica, con gallones y cartelas, fechable hacia 1580, que también tiene el punzón de Valladolid, lo cual permite alargar por toda la séptima década del XVI el ejercicio de fiel contraste en la capital castellana del platero Gutiérrez.

Pero además la marca del mismo contraste aparece por lo menos en dos de las custodias labradas en Valladolid por Juan de Arfe Villafañe, el famoso hijo de Antonio de Arfe, sólo que el cuño no es exactamente el mismo, pues la abreviatura, siempre en dos líneas, es en estos casos A° / GREZ, con la «o» minúscula inserta entre las dos ramas de la A bajo el travesaño y no sobre el vértice de la A como en Badajoz, y con una E como penúltima letra del apellido que tampoco se da en la marca de la custodia pacense. La lectura del nombre del platero puede seguir interpretándose o como Antonio (o Alonso) Gutiérrez y desde luego con la misma significación de marca del contraste.

Una de ellas es la más antigua custodia conocida y documentada de Juan de Arfe, la de la catedral de Ávila, firmada por el artista en bellos caracteres cursivos «Joanes de Arphe legions. Faciebat hoc opus. An. 1571»¹². Lleva los punzones de Va-

lladolid, A° / GREZ y un tercero del platero vallisoletano Juan de Benavente, J° / bena / bente. Son los tres mismos punzones que lleva, con la fecha grabada de 1585, la hermosa custodia procesional de la catedral de Palencia, obra documentada de Juan de Benavente, que la terminó aquel año en la ciudad de Valladolid¹³, donde tenía su taller, y en esa fecha seguía ejerciendo de fiel contraste A. Gutiérrez con su segundo punzón A° / GREZ. Añadiré, por último, que la custodia que fue de la capilla parroquial de San Pedro aneja a la Catedral de Toledo y ahora se exhibe en el Museo toledano de Santa Cruz¹⁴, obra que firmó Juan de Arfe con el mismo anagrama A R que empleó en 1590 al concluir la custodia de la catedral de Valladolid, tiene junto al punzón de esta ciudad el del contraste A° / GREZ, con lo que todavía se prolonga hasta la última década del siglo su tarea de contrastador de plata. Aún podrán añadirse otras marcas cuyas, sin duda abundantes en Valladolid y sus cercanías, y hasta en piezas conservadas en Madrid como una jarra en el Museo Nacional¹⁵.

Pese a su reiterado y prolongado oficio de fiel contraste, pocas o ninguna son las referencias que de Antonio (o Alonso) Gutiérrez me son conocidas, pues apenas ha dejado otras huellas que son punzones. No lo veo citado en ninguno de los abundantes documentos que sobre plateros vallisoletanos del siglo XVI publicó García Chico¹⁶, que tantos datos ha aportado acerca de los Arfes, Benavente, cuyos punzones o firmas están ligados al suyo. Un Antonio Gutiérrez da a conocer Ángel San Vicente en su recientísimo estudio sobre la platería zaragozana del bajo Renacimiento¹⁷, concertándose como aprendiz para un plazo de cuatro años, y cuando todavía no contaba veinte de edad, en junio de 1556 con el platero de Zaragoza Ambrosio Betorz del Caxo, pero dudo mucho que pudiera ser el mismo contraste que ya marcó en 1554 la custodia de Antonio de Arfe para Medina de Rioseco. Tal vez alguna búsqueda en los archi-

⁹ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los Arfes, escultores de plata y oro*, Madrid, Edit. S. Calleja, 1920, pág. 40; ALCOLEA, ob. cit., pág. 187; CAMÓN, ob. cit., pág. 509.

¹⁰ Los debo y agradezco a la amabilidad de José Milicua.

¹¹ *Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1941, pág. 48, núm. 49.

¹² M. J. GARCÍA MARTÍN, *Juan de Arfe y la Custodia de Ávila*, B. S. A. A., Valladolid, VIII, 1941-2, pág. 257-68; Esteban GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Valladolid, S. E. A. A., 1963, págs. 38-44.

¹³ GARCÍA CHICO, ob. cit., pág. 71-76.

¹⁴ Matilde REVUELTA, *Museo de Santa Cruz de Toledo, Guía*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1962, pág. 30-63.

¹⁵ *Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto*, pág. 48.

¹⁶ Ob. cit.

¹⁷ Ángel SAN VICENTE, *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento, 1545-1599*, Zaragoza, 1976, vol. II, pág. 47.

vos vallisoletanos nos dé más adelante alguna noticia más amplia sobre este marcador de plata de la ciudad de Valladolid durante casi toda la segunda mitad del siglo XVI.

Sobre el estilo de la custodia de la catedral de Badajoz, y confirmada ya por sus dos punzones su procedencia de Valladolid, me interesa dejar consignada mi opinión de que es obra anterior a Juan de Arfe como ya dijo J. R. Mérida, pero muy ligada a la estela de Antonio de Arfe, sea o no su autor, según la documentación catedralicia a que se refirió el profesor Camón, el platero de Valladolid Juan del Burgo, artista que tampoco cita García Chico ni la restante bibliografía que sobre platería vallisoletana he podido consultar, y que de serlo, dada la calidad de la custodia de Badajoz, podría reputarse como uno de los más eximios de la ciudad, no muy lejos de ambos Arfes y de Juan de Benavente, de quien sería coetáneo (me atrevo a pensar en una incorrecta lectura del apellido «del Burgo», y no es que pretenda identificarlo con los de sus homónimos Juan de Arfe o Juan de Benavente).

Me parece muy claro su nexo con la custodia de Santa María de Medina de Rioseco, la obra de 1552-54 de Antonio de Arfe¹⁸. Como ella, ofrece un esquema turriforme de base cuadrada, con torrecillas también cuadradas en las esquinas, aunque en estas se note un exceso de altura que da otra proporcionalidad al conjunto, como ya advirtió S. Alcolea, pero sin hacerle perder su silueta piramidal en proporción base = 1/3 de la altura. La ornamentación plástica, tanto en las figurillas de bulto redondo como en los relieves, no deja de ofrecer huellas de ese precoz manierismo que Antonio de Arfe desplegó ya en la custodia de Santiago de Compostela (1539-45), pero sobre todo en la de Rioseco¹⁹. El sistema de adosar torrecillas en las esquinas, tanto a sistemas turriformes de base cuadrada como exagonal, no fue innovación de Antonio de Arfe, pese a su papel de renovador de la orfebrería plateresca tan justamente destacado por su hijo Juan²⁰, puesto que ya es el seguido por Pedro Lamaison, según diseños de Jerónimo Cosida y con

la colaboración del escultor Damián Forment, en la rica custodia de La Seo de Zaragoza (1537) y aún antes por Juan Ruiz el «Vandalino» que sobre base exagonal las aplicó en la desaparecida custodia de la catedral de Jaén lacrada entre 1533 y 1536)²¹. El Vandalino, como reconoció Juan de Arfe en la cita tan repetida de «Varia Conmesuración», no sólo fue el primero que torneó la plata en España, sino que también ha de reconocérsele como el traductor al esquema de torrecillas angulares de gusto plateresco, del sistema aún gótico de su maestro Enrique de Arfe de arbotantes y contrafuertes para ensanchar la base piramidal de las custodias. Juan de Arfe todavía emplea torrecillas en la custodia de Ávila (1571), pero deja de usarlas en las de Valladolid, Sevilla y Museo de Santa Cruz de Toledo, sustituyéndolas por parejas de columnas avanzadas que se unen por arbotantes al único cuerpo torreado, y lo mismo hará Juan de Benavente por los mismos años en la custodia de Palencia. El uso de las torrecillas, no sólo privativo de Valladolid, está vigente entre los plateros de la ciudad en los años 1539 a 1571, aproximadamente los de la estancia allí de Antonio de Arfe. Y por éste y otros pormenores de factura y estilo que un cotejo con la custodia de Medina de Rioseco especialmente pone de manifiesto, me inclino a fechar por la década 1555 a 1565 la espléndida custodia procesional de la catedral de Badajoz, obra segura de un taller vallisoletano de primer orden.

¹⁸ CAMÓN, loc. cit.

¹⁹ SÁNCHEZ CANTÓN, loc. cit., F. ABBAD, *Manual de Orfebrería*, Madrid, Aguilar, 1949.

²⁰ SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., pág. 44.

²¹ J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario ...*, Madrid, 1800, tomo IV, pág. 280-2; José CHAMORRO, *Guía artística y monumental de la Ciudad de Jaén*, Jaén, 1971, 2.ª edic., pág. 182-4.

Hacia la interpretación de Paret y Alcázar

XAVIER DE SALAS BOSCH

En diversas ocasiones me he ocupado de la obra de Luis Paret y Alcázar, pintor exquisito y poco afortunado. María Luisa Caturla, inteligente historiadora del arte, excelente crítico y que tiene un raro honor de ser hija adoptiva de la Ciudad de Trujillo que nos alberga, le definió con exactitud como siendo «contemporáneo y dispar» de Goya. Éste no precisa presentación, ni tampoco la línea que siguió su pintura, que fue genial continuación de lo nuestro, a un tiempo que genial anticipación de mucho de lo que el arte de la pintura iba a ser en el pasado siglo. Paret, por el contrario, es ejemplo, el más destacado, de influencia de lo francés entre nuestros pintores: por su formación primera y por su gusto, fue un pintor afrancesado. No creo que tampoco precise extenderme sobre ello.

Hoy quisiera presentar una interpretación a un grupo de sus dibujos representando a vacíos personajes de ambos sexos vestidos con trajes que son interpretación dieciochesca de la vestimenta medieval. Osiris Delgado en su libro sobre nuestro pintor, publicó varios, a ellos añadí otros en uno de mis artículos; conocemos también que Don Valentín Carderera poseyó 6 y que el Conde de los Gaytanes tuvo también 6 en su poder. No parece que sean estos últimos los de aquél. Hoy se hallan en varias colecciones: recientemente apareció otro aún inédito entre los dibujos del Museo del Prado, que publico en artículo en prensa. En total conocemos diez de ellos.

El de la Biblioteca Nacional, según su inscripción, es figurín para traje de «Raquel», debiendo ser los restantes, que tienen semejantes caracterís-

ticas externas, figurines para los restantes personajes de la Tragedia de García de la Huerta, titulada «Raquel» por el nombre de su protagonista. No voy a tratar de determinar los que corresponden a Alfonso VIII y a los nobles y demás protagonistas de la misma, cual hago en mi aún inédito artículo.

Mi intención es la de poner de manifiesto, siguiendo a René Andioc que recientemente publicó esta Tragedia anotada, el valor que ésta tuvo en la política de sus días. Sirviéndome de ello para la comprensión de la personalidad de Paret.

Éste presenta en sus dibujos el testimonio de una posición política de la que se hizo intérprete; una posición que contribuye a que podamos definir su arte.

Recordaré que la obra de García de la Huerta se estrenó en Orán en 1772, que tuvo gran éxito al estrenarse en Madrid en 1778, al ser acogida por el público con un sentido político preciso. Éste hizo se mantuviera en los repertorios hasta muchos años después. Y que por ello fue representada no sólo por profesionales, sino por compañías de aficionados. Barcia, en su Catálogo de los dibujos de la Biblioteca Nacional recogió cómo éstos lo fueron para una representación en casa del gran impresor Sancha.

Andioc, permitáseme recordarlo, relacionó el hecho de la privanza de Raquel sobre Alfonso VIII y la rebelión de la nobleza y el pueblo contra ella, como algo que se consideró situación paralela con la del Marqués de Esquilache, Ministro de Carlos III. Éste fue malquisto por sus medidas de gobierno con las que coincidió una carestía de la vida.

La nobleza española, alejada del gobierno, le consideraba persona no calificada por su sangre para gobernar, así como lesivos a su poder los principios que mantenía, ya que fortalecían del poder Real, y le acusaba de aprovechar su valimiento para su medro personal.

Añadiré, aunque Andioc no lo recoja, que la crítica al poder de Raquel sobre el Rey, y su muerte, se encuentra en sátiras contra gobernantes anteriores. Tal en versos —malos— de cierto soneto «*contra los Grandes en tiempo de Valenzuela*» durante su privanza reinando Carlos II. Pero dejando esto a un lado, el caso es que reinando Carlos IV, el valimiento de Godoy, que pertenecía a la pequeña nobleza extremeña no titulada, y cuyo rapidísimo ascenso conocen todos, llevaron de nuevo a sus enemigos a usar de la historia de Raquel para presentar sus agravios y presentar el posible camino de terminar con ellos.

Andioc puso de relieve que si los textos oficiales hicieron recaer en el pueblo los tumultos que dieron lugar a la caída de Esquilache, en él tuvo parte importante la oposición de la aristocracia: Ésta constituye la misma corriente que se expresó contra el advenedizo Godoy. Contra éste el Conde de Teba,

uno de los promotores conocidos del Motín de Aranjuez, había escrito años antes un «Discurso sobre la autoridad que los Ricos hombres tuvieron sobre el Rey y cómo la fueron perdiendo hasta llegar al punto de opresión en que se halla hoy». En la tragedia de Hernán García, noble que lleva la intriga contra Raquel, es un personaje subversivo, a fuerza de ser conservador, aunque en ella llegue a ser un «revolucionario» contra su propio Rey.

Paret realizó estos figurines —que su calidad y lo perfecto y concluido de los mismos obligan a considerarles destinados a una representación en salón aristocrático— participando en un grupo opuesto a la privanza de Godoy. Pero en un grupo cuya crítica se realizaba desde una posición retrógrada, ya que el mundo no iba por caminos de devolver a la nobleza funciones ya perdidas por la misma.

Estos dibujos confirman ante nosotros a Paret como artista afrancesado, por su estilo, como delicioso y gran dibujante, revelándonos a un tiempo su adscripción a un grupo nostálgico «*vieux regime*» —que diría un francés», que trataba de mejorar el gobierno de la cosa pública volviendo a formas idas. Es decir, en esto también, dispar de Goya.

Dos nuevas obras de Valdés Leal, en Murcia

CRISTÓBAL BELDA NAVARRO

La naturaleza de la comunicación que ahora presentamos tiene como única finalidad el dar a conocer dos obras de Juan Valdés Leal, que, conservadas en la ciudad de Murcia, no han adquirido hasta el presente la necesaria divulgación. Se trata de dos cuadros representando a los Santos Juanes, ambos de 0,79 x 0,38 m., firmado uno (el que efigia al Evangelista en Patmos: Juan Baldés / Leal Fecit Anno / 1658) y fechado en el año antes reseñado. Su propiedad corresponde a la Diputación Provincial murciana quien los adquirió en Villanueva del Segura a D.^a Isabel López López.

Nada se ha sabido de los dos cuadros, ni aún en sus expedientes de compra se revela su procedencia originaria (por si fuera ésta diferente a la de su adquisición) salvo el ridículo precio de venta, como integrantes de un lote en el que asimismo figuraban unos Ángeles adoradores del Sacramento que Paul Guinard atribuyó al taller de Zurbarán.

La primera noticia de su existencia apareció recogida por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia al redactar el Catálogo de bienes artísticos de la Corporación provincial, actualmente en curso de impresión. Al reverso de ambos cuadros figuraba una tarjeta de la Delegación de Asistencia Social de Murcia, quien los inventarió con el número 18 en noviembre de 1938. Desde entonces hasta ahora las dos obras de Valdés Leal sólo han podido ser contemplados por un reducido número de personas, sin ser objeto de reseña alguna. Ello hace más valiosa esta aportación por cuanto que ambos aparecen ausentes de las redacciones catalográficas del pintor.

Por otra parte, las obras de los grandes maestros del siglo XVII español, salvo raras excepciones, no suelen ser frecuentes en Murcia, quien a lo largo de esa centuria decoró sus iglesias y palacios con pintores de la tierra, algunos, como Pedro de Orrente, vinculados a escuelas foráneas, pero encontrándose ausentes otros renombrados artífices más importantes por sus actividades en la enseñanza de la pintura o en la recopilación de datos sobre artistas, como José García Hidalgo, cuyo origen murciano en más de una ocasión ha sido puesto en duda. Por lo que se refiere a los maestros andaluces del XVII, su presencia en Murcia suele ser esporádica, con poca obra conservada, aunque no falten nombres como Alonso Cano o Pedro de Mena o pintores como Valdés Leal (que ahora se incorpora a este panorama) y Zurbarán. El resto de los artífices de esa centuria, por lo que a pintura se refiere, es en su mayoría local, los zurbaranescos Cristóbal de Acevedo y Lorenzo Suárez, los valencianos Vila (Senón y Lorenzo) y el murciano Nicolás Villacis, quizá el mejor tras Pedro de Orrente, pero de obra dispersa y poco documentada, lo que ha motivado la creación de un catálogo artificial e inexacto por cuanto que se le atribuyen obras que en modo alguno parecen haber salido de su mano.

Del resto de pintores activos a lo largo del XVII y XVIII sólo un nombre escapa a la mediocridad reinante, el del lorquino Camacho Felices, en algunos casos adherido a un manierismo retardado, pero hábil e importante. Capítulo aparte merece Juan de Toledo, pintor y soldado, famoso por sus escenas de batalla, de pincelada suelta o imágenes

abocetadas, colores terrosos donde predominan fundamentalmente los pardos y rojos. Pronto se comprenderá que este breve repaso por la pintura murciano del siglo XVII, mal conocida y estructurada (lo que quizá en algún momento posterior pudiera cambiar el panorama ahora descrito) hace particularmente interesante el poder contar con obras de primera línea (a la que se debe sumar el conocido Ribera del Museo Provincial de Bellas Artes) que desconocidas en el catálogo de nuestros grandes pintores del Barroco puedan contribuir a enriquecerlo. Ciertamente es que no corresponden a maestros que hayan tenido una influencia directa en el ámbito pictórico murciano, pero no por ello deja de ser importante desde este punto de vista ya que por su calidad y por su carácter excepcional dentro del ámbito regional murciano aparecen como verdaderos «islotos» que ilustran posibles encargos a sus vecinos andaluces quienes, como es sabido, dominan una gran parte de la historia de la pintura española durante el Barroco. El mismo carácter enigmático de su procedencia, es decir, el ignorar actualmente si tales obras fueron directamente comisionadas a Valdés Leal o fueron producto de una compra en época muy posterior, impide aceptar literalmente cuanto se ha dicho, aunque no desvirtúa el propósito inicial de esta comunicación que pretende poner en la consideración y conocimiento de Vds. unas obras hasta el presente no tenidas en cuenta.

La misma fecha de ejecución, 1658 (puesto que suponemos que ambas fueron realizadas en igual año) permite poder integrar dentro del conocimiento actual que de la pintura de Valdés Leal tenemos, dos piezas que entran de lleno en un campo de relaciones claras, evidentes y hasta cierto punto obligadas que nos han facilitado la labor de estudio. Éstas serían, por una parte, las que desde un punto de vista técnico los asemejan al *S. Juan Bautista* de la Iglesia de la Magdalena de Sevilla donde el predicador del desierto aparece tratado con igual factura que su homónimo murciano (recuérdese que el ejemplar sevillano se fecha entre 1658-1668) en una ejecución que refleja una imagen llena de ascetismo, de estructura musculada, de expresión ausente en su mirada, aunque en la obra murciana el santo parece mostrar una misteriosa luz celestial que rasga una zona superior del cuadro. Sin embargo, su constitución corpórea es muy semejante, sus manos reflejan parecidas dis-

posiciones, especialmente la que sostiene su cayado con la filacteria del *Agnus Dei* y sus pies largos y huesudos, precedidos por unas piernas donde deliberadamente se han marcado músculos y tibias. El *S. Juan en Patmos*, realizado en una composición diagonal, es el único que, como antes indicamos, aparece firmado. Su presentación es la usual en aquellas obras que le representan en el momento de redactar su Evangelio con el símbolo con que tradicionalmente le ha identificado la iconografía. La semejanza cromática con el primero así como su especial ejecución en tonos difuminados les emparenta en cuanto a época de realización. Así los azules, oros y rojos y los tonos aplicados a la naturaleza rocosa le insertan en unos presupuestos cronológicos semejantes, a lo que se podría sumar el hecho de que por su composición (uno vuelto a la derecha y otro, a la izquierda del contemplador) estuvieran destinados a ser expuestos uno junto a otro como integrantes de un supuesto tríptico. Nada es posible a este respecto afirmar de una manera rotunda al ignorar la intención originaria del comitente, pero por lo que podemos actualmente juzgar parece obvio.

Indudablemente y por encima de hipótesis de lógico planteamiento, ambas obras encuentran paralelos en cuanto Valdés Leal ejecutó. Además de la primera mención en un ejemplo sevillano, antes citado, es obligada la referencia al elemento paisajístico que encuentra una clara correspondencia con otras pinturas del sevillano donde el paisaje ha entrado a formar parte. Éstas irían desde el retablo dedicado al profeta Elías en el Convento de Carmelitas Calzados de Córdoba hasta otros ejemplos como el *Milagro de Santa Inés*, *Tentaciones de S. Jerónimo*, *Fray Alonso de Ocaña*, etc. En este último de Grenoble el diluido paisaje que se abre bajo una amplia arcada juega, como en el ejemplar murciano, un papel de primer orden, allí motivado por un relato biográfico, aquí por ser elemento principal de la obra. Muchas citas se podrían ofrecer, desde *Fray Juan de Ledesma*, de Sevilla, hasta algunas representaciones del *ciclo de S. Ignacio*, como el que muestra al santo fundador de la Compañía en Manresa. Sin embargo, no es éste el propósito que en estas obras de Valdés Leal (las murcianas) nos debe animar. Antes, por el contrario, debe ser el de la valoración del elemento paisajístico como un ingrediente de gran significación en los cuadros murcianos. No nos vamos a re-

ferir ahora a su concepción de la naturaleza como elemento pictórico, claramente demostrado desde el marco que le sirve de fondo para la *Batalla de Asís* del Museo de Sevilla hasta las representaciones ya citadas que de alguna manera tocan este aspecto. En concreto queremos insistir en otro sentido y es el que ambas obras nos ofrecen, como el de equilibrar figura y paisaje. Es evidente que el propósito del comitente se ha limitado a requerir del artista las efigies de los Santos Juanes, para la realización del pintor ha conjugado ambos factores, destacando en primer lugar y como elemento predominante las figuras, pero añadiendo a las mismas unos fragmentos de paisaje que inundan toda la composición.

Mucho se ha hablado de que en la pintura española del XVII no existen paisajistas puros como en otros ámbitos de la pintura barroca europea contemporánea, pero si esta especialidad pictórica hemos de desentrañarle a través de las muestras que nuestros artífices nos legaron, en algunos casos como elemento secundario del tema tratado, hemos de afirmar que en este presente caso el paisaje es por sí solo un elemento tan importante como la propia figura. Y ello no tanto por un deseo de oponer a estos principios generales excepciones importantes, desde luego, sino por la necesidad de po-

der contar entre nuestros artistas del Barroco con grandes cultivadores del tema, quienes en algún momento entendieron la perfecta integración de figura y paisaje, dando a éste no el simple valor de un elemento subsidiario, sino el sentido de una realización que puede cobrar vida por sí misma. Su autonomía no hay que buscarla, como todos Vds. advertirán, en un lenguaje ajeno a lo que el tema refleja, sino en la posibilidad de deslindar dos campos diferentes en los que resulta difícil la prioridad de su valoración. Todo está unificado por el tratamiento difuminado de ambos con suaves transiciones cromáticas, confundiendo a veces la naturaleza rocosa con la vegetal, o diluyendo el símbolo característico del Evangelista, en este caso reducido a una oscura mancha suavemente silueteada.

Las características de lo que en este I Congreso Español de Historia del Arte requería de las comunicaciones presentadas, no permiten por razones obvias extendernos en éste y otro tipo de consideraciones, pero por lo hasta ahora expuesto y por el único sentimiento que nos movía que no era otro que el de dar a conocer estas dos obras del pintor andaluz, valga a modo de ejemplo la sencilla referencia a unos cuadros que por la peculiaridad de su emplazamiento no permite su fácil contemplación.

Notas sobre una arquitectura temporal construida para el recibimiento de Carlos IV en Sevilla

MARÍA JESÚS SANZ SERRANO

La monotonía de las ciudades actuales, donde sus habitantes se sienten ajenos a todo lo que les rodea, está muy lejana del ambiente animado y vivo que los conjuntos urbanos presentaban en otras épocas anteriores. Cualquier tipo de acontecimiento religioso o profano hacía que la ciudad se convirtiese en casa de todos, las calles y plazas principales se adornaban con colgaduras y alfombras de flores, levantándose en los sitios más concurridos arquitecturas temporales. Las fiestas del Corpus Christi parece que fueron de los más antiguos acontecimientos que produjeron un gran exorno en la ciudad de Sevilla¹, otras fiestas religiosas como las dedicadas a San Fernando en 1671 originaron un gran despliegue de arquitecturas efímeras levantándose grandes fachadas de madera y lienzo sobre las puertas de la Catedral, en cuyo diseño y realización intervinieron figuras tan señoras de nuestro Siglo de Oro como Murillo o Valdés Leal². Finalmente los recibimientos reales fueron siempre un

gran pretexto para el desarrollo de la gran creatividad artística de la ciudad; desde épocas muy remotas los reyes eran recibidos exornado las puertas de las murallas, las calles y las plazas por donde la comitiva real había de pasar. Una de las mejores descripciones del adorno de la ciudad, que se conserva, es la realizada para la entrada de Felipe II en 1570, por Juan de Mallara, cuyo libro con dibujos se publicó en Sevilla en el mismo año³. A partir de esta fecha son numerosas las descripciones que se conservan sobre la ornamentación de la ciudad con motivo de las llegadas reales.

Los gremios, comunidades todavía muy poderosas en Sevilla durante la Edad Moderna, tuvieron a su cargo gran parte del exorno de la ciudad durante las fiestas, así preparaban carrozas en la procesión del Corpus y adornaban sus barrios o colaciones con espíritu competitivo. Para dejar constancia del gran despliegue ornamental realizado durante algunas festividades solían imprimir folletos explicativos que a veces incluso iban ilustrados. De fecha tan tardía como la de 1789 nos ha quedado un librito editado por el Gremio de Plateros donde se narra la decoración escultórica y arquitectónica que realizaron sobre la fuente de la Plaza de San Francisco, para conmemorar la llegada de Carlos IV y María Luisa a Sevilla (lámina 1).

¹ Muchos tratadistas han estudiado la fiesta del Corpus en Sevilla, siendo uno de los más interesados en el tema José Gestoso que en su *Diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*, tomo I, pág. LXI de la Introducción, así como en otras obras más cortas, toca el asunto de exorno de Sevilla durante las fiestas. Últimamente Vicente Lleó Cañal en *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, 1975, ha dado una visión muy interesante de la cuestión.

² TORRE FARFÁN, F., *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey S. Fernando el III de Castilla y de León*, Sevilla, 1671.

³ MALLARA, J., *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla a la C. R. M. del Rey D. Philipe N. S. Va todo figurado con una breve descripción de la Ciudad y su tierna*, Sevilla, 1570.

La plaza de San Francisco era el centro vital de la ciudad ya desde el siglo XVI, pero también era el núcleo de la vida comercial y privada de los Plateros, en los soportales de la plaza y en sus calles adyacentes estaban obligados a tener sus tiendas y obradores, teniendo la vivienda en el piso superior la gran mayoría de ellos. También en la Plaza de San Francisco tenían los Plateros su lugar de reunión tanto para los asuntos profesionales como para los religiosos, pues la capilla de los Plateros, dedicada a San Eligio, se hallaba ubicada en el Convento Casa Grande de San Francisco, hoy desaparecido, que dio nombre a la plaza⁴. Así pues, nadie mejor que el Gremio de la Platería podía estar encargado de decorar la fuente de la Plaza de San Francisco. En una ocasión tan señalada como es la llegada de un rey. El folleto explicativo⁵ consta de quince páginas y en él se describe, con el lenguaje grandilocuente del siglo XVIII, cómo reunidos los diputados de los plateros decidieron el exorno de la fuente. Aunque el librito no presenta dibujo alguno, se halla en él puntualmente descrito todo el monumento tanto en su parte arquitectónica como en la escultórica, e incluso aparecen los poemas explicativos de su iconografía. El revestimiento de la fuente era de orden toscano, con un zócalo exterior de vara y media de alto que se adornaba con mascarones y guirnalda de flores doradas sobre fondo de sillares fingidos o pintados. Sobre este zócalo se levantaba un edificio de planta cuadrada cuyos lados medían dos varas y media de ancho, teniendo en sus ángulos pilastras con pedestales que sobresalían hacia afuera una vara. Sobre estos pedestales había cuatro estatuas de tamaño natural que representaban las *Estaciones* del año. Entre los pilares, o sea en cada lado, había cuatro rocas y sobre cada una de ellas figuras de menor tamaño que el natural que representaban al dios *Neptuno*, al río *Betis*, al dios *Amor* y a *Narciso*. Detrás de ellos, en cada fachada, había deidades marinas pintadas: *Nereo*, *Glauco*, y dos ninfas, símbolos de fuentes, *Aganipe* y *Aretusa*. El segundo cuerpo tenía planta

octogonal y sobre él iba una moldura en forma de escocia que sostenía una figura dorada símbolo de la *Lealtad*. La altura total del monumento era de doce varas y media, rematándose por pirámides y otras molduras, todas doradas.

A la vista de la descripción arquitectónica podemos comprender que el templete se hallaba dentro de los cánones neoclásicos que privaban en el momento, el orden toscano y los remates de pirámides parecen estar ya alejados de las ondulantes curvas rococó.

En cuanto a la decoración escultórica del monumento —las estaciones, las deidades marinas— se halla dentro de la más clásica tradición iconográfica que parte del siglo XVI. Las figuras de las cuatro estaciones, que se situaban en el primer cuerpo, estaban relacionadas con la fidelidad al monarca por parte del Gremio de la Platería, durante todo el año, expresándose todo ello en poemas al pie de cada estatua. Así, la Primavera relaciona el abrir de las flores con el florecimiento del afecto del Gremio por sus soberanos; el calor del verano puede agostar el amor de los Plateros por sus reyes; el Otoño produce frutos como el Arte de la Platería sus nuevos alumnos, y finalmente la nieve del Invierno simboliza el candor y la inocencia de los Plateros y su actitud de niños ante la protección real. También las pinturas de las deidades marinas —*Glauco*, *Nereo*, *Aretusa* y *Aganipe*— llevaban versos alusivos a su significación y a su relación con los reyes. Igualmente las esculturas situadas sobre los riscos —*Narciso*, *Cupido*, *Neptuno* y *Betis*— establecían relaciones entre su propia simbología y los reyes mediante poemas en su pie. El remate del edificio construido por la figura de la *Lealtad* llevaba en sus manos dos espejos con los nombres de *Carlos* y *María Luisa*.

El monumento se completaba con la iluminación de 144 luces de cera repartidas en cuatro arañas de plata, que lució durante cuatro noches, y en la tarde de la proclamación se soltaron cien palomas desde la fuente con cintas de seda al cuello, de las que colgaban medallas de plata con la leyenda de *Viva Carlos IV*. Se hicieron 2.000 medallas de plata y 24 de oro.

Como podemos ver por la descripción del monumento, todo el programa iconográfico pone en relación la mitología con la realeza, intención tan antigua que se encuentra ya en el mundo clásico y que fue revitalizada por la Italia del renacimiento.

⁴ SANZ SERRANO, M. J., *La orfebrería sevillana del barroco*, tomo I, pág. 29, Sevilla, 1976.

⁵ *Descripción de la arquitectura y alegorías con que el ilustre colegio, y arte de la Platería de Sevilla adornó la gran fuente de la plaza de San Francisco, para el acto de la proclamación del señor D. Carlos IV*. Imp. de Vázquez, Hidalgo y Compañía, Sevilla, 1789.

Nuevas obras de los escultores andaluces Alonso Cano, Pedro de Mena y José Medina

DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍN

Dentro del importante capítulo de la escultura barroca andaluza, vienen apareciendo nuevas aportaciones de obras desconocidas, tanto de los grandes maestros que la componen como de sus discípulos. Desde las obras realizadas bajo las normas estilísticas del manierismo, del más pleno naturalismo, e incluso las ambientadas en las características del rococó, existen ininterrumpidos ejemplos en los que se mantiene la escultura con verdaderos valores artísticos junto a sus eficaces valores como imágenes populares de devoción. Las imágenes de vestir significan en este sentido un avance en la intervención del gusto popular en el fenómeno creativo. La devoción popular acaba imponiendo en muchos casos su canos estético, dirigiendo fundamentalmente sus apetencias hacia la materialización mimética de las figuras de santos, y demás representaciones sacras, llegando así a dimensiones no lejanas a niveles de funcionamiento de objetos mágicos. El pueblo quiere y al final hace más profundamente suyos los santos y las vírgenes, al vestirlos con telas y trajes reales, colocarles pelucas con cabello de verdad y cargándolas de alhajas y ofrendas.

Se viene generalmente admitiendo que estas soluciones de compromiso entre lo artístico y lo popular degeneran en obras sin ninguna justificación estética. Frente a ello hay que afirmar que, aparte de los valores iconológicos que estas obras presentan como materialización de mecánica de representación de temas y escenas, no siempre las figuras de vestir están huérfanas de valores escultóricos.

Junto a maniqués articulados, preparados para representar escenas de pasión, a través de simples

y originales mecanismos de marioneta, aparecen otras en las que el artista ha buscado en la composición anatómica de la figura, acentuada expresividad de siluetas y contornos que alcanzarán el equilibrio plástico una vez vestidas. Presentamos aquí una interesantísima figura que creemos representa un San Juan de Dios, que por sus calidades plásticas y estilo la situamos en el arte del racionero granadino Alonso Cano.

El equilibrio de su planta, con elegante compensación anatómica, forzando intencionadamente las siluetas para después una vez vestida la figura, los pliegues de la túnica más que ocultar el ritmo de los volúmenes resalten su movimiento y acompañen sobre todo el sereno sentido que tanto la inclinación de la cabeza como el expresivo rostro tienen. El especial interés que el artista puso en cargar el hondo trasfondo de la expresión de la mirada nos lleva a las características dadas como peculiares del arte de Cano.

La talla del rostro, de fino dibujo y modelado suave, sin durezas de planos ni hirientes cortes de gubia, todo envuelto en hábil modelado, y la serenidad tanto de los perfiles como del frente, en el que destacan la expresión serena de los ojos, nos hacen recordar claramente la tipología de las esculturas de pequeño tamaño talladas primorosamente por Cano en su etapa final en Granada, a partir de 1652.

Desgraciadamente la obra ha llegado a nosotros con su policromía muy deteriorada, aunque esto nos permita descubrir las distintas capas de preparación que sobre la madera se hacía para policro-

mar, apareciendo aquí la típica preparación de minio en la imprimación de las carnaciones en las obras de Cano.

Es en conjunto esta bella figura, que no alcanza los 40 cms. de altura todo un atractivo enigma, definido por ese tan característico aplomo clásico que dentro del barroco andaluz ofrece el arte de Cano, distinto claramente a lo más seco y duro del arte de Pedro de Mena, y al mismo tiempo menos atormentado y menos blando que las obras de Mora. Por las circunstancias de haber forzado sus siluetas nos podría quizá hacer pensar en una obra que por sus ritmos fuese más encajable en el siglo XVIII, pero ni su modelado, ni la serenidad, blandura y corrección, nos permiten retrasarla a estas fechas. Completaría su conjunto iconográfico, aparte de la túnica y el escapulario propio de la orden hospitalaria, los atributos iconográficos propios de santo portugués que alcanzó en Granada la santidad. En la actualidad esta figura se encuentra en propiedad de D. Gonzalo Moreno Abril que la adquirió en el mercado de obras de artes en Granada.

El otro sentido de evolución de nuestra plástica barroca ya en el s. XVIII y aún en el XIX, lo neoclásico, no llega en Andalucía como ocurre en la mayor parte de España a anular la tradición de la imaginería. Es frecuente y característico de esta etapa que las representaciones escultóricas busquen más que lo serenamente trascendente y atormentado en temas y en formas, los aspectos agradables y sonrientes del rococó, que alcanzan incluso niveles de ademanes coquetones en ambientes de menores sentidos sacros.

Junto a mayores énfasis en los movimientos amplios y revuelto de los paños, las figuras encarnan actitudes rítmicas y de movimientos que claramente las podemos relacionar con gestos y ademanes propios de graciosas danzar cortesanías, equilibradas y parsimoniosas. Son actitudes diferentes aquellas otras que hasta aquí llegan por claras influencias del arte de Bernini, de siempre más cargado de dramatismo y teatralidad, como bien puede representar en Andalucía la obra de Duque Cornejo.

A este último artista, del que celebramos o celebraremos el tercer centenario de su nacimiento, pensamos en un principio atribuir la obra que aquí les presento de Sta. Bárbara, expuesta hoy en una de las salas del simpático y agradable Museo Municipal de Antequera.

Su estudio más detenido, aunque no a nivel documental, nos hace pensar más verosímelmente sea obra del lucentino José Medina que trabajaba en Antequera hacia 1747 en las esculturas del retablo del altar mayor de la iglesia del Convento de Carmelitas Calzadas de aquella ciudad. Por otra parte, documentada también la imagen de Ntra. Sra. de Monteagudo para el convento antequerano de religiosas de Madre de Dios, y haciendo un análisis comparativo de dichas obras, deducimos como más lógica esta última atribución que hoy hacemos.

Descartamos totalmente la atribución que se venía haciendo a Cano desde la aparición de libro de José M.^a Fernández sobre las iglesias de Antequera.

Estuvo destinada esta escultura a la iglesia de S. Agustín, pasando después por varios lugares hasta que hoy afortunadamente se ha recogido en el Museo. El tipo humano representado, de modelado muy naturalista con rasgos claramente tomados del natural; el gracejo de sus ademanes, la talla de los pliegues de las telas, quebrados y de muy airoas siluetas, nos permiten pulsar el encanto de estos nuevos horizontes de la plástica andaluza del XVIII en alternantes perfiles sacros y profanos. La policromía rica en estofados chinescos, imitando telas con escalfados sobre plata y oro en brillo, con bordados imitados en picado de lustre, acompaña asimismo el ambiente de una nueva cultura artística, más alegre, menos oscura y preocupada y también menos trascendente.

Traemos aquí también a la atención de los estudiosos otra importante obra, inédita totalmente hasta ahora, y que tuvimos el honor de ofrecerla, como documento complementario, de nuestra participación en el Primer Congreso de Historia de Andalucía celebrado recientemente en Córdoba, Sevilla, Málaga y Granada.

Se trata, según creemos, de una bella talla realizada por el famoso escultor granadino Pedro de Mena, durante su etapa malagueña, en el momento en el que, desde su intervención en el coro de la Catedral, su nombre alcanzó importante fama en toda España, repartiendo tanto sus obras como las de taller por todo el país.

El tema representado, Cristo atado a la columna, cuenta con una muy completa evolución iconográfica en la plástica granadina. Nos presenta a Cristo desnudo, en actitud serena y aplomada, con las manos atadas atrás, a una columna baja, que en parte obliga y justifica todo el movimien-

to y composición de la figura. Antecedentes inmediatos podíamos recordar las obras pintadas por Alonso Cano de este mismo tema y más lejano en el tiempo el famoso Cristo atado a la columna de Arce, que dio a conocer Gallego Burín y que hoy se encuentra en la iglesia granadina de los Hospitalicos. Por la manera serena y aplomada de representar este tema, por la inclinación de la cabeza respecto a la vertical de la figura, por el ensimismamiento del espíritu que envuelve la figura nos encaja claramente en el estilo de la imaginería granadina posterior a Cano. Por la manera de interpretar el desnudo, por los detalles anatómicos y su interpretación escultórica, por la misma técnica de tallar el rostro, los cabellos, el paño de pureza, nos hace obligadamente pensar en el arte de Pedro de Mena. Un estudio comparativo con el destruido Crucificado de Sto. Domingo de Málaga, de anatomía tendente hacia la redondez, y también comparándola con el grupo de Cristo Salvador que remata el retablo de la ige-

sia de Sta. María de la Alhambra de Granada, y más aún, con el busto de Ecce Homo del monasterio de Císter en Málaga, nos hace que confirmemos esta atribución.

La policromía clara y en tono mate, enormemente descuidada y sucia en la actualidad, es la auténtica. La manera de tallar los ojos y aún más el tipo de cristal de los mismos, con muy poca curvatura, obligando a un específico tipo de modelado, encaja también dentro de la obra de Pedro de Mena, permitiéndonos fijar su ejecución dentro de las obras salidas de su taller después de 1664.

La figura, tallada en madera de pino, alcanza una altura de 82 cms., siendo destinada a una capilla particular en Málaga.

La presentación aquí de estas tres obras inéditas, existentes en la provincia de Granada y Málaga, nos permite recordar la importancia de la realización de los inventarios artísticos que en estas dos ciudades ya están iniciados, esperando su próxima publicación.

El estilo y sus fases: el ejemplo del gótico

JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE RISTORI

En el examen de las obras de arte incluimos dentro de un mismo estilo artístico formas que, dentro de la homogeneidad que caracteriza a cualquier estilo histórico, ofrecen una evidente variabilidad. No nos referimos, en este caso, a la diferenciación estilística entre un artista y otro, ni a las variantes locales o regionales, sino a la que corresponde al proceso evolutivo del estilo histórico y, en este caso, a las constantes que se advierten cuando comparamos el proceso evolutivo de estilos históricos diferentes.

En efecto, al insertar el factor temporal en la consideración estética de los estilos históricos se percibe una serie de fases que, con variabilidad en cuanto a su perduración y persistencia, se observan en el proceso evolutivo de todos los estilos. Esta consideración de los estilos en función de la dinámica de su desarrollo es esencial para la consideración y valoración estética consiguiente de una obra de arte.

Ahora bien, aparte de lo que podríamos insertar dentro del clásico concepto de la vida de las formas, hemos de tener presente que la génesis y evolución de los estilos históricos están en íntima conexión con el mundo cultural y técnico en que nacen y se desarrolla. Aunque las formas evolucionan aparentemente con independencia del mundo en cuyo contexto se sitúan, el artista crea inconscientemente, motivado por múltiples circunstancias que derivan, en todo momento, tanto del mundo en que vive, como de las formas creadas y desarrolladas anteriormente. Hemos de prescindir, sin embargo, en lo que a nosotros atañe en estos

momentos los factores volitivos e inconscientes de la creación artística, y partir del hecho incuestionable de la evolución estilística, e indagar en torno al hilo conductor del proceso evolutivo de cualquier estilo histórico. El estilo histórico surge, evidentemente, como consecuencia de la actividad creadora y su configuración como tal es independiente de la voluntad del artista. Ni el hombre del siglo XII cuando construía las primeras bóvedas de ogivas, ni el romántico con las primeras construcciones en hierro podían prever el proceso evolutivo posterior, aunque lo vislumbrasen, como ocurre en cualquier acontecer histórico. Nadie sale para la guerra de treinta años.

Brevemente, considerados los estilos históricos con la perspectiva de nuestro tiempo y tomando como ejemplo el proceso evolutivo del gótico, que es el que con más claridad nos ofrece un ciclo evolutivo completo, podemos distinguir seis fases esenciales, que se nos muestran con absoluta nitidez:

- a) preclásica
- b) clásica
- c) manierista
- d) barroca
- e) arcaizante
- f) recurrente

Cada una de estas fases se puede considerar independientemente, pues se configuran con características bien definidas, aplicables por extensos a cualquier otro estilo histórico. Ahora bien, en un análisis estilístico de un período histórico es preciso tener presente dos circunstancias que únicamente hemos de citar en esta ocasión. En primer lu-

gar, la coexistencia en un mismo período de dos estilos consecutivos, que se solapan, al mismo tiempo que formas de un estilo pueden ser características de una fase de otro estilo anterior o posterior. Y, en segundo lugar, que, considerada con independencia cada una de estas fases, vemos cómo se insertan adentrándose en fase anterior o subsiguiente y como cada fase lleva implícita una cierta recurrencia de las fases anteriores.

Por otra parte, hemos elegido como ejemplificación el proceso evolutivo del estilo gótico por ofrecernos, a nuestro juicio con la máxima nitidez sus características, a lo largo de los varios siglos de su desarrollo. La importancia que en el desarrollo del estilo helénico han adquirido algunas de sus fases, han aconsejado sustantivar lo que en el fondo no es más que una recurrencia o un arcaísmo, a voces.

Precisemos escuetamente algunas de las características esenciales de cada una de estas fases que, salvo la última, se suceden consecutivamente, sin hiato cronológico. Al mismo tiempo, conviene tener presente que no en todo caso existe una estricta coincidencia cronológica entre las diversas artes.

A) FASE PRECLÁSICA

Corresponde al momento de iniciación y hemos de denominarla preclásica en tanto antecede y su caracterización formal está en función de las formas que triunfan en la fase clásica. Fase de ensayos, en ella se comienzan a configurar unas formas y técnicas que han de integrar el lenguaje formal característico del nuevo estilo. No hay plena adecuación entre las formas y lo que se considera como óptima solución técnica o en relación con la expresión de la belleza.

En el período gótico, es claro este período con los ensayos de nuevos sistemas de abovedamiento, diversos en cuanto a procedimientos y determinados generalmente por factores de lograr una mayor luminosidad y economía. En las artes figurativas predomina el deseo de ruptura con la simbología y el carácter intelectual de la representación, en búsqueda de la expresión de la belleza natural, en función del público a quien va dirigida la obra. En estos casos, es claro que las bóvedas de ogivas, bien conforme a la ascendencia islámica u occidental, así como la sexpartitas, como los siste-

mas de muros paralelos en alzado, las estatuas columnas y el predominio del sentido narrativo y naturalista, como la tendencia a eludir la ley del marco y la concreción de un nuevo lenguaje iconográfico, son claros precedentes de las formas de la fase clásica del estilo.

A esta fase es a la que aplicamos el prefijo *proto*, según hemos indicado en otra ocasión, en su acepción de inicial, precedencia o prioridad.

B) FASE CLÁSICA

No creo preciso detenerme en las formas que caracterizan el estilo gótico clásico, a partir del modelo de Chartres. En la fase clásica del estilo existe una perfecta adecuación entre la forma y el contenido. De su examen se deducen unas normas, unos principios directores, que sirven de pauta para la caracterización del estilo. Al margen de la personalidad de los artistas y de la variedad de medios con que se pueden manifestar unos criterios estéticos, subyacen unas normas y principios que son los que fundamentalmente las rigen. Surge, evidentemente, un cierto academicismo, en tanto en cuanto son normas precisas y concretas que pueden servir de pauta, de asideros fijos para la expresión del juicio crítico sobre la obra que contemplamos.

La obra parece surgida sin esfuerzo, no percibimos en una primera consideración el esfuerzo técnico que ha sido preciso, ni la elaboración mental que ha sido necesaria poner en juego para la consecución de la obra. Todo surge naturalmente, sin aparente esfuerzo, como si de otra manera no hubiera podido ser realizada. La dignidad y nobleza del arte, como expresión espiritual, en ningún otro momento de la evolución de un estilo artístico se advierte con tanta nitidez como en las obras correspondientes a esta fase. Todo, en suma, contribuye a crear la idea de la objetividad de la Belleza y de ahí su inmutabilidad aparente por apoyarse en conceptos racionales.

Las grandes catedrales francesas de la primera mitad del siglo XIII, como el racionalismo de la cabecera de la catedral de Toledo, las esculturas de los pórticos del crucero de Chartres y, singularmente, de Amiens y Reims son ejemplos de este clasicismo, aunque ya en el Maestro de la Sonrisa, como en Estrasburgo y en las sepulturas castellanas de la

segunda mitad del siglo XIII se advierte el tránsito a la siguiente fase. Mientras que en la pintura habrá que llegar a la Capilla Scrovegni para hallar el paralelismo con la majestuosidad de las formas escultóricas francesas de la primera mitad del siglo XIII.

C) FASE MANIERISTA

La adecuación entre forma y contenido, el equilibrio que caracteriza la fase clásica no supone la estricta uniformidad en la interpretación de las normas que fundamentan el estilo. Existe una diversidad de interpretación sin menoscabo de la homogeneidad estilística. Las diversas formas culturales de un momento concreto y la propia individualidad de los artistas, entre otros factores, origina una evidente variabilidad que ha de servir de fundamento a la fase siguiente, o manierista.

En el manierismo, tanto en el aspecto negativo, —en tanto en cuanto el artista sigue demasiado fielmente el estilo de un gran maestro—, como en su aspecto positivo, —en cuanto se desea acentuar la personalidad insistiendo en aspectos a veces sorprendentes y arbitrario—, se parte de una base común, que son las formas clásicas del estilo.

Partiendo, en efecto, de las formas clásicas se puede observar como se intenta obtener las máximas consecuencias de la aplicación de los principios clásicos, mediante un virtuosismo técnico sumamente característico. Así de una parte el deseo de ganar altura, por ejemplo, llega a soluciones como la catedral de Beauvais o la torre de Estrasburgo, como el concepto de la máxima espacialidad y luminosidad conduce a las soluciones de la Santa Capilla de París y de las formas del gótico horizontal mediterráneo, mientras se rompe con el clasicismo de las racionales tracerías en la fragmentación determinada por la proliferación de baquetones verticales y triángulos curvilíneos, en los lancetados ventanales del s. XIV, como en el enriquecimiento de tracerías hasta alcanzar el tipo de bóveda de abanicos de Gloucester, sin llegar en ningún caso a los conceptos decorativos de la fase siguiente.

En las artes figurativas se insiste en la expresión sentimental, de acuerdo con el espíritu del tiempo, creándose un estilo que roza a veces la afectación. El deseo de originalidad y ruptura conduce a

la estilización de las formas, a la exaltación del movimiento, a las complejas alegorías, al rebuscamiento en la búsqueda de causar el asombro y admiración del espectador, captando su atención. Formas que ya se inician en Simone Martini, por ejemplo, mientras otras veces se resalta lo caprichoso como en las drolerías de Jean Pucelle; características que culminan en el desarrollo del estilo internacional.

D) FASE BARROCA

Es una etapa de culminación del proceso evolutivo que se fundamenta en la fase manierista, de la que deriva, pero en la que es preciso tener presente la supervivencia de las formas clásicas que a veces sirven de inspiración como contraposición a la artificiosidad manierista. Es norma la libre utilización de los elementos que han servido como lenguaje formal, debidamente ordenados, en la fase clásica, potenciándose la imaginación frente al racionalismo clásico. Unas veces ha de ser el concepto del conjunto en el que los elementos se funden indiferenciados, y en otras, paradójicamente, el empleo del lenguaje formal clásico conduce a una estética muy diversa, tal como ocurre con las iglesias de una nave escasamente iluminadas por la excesiva estrechez de sus ventanas. En unos casos ha de dominar la fastuosidad decorativa, como en San Juan de los Reyes o en San Gregorio de Valladolid, mientras en otras se impone la sequedad, como en Santo Tomás de Ávila, o la geometría de las verticales, como en los pilares de Plasencia y Sevilla, por ejemplo, y más claramente en el gótico inglés, donde las perpendiculares se contraponen a la complejidad de las bóvedas de abanico.

En esta etapa, aunque la artificiosidad se nos hace evidente en el análisis formal, en una primera y somera consideración todo nos parece natural, como formas que surgen espontáneamente. Así ocurre en las artes figurativas, en la acentuación de las notas expresivas y en la melancolía, en el realismo simbólico de los primitivos flamencos. Vuelta a la realidad característica de esta fase barroca, aunque este realismo está cargado de sentido alegórico y trascendente, de lo que es buen ejemplo el Matrimonio Arnolfini. Realismo barroco que está muy lejos del naturalismo idealizado la fase clásica del estilo, pues, más que la representación de la realidad, lo que interesa es su significación.

E) FASE ARCAIZANTE

Es nota característica esencial de esta fase la utilización de formas que no se corresponden con el período cultural en que se desarrollan. Persistencia que se caracteriza tanto por la introducción de elementos del estilo dominante en este período, como por ser indicativa de la persistencia en determinados sectores de una cultura asentada firmemente en el pasado. No obstante, en un caso u otro, el estilo pierde vitalidad, pues, agotados los talleres educados en las formas del estilo, desaparece por consunción, como ocurre con la adición de nervios de yeso para imitar el efecto de la bóveda de crucería. Es asimismo nota característica la tendencia a depurar el estilo, ya que se parte de la fase barroca, tendiéndose hacia la eliminación de lo que se considera contingente y adventicio, en búsqueda de un nuevo clasicismo. Así superviven las formas de la arquitectura gótica en los siglos XVI y XVII, en virtud de circunstancias muy diversas en la Europa católica.

De la misma manera en las artes figurativas persisten de manera arcaizante, repitiéndose una y otra vez las formas características del estilo, que desaparecen conforme varía el contexto cultural, aunque persisten en ambientes rurales o alejados de los grandes centros creadores.

F) FASE RECURRENTE

Rota la hilación con el pasado, surgen de nuevo las de un estilo en la fase recurrente, a la que aplica el prefijo *neo*, bien como reacción frente al último estilo dominante, o bien como lógico proceso de renovación, en el que el pasado vuelve a servir de fuente de inspiración.

Esta fase no supone, generalmente, una simple repetición de las formas del pasado, sino que en esencia asistimos a un proceso de interpretación,

de recreación de las formas y principios que se desarrollaron en cualquiera de las fases anteriores del estilo, e incluso, a veces, se funden eclécticamente. Transformados los factores culturales que fundamentan y se conexionan estrechamente con la creación artística, es evidente que esta vuelta al pasado origina las más de las veces la creación de una estilística artificiosa, en la que el contenido expresivo lucha por acomodarse a las formas que se le han impuesto.

Esta fase, que se desarrolla fundamentalmente en la edad contemporánea, busca en un principio más la apariencia de las formas del estilo que los principios estéticos básicos que lo justifican, pero en un segundo momento se indagan los principios racionales que fundamentan la existencia de estas formas, y de ahí el interés por cuanto supone esta fase el análisis y estudio del pasado.

Característica esencial, por otra parte, de esta fase es la incorporación de elementos técnicos que impide que esta etapa recurrente sea una copia literal del pasado; en segundo lugar, su eclecticismo, por cuanto se toman elementos de diversas fases o escuelas del pasado; y, en tercer lugar, la celeridad del proceso evolutivo. No obstante, a veces, como ocurre con Gaudí, la fase recurrente se asienta en la base de la iniciación de un proceso evolutivo que ha de dar origen a un estilo diferente. De ahí el interés de esta fase, tanto desde el punto de vista del ciclo evolutivo de un estilo, como de la aportación hacia la creación de un estilo diverso.

Hemos de considerar, en resumen, dos momentos cumbre en la evolución del gótico, el clásico y el barroco, correspondientes fundamentalmente a los siglos XIII y XIV; dos períodos intermedios, el preclásico y el manierista, que corresponden a la segunda mitad del siglo XII y a la segunda mitad del siglo XIV y primer tercio del XV, respectivamente; una fase arcaizante, que corresponde a los siglos XVI y XVII, y una fase recurrente, al siglo XIX, aunque tenga sus precedentes en el siglo XVIII.

El método iconológico y su aplicación a El Salvador de Úbeda

SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ

Como Vds. saben fue Winckelmann el iniciador de la Historia del Arte, pues consideró como parte fundamental de su tarea el desarrollo del arte y no la descripción de los monumentos. Ello fue posible gracias al descubrimiento de la noción del estilo, concepto básico que permitió el carácter científico de esta materia que nosotros cultivamos. Naturalmente, por este punto de partida tradicionalmente la Historia del Arte ha sido considerada como la «historia de los estilos», así las obras artísticas pudieron ser catalogadas en grupos y subgrupos desde el punto de vista espacial y temporal.

Inicialmente Rielg y luego Overak se dieron cuenta de lo insuficiente del método, y abrieron paso a la tendencia hoy dominante, que considera la historia del arte desde la perspectiva de la historia del espíritu, pues arranca del supuesto de que lo que interesa de una obra artística no es, en última instancia, su clasificación, sino su significación, la que sólo puede captarse partiendo de la situación histórica de las corrientes espirituales de su tiempo y, por tanto, como resultado de su conexión de sentido con las otras esferas de la estructura histórico cultural¹. Y ello es evidente, pues, en última instancia la forma misma depende de las concepciones de una época, pues ciertos temas imponen determinadas formas.

La visión fragmentaria de la Historia, propia de los llamados especialistas les ha llevado a callejones sin salida, es una de las funestas consecuencias del formalismo a ultranza. Debemos tender a una visión global de las creaciones humanas y tratar de reconstituir la unidad estructural que forman las ideas políticas, sociales, religiosas, etc., con las representaciones visuales. El estudio del Arte puede aportar una valiosa ayuda a la llamada «historia de las ideas». Tenemos, pues, ante nosotros un campo rico y profundo.

Por ello comprenderán Vds. que el método más adecuado para conseguir resultados valiosos es el iconológico, método que casi no se ha aplicado entre nosotros, así que nuestra historia ofrece a los jóvenes investigadores problemas apasionantes que acabarán con muchos de los tópicos mantenidos por la historia tradicional. Quizá la celebración de este Primer Congreso Español de Historia del Arte sea una oportunidad para plantearse esta metodología por aquellos que están verdaderamente interesados en una renovación de la ciencia.

El primer historiador del siglo X que empleó la palabra *iconología* fue el alemán Aby Warburg durante el X Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Roma en 1912, al exponer los resultados de sus investigaciones iconológicas sobre las fuentes de los frescos del Palacio Schifanoia, en Ferrara. Fue el primero en explicar su verdadera significación, y su ingeniosa interpretación fue generalmente aceptada. Sus criterios fueron aplicados por los especialistas que trabajaron en la «Biblioteca Warburg» de Hamburgo, que tras la apa-

¹ M. GARCÍA PELAYO, *Ideología e iconología*, «Cuadernos del Instituto de Estudios Políticos, núm. 4, Caracas, 1963.

rición del nazismo hubo de refugiarse en Londres, hoy sede del prestigiosísimo Instituto Warburg, conocido no sólo por su equipo de especialistas, sino también por la publicación de su famoso *Journal* y por una serie de monografías realmente ejemplares.

El historiador Aby Warburg quizá no hacía sino aplicar a la Historia del Arte un método que era corriente en los primeros años del siglo XX entre los arqueólogos y los especialistas en mitología; entre ellos, Salomón Reinach fue un entusiasta de este método, que venía empleando desde 1902, y que aplicó en el cuarto volumen de su obra *Cultes, mythes et religions* (1912), con una parte titulada: «Desarrollo del método iconológico por el autor del presente libro». Pero, ¿qué era para Salomón Reinach el método iconológico? Una manera de esclarecer el origen de los mitos por la consideración de las imágenes antiguas, que interpretadas erróneamente llegaban a ser fuentes de mitos nuevos; y estas imágenes de significación olvidada venían a ser puntos de partida de una actividad mitológica creadora². Mas hay que concluir, el concepto del método iconológico según Reinach y sus coetáneos era distinto del introducido por Aby Warburg, que sería magistralmente sistematizado por Erwin Panofsky.

En orden cronológico habría que situar a Hoogewerf, que se lamentaba en el Congreso Internacional de Historia, celebrado en Oslo en 1928 que únicamente se hubiera tratado de iconografía, que no era más que descripción metódica, y decía que no bastaba para una interpretación justa de las obras: era necesario ir a la iconología. Sospechó que un máximo desarrollo de la iconografía desembocaría en la iconología³.

De los países europeos ha sido Francia el de más larga trayectoria en los estudios simbólicos, que de hecho se remontan al siglo XVII, como ha expuesto Bialostocki, tomando como punto de partida la obra de Jacques Baudouin: *L'iconologie* (1644), en la que dice: «les images que l'esprit invente sont les

symboles de nos pensées». Le sigue Claude-François Menestrier (1631-1705), quien en su tratado *Les recherches du blason* (1683) estudia la ciencia de las imágenes. Y por medio de Roger de Piles (1699) pasa esta tradición a las Enciclopedias y diccionarios del siglo XIX.

Pero, atención: ¿acaso los españoles han vivido ajenos a los criterios iconológicos? Es difícil imaginarlo, cuando la España del Siglo de Oro es quizá el país que más libros emblemáticos publicó, y sin duda el tema requiere una investigación. Todos recordamos cómo tal aspecto no pasó inadvertido a un teórico y práctico del siglo XVII como Antonio Palomino, aunque su *Museo Pictórico y Escala Óptica* apareció en 1715. Precisamente dedica el punto noveno del cap. VII al «argumento iconológico», entendiéndolo en el sentido de la época. Y el libro IX está dedicado al pintor que ha alcanzado el grado sexto, el más perfecto, por cuanto puede expresar por medio de alegorías las «ideas», es decir, el argumento o metáfora iconológica. Pero, cuidado, él advierte que «aquí es dónde el pintor necesita adelgazar el ingenio: porque la idea no es otra cosa que un concepto formal intelectual, fabricado en la mente del artífice». Y poco antes advirtió al principio del capítulo que el formar las ideas para las pinturas es empresa tan difícil que aún los hombres más doctos se han reconocido insuficientes en proponer argumentos de sus discursos para las inventivas de los pintores». Queda claro, pues, que Palomino participa de los criterios de la época y opina que las imágenes se forman en la mente del artista o del promotor intelectual como expresión de ideas o pensamientos, y que ésta no es tarea fácil.

Ya en el siglo XX fue el sabio Emile Mâle el primero en intuir la iconología, pero nunca aplicó en sus trabajos esta palabra. Sus ideas son de una claridad meridiana, así dice en la página segunda de su prefacio el libro *L'art religieux du XIII^{ème} siècle en France*: «En la Edad Media toda forma es la vestidura de un pensamiento. Se diría que este pensamiento trabaja más allá de la materia y de la forma. Una obra del siglo XIII, aun cuando la ejecución sea tosca, nos interesa, sentimos algo que parece a un alma». Tras la figura rutilante de Mâle hay que mencionar a un discípulo de Henri Focillon, André Chastel, que siguió la definición de su maestro: «La historia del arte es la historia del espíritu humano a través de las formas», según

² J. BIALOSTOCKI: *La méthode iconologique et l'érudition française*. «L'information d'Histoire de l'art», núm. 3, París, 1975.

³ G. J. HOOGEWEF: *L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien*. «Rivista di Archeologia Cristiana», VIII, 53-82, Roma, 1931.

vemos en su obra magistral *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent Le Magnifique* (París, 1959). En esta línea hay que citar a Robert Klein, cuyos escritos recogió Chastel y publicó póstumamente en el volumen *La forme et L'intelligible* (París, 1970). Dentro de los escritores de lengua francesa hay que incluir a Guy de Tervarent, autor de un documentado diccionario de símbolos, realmente ejemplar, y de un libro *De la méthode iconologique* (Bruselas, 1961).

Como Vds. saben ha sido Panofsky, el sabio germano más grande de este siglo, quien ha desarrollado este método de interpretación en forma realmente magistral. Tal método consta de tres fases:

1. *La descripción preiconográfica*, lo que él llamaba la captación del sentido del fenómeno, ya que ante una obra de arte hemos de empezar por esclarecer su asunto primario o natural. Tal es el mundo de las formas puras, que son portadores de significados primarios o naturales, lo que se puede llamar al mundo de los *motivos* artísticos. El bagaje que necesitamos para su interpretación es el que proporciona la experiencia de la vida; y el principio controlador en la historia del *estilo*, así quedan examinados formalmente los objetos y los hechos análogos.

2. El *análisis iconográfico* nos permite ver los «motivos» como portadores de un significado secundario o convencional, es el mundo de las imágenes formando «historias» y «alegorías». Es obvio que un análisis iconográfico correcto tiene que apoyarse en una identificación correcta de los «motivos». En cuanto al bagaje para la interpretación es preciso una familiaridad con las fuentes literarias en cuanto que nos den los «temas» y los «conceptos» específicos; y el principio controlador de la investigación lo suministra la historia de los *tipos*, que no es otra cosa que la expresión de los «temas» o «conceptos» bajo diferentes condiciones históricas.

No se olvide que nos estamos moviendo, pues, a nivel iconográfico, es decir, de descripción y clasificación de imágenes; estamos en la etapa previa a la interpretación iconológica, en la que se tratará de la captación del «logos» de la obra artística.

3. El tercer grado según Panofsky es el de la *interpretación iconológica*, que es la captación del significado intrínseco, el último y esencial de la obra en cuanto comporta «valores simbólicos» en el sentido usado por el filósofo Cassirer. Se trata de la aprehensión de algo subyacente el sentido de

los fenómenos como el de los significados, y en este substrato están los principios, ideas o creencias en los que se revela la actitud básica de una sociedad o época. No es fácil a este estado de conocimiento, es preciso tener un bagaje para esta interpretación por medio de la «intuición sintética» o familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana sin más condicionantes que la psicología personal y la «Woltanschauung». El principio controlador de la interpretación lo es la historia de los síntomas culturales o símbolos. Se comprende que la iconología exija el conocimiento a fondo de materias fronterizas a la historia del arte como la etnografía, la psicología, el folklore, la literatura, etc. Y por lo que respecta al arte religioso se precisa del conocimiento de la devoción popular, del dogma y de la liturgia, pues de no tener éste en cuenta desembocará en un estudio falto de perspectivas y lleno de errores⁴.

EL SALVADOR DE ÚBEDA

Su mecenas fue uno de los hombres más prominentes del emperador Carlos V: Francisco de los Cobos, perteneciente a una familia de infanzones, asentada en la ciudad de Úbeda desde que ésta fue arrebatada a los moros (1234), quedando desde entonces los miembros de tal familia unidos a la historia de la noble ciudad. Nuestro personaje fue hijo del regidor de la ciudad Diego de los Cobos y de Catalina de Molina, así que en su persona entroncaron los apellidos más ilustres de la ciudad. Casó en 1525 con María de Mendoza y Sarmiento, condesa de Rivadavia, y fue comendador mayor de la Orden de Santiago, señor de Sabiote, adelantado de Cazorla, etc., pero más importante fue su carrera burocrática al servicio de la Corona, teniendo una rápida ascensión, ya acompañando al propio Carlos V ya en constantes embajadas fuera de España hasta el año de 1543, en que quedó como consejero de Felipe II. Fue Cobos hombre de plena confianza del Emperador y éste le colmó de mercedes, aunque sólo su sueldo anual llegó a alcanzar la nómina de 888, 70 maravedises. Sus via-

⁴ E. PANOFSKY, *Estudios de iconología*. Trad. Introducción de L. Ferrari.

jes le pusieron en contacto con los focos del arte renacentista y se trajo a España una escultura de Miguel Ángel, el San Juanito, destruida en Úbeda en 1536, y por su influencia vinieron a nuestra patria los pintores rafaelescos Julio Aquiles y Alejandro Mayner, pero su aporte más valioso al patrimonio nacional fue la construcción de esta iglesia, una de las obras claves del arte español del siglo XVI⁵.

Dadas las ocupaciones del prepotente Francisco de los Cobos, tuvo personas de confianza que le asesoraron y ayudaron en la magna empresa de la iglesia de El Salvador. La documentación nos habla de dos colaboradores, ambos eclesiásticos: Fernando Ortega y Diego López de Ayala; el primero fue deán de la catedral de Málaga, primer capellán mayor de El Salvador y apoderado de los Cobos, así que su firma aparece en las trazas dadas por Siloe y en las segundas, diciendo que la sacristía se haga con dos puertas comunicando con el señor deán el tamaño y el ornato que le pareciere. Pese a esto parece que su misión no fue más allá de vigilar las obras y administrar los fondos; a él se debe el magnífico palacio junto a la iglesia, hoy Parador de Turismo con el título del Condestable Dávalos, que se construyó como residencia particular.

Más interés presenta la figura del otro eclesiástico asesor de Francisco de los Cobos: Diego López de Ayala. Sobre la confianza depositada en él es bien expresivo que le encargue la adquisición de joyas, a «contentamiento de Ayala»⁶. Pero, ¿quién fue este hombre? ¿Acaso fue el verdadero mentor de los programas iconográficos? Diego López de Ayala pertenecía a uno de los más nobles linajes de Toledo, pues entre sus antecesores se contaba nada menos que el canciller Pedro López de Ayala, y un Juan López de Ayala, aposentador mayor de los Reyes Católicos. Nuestro personaje figura ya en 1496 como paje del Cardenal Cisneros, al que quedará vinculado amistosamente hasta representarlo en 1516 ante el joven Carlos V, en Flandes. Tras la muerte de Cisneros se eclipsó su estrella política y

parece que estuvo retirado en su puesto de obrero y vicario de la catedral toledana y dedicado a sus quehaceres literarios. La primera muestra de su interés por la literatura italiana fue la traducción de una parte del *Filocolo* de Boccaccio impreso en Toledo en 1546, y reeditado luego dos veces, una de ellas en Venecia. También tradujo la *Arcadia* de Sannazaro⁷. Era obvio que Ayala conociera otros poetas italianos, no podía desconocer a Dante Alighieri, que como veremos dio la clave para el programa de la portada de El Salvador de Úbeda a través de su conocidísima obra la *Divina Comedia*. Si bien parece que la formación y cultura no fueron comunes, como atestiguan su manuscrito Libro de *Cortes de Piedra* y los libros que menciona en su testamento (c. 1568), no llegó a poseer una cultura literaria como la de este humanista toledano, tan vinculado a Francisco de los Cobos.

Los padres del Secretario del Emperador empezaron una capilla sepulcral en la desaparecida iglesia ubetense de Santo Tomás, pero encontrándola humilde para su nuevo rango, pensó una última morada, suntuosa en grado, para él y los suyos; el Papa Paulo III concedió el oportuno permiso en 1535. Un año después, el arquitecto español de más prestigio, Diego de Siloe, empeñado a la sazón en la catedral de Granada, dio la traza y condiciones de la obra, que contrataron Andrés de Vandelvira, vecino entonces de Villacarrillo, y Alonso Ruiz. Tal vez, Siloe se desentendió de la obra, así que en 1540 se hizo un segundo contrato que estipulaba la construcción de la sacristía, estando presente el arquitecto regio Luis de Vega, enviado quizá como garantía por Francisco de los Cobos. Éste llegó a Úbeda en abril de 1547 y murió el 10 de mayo, así que poco pudo ver de la que sería la futura iglesia, mas por suerte quedó al frente su expeditiva espesa, que llevó adelante el magno templo, consagrado en 1559.

La creación arquitectónica se debe a Diego de Siloe, que dispuso iglesia de una nave, de tres tramos, con capillas entre los contrafuertes, y una gran rotonda, que hace las veces de capilla mayor; la soldadura entre la nave y la capilla circular se logra

⁵ Para noticias históricas véanse R. MARTÍN LÓPEZ: *La iglesia de San Salvador*, 11, Úbeda, 1951, Vera León, *La sacra capilla del Salvador en Úbeda*, en «Don Lope de Sosa», núm. 5; H. Keniston, *Francisco de los Cobos, Secretary of the Charles V*, Pittsburg Press, 1958.

⁶ R. MARTOS LÓPEZ, ob. cit., 15.

⁷ R. REYES CANO, *La arcadia de Sannazaro en España*, 61-69, Sevilla, 1973. Del mismo: *En torno a Boccaccio en España*, en «Filología Moderna» núm. 55, Madrid, 1975.

por un gran arco toral con sus contrarrestos, con resultado óptimo desde los puntos de vista estético y mecánico. «La planta —ha escrito Chueca— resulta de la mayor claridad y armonía geométrica, y los espacios resultantes producen un efecto de grandiosidad interior y al mismo tiempo de escenográfica sorpresa, pues la vista queda como sorbida por la atracción de la gran rotonda, que se ensancha tras el estrangulamiento del arco triunfal con efecto de teatro. En menor, la misma sorpresa y arrobó que nos produce la capilla mayor de la catedral de Granada. El tema de la rotonda tenía asimismo una justificación simbólica muy acorde con el espíritu cristocéntrico de la época. La iglesia había de estar dedicada al Salvador del mundo y si se trataba de una capilla funeraria la alusión al Santo Sepulcro y su forma rotonda era de rigor»⁸. Pero debemos a Rosenthal la mejor exégesis sobre el origen de esta planta, que no fue creación de Diego de Siloe, ya que está dentro de una tradición que se remonta a la época paleocristiana. Como fuente inmediata recuerda el proyecto de Micholozzo y Alberti en la Annunziata de Florencia: la capilla funeraria de Ludovico Gonzaga y familia; Siloe pensó poner los sepulcros en nichos, a ambos lados del altar mayor⁹. Pero es preciso volver a Chueca en su crítica de este monumento: «El exterior de El Salvador no deja de ser pintoresco y resulta agradable, a pesar de los pesares, porque la planta es en sí buena y da lugar a volúmenes eficaces y significativos. El tambor de la capilla circular y su agradable acoplamiento al prisma de la torre es lo más convincente desde el punto de vista clásico. Sin embargo, perdura en toda la apariencia externa mucho del antiguo goticismo, falta una organización arquitectónica que estructure el conjunto, como sucede en el interior, y la fachada principal está sin resolver, dejada a lo gótico, con sus contrafuertes vistos y abusando del fácil recurso de las portadas, que con la riqueza de la decoración quieren hacer olvidar la pobreza de la idea. Un intento loable en busca de soluciones transitivas consiste en enmascarar la dureza prismática de los con-

trafuertes por medio de formas redondeadas, como los cubetes o cantoneras de ángulo que flaquean, cual torrecillas, la fachada principal. Algo de esto vemos también en la solución del crucero de la catedral de Málaga. Estas torrecillas parece que se pensaban terminar en terrazas o tribunas, y que el propio Cobos mandó reprimir cuando llegó a Úbeda enfermo, para morir al cabo de poco tiempo. Entonces posiblemente surgió la idea de las graciosas decoraciones que los rematan, típicas del plateresco y terminadas en candeleros antiguos. No cabe duda que prestan a la fachada una picante intencionalidad que sorprende favorablemente, pero cuya travesura es indicio incuestionable de ingenuidad o infantilismo artístico¹⁰.

Otro espacio que merece atención es el de la sacristía, que no estaba prevista en el plan primitivo de Siloe, pues se pensaba dedicar la capilla lateral de la izquierda. Así que se estipuló su construcción en el segundo contrato, comunicándola con la iglesia en forma caprichosa y atrevida, al colocarla en una esquina. Su estructura sigue la de otras sacristías del Renacimiento, como la de la catedral de Sigüenza, con arcos hornacinos para la colocación de los armarios. Llama la atención la profusa y rica imaginería en la que se quiere ver la mano de Jamete, pero aquí no hay estípites manieristas como los que puso en la portada, junto a las Virtudes. No hay que dudar de la intervención de este decorador francés, de vida atr?????????, en la sacristía, ya que pasó dos años trabajando en esta obra, pero hay que pensar que el diseño es obra de Vandelvira y que él se encontraba a su vez asesorado por teólogos. Como luego veremos, el estudio de la iconografía no acusa ese presunto eramismo que sin mayor fundamento le atribuyen al artista galo.

Vista la estructura, debemos de afrontar el examen o interpretación de los programas iconográficos, especialmente de la fachada principal, la de los pies, de un tono parlante muy expresivo. En las segundas capitulaciones se precisa que ha de ser «de la labor y forma de la que Siloe a fecho nuevamente en la yglesia mayor de Granada», con referencia naturalmente a la Puerta del Perdón

⁸ F. CHUECA GOITIA, *Andrés de Vandelvira. Arquitecto*, 114, Jaén, 1972.

⁹ E. ROSENTHAL, *The Cathedral of Granada*, 64, Princeton, H. J., 1961.

¹⁰ F. CHUECA GOITIA, ob. cit., 116-117.

de la catedral. Este pie forzado hace desmerecer la de Úbeda, pese a lo ambicioso de su programa iconográfico, pero las Virtudes no resultan incongruentes sino que están incorporadas al nuevo programa ubetense. El título de la iglesia es El Salvador, y lo tomó de un hospital construido en el mismo lugar: es obvio que al Salvador se refiere el tema de la portada principal, en el momento de la Transfiguración, cuando estando Jesús con Pedro, Santiago y Juan los llevó a un monte elevado y se transfiguró ante ellos, mas antes les había dicho: «Os aseguro que algunos de los presentes no morirán hasta que vean el reino de Dios venir con poder» (San Marcos 9,1). Claramente se trata de un texto en orden a la Resurrección de acuerdo con la función de una iglesia funeraria, de ahí que se le representara en la parte superior de la portada-retablo, y que se repite en el interior en el retablo de la capilla mayor por mano de Berruguete. Como la garantía de la promesa de Cristo se hace a través de la Iglesia, por ello la escena tiene a los lados en la fachada las figuras de San Pedro y San Pablo, piedras angulares de esta institución.

En el nivel intermedio, a lo largo del friso que separa los dos cuerpos hay cuatro escenas bíblicas, basadas en la iconografía tipológica, y que tienden a acentuar el carácter cristológico de este programa: vemos a la izquierda la Caída del Maná, y al otro lado aparece la Veneración de la Serpiente de Bronce en el desierto (*Números* 21, 6-9). Ninguno de los pasajes ofrece duda, pero este último especialmente tenía para los teólogos y comentaristas el espaldarazo concluyente de San Juan (3, 14-15): «Como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es preciso que sea levantado el Hijo del Hombre, para que todo el que crea, reciba por él la vida eterna». El soporte en forma de T aparece en la iconografía desde el siglo XII, en la misma forma que está en Úbeda. No ha terminado la lectura a nivel iconográfico, quedan dos escenas referidas a María, Madre del Salvador, en la parte inferior del entablamento, que sobresale en los intercolumnios laterales; tenemos bajo la escena de la Adoración de la Serpiente al brazo de San Joaquín y de Santa Ana en la puerta del templo, y en juego con la Caída del Maná está el Nacimiento de la Virgen. Era natural que no se olvidase a la Virgen, que en el programa interior tiene un gran bajorrelieve en la misma puerta de la sacristía.

Al programa netamente eclesial de la portada faltan las imágenes de los nichos de los intercolumnios, en línea con San Pedro y San Pablo, allí debieron estar previstos los Evangelistas, haciendo juego con los que hay al interior, en el retablo mayor, donde como hemos dicho está la escena del Monte Tabor con Cristo y los Apóstoles, mas las figuras de Elías y Moisés, así queda subrayada la armonía entre el exterior y el interior, conformando un programa unitario.

Tras de la lectura de los elementos bíblicos-cristológicos, hemos de pasar a los expresados en lenguaje mitológico, que están distribuidos en el rico y complejo arco de ingreso, aquí muy expresivo, con su intradós y arquivolta totalmente recubiertos de grutescos. Son un total de trece dovelas con sus composiciones diferentes y para que no haya duda, once de ellos tienen inscritos los nombres de los dioses mitológicos allí representados. Era comprensible que la precisión en los detalles obedecieron a un propósito definido, pues no se trataba de cubrir el espacio por ese «horror vacui» tan socorrido entre la historia tradicional, sino por el propósito deliberado de dar un programa altamente complejo, según veremos.

Dado que la iglesia es funeraria, era obvio que en la fachada principal se llevara a cabo una exaltación de la inmortalidad tanto de Cristo como del hombre; para la de Jesús se tomó el expediente ya visto, de acuerdo con la escena de la Transfiguración. Estamos ante una creación eclesial y la Iglesia triunfante del fin de los tiempos presupone no sólo a Cristo sino también a los hombres, ya que éstos se enfrentarán al destino final de acuerdo con el uso que hayan hecho de su libertad; de los hombres, pues, en primer término va dirigido el mensaje del arco.

Ahora, al dilucidar este programa vemos la mano de un humanista, ya que escapa —creo— a la cultura de Siloe y Vandelvira. Hay que pensar en un buen conocedor de la literatura italiana, especialmente del Dante, de cuya obra de la *Divina Comedia* se hace aquí una síntesis. Nadie mejor que una personalidad como la de Diego López de Ayala, poeta y diplomático, traductor de Boccaccio y Sannazaro, y hemos de suponer que buen conocedor y admirador del excelso Dante Alighieri. La portada de El Salvador de Úbeda quiere instruir a los hombres como lo hace la *Divina Comedia* en

el arte de la salvación del alma hasta que ella llegue al conocimiento espiritual de Dios. En esta traducción plástica se empleará el mismo medio que en la gran creación literaria italiana, la alegoría, que es diáfana para la concepción del cristiano, aunque aquí se use un lenguaje mitológico. La lectura iconológica de la portada de Úbeda está llena de sentidos ocultos, concebidos alegóricamente. Se trata de una visión general del Más Allá, pero aquí el viajero no es Dante sino el fiel cristiano que contempla la lección del arco. El mérito del humanista y del artista está en haber compendiado el poema dantesco en el arco, con las reducciones obvias del caso. Veamos.

Los grutescos de las jambas parecen aludir a la vida humana con escenas de exaltación en sendas cabezas femeninas, bajo las impuestas, en la parte interior de las jambas. Pero la vida del cristiano es ante todo una lucha y para expresar su dinamismo se buscó el sentido ascendente de la arquivolta, que, con una serie de escenas va de las impostas a confluir en la clave, dedicada a un amorcillo triunfante, imagen del alma que ha superado de las tentaciones. La arquivolta está recubierta de diez grupos de dos amorcillos coronando a una cabeza humana o de carnero, en ocho de los cuales parece aludirse a la seducción que el hombre siente por los placeres terrenos: a la lujuria deben referirse los de la concha de Venus relacionada con una calavera o con la cabeza de un carnero; y al orgullo tal vez una cabeza coronada. Sobre estas escenas de psicomaquia están no sólo el amorcillo triunfante de la clave sino las dos virtudes cristianas de las enjutas, imagen del cristiano vencedor, que será premiado.

Pasemos ahora al intradós en el que nuevamente tenemos al almacén en su contemplación del Más Allá, en su doble fundamental solución: el Infierno y el Cielo, según el esquema del Dante. Las dos dovelas inferiores, sobre las mismas impostas, presentan los bustos de un hombre y de una mujer, en medallones, flanqueados por geniecillos humanos, que portan escudos a manera de máscaras. Parece tratarse de una clara alusión al hombre cuya alma ha sido puesta por el Creador como viajera en este mundo hasta que consiga la visión beatífica de Dios; esta felicidad suprema es algo inalcanzable sin la ayuda del magisterio sobrenatural de la teología —es decir, la Iglesia— ya que la sola razón filosófica, aunque pueda guiar al hombre en

las primeras etapas de su viaje místico, no puede elevarla hasta las sublimes esferas del paraíso, a las que sólo se llega con la ayuda de las Virtudes Teologales, sólo asequibles por la gracia. Los gastos tanto del hombre como de la mujer no pueden ser más trágicos, son los del hombre en el Infierno, cuando perdido en la selva de este mundo se ve asaltado por las fieras del mal y los vicios, y para defenderse acude erróneamente a la insinceridad y falsedad, a las que aluden posiblemente los escudos que portan, a manera de máscaras¹¹.

Las cuatro dovelas siguientes, dos a cada lado, en la zona inferior, hacen referencia al Infierno y a los cuatro elementos que forman el mundo sublunar: aire, agua, fuego y tierra, representados por medio de los dioses mitológicos Eolo, Neptuno, Vulcano y Anteo. Precisamente, las almas de los condenados, una vez que han cruzado la puerta con la terrible inscripción: «Abandonad toda esperanza los que aquí entráis» (canto III), son castigadas con los elementos de que se compone el mundo, según la naturaleza de sus pecados y de acuerdo con las tres malas disposiciones aristotélicas: incontinencia, bestialidad y malicia.

Los lujuriosos son castigados por medio del viento —Eolo— y Dante nos describe así el círculo en que esto ocurre: «Era un sitio de toda luz privado, ruidoso como el mar embravecido, agitado por la tempestad y por vientos contrarios» (canto V). Los condenados por bestialidad sufrirán las penas del fuego, que no respeta ni al mismo Vulcano, el herrero de Júpiter (canto XIV); no pocos suplicios tienen un escenario acuático —Neptuno—, metaforseado en Caronte desde el canto III. La tierra está representada por el gigante Anteo, no en vano es hijo de Gea, que le daba un poder invulnerable cuando se apoyaba en ella; su elección tal vez se justifique porque este gigante se dedicaba a matar a los viajeros para decorar con sus despojos el templo de su padre Poseidón; según el comentarista Fulgencio, Anteo representaba los placeres terrenales¹². Estamos, pues, ante un monstruo, imagen del demonio que sólo fue vencido por Hér-

¹¹ E. PANOFKY, *Estudios de iconología*, 113.

¹² J. SEZNEC, *The survival of pagan gods*, 223. Trad. New York, 1961.

cules —el Salvador—, el héroe que por sus hazañas mereció la apoteosis celestial¹³. En conexión con ésta hay que poner los dos relieves herácleos, embutidos en los dos machones de la portada: la lucha con el centauro y con los toros de Gerión. La inclusión de Hércules no alude a la fuerza, como ha dicho alguien, sino a la interpretación mística de los trabajos, que se toman como las «pruebas del alma» que se libera progresivamente de las pasiones hasta la apoteosis final¹⁴. El modelo de esta liberación por sus trabajos y penas fue Cristo, el Hércules cristiano, cuya relación con el héroe del Peloponeso ya aparece por lo que a España se refiere en la obra de Vigarny, en el trascoro de la catedral de Burgos (1498), al representar a Cristo con la Cruz saliendo por la puerta de la ciudad de Jerusalén, decorada con sendos trabajos herácleos, sobre los capiteles de las jambas¹⁵.

Aún más, las cuatro dovelas con las imágenes de Eolo, Neptuno, Vulcano y Anteo están dentro del contexto general de un monumento funerario, que expresa la ascensión del alma a través de las esferas del universo, como ha señalado Panofsky para la Capilla Medicea. En esta obra italiana por las imágenes de los Dioses-Ríos se representó *il mando sotto ranco*, en Úbeda se recurrió a los mencionados personajes, imagen de los cuatro elementos para expresar naturalmente la materia, indicando la idea neoplatónica que comparaba la vida del alma, mientras está prisionada en el cuerpo, con la vida *apud inferos*, y siguiendo a Dante los cuatro elementos significaron los cuatro grados del castigo expiatorio que tendrá el alma después de la muerte, antes de la apoteosis celestial.

Las restantes siete dovelas del arco de El Salvador de Úbeda están dedicadas a la representación del Paraíso, que aquí adquiere un gran desarrollo. De acuerdo con las doctrinas de Ptolomeo, Dante ubica el Paraíso en torno a la Tierra, más allá de las esferas del aire y del fuego, y está formado por las siete esferas planetarias, más dos estrellas fijas y

el empíreo. Dante distribuye a los justos según un criterio astrológico-moral, ya que en cada cielo o esfera planetaria se colocan las almas cuya conducta estuvo determinada por la influencia del respectivo astro. Así en el cielo más bajo, el de la Luna —aquí bajo el nombre de Diana— están los humanos «relegados por no haber cumplido sus votos» (Paraíso, Canto III)¹⁶. La dovela siguiente del arco de Úbeda está dedicada a Mercurio siguiendo precisamente el orden de Dante en el Paraíso (canto IV), donde dice el poeta italiano: «Esta pequeña estrella se adorna de espíritus buenos que fueron activos, dejando honra y fama en pos de sí; y cuando los deseos a esto se inclinan, desviándose de esta suerte, conviene que los rayos del Amor verdadero sobre ellos brille con menor intensidad». Siguiendo el mismo orden, la dovela opuesta, la correspondiente al tercer cielo está dedicada a Venus (canto VIII), del que nos dice Dante: «No recuerdo como subí a la estrella, pero de que me encontraba en su interior dio fe mi dama (Beatriz), a la que vi tornarse aún más hermosa». Y los que estaban en el cielo de Mercurio lo afirmaron: «Nosotros giramos con los príncipes celestiales en la misma órbita y de la misma manera ... y tan llenos de amor estamos que no nos será menos dulce un poco de quietud por complacerte».

El cuarto círculo o cielo es el del Sol —aquí llamado Febo—, respetando la sucesión en el arco y en el poema de Dante. Precisamente Beatriz empezó el diálogo: «Da gracias, da gracias al Sol de los ángeles, que por su bondad te ha elevado a este sol sensible». Y el poeta comenta: «Jamás hubo corazón de mortal que tan dispuesto estuviera a la devoción y a entregarse a Dios con tan viva gratitud como estuve yo cuando aquellas palabras escuché, y de tal suerte puse en Él mi amor entero, que, Beatriz se eclipsó en el olvido» (canto X). Hay en el planeta un círculo de doce espíritus más brillantes que él y que forman una corona en torno, una se descubre como Santo Tomás, que le va identificando a los once restantes. El cielo quinto es el de Marte, decorado en su extensión con dos fajas

¹³ F. CUMENT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, pág. 66, París, 1966.

¹⁴ P. GRIMAL, *Diccionario de la mitología griega y romana*, 242. Trad. Barcelona, 1966.

¹⁵ S. SEBASTIÁN, *Arquitectura plateresca en la provincia de Burgos*, 88. Síntesis de la tesis doctoral, Madrid, 1961.

¹⁶ Sigo la traducción de J. Godé, Editorial Zeus, Barcelona, 1970.

luminosas en forma de cruz, y en él aparecen entre cánticos las almas de los mártires, que derramaran su sangre por Cristo y la Iglesia (canto XIV).

El círculo sexto es el del planeta Júpiter (canto XVIII), en el que están los que amaron la justicia y gobernaron a los pueblos, ellos forman un águila coronada, atributo del padre de los dioses y símbolo de la justicia del imperio. Finalmente, la dovela de la clave está dedicada a Saturno, de pie, siguiendo el orden del poema (canto XXI); en este círculo se encuentran los dedicados a la vida contemplativa, precisamente allí halla Dante a San Benito. De allí el poeta entró en la octava esfera o cielo de las estrellas fijas, que no tiene ya representación mitológica en el arco de la puerta de El Salvador. Si tenemos sobre el arco dos Virtudes, una de las cuales es la Fe, acerca de la cual el poeta es examinado por San Pedro (canto XXIV). Y ya en el nivel superior está la visión del cielo con base en la escena de la Transfiguración, antes comentada.

No ha terminado de la lección de la portada, ya que en las retopillastras, en el friso de separación de los nichos hay una serie de seis medallones: tres de mujeres a la derecha, y tres masculinos en el lado opuesto, a la misma altura que los relieves herácleos de los machones. Indudablemente se trata del nivel histórico inserto en el plano ideológico, pero la solución no la veo clara por las dificultades iconográficas que presentan algunos medallones, y solamente dos tienen inscripción aclaratoria: SANT ELISABET Y JVLIVS CESAR IMPERATOR, de los restantes se puede identificar iconográficamente a una mujer con la cruz, se trata seguramente de Santa Elena.

Tratemos de adelantar una hipótesis: el nivel histórico justifica la presencia de César Augusto, en cuyo reinado nació Jesús, según recoge el evangelista San Lucas y precisamente en el mismo capítulo un ángel dice a los pastores: «No temáis, pues os anuncio una gran alegría destinada al pueblo entero; porque os ha nacido hoy un Salvador, que es Cristo, Señor, en la ciudad de David» (2, 10-11). Junto está el medallón de otro emperador, que pudiera ser Constantino, el hijo de Santa Elena, con la que guardaría correspondencia; pero lleva el toisón y parece más obvio referirse a Carlos V como nuevo defensor del Catolicismo. La mención de Carlos V no sólo está justificada por la devoción de los mecenas sino porque entonces se consideraba que los Habsburgo descendían de los empera-

dores romanos¹⁷. No veo clara la iconografía del tercer medallón masculino, en la pilastra de la esquina, tal vez se refiera a Francisco de los Cobos, mecenas de la obra en honor de El Salvador, cuyo sepulcro allí se guardaba. De los medallones femeninos se justifica el de Santa Elena, madre de Constantino, el emperador romano defensor de la doctrina del Salvador, y al mismo tiempo fervorosa cristiana que buscó la Cruz en que Cristo murió. El medallón de Santa Isabel tal vez haga alusión a la esposa de Carlos V, recordada aquí con referencia a su patrona; no olvidemos que tanto el Emperador como la Emperatriz figuran adorando a la Virgen en el retablo de obra que hay al interior sobre la puerta de la sacristía. Finalmente, el medallón femenino de la esquina, sin identificar, tal vez se refiera a María de Mendoza, esposa de Francisco de los Cobos y digna como él de figurar en este programa, pues su intervención fue decisiva para llevar adelante la magna obra de la iglesia, una vez muerto aquél. Insisto, en relación con este nivel histórico parece hallarse la portada-retablo de la sacristía, de acusado aspecto triunfal no sólo en el friso, sino por los genios con cornucopias de las enjutas y las cariátides del primer cuerpo; en el segundo cuerpo están las figuras imperiales adorando a la Virgen de la Paz, que presenta a los extremos sendas figuras a manera de Hércules, previstos con maza y escudo.

Incompletas aparecen las portadas laterales. La del Evangelio es de carácter cristológico y de sentido triunfalista: lo primero lo indica no sólo la escena de la Anunciación sino el medallón superior de Cristo Rey, coronado por un ángel con la cruz; es un programa eclesial por ello tenemos a los lados a San Pedro y San Pablo, mientras que la escena de Santiago Matamoros del tímpano da el tono nacional del ambiente español, alude a la tarea hispánica en su proyección de la fe de Cristo. La portada de la Epístola parece estar dedicada a la Virtud, tan importante para el cristiano a la hora de alcanzar el premio final; los guerreros clásicos laterales hacen referencia a la virtud en el sentido antiguo, mientras que los personajes con espada de las enjutas, uno viejo y otro joven, tal vez expresen

¹⁷ E. ROSENTHAL, ob. cit., 64, nota 42.

la regeneración del hombre viejo por las aguas del bautismo; entonces viene el mensaje de Cristo, al que anuncian San Juan Bautista y los Evangelistas, aquí representados por San Juan y San Marcos; a ese nivel intermedio aparecen las Virtudes Cardinales (Fortaleza y otra) y en el nivel superior surge las Teologales, con la Caridad como más importante al centro, bajo el tímpano.

No hay duda, podemos concluir, tras la lectura de la estructura, con la forma dominante de la rotunda, y de los programas de las Portadas, especialmente de la de los pies, que estamos ante un edificio funerario, con claras alusiones a la inmortalidad tanto en los contextos iconológicos de la estructura arquitectónica como de la decoración. La interpretación iconológica se aparta de las soluciones de la Capilla Medicea, de la Capilla de los Chigi y de la vallisoletana de los Benaventa, por cuanto se dotó a la construcción de dos centros de interés iconológico: la portada, con la visión del Infierno y del Cielo, y la rotunda, con su simbolismo cósmico de su esfera celestial.

Visto ya el mensaje iconológico del edificio principal, es decir, de la iglesia y capilla circular como mansión de la inmortalidad, queda por interpretar el edificio adicional de la sacristía, que no estuvo previsto en las primeras capitulaciones. No hay duda de que este espacio comporta una «idea», tal es la cantidad de elementos iconográficos: medallones con bustos, cariátides y atlantes, sibilas y la bóveda, en un conjunto ascensional; necesariamente se observa que son portadores de un mensaje.

Lo más llamativo es la serie de cariátides y atlantes, dispuestos alternadamente, en puntos clave, como son los esquinales y los apoyos de los arcos. De acuerdo con el esquema que damos son: cariátide (A), guerrero clásico maniatado, cubierto con piel de un ovino (B), cariátide prisionera con las manos unidas por detrás (C), guerrero (D), cariátide (E), por excepción un personaje oriental con aire de sacerdote (F), una mujer con toca (G), y un guerrero atado de pies y manos (H). La idea evidentemente está tomada de Vitruvio (lib. I, cap. I) cuando trata de la cultura que debe poseer el arquitecto y sobre todo debe de estar versado en Historia «puesto que muchas veces los arquitectos emplean en los edificios diversos ornatos, de cuyos temas deben dar razón a quien se le pidiere. Y da el ejemplo de las cariátides, es decir, el empleo de figuras de mujer, ataviadas con manto y ropaje has-

ta los pies, cuyo nombre deriva de la ciudad de Caria que durante las guerras médicas se alió con los persas, pero fue dominada por los griegos; éstos «se llevaron como esclavos a las mujeres, pero no consintieron a éstas desprenderse del manto ni de los demás atavíos matronales, como objeto sólo de llevarles en triunfo, sino para que, así humillados con el espectáculo de su eterna servidumbre, pareciesen expiar la culpa de su ciudad. Por eso los arquitectos —que por entonces florecían— colocaron los edificios públicos, en sustitución de las columnas las imágenes de aquellas matronas, a fin de que se transmitiera también a la posteridad el recuerdo del castigo infligido a los habitantes de Coria». Y a continuación de otro ejemplo histórico, el de la victoria de Pausanias sobre los persas en la batalla de Plate, y para conmemorarlo erigieron el pórtico llamado pérsico. «Colocaron en él las estatuas de los persas cautivos, ataviados a la usanza de su país en actitud de sostener la bóveda, para castigar de este modo a aquel pueblo con el oprobio que su soberbia merecía y dejar a sus descendientes un monumento a cuya vista, no sólo los enemigos se aterrorizasen por temor al valor de los lacedemonios, sino que incluso ellos mismos, mirándose en aquel ejemplo de valor y animados del sentimiento de la gloria, se sintieron siempre dispuestos a defender su libertad. De ahí el hecho de que muchos usaron las estatuas persas para sostener los arquivadros y otros ornatos de los edificios, y de esta forma acrecentaron muchas y famosas variedades ornamentales en las obras¹⁸.

Un pasaje de Vitruvio tan expresivo no pasó desapercibido a los comentaristas durante el Renacimiento, De las ilustraciones que acompañan al texto latino como interpretando la palabra de Vitruvio, pocos superan a los que suministró Cesariene en su edición del texto latino, que debe ser el mencionado en el testamento de Vandelvira: «un vitruvio en latín». La comparación de los grabados con las figuras de la sacristía nos cerciora que tanto para los guerreros como para el personaje oriental se partió de las ilustraciones del mencionado texto, aunque el modelo fue ampliamente superado. Cesare Cesariene (1483-1543) fue un dis-

¹⁸ Sigo la traducción de A. Blázquez, Ed. Iberia, Barcelona, 1970.

cípulo de Bramante, pintor y teórico del arte como demuestra su valioso comentario a Vitruvio; su prestigio como arquitecto queda atestiguado por haber trabajado para Carlos V en 1528 y haber sido nombrado arquitecto jefe de la ciudad de Milán en 1533¹⁹. Queda claro que Vandelvira manejaba tratados, y aún se citan otros en su testamento, por ello cabe deducir que las figuras antropomorfas de los atlantes y cariátides, atribuidas a la inventiva de Jamete, ¿le pertenecen?; una vez más tenemos por medio la circulación de grabados como elemento transmisor de las imágenes y del estilo. Por influencia de las ilustraciones del texto vitruviano se extendió el gusto por el antropomorfismo de los soportes como cariátides y persas, viniendo a ser una de las características de la decoración arquitectónica del Manierismo, con un simbolismo que varió según la función del nuevo edificio, y rara vez quedaron en meros elementos decorativos²⁰.

Dado este precedente, cabe preguntarse: ¿qué significa la sacristía de El Salvador de Úbeda? A juzgar por el nivel de los atlantes y cariátides, el más llamativo, se trata de la imagen de la sabiduría del mundo antiguo, que no puede competir con la imagen perfeccionada de la sabiduría cristiana. Es el templo de la ley antigua, regido por la razón filosófica, pero falto de la revelación del verdadero Dios; a juzgar por las figuras alegóricas, no sólo abarca al mundo grecorromano sino también al oriental. El nivel superior está reservado a unos seres proféticos: las sibilas, que hasta llegaron a anunciar la venida de Cristo al mundo pagano, como los profetas lo habían hecho a los judíos. Aquí las tenemos en número de doce, que es el establecido por Barbieri en 1481 con la diferencia de que las sibilas Europa y Agrippa han sido sustituidas por las llamadas Babilónica y Judaica, que son poco frecuentes, por tanto deben de proceder de una fuente no conocida. Cada una muestra una cartela con su nombre y la edad, pero falta la filacteria en la que suelen expresar la concordancia general entre la «fe» pagana y la cristiana, que es la idea central de Ficino en su «Teología platónica».

En Úbeda el programa de la sacristía se complica más por cuanto las sibilas parecen guardar relación con el atlante o cariátide y la figura en gusto del medallón inferior; nuevamente tenemos cuatro personajes masculinos en relación con otros tantos femeninos. Parece obvio que se refieran a personajes sabios, que es tanto como decir virtuosos, ya que para los antiguos el verdadero sabio se confunde con el hombre virtuoso; corrobora esta idea el hecho de que cada medallón se corone con un vaso, que es el atributo de la virtud. Se comprende que el personaje de medallón de la letra G sea Hércules, el prototipo del héroe virtuoso, y que la figura femenina que tiene enfrente pueda ser su esposa Hebe, diosa de la Juventud. Pero quedan por identificar seis medallones más, es decir, otros tantos personajes del mundo clásico —dioses, héroes y hombres— que gozaron de fama de sabios o magos. La mezcla de dioses mitológicos, personajes bíblicos y del mundo antiguo formando programas es costumbre que ya se inicia en los manuales de la Edad Media tardía y adquiere nuevas proporciones en autores italianos del siglo XV como Jacopo de Bergamo o Polidoro Virgil²¹. Creo que no hay lugar para dudar: las sibilas y personajes de la sacristía de Úbeda forman un complejo programa que está por desentrañar y que se ofrece a los investigadores como algo muy apasionante. No sería esto una excepción ni en el medio hispánico, ya que a principios del siglo XVII se realizó en Méjico un intrincado programa con sibilas, dioses mitológicos, virtudes cristianas y personajes bíblicos. El problema se solucionará cuando queden identificadas las fuentes literarias de los promotores intelectuales de esta obra excepcional del Humanismo en España. Si bien las fuentes están por aclarar, si parece obvio que con la sacristía se quiso significar al mundo antiguo a través de sus sabios y videntes, que estaban anunciando la venida del Salvador, del Hijo de Dios, el único capaz de indicar a los hombres el camino verdadero que conduce al Paraíso, a la mansión de la inmortalidad.

ADVERTENCIA: La presente ponencia está sacada del libro del autor *Arte y Manierismo*, en prensa.

¹⁹ *Di Lucio Vitruvio de Architectura libri doce traducti in vulgare Affigurati. Commentati et con mirando Ordine insigniti*, Como, 1521.

²⁰ E. FORSMANN, *Säule und Ornament*, 135-40, Upsala, 1956.

²¹ J. SAZNEC, ob. cit., 20-22.

Sobre modernización técnica del libro de arte

CÉSAR PEMÁN PEMARTÍN

En medio de tantos progresos de las técnicas modernas sorprende observar que el instrumento por excelencia de la cultura, el libro, no ha experimentado mejoras esenciales desde la lejana sustitución del *volumen* arrollado por el *codex* de hojas cosidas. Éste, sin embargo, resulta cada día más inadecuado a las necesidades de la ciencia moderna y muy particularmente a la ciencia del Arte.

La primera necesidad que plantea el libro al estudioso en su forma actual es la de reducirlo a *fichas* lo que exige un tiempo y un trabajo considerable. Es frecuente el destrozo de valiosos libros de Arte para aprovechar sus láminas coleccionándolas por materias, autores y otros conceptos en repertorios iconográficos especializados.

Parece llegado el tiempo de aportar soluciones que armonicen las necesidades científicas con las exigencias económicas.

Dos sugerencias me parecen fundamentales: la organización del libro en forma de hojas sueltas (*détachables*) y la estandarización de los formatos.

El libro debería volver a las formas clásicas de in-folio, 4.º, 8.º de medidas rigurosas convenidas, aptas para recoger láminas de medidas igualmente preestablecidas, sensiblemente las fotografías de 18 x 24, 13 x 18, 9 x 12. Ficheros de dimensiones adecuadas y universalmente convenidas podrían recoger las hojas sueltas de tales libros para formar sin más trámites repertorios iconográficos, bibliográficos o de otros órdenes. Naturalmente que ya el libro había de ser concebido como destinado a tal fin. Las láminas no habían de contener otras reproducciones o textos en el reverso, las notas bi-

bliográficas ocuparían hojas aisladas unas de otras. El sistema podría extenderse a toda clase de material coleccionables: *comptes rendues* de exposiciones, ventas o congresos, legislación, personal, etc. En las reproducciones de obras de Arte se convendría un modo invariable de hacer constar en la ficha, al pie o tal vez por el reverso todos los datos esenciales: autor, fecha, asunto, material, dimensiones, procedencia e historia, bibliografía, comentario ... Un *catalogue raisonné* sería siempre un conjunto de hojas sueltas de ese tipo.

Las Revistas cuyo *dépouillement* suele ser tan laborioso se prestarían con la mayor utilidad para todos a una reforma del tipo propuesto.

Un ideal acaso un poco más utópico o lejano consistiría en que todo el contenido de un libro científico pudiera darse en forma de papeletas destacables, pasando a una hoja distinta con cada materia distinta.

Pueden preverse y discutirse algunas objeciones. Algunos dirían: dejaría de haber libros enteros en las Bibliotecas. Otros: los costos subirían enormemente.

A lo primero cabe contestar que el sistema propuesto sólo afectaría a libro científico y aún éste sólo recibiría el trato de desmembración del estudio especializado y de las instituciones científicas. El lector ordinario y las bibliotecas generales conservarían los libros intactos al lado de los de simple amena lectura, bajo cubiertas que no tendrían por qué ser diferentes.

En cambio el estudioso o la institución científica ansiarían adquirir tantos ejemplares como reper-

torios tuviera que proveer; verosímilmente uno por autores, otro por localidades, alguno por material, por fechas u otras circunstancias. El editor vendería lógicamente más ejemplares. El comprador compraría seguramente algo más caro, pero ahorraría infinito tiempo, trabajo y gastos en secretarios, fotocopias. La modernización de procedimientos de reproducción, la carestía de la mano de obra, etc., han representado en los últimos lustros aumentos de precio muy considerables sin rendir una utilidad comparable.

El sistema propuesto rendiría servicios inestimables a los estudiosos aislados y a los centros y bibliotecas provinciales y alejadas de los grandes centros.

Una acogida favorable del Congreso a las ideas expuestas con el acuerdo de subsiguiente sometimiento de la propuesta al CEHA sería posiblemente el medio de que la organización internacional acordara someter la idea a un estudio exhaustivo que condujera a una propuesta oficial a las grandes editoriales de Arte que pudiera conducir a resultados positivos.

Propuesta para la coordinación de actividades entre los Departamentos de Historia del Arte

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE

Se pretende promover a través de la Secretaría General del Comité Español de Historia del Arte (C. E. H. A.) y al margen de los contactos directos que puedan existir entre profesores o incluso entre Departamentos. Las propuestas que se someten a la consideración de los congresistas constituyen sólo un punto de partida considerado como visible dentro de las circunstancias actuales. La coordinación se iniciaría en los siguientes campos:

1. INTERCAMBIO DE INFORMACIÓN

La Secretaría del Comité se encargaría de reunir y transmitir todas aquellas noticias (conferencias, exposiciones, trabajos en curso, publicaciones, etc.) que deben ser conocidas de los diversos Departamentos de Historia del Arte. De un modo muy especial las que se relacionan con las investigaciones, tanto de carácter individual como de equipo, emprendidas en el seno de los mismos. Resulta de la mayor importancia informar sobre las Memorias de Licenciatura o Tesis Doctorales en elaboración. Estos datos podrían difundirse a través de simples «Circulares» u «Hojas Informativas» que, no obstante, deberían responder a unas ciertas características y ser incluso coleccionables. Aparecerían, debidamente numeradas, a medida que fuesen recibiendo las noticias o, cuando menos, trimestralmente.

2. PUBLICACIÓN ABREVIADA DE TRABAJOS REALIZADOS

Las crecientes dificultades que existen para imprimir en extenso los trabajos que se realizan en el seno de los Departamentos aconsejan la edición de un «Boletín del C. E. H. A.» donde tendrían cabida los resúmenes de las Memorias de Licenciatura y Tesis Doctorales. Recuérdese que en las últimas es preceptivo este trámite. Podrían establecerse unos límites para estos resúmenes: se sugieren 60 folios para las tesis y 20 para las memorias de licenciatura con un discreto margen para las ilustraciones.

La publicación de este «Boletín del C. E. H. A.» podría realizarse recurriendo a los sistemas más económicos. La composición se haría en máquinas de escribir corrientes (aunque con espacios compensados y cinta de polietileno), sin justificar; los textos se pasarían luego a fotolitos o «maxters», reduciendo el tamaño y efectuando la tirada en sencillas impresoras de «ofsset»; las ilustraciones que no fuesen de línea se añadirían al final de los trabajos. Las experiencias acumuladas como motivo de la publicación de las Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, nos mueven a recomendar la mayor simplicidad en las técnicas editoriales.

Si el Comité no dispusiera de una buena Secretaría, con personas que pudieran llevar a cabo estos trabajos, cabría encargar la composición y la tirada en casas que se ocupan de hacer reproducciones en «ofsset».

3. INTERCAMBIO BIBLIOGRÁFICO MEDIANTE «MICROFILM» O «XEROCOPIAS»

La Secretaría del Comité podría encargarse también de suministrar reproducciones en «microfilm» o en «xerocopias» de artículos o libros a petición de los Departamentos. Este servicio atendería no sólo peticiones concretas de ciertos artículos u obras, que serían reproducidos en ejemplar único, sino que podría encargarse de reproducir determinados trabajos u obras agotadas que se anunciarían previamente en las hojas informativas y que harían factible (al hacerse ediciones de medio centenar o más de ejemplares) enriquecer, a bajo precio, los fondos bibliográficos de los Departamentos.

4. FINANCIACIÓN

Los costes de las «Circulares» u «Hojas Informativas», «Boletín del C. E. H. A.» y de los artículos o libros reproducidos tendrían que correr, de manera inevitable, a cargo de los Departamentos. Pero deberían solicitarse subvenciones de la Dirección General de Enseñanza Universitaria y de la de Investigación. En cualquier caso a cargo de los Departamentos correría la parte proporcional de los gastos de impresión de los resúmenes de las Memorias de Licenciatura y Tesis o de reproducciones de libros y artículos. La utilidad de estos servicios compensaría de sobra el sacrificio económico. La suscripción al «Boletín» por parte de los miembros del C. E. H. A. contribuiría a enjugar gastos.

La docencia de las bellas artes en la Real Academia de San Carlos de Valencia

VIOLETA MONTOLIÚ SOLER

La comunicación que voy a presentar ante Vds. es el fruto de una investigación destinada a observar la evolución del Arte Valenciano durante los siglos XVIII, XIX y XX, tomando como base la labor docente realizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, único organismo con carácter oficial que asumió la responsabilidad de enseñar y formar artísticamente a quienes pretendían profesionalizarse en el ejercicio de las Artes.

El Academicismo es un fenómeno universal que, dejando a un lado sus orígenes gremiales, de inexacta similitud, se perfila con la Academia de Milán fundada por Leonardo, cuya ejemplaridad fructifica primeramente en Florencia donde, aunque con eco algo desvirtuado, Vasari establece una Escuela de Dibujo, o mejor, una completa Academia de Bellas Artes que es la primera en irradiar al mundo el preceptismo clásico, formal y virtuoso, sustituyendo el sistema tradicional de «maestría y aprendizaje» por una docencia ecléctica y preceptista. Este academicismo vasariano produjo una continuidad múltiple en Bolonia, ciudad que, tal vez por carecer de primeras figuras en el Arte del momento, se lanza fervientemente por el camino del estudio y de la preparación técnica casi virtuosista. Así nacen las Escuelas boloñesas que culminan con la fundación de los Carracci, que unen a éstos primeros afanes de tecnicismo, una vieja y viva tradición universitaria capaz de aplicar a las disciplinas artísticas, la organización y los métodos universitarios.

Si Italia había sido el crisol de las Academias, Francia y su monarquía absoluta encontraba en esta

modalidad una perfecta cristalización de su temperamento ordenancista, matemático y unificador aumentado por la filosofía cartesiana y propagado por el apogeo de la política borbónica.

España que, desde la entronización de Felipe V entró en la órbita de los Borbones, recibió con interés el auge de las instituciones académicas precisamente porque ya contaba con antecedentes muy claros. Durante el reinado de Felipe II existe ya la fundación de una Academia dirigida por Juan de Herrera que más que una academia era el reflejo de un ambiente propicio al academicismo, siguiendo las directrices de maestros como Carduccio, Los Guevara, Giuseppe Martínez, Siguenza y Céspedes, que tiene su continuidad en la ya verdadera academia fundada en Sevilla por Pacheco e integrada por amigos del Romanismo y de la «buena pintura». Este movimiento académico y otros subsiguientes como el de Valdés Leal, Herrera el Mozo y Murillo, piden al rey que se funde una Academia al igual de las que ya existen en Italia, solicitud hecha principalmente con miras a garantizar la defensa corporativa y prestigio social del artista.

Valencia también manifestó su interés normativo en materia artística. Sus antecedentes se remontan al siglo XIV, aunque se trata de noticias vagas que hablan de viejas asociaciones de artistas valencianos y de la existencia de una escuela de pintores en Valencia. Seguramente pintaban arcas y objetos similares, lo cual no desmiente el hecho de que en el siglo XVII se fundase en ésta ciudad una hermandad religiosa especialmente integrada por artistas que pintaban retablos y cuya sede estaba en

el convento de Santo Domingo¹. Más tarde, este colegio de pintores se dirige al monarca reinante, Felipe III, para que dé plena libertad de profesión y apruebe sus propias constituciones. Semejantemente a la Academia de los Nocturnos, cuya de la literatura hispana, se erige en Valencia una «Academia Valenciana» en 1742, en el centro del Colegio Imperial San Vicente, con fines eruditos. Se considera a esta Academia como precursora de las academias organizadas ya que, al extinguirse, en 1751, se vio sustituida por la de Santa Bárbara, directo antecedente de la de San Carlos. Pero al igual que en otras muchas ciudades, es en el siglo XVIII cuando la Academia de Valencia alcanza su gloria con una numerosa pléyade de figuras ilustres como el pintor José Conchillos, sucesor de Espinosa, que tuvo una Escuela, pública primero y privada después; Evaristo Muñoz que tanta influencia tuvo en otros muchos artistas de la época, y en esta misma trayectoria los ideales de la arquitectura también descuellan en Valencia promovidos por clérigos creadores como Vicente Tosca, José Zaragoza y Juan Bautista Corachán. En este mismo momento, el 13 de junio de 1752, Fernando VI crea la Real Academia de San Fernando de Madrid dotándola de numerosos medios materiales.

La nueva generación de artistas valencianos que precedió al gusto barroco se encontró con un gran hueco que llenar. Toda la región se encontraba llena de edificios barrocos y ornamentos similares, mientras la Europa coetánea siente correr por sus venas el nuevo estilo artístico que renueva las bellezas griegas y romanas. También en Valencia se quiere desterrar el barroquismo de las artes e imponer los moldes clásicos exigiendo unos estudios públicos de las nuevas artes que dogmatizan sobre el gusto; estos impulsos nacidos de la celda del Padre Tosca y guiado por los auspicios de los hermanos Vergara, hizo que se creara en 1754 una Academia Pública y Oficial de Arquitectura, Escultura y Pintura, a la que pusieron el nombre de Santa Bárbara, en homenaje a la reina D.^a Bárbara de Braganza, esposa del entonces reinante Fernando VI.

Los estatutos de esta incipiente Academia que son un fiel reflejo de los de la Academia de San Fernando tienen un gran interés porque se refieren a una institución que aún no ha podido conseguir el matiz real y son los únicos documentos que reglamentan la primera Academia Oficial de Bellas Artes, destacando especialmente el hecho de que pretende ser una institución universitaria como lo demuestra el asentamiento de las aulas de esta Escuela en la misma mole del edificio de la Universidad, lo que le confiere una consideración, de facto, como una Facultad más y sus alumnos se ven integrados en el ambiente universitario, ya que convivía con los estudiantes de Jurisprudencia, Ciencias, Cánones y Teología.

Desde el punto de vista docente, en primer lugar crea la clase del Natural o dibujo del Natural, seguida de la de Principios y Arquitectura, y la del Modelo Blanco, atendidas todas ellas por directores, tenientes de director, académicos de Mérito y de Honor, quienes tienen la misión de vigilar y corregir a los alumnos, los cuales pueden colaborar con los profesores en cuanto a temas y formas de estudio, similar a la colaboración entre maestros y aprendices². Sin embargo, la muerte de la Reina y precariedades económicas derrumbaron este primer tronco artístico, que fue erigido de nuevo en 1764, con instauración definitiva y expresa protección real, adoptando el nombre de San Carlos, en honor del patrón del Rey Carlos III.

La Junta de la recién fundada Academia elaboró unos estatutos que delegaban la elaboración de los planes de estudio a los directores ya elegidos, además de esta división de cargos y funciones existe, completamente aparte una estructura complicada integrada por cuatro clases de Juntas llamadas: Particular, General, Ordinaria y Pública, de las que la Particular es el verdadero comité que tiene potestad y gobierno, rigiendo todos los aspectos referentes a los estudios.

¹ GARÍN ORTIZ DE NARANCO, F., *La Academia Valenciana de Bellas Artes*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valencia, Valencia, 1945.

² *Representación hecha a la Muy Noble Ciudad por los Directores y Consiliarios que dirigen la Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura, que con el nombre de Santa Bárbara, se ha establecido en la insigne Universidad de Valencia, en este año de 1754 con relación de su origen, progresos y estado*. Copia manuscrita encuadernada con un ejemplar impreso de los Estatutos de la fundación de San Carlos. Año de 1754, págs. 3-4.

Los estatutos no declaran un esquema de categorías en las asignaturas de la Academia. Se sabe que quien más directamente era el responsable de las asignaturas y la marcha del curso eran las Juntas Ordinarias, en donde desde los más remotos comienzos, se refleja la fidelidad a los principios básicos del Neoclasicismo. Las enseñanzas o clases estaban dispuestas flexiblemente, unas veces por razón del destino y otras en orden al presente o futuro profesional del artista. Agrupaban unos estudios básicos comunes divididos en «Salas»: de Principios y Estampas, de Modelo Blanco y del Natural, que daban paso a las especialidades de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado. El material docente usado en los estudios básicos procedía de compras propuestas por los propios profesores de las asignaturas o por donaciones efectuadas generosamente por el Rey, la Real Academia de San Fernando o por personajes ilustres de la ciudad, sin embargo no se halla ninguna nota detallada sobre textos o sistemas docentes empleados hasta después de 1850, rastreando entre esas donaciones lo que debía suponer el tema, textos y modelos utilizados en cada una de las clases.

La sala de Principios y Estampas era la que iniciaba cualquier tipo de enseñanza o aprendizaje en la Academia; equivalía a la que actualmente se imparte en las Escuelas de Artes y Oficios y a ella asistían los que, por deseo propio o del profesor, se consideraban como menos aptos para el desempeño del dibujo, eje y fundamento, entonces, de cualquier manifestación artística³. En un grado superior al estudio del dibujo, existía la segunda clase de estudios comunes: modelo blanco o de yeso, que equivalía al dibujo clásico de estatuas, estudio que debían realizar sin excepción todos los alumnos, y para lo que se dispusieron varias figuras vaciadas de la escultura clásica en unión de los seis timos de la Arquitectura de Palladio, el Vitrubio del Marqués de Galiani y algunos dibujos de figuras del natural⁴.

Los estatutos fueron modificados en varias ocasiones generalmente para aumentar la dotación y ampliar la plantilla de profesores que atendían nue-

vas asignaturas (como ocurre en 1776, 1778, 1848 y 1850), pero hasta 1788, las enseñanzas se canalizaban especialmente hacia la Pintura y la Escultura, quedando el grabado y la arquitectura en estudios separados, todo ello completado por la promulgación de un Decreto de Carlos III por el que se establece una Escuela Especial de Flores y Ornatos aplicados a los Tejidos de la seda, coincidiendo con el auge de esta industria valenciana. Tras el episodio de la Revolución francesa, un nuevo real Decreto promulga unos estatutos a observar que modifican en parte el panorama decente esbozado anteriormente, quedando definitivamente perfilado en 1863 del siguiente modo:

Estudios elementales: Dibujo lineal, dibujo de figura, modelado, sección de policromía y Artes plásticas.

Estudios profesionales: Anatomía artística, Perspectiva, Teoría e H.^a del Arte, Dibujo de Antiguo, escultura, colorido, dibujo del natural, paisaje y modelado de adorno⁵. Los estudios de Flores, Arquitectura y Grabado quedan reglamentados aparte, así como las asignaturas que componen las enseñanzas de Maestros de Obras, Aparejadores y Agrimensores, que son las siguientes:

— Geometría descriptiva, Topografía y Agrimensura, Mecánica y Construcción, Composición y parte legal⁶.

El plan de estudios de 1901 presenta el siguiente panorama que permite observar la continuidad de las asignaturas:

Sección primera. estudios de pintura y escultura

Clases preparatorias: Dibujo elemental de figura, Acuarela y Paisaje.

Clases Superiores: Anatomía Artística, Perspectiva, Teoría e H.^a del Arte, Dibujo del Antiguo, Dibujo del Natural, Colorido y Modelado.

Sección segunda. estudios de arte aplicado

Arte decorativo, Abaniquería, Cerámica y esmaltes, Pintura Mural.

³ Id., págs. 7-8.

⁴ *Acuerdos en Limpio de Juntas Particulares, desde 1765 a 1786*, Libro I, año 1777-78, págs. 19.

⁵ *Estudios*. Lista de Matrícula de estudios profesionales. Año 1863-65. Legajo núm. 44, núm. 5.

⁶ *Estudios*. Libros de Aprobados en las clases de esta Escuela desde 1768 a 1845. Legajo 40, núm. 10, v.

CONCLUYENDO: Lo que se pretende plantear con esta rápida y escueta ojeada basada en algunos puntos de la investigación realizada, es la necesidad que la H.^a del Arte tiene de contar con el proceso docente seguido por los artistas en un momento histórico determinado, ya sea impartido por individuos o por organismos colectivos de todo tipo. Conocer la preparación profesional del artista es como atisbar la explicación de gran parte de su obra, del mismo modo que su personalidad, educación, nivel humano y espiritual, nos perfilan al hombre creador.

En segundo lugar se intenta recalcar la ineludible influencia ejercida por una institución capaz de

perpetuar durante casi dos siglos su programa docente, puesto que las actuales Escuelas de Bellas Artes, promulgadas en 1934, están reglamentadas desde el punto de vista docente siguiendo el patrón académico, de modo que muchos de los jóvenes estudiantes en la Academia de antes, son los actuales profesores de las Escuelas Artísticas.

Y en tercer lugar, se pone de manifiesto el evidente matiz universitario de la Academia desde sus orígenes renacentistas y la preocupación de estas instituciones por dotar al artista de una titulación que haga posible la normalización de una profesión creativa en el ámbito de la Sociedad.

Sincronía y diacronía en la enseñanza de la historia del arte

M.^a CRUCES MORALES SARO

La exigencia fundamental de la enseñanza de la Historia del Arte, se manifiesta en la necesidad de que la comprensión del hecho artístico se haga explícito a dos niveles: la organización general de un período históricamente delimitado y el comentario particularizado de obras de arte.

No creemos que esta relación deba establecerse simplemente como una yuxtaposición, ni aceptar la ilustración sólo como acompañamiento que refrende la exposición de patrones, que en sentido acumulativo, es necesario aplicar uniformemente sobre amplios conjuntos estilísticos, es decir, como refrendo visual de la indagación y explicación que se pretende ofrecer del proceso del arte en un período determinado.

El momento clave, significativo, de la Historia del Arte, se resuelve a nivel de la enseñanza, como una síntesis entre los dos momentos: el discursivo, que tiende a uniformizar, por hacer susceptibles de la misma interpretación, conjuntos de hechos que son en realidad heterogéneos. (Como cuando se plantean las líneas básicas del Renacimiento a base de una concienzuda «Introducción»); y la particularización, el comentario que tiende a profundizar en las diferencias y peculiaridades, que se ejerce sobre obras concretas que aparecerán así consideradas en su doble aspecto de hecho histórico y hecho artístico individual.

La teoría y la crítica, llegan a nuestros días a la necesidad de admitir algo que está en el fondo mismo de nuestra actividad, la confluencia de las dos tendencias polarizadas historicismo y estructu-

ralismo, como único modo de obtener el alcance y significación total de las obras de arte.

La aplicación de esquemas lógicos a la Historia del Arte, pueden conducir si no va seguido de un momento sintético a la desmembración del hecho artístico. La posibilidad de aplicar unos modelos de trabajo idénticos a la producción artística de un período, induce a perder de vista y oscurecer el carácter de univocidad e irrepitibilidad de la obra de arte. El segundo momento actúa así como corrector dentro del normal discurrir explicativo de las génesis y los destinos, las formas y las técnicas y todos los demás índices operativos que son propios del método histórico.

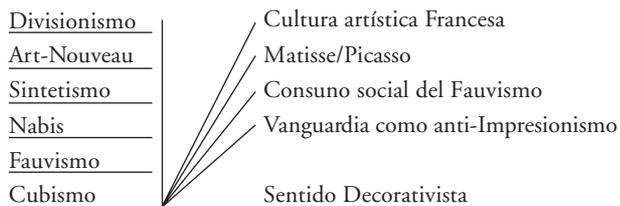
FUNCIÓN DEL HISTORICISMO EN LA EXPLICACIÓN DE UNA OBRA

La definibilidad histórica de cada obra, afirma y corrige a la vez el discurso en el que previamente han quedado fijadas. El sentido de continuidad y simplificación que se operan por necesidades de una claridad pedagógica, se manifiestan en su verdadero sentido, cuando se traslada la reflexión a los casos particulares. Cada obra, concreta de manera unívoca, toda una serie de factores que se manifiestan mucho más ambiguos en el contexto que la circunda.

Es necesario fijar en la obra comentada, como se insertan los factores individuales, colectivos y especialmente poner de manifiesto la multiestra-

tificación del arte en cada momento. Es decir concretar las tendencias generales de una manera específica e individual. Uno de los instrumentos operativos a tener en cuenta es el «corte perpendicular» o «corte sincrónico». Mediante este procedimiento se sigue con una base histórica-artística la peculiaridad en el concretarse estilos o tendencias en una sola obra de arte:

Ej.:



ESTUDIO ROJO. Matisse. 1911

Es la llegada a la explicación de la génesis, el proceso de plasmación de tendencias efímeras, de larga duración, anticipación y retardatarias. La comprensión histórico-artística, teniendo en cuenta previamente las circunstancias del artista, posición estética, alcance de la propuesta, significado sociológico de su obra. Una parte importante de la labor del enseñante, pero que no agota el sentido de la obra.

Un nuevo punto, que puede abordarse también desde la perspectiva histórica es el carácter de «cualidad», la importancia de los valores artísticos (todavía no profundizados en sentido crítico, sino en cuanto a la relación de lo «cualitativo» con lo «típico»). Y es, que una parte importante del problema de las «obras maestras», se debate a este nivel de la TIPICIDAD.

Las propuestas desde esta perspectiva son:

— La cualidad reside en la obra que expresa mejor su época. (Desde este sentido no serían mejores las obras excepcionales).

— La cualidad expresa el complejo de las relaciones y contradicciones de la sociedad que produce la obra. En el sentido de «la verdad en la praxis» (referido todavía al papel del realismo, la verdad que refleja la obra aún a despecho de su autor. Lukács).

— La cualidad residiría en la cantidad. Alcance y proyección de una obra, incidencia en su medio cultural la obra anticipadora y revolucionaria (Masaccio en la Capilla del Carmine. Caravaggio,

etc.). En un sentido restringido sería el «populismo» (Gramsci), como eficacia cultural, consumo social de los géneros.

Estas aproximaciones a lo TÍPICO es una obra, contrastan con los resultados obtenidos desde un método ahistórico. Así desde el punto de vista formal, lo típico residiría en la capacidad de la obra para sintetizar las características (abstraídas), del estilo; es decir, la obra como punto de confluencia entre la acepción generalizante y lo individual. El tipo Ideal de Weber.

Valorada la dimensión o posición relativa de la obra a comentar, según la tipicidad, todavía se puede analizar desde su historicidad el alcance suprahistórico de la misma. Si una proyección inmediata es la que se refleja en la continuidad estilística (ej. Miguel Ángel y Rafael en los manieristas florentinos, en la escuela de Bolonia, etc.), existe, además una supervivencia proporcionada por la historiografía que incide de manera importante en la funcionalidad de aquélla.

La difusión de las propuestas a nivel teórico, el que movimientos posteriores tomen como punto de partida una obra, en la que se concentra toda una posición estética: El Laoconte de Lessing, comprendería lo que toma la historiografía neoclásica del mundo antiguo y del Renacimiento. En este sentido es especialmente fructífero llevar a cada obra a la dimensión de nuestra cultura artística actual: Las tumbas de los Médicis interpretadas por Panofsky, Borromini a través de Gaudi en los ensayos de Bruno Zevi, etc.

Una exigencia de habernos situado en este nivel suprahistórico, es la precaución al aplicar categorías generales, para determinar casi con una sola palabra la significación de una obra: nociones como arcaísmo, clasicismo, realismo, simbolismo, expresionismo, manierismo, naturalismo, idealismo, decadentismo, decorativismo, etc., sólo adquieren sentido referidas a su propio tiempo/lugar. Hemos de señalar las reservas sobre lo que las recurrencias estilísticas puedan añadir a la introspección de la obra, y sobre todo desde el punto de vista histórico considerada.

Calificar de «clásica» una etapa o una obra de un pintor, puede ser el dato más claro para diferenciar a esa obra: las obras de finales de la época rosa de Picasso en los primeros tiempos de Gosol. Pero también debe especificarse claramente en que consiste ese clasicismo. A nivel de categoría queda

muy diluido si se compara con obras de Ingres, Rafael o cualquier «clásico».

¿Dónde está la norma para considerar esto como clasicista?: ¿Idealización del desnudo femenino — canon de proporciones— figura escultórica presencia de la línea-dibujo-volumen?; o será más bien que aliamos «clasicismo» con simplicidad de la composición a nivel sintáctico, pocas figuras, claridad, estatismo? ¿Existe una norma «clásica» para el color? Es evidente que no se exige lo mismo a una obra de Picasso para calificarla de clásica, que a una obra de Delacroix. En este caso concreto el clasicismo sólo es comprensible en función de la forma-expresiva, pero no tanto a nivel sintáctico como a nivel semántico; lo «clásico» es el sentido esteticista, de goce en el arte, la tradición mediterránea de una actitud contemplativa, inmersa en la naturaleza, aunque no se haya producido esa perfectibilidad de la naturaleza de los «clásicos». Es clásico, el sentido de la obra como resultado, al final de un proceso elaborado, costoso, con muchos bocetos y dibujos, es decir, lo opuesto a una improvisación. Pero sobre todo lo demás, el clasicismo particular de obras como «El Tocado» (1906) se delimita solamente mediante connotaciones históricas. El espacio no es correcto del todo, el dibujo no es académico, la perspectiva no es aérea; sólo en la dimensión de la obra posterior y anterior del pintor, y en la herencia cultural nuestra se nos hace comprensible.

EL MOMENTO SINCRÓNICO DE LA OBRA DE ARTE

Con todo, el aspecto que resulta menos solucionado a nivel práctico de los programas de Historia del Arte, está en centrar el segundo momento a que nos referíamos dentro de la particularización del comentario sobre obras concretas. El momento sincrónico en el que se trata de abordar el cuento de la operación crítica con la explicación histórica ya referidas al nivel de la unidad de la obra de arte.

Surgen muchas referencias, en el proceso de proporcionar a los estudiantes las claves, para determinar la misma artísticidad de la obra. Se trata de facilitar la percepción unida a la significación. Ello exigirá ver en la obra de arte un sistema de significaciones, un lenguaje visual y una tecnología.

Resulta útil citar ahora el concepto de «imagen poética» aplicado al arte (G. Della Volpe). Poner

de relieve «lo formal» que el excesivo historicismo tiende a descuidar pero desde una posición en que la forma se manifiesta como «imagen-concepto», los contenidos sólo se evidencian al expresarse y desde esa perspectiva las mismas imágenes son ahora los contenidos.

El estilo se nos explicaría como una creación de la forma por las ideas y de las ideas a través de la forma.

La primera exigencia, estriba en destacar la obra en relación con el artista, la obra es una elección entre múltiples posibilidades y las posibilidades desechadas pueden seguirse a veces en la preparación de estudios y bocetos, en la sucesión de varias obras que suponen direcciones divergentes experimentales, etc.

Respecto al papel del factor material: artesanía, técnica, tecnología, lo artístico se manifiesta como distinta, pero estos factores pueden integrarse de manera importante. A veces la técnica (en sentido amplio) se asume por el artista como el contenido mismo y condiciona la expresión (Brancusi, Chillida, Arquitectura Actual, etc.).

La reflexión de la obra sobre sí mismo, la obra como poseía del hacer poesía; uno de los rasgos fundamentales del arte contemporáneo en plantear la obra como manifiesto, pero este aspecto se encuentra muchas veces a lo largo de la Historia del Arte, especialmente desde el Renacimiento. (La fachada de 55. Lucca o Martina de Pietro da Cortona revela el conflicto y la posición del autor en la polémica Bernini/Borromini).

El momento sincrónico, contribuye a determinar la validez total de hecho artístico. Así el fenómeno neogótico puede ser susceptible de un excelente ensayo histórico, pero a nivel forma-expresión se revela en toda su insuficiencia, lo mismo diríamos de tantos plagios, pastiches y academicismos (incluso los contemporáneos, de los fenómenos Naifs, Abstractos ... cuando degeneran y falsean la dimensión del arte).

Desde el punto de vista de la creatividad presente en una obra, podemos referirnos a la capacidad de comunicación o de información. Aquí se trataría de observar sobre todo la novedad de la imagen, que se interpreta como más llamativa y por ello con mayor incidencia a nivel «vanguardista».

En el concepto de «obra total», se llegaría a proporcionar la auténtica dimensión global y las manifestaciones que completan al aspecto plástico o visual; como versión a nivel literario y musical.

En este lugar se destaca en toda su importancia para la función pedagógica el papel del comentario de textos, el papel de la artigrafía y la colaboración interdepartamental que sacase de este presente aislado, en «insulas» autónomas, las distintas disciplinas cuya faceta complementaria es más significativa, que la particularidad de los «campos» sobre las que se ejerce la investigación.

¿Las cartas de Van Gogh, pertenecen más a la Historia del Arte o de la Literatura, o es que puede comprenderse el fenómeno simbolista sin Mallarmé, Valery y Debussy, o el Romanticismo sin Goethe, Baudelaire, Wagner ...?

Por último, suele ser contradictoria la forma de introducir «la Estética» como parámetro de las obras de arte.

La Estética conlleva dos niveles en nuestra referencia, uno natural, la correspondencia cronológica y el sentido que tendría mencionar a Ficino a propósito de «La Primavera de Boticelli», a Lipps y Wörringer para introducir una obra expresionista germana, o la consabida alusión a Freud ante la simbología surrealista. Es preciso acudir al Aeropagita para explicar parte de la elaboración arquitectónica de Suger, y a Abelardo y la escuela de Chartres, la Escolástica y el Tomismo para aludir al naturalismo de gótico. Pero tampoco la estética puede ser la demostración clara del estado del arte en una época. El carácter excesivamente general de las propuestas y la particularidad con que se expresan las obras de arte ha de resolverse nuevamente por la introducción de cada caso particular.

Problemas que suscita la conservación del legado arquitectónico y algunas soluciones

JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ

No vamos a entrar en las razones en pro de la conservación del patrimonio histórico-artístico. Es materia suficientemente debatida en cuanto a sus principios y al menos en el campo teórico predomina la fuerza de la conservación. Otra cosa es la misma realidad, pero aquí ya sabemos que el enemigo principal es el interés en disponer de un solar libre para la edificación. Nos vamos a limitar a contemplar el problema en su contorno español, que presenta unos caracteres más graves que en la mayoría de los países europeos, no sólo por la menor disponibilidad de medios económicos, sino también por el desatado propósito especulativo. Y aquí sucede un fenómeno muy curioso, sobre el que ha llamado poderosamente la atención Bruno Zevi (*Architettura in nuce*, Roma, 1964). A saber: el nulo valor que el propietario de un inmueble concede a su propiedad, y en cambio la sobrevaloración de cualquier pieza de arte figurativo a mueble. La conservación de un edificio constituye en cualquier sitio una empresa costosa, y además una preocupación, lo que invita al propietario a procurar deshacerse de él. Una pintura puede colocarse en cualquier edificio nuevo, y además se ha llegado a identificar arte-dinero, de suerte que los guarismos están impulsados por resortes más allá del verdadero significado de la obra. En cuanto al edificio, todo son engorros: vejez, falta de acondicionamiento, incapacidad de adaptación humana al recinto, etc. Creo por tanto que el principal aspecto que debemos abordar es el de la situación de los edificios en función de su utilidad y del interés de sus propietarios. A este propósito estableceremos tres

grupos, según pertenezcan a la Iglesia, el Estado y los particulares.

1. PATRIMONIO ECLESIAÍSTICO

a) *Clero regular*.—La crisis de vocaciones ha producido una disminución importante del contingente humano. Por otra parte ha decrecido considerablemente la riqueza tradicional de estas instituciones, hoy en proceso irreversible de descapitalización dineraria y en riqueza rústica e inmobiliar. La falta de patrimonio económico hace que estas instituciones, tradicionalmente poderosas, se vuelven imprecantes ante el Estado para solicitar ayuda para la conservación de sus inmuebles. La poca rentabilidad de la enseñanza hace también que la conservación de edificios históricos se ponga en entredicho. En cuanto a las comunidades femeninas, debo hacer constar que la situación económica va estabilizándose, gracias a que en la mayoría de los conventos se han establecido trabajos manuales que permiten obtener beneficios económicos suficientes para el sostenimiento de la vida conventual. Pero he de hacer constar la insuficiencia de estos recursos en el momento en que se presenta una importante reparación arquitectónica. Una solución deseable puesta en práctica, como es la de abrir una parte de las clausuras para museo, crea una rentabilidad hartamente discutible, si se hace mención de algunos edificios insignes pertenecientes al Patrimonio Nacional.

Otro peligro que se está suscitando es el apartamiento de la vida comunitaria en ciertas entidades,

que se adscriben a residencias alejadas de los edificios centrales. Si los propios individuos hallan incómodo el gran centro conventual, faltando la ocupación humana suficiente, el edificio pelagra.

Tampoco silenciaré la situación en que se encuentran viejos conventos urbanos, que todavía detentan extensas fincas. La tentación que supone el vasto solar que ocupan, les incita a veces a desplazarse fuera del núcleo urbano, vendiendo la propiedad intramuros. El Estado pone todos los medios para evitar el éxodo, acudiendo a medidas como la declaración de monumento histórico-artístico. Esto naturalmente no puede privar a la comunidad del derecho a marcharse. La experiencia me dice que por lo común operan con daño, ya que la comunidad pierde el contacto con la ciudad, y aparte de ello el desconocimiento de los asuntos económicos y constructivos hace que la nueva fábrica no los libre de mil imperfecciones. En otros tiempos las órdenes religiosas contaban con arquitectos especializados que les ponían a cubierto de estos riesgos; otras veces los mismos mecenas buscaban lo mejor para los edificios sometidos a su tutela. Es muy grave la situación de los edificios que abandonan estas comunidades, porque precisamente no se encuentra función adecuada que pueda continuar la que sus propietarios estaban desarrollando. De esta suerte se hace muy oneroso al Estado contribuir al sostenimiento de tales edificios. Pese a todo he de decir que, al menos excepcionalmente, se han salvado claustros e iglesias conventuales, si bien con pérdida de su uso tradicional. Muchos de estos monasterios siguen apegados al viejo calor ciudadano. Mi opinión es que hasta donde se pueda, hay que alentar esta vida comunitaria en el ámbito urbano, ya que los edificios habitados constituyen la garantía de su conservación. Pero en la mayoría de ellos, el cerco es cada vez mayor; año tras año van vendiendo solar; es lastimoso ver a algunas comunidades sin el tradicional hurto, expansión ciertamente vital para la propia existencia de los individuos enclaustrados.

He de advertir que este sector religioso, dedicado a la vida contemplativa, aunque también con preocupaciones manuales, no goza del menor apoyo privado. Los fieles no sienten preocupación auténtica por estas comunidades, de suerte que a la hora de facilitar un recurso económico es el Estado el único que hace algo positivo.

b) *Secular*.—Los edificios parroquiales son por su naturaleza los que mejor se adaptan a la conservación, precisamente porque el uso se ha mantenido. Claro que hay que hacer la distinción entre las parroquias rurales y las urbanas. La despoblación del agro máquina de forma peligrosísima contra el edificio. En poco tiempo he visto venir a menos y arruinarse monumentos parroquiales que hace sólo unos años gozaban de buen aspecto.

Pero de una forma u otra, las parroquias antiguas están amenazadas por varias causas. La primera es el envejecimiento del edificio. Los libros de fábrica nos enseñan los continuos rotejos que se realizaban. El retraso de esta operación por falta de recursos o de celo, inicia un desencadenamiento fatal. En poco tiempo una gotera hace combar la techumbre. Las maderas, por lo común en mal estado por el largo tiempo, entran en fase ruinosa con gran celeridad. Es la excusa que se está buscando para declarar un edificio en ruina, pues he de advertir que una parte del clero y de los fieles no quieren seguir utilizando estos templos y prefieren otros más modernos.

Evidentemente los edificios parroquiales antiguos, lo mismo que las grandes catedrales, son espacios arquitectónicos que suponen incompatibilidades para la vida actual. Hoy no estamos en condiciones de soportar una larga permanencia sin calefacción. Pero estos templos son demasiado espaciosos y ofrecer una temperatura conforme a lo que estamos habituados en nuestras casas, es un esfuerzo que sólo los monumentos bien dotados económicamente pueden afrontar. Los fieles prefieren edificios más pequeños. He visto una solución en algunos templos: en invierno ocupan la sacristía o un salón contiguo; en el buen tiempo vuelven a servirse del templo. Insiste en que sin ocupación no hay salvación posible. Y de igual suerte considero que las reparaciones deben acometerse tan pronto se produzca el desperfecto.

Añadamos los cambios operados en la liturgia. No voy a entrar en el problema de conservación de imágenes, pues he de limitarme a los edificios. Torres y espadañas ya no se reconstruyen, cuando el uso de la campana ha desaparecido. Si el Estado aporta medios, estos elementos se mantendrán, y lo mismo si una torre sirve de apoyo. Pero de no ser así, se va prescindiendo de tales elementos. Los órganos y los pulpitos están desapareciendo, si bien se ha refrenado su eliminación. Ahora va a tocar el

turno al confesionario. Me refiero a estos elementos porque son parte de la función arquitectónica.

c) *Edificios devocionales o asistenciales.*—Las antiguas cofradías de penitencia llevan ya una precaria existencia. En estos últimos años una acerba crítica se ha cebado sobre estas instituciones, que ciertamente sólo conservan de sus tiempos la piedad religiosa, ya que la tarea de asistir enfermos, enterrar difuntos pobres, mantener enseñanza gratuita, está suplida ya por entidades civiles. Estas cofradías en muchas ciudades españolas tienen sus edificios, antaño gloria de la ciudad. Hoy están cargadas de deudas, con muchas goteras en sus edificios, y además con una vida social muy escasa. Peligra su conservación en el ámbito urbano. Su languidecimiento es patente, y como quiera que la vida religiosa de los fieles propende a desarrollarse por cauces menos tradicionales, al fin y a la postre será difícil mantener la función. Esto supone que estos edificios, que tienen proesas, imágenes de culto acreditadas, pasos procesionales, etc., tendrán que convertirse en museos si, al menos, la sociedad está suficientemente sensibilizada para su conservación.

Otros edificios, como los hospitales, han dejado un recuerdo emotivo en la vida española, por la asistencia prestada y la singularidad de su fábrica. El cambio de uso es la única posibilidad de supervivencia (caso del Hostal de los Reyes Católicos, en Santiago de Compostela), pues esta finalidad asistencial no puede mantenerse: la medicina no tolera concesiones so pretexto de lo artístico.

Y en este ámbito queda un tipo de arquitectura que nos llena de preocupación: las ermitas. La pérdida de uso se acrecienta; emociona ver estos santuarios rurales, rodeados de olmos, colmados de exvotos, hoy en el más triste abandono. Tan sólo se visitan una o dos veces al año. La víspera las mujeres del pueblo han puesto todo su esfuerzo para eliminar telarañas, reponer los cirios, fregar los suelos. Pero ya resulta difícil congregarse al pueblo al son del tamboril y la dulzaina, danzando en torno de la imagen. Los sistemáticos robos que se están produciendo en objetos sagrados ya indican el negro porvenir de este capítulo de nuestra arquitectura. Y ya sin salida porque la función está casi del todo extinguida. Mientras tanto el edificio envejece, las tejas vuelan, las palomas se adueñan del interior. ¿Qué puede hacer el Estado, cuando se ve

impotente casi para conservar los edificios parroquiales?

2. EL PATRIMONIO DEL ESTADO

Es el que se halla más a cubierto de todo riesgo. Primero porque cuenta con subvenciones oficiales para reformas y mantenimiento; en segundo lugar porque está alejada toda especulación sobre sus solares. Y finalmente porque en los detentadores figuran personas imparciales, sensibles a los valores arquitectónicos históricos. Sin embargo, como garantía de su ocupación, los presupuestos tienen que resultar particularmente generosos para estas fábricas, sobre todo porque la acomodación de sus actuales funciones no siempre resulta idónea. Hay ejemplos, de todo tipo, que acreditan los logros obtenidos. Entre ellos me resulta particularmente grato el ejemplo dado por la Universidad de Santiago de Compostela, modernizando el interior del casco neoclásico de su edificio.

Por todo ello y como consecuencia de que es cierto que edificio que no se habita se arruina, el Estado debe imponer la política de alojar sus dependencias en edificios de valor arquitectónico, como sucede en otros países, cual Italia. Sabemos de construcciones totalmente nuevas para entidades oficiales, cuando el remozamiento de un edificio antiguo habría solucionado dos cosas: la salvación de un edificio de mérito, y el mantenimiento de esta función en un punto céntrico de la población.

No merece la misma consideración el caso de las Diputaciones Provinciales y los Ayuntamientos. Forzados a una vida económica precaria, se han desencadenado casos flagrantes de especulación con visos de necesidad apremiante. Esta situación tiene que esclarecerse, precisamente porque estas entidades por la Ley del Tesoro Artístico están obligadas a la conservación del patrimonio artístico de todo tipo, pero especialmente el monumental. En ciudades donde el valor histórico-monumental prevalece, los arquitectos municipales deben poseer las dotes de aprecio y valoración de las Bellas Artes y del urbanismo histórico, para ejercer la defensa de los monumentos con los conocimientos y el amor que el caso requiere. Olvidan a veces estos funcionarios que sus obligaciones se refieren a dos clases de edificios: los nuevos y los viejos.

3. EL PATRIMONIO DE LOS PARTICULARES

Constituye un sector de la arquitectura monumental muy difícil de mantener. Por lo común se trata de viviendas, aunque hay que recordar las propiedades inmobiliarias rurales (monasterios por lo común), que son objeto de un uso poco noble (almacén del utillaje agrícola, depósito de cereales, etc.), pero muy difícil de cambiar, pues esta misma función ayuda aunque poco vistosamente a su conservación.

Salvo casos aislados, estas viviendas históricas situadas en el medio urbano constituyen víctima propiciatoria. La evolución de la arquitectura hacia un formato de mayor escala, hace casi inmanejable desde el punto de vista económico estas viviendas. Salvo que se trate de un capricho, es decir, que lo ocupe el propio dueño para dar ejemplo o acreditar su rango, lo normal es la imagen de un palacio venido a menos, carente de lo más indispensable. A esto ha venido a sumarse la desacertada política de alquileres, que al congelarse, ofrecen no sólo una rentabilidad nula al propietario, sino que le imponen un oneroso censo a sus espaldas. La provocación de la ruina se convierte en una medida rutinaria. Al no repararse los desperfectos, una vivienda de este tipo, para uso de tres o cuatro vecinos, es prontamente un lugar desaseado y ruinoso. Edificios que han soportado airoosamente una vejez de cuatro o cinco siglos, se tornan ahora en humillados recogedores de basura.

Otro tanto puede decirse a propósito de un tipo de arquitectura más próximo a nosotros: la de los edificios eclécticos y modernistas, e incluso la funcionalista. Es verdad que se ha desencadenado un estado de opinión favorable a su conservación. Pero los peligros son de la misma naturaleza. Estas viviendas responden a modelos en desuso: balcones abiertos, techos altos, pasillos largos, habitaciones lóbregas. Evidentemente una reforma interior puede haber habitable este tipo de morada: colocación de ascensores, reducción del alto de techos, instalación de calefacción central. La nación cuenta con un repertorio impresionante de esta modalidad arquitectónica, orgullo de las partes céntricas. Se están viendo desaparecer inmuebles valiosísimos, sustituidos por otros de insípida arquitectura. Pero el propietario se justifica, ya que la venta del solar le ha proporcionado una riqueza frente a la ruina económica del viejo inmueble. Y el promotor

de la nueva vivienda dispone de un número más elevado de inquilinos, que tributan rentas actuales, o de copropietarios que han colocado sus fondos al servicio de una finalidad rentable. Ya veremos que ante esto no queda sino una solución: una política de protección oficial a favor de inmuebles de valor monumental, para reforma de interiores y también de exteriores. El Estado debe promover no solamente viviendas nuevas, sino conservar inmuebles valiosos, ya que el esfuerzo constructivo está ya hecho por generaciones anteriores, sobre todo cuando muchos edificios de este tipo ya han conocido técnicas modernas de construcción.

NORMAS DE ACTUACIÓN

Operar con elementos prácticos es necesidad imprescindible; pero al propio tiempo conviene presionar desde el terreno de la propaganda. Esta tarea debe dar principio en la propia escuela. Se ha reparado ya el error de eliminar la Historia del Arte del Bachillerato, pero hay que ir hacia los comienzos. En el medio escolar disponemos de un resorte muy poderoso para mentalizar ya al niño en favor de la arquitectura monumental. Es un semillero de futuros defensores. Pero procede hacer una aclaración: creemos que el enfoque no debe ser meramente «estilístico», es decir, un bello juego de combinaciones de nombres y formas. El valor monumental es otra cosa: se refiere a exaltar el espacio y la masa de un edificio en la ciudad, y sobre todo la valoración de los ambientes, y por supuesto del urbanismo. El niño tiene que aprender a sentir lo que significa estar «dentro» de una calle o edificio antiguo; apreciar su ritmo, la sensación de un tiempo histórico detenido. Porque en definitiva es la gran ventaja que supone para el adulto el habitar estas zonas. Nos encontramos ante la dialéctica ciudad vieja y ciudad nueva. Entre los individuos y familias que se acogen a la vida urbana, debe existir esta opción. Pero hay que preparar dos ambientes dignos: una ciudad nueva, con calles anchas, circulación rápida, comercio de masas; y una ciudad vieja, de calles más recoletas, circulación rodada escasa y vías peatonales, comercio de venta lenta (como el de antigüedades), restaurantes de «época», y privanza de lo artístico (palacios, edificios religiosos y públicos, museos). Cada zona ofrecerá sus ventajas. Pero resulta intolerable la imagen de la ciudad vie-

ja en el sentido de rincón lóbrego, arruinado y sucio. El que viva en la parte vieja debe estar enamorado de su ambiente, esto es, de sus propias ventajas. Conviene recordar: atmósfera más limpia, escasez de ruidos, menor peligro en el deambular por las calles, ritmo de paseo. Esta zona desactivada constituirá a no dudarlo un lugar de atracción, no sólo de los propios ciudadanos, sino de los turistas. Una zona de tiempo lento, frente a otra de ritmo dinámico. Los planes de urbanismo en ciudades históricas tienen que contemplar esta doble realidad. El Ayuntamiento no cumple con sus funciones si no promueve una política de valoración de ambos componentes. Puede pecar de anquilosamiento, si impide el progreso de su ciudad; o de ceguera histórica, sin sacrificar los monumentos.

Pero en la realidad española este caso se ha presentado en muy contadas poblaciones. Utilicemos los ejemplos de barrio gótico de Barcelona o el casco viejo de Pamplona. En rigor los casos de Toledo o Santiago de Compostela son de otra índole, ya que constituyen una lección de salvación de ciudades de valor pleno monumental, de forma que la ciudad nueva apenas tiene interés.

Por el contrario, lo normal ha sido la irrupción violenta del urbanismo y la arquitectura moderna en el ámbito monumental. Las posibilidades de concordia resultan escasas, y al fin y a la postre el daño es para las dos partes: nunca ya seré ciudad nueva ni ciudad monumental. Los ejemplos son múltiples, aunque algunos muy graves. Urbanísticamente el choque tiene que producirse al intentar llevar al corazón de una ciudad histórica una vía de gran circulación. Se lleva un tráfico denso al centro, se establece alineación recta, que tropieza con los trazados sinuosos del pasado, y por añadidura se imponen volúmenes y alturas en función del gran ancho de calle. No solamente son derribados los edificios fuera de la alineación, sino que la escala grande de la nueva arquitectura sitúa en condiciones de difícil defensa a los viejos monumentos e inmuebles, que para mayor mal reciben una alta cotización en lo referente al solar que ocupan. La especulación ahora recibe el apoyo de una opinión favorable a esta vía del «progreso». Todo se justifica. Si a tiempo se hubiera aislado la zona monumental, no se hubiera producido esta situación. Pero la avalancha de reformas y promoción social de viviendas operó con tal proteccionismo e impunidad, que la lucha de los conservadores tro-

pezó contra un muro infranqueable. Y así el perjuicio es ya difícil de enmendar. A lo sumo se llega a componerlas, aunque por supuesto haya que intentarlas. ¿Qué se quiere decir? La ciudad monumental, descuartizada, ofrece sus monumentos flotando como restos de un naufragio urbanístico. Y ahora surgen esos mil problemas, que hay que resolver al pormenor en cada caso. Subsisten en la rama urbana plazas, tal calle, y diversos edificios. Una arquitectura a trozos.

Como norma general cree que debe defenderse la política de conservar los restos en el mismo emplazamiento. Es verdad que algunos fragmentos velan su orfandad entre las frondas románticas de algún jardín. Pero como caso aislado vale. Por eso pienso que hay que contemplar el fenómeno en su totalidad. Los monumentos no son solamente un elemento de prestancia, sino un recuerdo histórico, y esto compete al sitio, al emplazamiento. Deben por ello dejarse donde están. Si se ha de salvar una portada, es preferible incorporarla a un nuevo inmueble, siempre que se busque una solución estética, que siempre la hay. Si se trata de un patio completo, también hay solución, como múltiples pruebas acreditan. Pero acceder al traslado debe ser la última solución. Y por supuesto si este traslado se opera dentro del nuevo edificio para favorecer su acomodación, hay que exigir responsabilidades. En mi experiencia tengo ejemplos dolorosos de argucias de los constructores para acabar con los restos o desfigurarlos una vez dada la autorización del desmontado: proporciones alteradas, «descomposición» de materiales, pérdida de elementos, etc. Como la ley todavía dispone de un recurso poderoso, que es la suspensión de la obra, esto mantendrá en vilo al constructor, y así se podrá vigilar con eficacia si cumple debidamente con la obligación de conservar o incorporar algún elemento monumental.

LO QUE SE HA DE CONSERVAR

Se parte del error grave de considerar que son los monumentos llamados «Nacionales» los que constituyen el verdadero objetivo de la política protectora. Aunque el número de éstos se ha acrecentado, hay que decir que faltan muchos que merecerían esta consideración. El hecho de que al acogerse a esta categoría tienen derecho a las asig-

naciones oficiales, hace que los no reconocidos quedan sin más protección que la prohibición de un derribo, llegado el caso. Pero para ejercer esta medida hay que poner en marcha como tarea previa la incoación del expediente, aunque luego no prospere, pues en el entretanto el derribo se aplaza o impide. Pero tal enfoque es defectuoso. Son dignos de protección todos los monumentos, al margen de que el dinero alcance o no. Precisamente esta falta de reconocimiento impide la movilización de recursos para proteger áreas urbanísticas ambientales. Por todo ello la tarea inexcusable es la catalogación de monumentos y la inmediata publicación de los catálogos. La descripción, el plano y la fotografía del monumento constituyen un testigo de cargo y una prueba de control, que pueden resultar decisivos a la hora de impedir un derribo. Es evidente que no se podrá proteger todo, pero por lo menos se evitarán derribos clandestinos, y se tendrá la seguridad y la satisfacción al menos de que se hizo todo lo posible para facilitar la conservación. El futuro hará que no se nos acuse de negligencia.

Por lo que se refiere a las ciudades, faltan planes de conjunto en orden a la defensa. Es verdad que se han opuesto interesadamente muchos resortes contra las declaraciones de los conjuntos monumentales. No creo que estas declaraciones deban gestarse a hurtadillas, pero debe vencerse con decisión las moratorias promovidas en el ámbito municipal, ya que el daño es como se ha dicho para toda la ciudad. Por otro lado el usuario tiene derecho a saber las limitaciones y condiciones que le aguardan a la hora de conservar o construir en zona monumental. Para llevar a cabo estos planes, es de particular importancia un acuerdo entre ayuntamientos, Ministerio de la Vivienda y Dirección General del Patrimonio, para establecer unas bases que no supongan luego enfrentamientos en la aplicación de casos parciales. Pero hay que fijar unas fechas límite para redactar tales planes, ya que la dilación atenta contra la conservación.

En los planes especiales que afectan a ciertas ciudades monumentales, como Santiago de Compostela, se han establecido unos criterios constructivos. Eso aligera la concesión de permisos y orienta al promotor. Pero sería de desear que se redactaran unas normas generales para todo el país, si bien dejando consideraciones propias para aplicar según las zonas y regiones. Sabemos que la Dirección

General del Patrimonio Artístico tiene ya elaborado el borrador de una publicación de esta materia; pensamos que aunque queden siempre aspectos revisables, debería publicarse. Y bien entendido que los criterios son siempre opinables, pero hay que tomarlos. Precisamente los puntos de vista que hoy se manejan no favorecen la imitación de los edificios antiguos en las zonas de protección. El achaque de «historicista» a la política de conservación ambiental ha sido en buena parte superado. La arquitectura de nuestro siglo debe entrar en los sectores históricos, a condición de que se respeten módulos, materiales, alturas y volúmenes. Pero particularmente sostengo el criterio de que no habría inconveniente en tales zonas de protección de ser más tolerantes en casos especiales, es decir, cuando el edificio a construir ha sido objeto de un proyecto especial, por ejemplo un concurso, y se tiene la garantía de tratarse de una obra «singular». Precisamente lo que acredita la diferencia entre la vieja arquitectura y la nueva, es que ésta por lo común se limita a construir con un criterio práctico, mientras que la antigua se proyectaba con un propósito más estético.

Si se reclaman unas normas estéticas para la conservación de edificios, también las técnicas son merecedoras de atención. Por experiencia sé que el ejercicio profesional del arquitecto restaurador constituye una tarea escasamente lucrativa, si bien compensada por un amor a los monumentos y el interés de explorar el pasado. La Dirección General del Patrimonio desarrolla esta misión con un elenco de arquitectos de prestigio. La Escuela de Restauración, creada hace unos años, es un eficaz instrumento para mantener la cohesión que esta especialidad reclama, si bien su progreso ha sido escaso, por el poco apoyo prestado a este organismo. Soy de opinión por el contrario que debe impulsarse la vida de esta Escuela.

La restauración es una tarea a priori que se desarrolla a partir de una inspección ocular del edificio afectado. Con arreglo a los datos históricos y lo que la visión ofrece, se redacta el proyecto. Pero todos sabemos que las cosas son más complicadas. Entre el proyecto de restauración y la obra terminada suele haber una considerable diferencia. Pero así como el proyecto queda bien conocido por el material gráfico unido al expediente, he observado por el contrario que falta una memoria final, que advierta de las novedades acaecidas en el curso de

la restauración. Debiera seguirse el ejemplo de las memorias de excavaciones, que proporcionan los datos finales. De esta manera la Historia del Arte contará el día de mañana con un material fehaciente. El tiempo suelo jugar una mala pasada, y es que al envejecer las partes renovadas, no se tiene constancia de lo viejo y de lo nuevo.

El claustro del Colegio de San Gregorio de Valladolid colegimos que fue prácticamente renovado en la restauración del siglo XIX, pero nos gustaría conocer la memoria del restaurador, que dijera claramente lo que había hecho.

FINANCIAMIENTO

El proceso administrativo que se sigue para emprender una restauración y todo el capítulo económico constituyen una seria materia de preocupación. Ciertamente la redacción de un plan de restauración no puede improvisarse, ya que requiere toma de datos, información histórica, levantamiento de planos, cálculos técnicos, etc. Ahora bien, estimo que hay que hacer distinciones entre las restauraciones. Las que afecten a cubiertas deben emprenderse por el procedimiento de urgencia. Una restauración de un pequeño hundimiento conjura la caída de la totalidad. Por otro lado, el daño que reciben los techos y bóvedas al practicarse una apertura del tejado suele ser inmediato, por efecto de los temporales. He visto ejemplos tristísimos de arruinamiento de cubiertas por no haberse cerrado prontamente un parcial hundimiento del tejado. Creo que debiera estudiarse un sistema de tejado provisional, montable y desmontable, para tapar estas aberturas, hasta que se practica la cubierta definitiva.

Por otro lado creo que debido a la escasez de medios económicos se acude a restauraciones incompletas, de suerte que no se aseguran los planes de reconstrucción. Mi opinión es que se deben redactar planes totales de una determinada restauración, aunque luego su ejecución se vaya repartiendo por anualidades, pero sin interrupción. Estas detenciones constituyen uno de los vicios más graves y antieconómicos de la administración española. No sólo no se asegura la restauración, sino que luego sale más cara. Me estoy refiriendo naturalmente a unidades de restauración, como puede ser un tejado, que es lo más grave en un edificio. El

parar la obra es exponerse a que se desplome todo, ya que por la parte abierta penetran las humedades y los vientos.

Y finalmente, ciertos edificios no pueden ser objeto de un proyecto de restauración a priori. Cuando el edificio está enmascarado, la primera tarea una vez de asegurada la cubierta debe ser la exploración de sus elementos, dejando al descubierto todo lo que sea legítimo. El no hacerlo así supone que el proyecto inicial tendrá que sufrir muchas rectificaciones en el curso de la ejecución, aparte de que pueden derivarse errores muy graves.

El financiamiento de la restauración viene a ser el mayor problema. Son muchos los monumentos, corto el dinero. No cabe pensar ciertamente en un milagro. Pero para empezar debe concentrarse el esfuerzo. Los fondos proceden generalmente de la Dirección General del Patrimonio, pero también coopera el Ministerio de la Vivienda y hasta el de Información y Turismo. Esto parece que debe ser agradecido en principio, pero no hay duda de que se pierde unidad de acción. De concentrarse ésta en un solo organismo, como parece recomendable, es claro que los presupuestos deben ser inmediatamente acrecentados. Ya he indicado anteriormente que tan importante para un Ministerio de la Vivienda es construir casas nuevas, como prolongar la vida de las antiguas, siempre que lo merezcan ciertamente. Muchos viejos palacios podrían de esta manera tener asegurada su supervivencia. Pero por otro lado deben también ofrecerse incentivos al propietario, cuando generalmente ha ocurrido lo contrario, ya que no se le permite derribar su edificio, al tiempo que se congelan las rentas y progresan los deterioros, que tienen que ser reparados a su costa. Es evidente que para estos monumentos hay que arbitrar ayudas. Pero al mismo tiempo deben ponerse en marcha esas desgravaciones de que habla la Ley del Tesoro. Es más, no solamente no han de tributar esos monumentos, de tan oneroso sostenimiento, sino que por razón de las obras que efectúen en la conservación de estos inmuebles, el propietario debe obtener también reducciones en el impuesto general sobre la renta. Todo esto es moverse en el terreno de las realidades y de la propia justicia. Pero el demorar las cosas en el estado actual, supone minar la buena disposición que muchos propietarios de inmuebles monumentales, que pierden la moral al contemplar el enfoque tan defectuoso que se da al problema del mantenimiento.

Problemática actual de la conservación del patrimonio artístico de Aragón

FEDERICO TORRALBA SORIANO

Resulta pavorosa la disminución del patrimonio artístico monumental de Aragón y, evidentemente, además, con carácter progresivo. No va a consolarnos de que esto ocurra aquí el que también suceda en otros lugares de España y que el mismo fenómeno se acuse indudablemente en Francia e Italia, países de rico patrimonio artístico, que en el momento actual lo ven también disminuir. Es una circunstancia de nuestra época y por ello es normal que se acuse lo mismo entre nosotros.

Aparte del lógico deterioro por el paso de los tiempos, la contaminación ambiental de hoy es progresiva y terrible; a lo largo de mi vida he visto la degradación arquitectónica —en progresión geométrica— de Zaragoza. Y con intensidad creciente.

El hecho (he de tomar como símbolo la capital de la región) tiene ya largo historial. Se suele incidir en las destrucciones ocasionadas por la guerra de la Independencia, que efectivamente mucho destruyó. Pero seguramente —y se habla menos de ello— fueron mucho más considerables las demoliciones monumentales a lo largo del siglo XIX. Baste citar una serie de monumentos como testimonio: así el convento de San Francisco, del cual la guerra respetó partes importantes que desaparecieron en 1844; la Diputación del Reino fue acabada de aniquilar también a lo largo del siglo, al igual que lo que había subsistido del convento de Santa Engracia y de otros emplazados en la periferia de la ciudad. La demolición de las iglesias de San Lorenzo, San Juan Bautista y del Temple, fue proseguida más tarde con las de Santiago, San An-

drés, San Juan y San Pedro, San Pedro Nolasco... Las casas palacio de Torrellas y de Zaporta, piezas fundamentales en la historia de la arquitectura civil aragonesa, desaparecieron, así como la famosa y ya tópica Torre Nueva, demolida a fin de siglo.

En el siglo XX y en fechas bien recientes hemos visto derruir el hermoso palacio de Sora (pieza fundamental del barroco), el convento de la Enseñanza, el Arco de los Cartujos, el del Arzobispo, el convento de la calle del Fin, el convento de las Vírgenes y multiplicidad de casas antiguas, alguna de ellas con patio gótico. En fecha bien reciente fue derruida la importantísima iglesia gótico-mudéjar de las Lucías y la no menos importante torre, también mudéjar, de San Juan y San Pedro. La capilla del antiguo Estudio Universitario de Cerbuna, con su estructura del siglo XVI, realizada en materiales poco resistentes, se salvó momentáneamente, para, dejándola desguarnecida y abandonada, que por sí misma se hundiese. Estas últimas catástrofes causaron impacto en la conciencia popular y el Ayuntamiento, a través de la Institución «Fernando el Católico» encargó la redacción de un catálogo de monumentos histórico-artísticos que se recomendaba salvar. Pero hecho el catálogo de monumentos y publicado, han sido destruidas buena parte de las obras que allí se incluían, como el colegio de San Jerónimo, el Pósito de la sal o el palacio de los duques de Villahermosa, del que sólo la fachada queda, y a pesar de que se hizo notar repetidamente la importancia del conjunto civil constituido por las calles de Infantes y de Constantino, también ha desaparecido. Se han salvado a duras

penas la cara iglesia de Las Fecetas, si no su convento y la exquisita iglesia de San Fernando, así como, difícilmente, el palacio de los condes de Sástago. Pero otros muchos edificios han sucumbido.

Si la demolición de lo histórico ha sido tan intensa, puede pensarse lo ocurrido con los edificios más recientes. La anulación por transformación del «Rincón de Goya», pieza fundamental en la arquitectura española innovadora de 1927. Restos subsistentes de la Exposición de 1908; la casa del escultor Lasuén y buen número de casas modernistas muy interesantes, fueron desapareciendo con un tal ritmo creciente, que en la sesión conjunta del XXI pleno del Colegio de Aragón, el año 1972 presenté una ponencia en defensa de la arquitectura de la primera mitad del siglo XX, que tuvo mucha aceptación pero pocas consecuencias, ya que, por ejemplo, bien reciente esté la destrucción del chalet de la familia García, en el paseo de General Mola; otras casas modernistas en el momento actual están todavía bajo la amenaza de la piqueta, a pesar de que se me pidió una catalogación de monumentos de antigüedad inferior a los cien años, catalogación que enviada al Ayuntamiento, se perdió entre los trámites burocráticos.

He dicho que utilizaba Zaragoza como símbolo bien significativo de los hechos que comento, pero podría llevarse a todo el territorio de la región donde la riqueza monumental, en muchas ocasiones, está rudamente amenazada, unas veces por ser en sitios poco poblados o modestos, otras, aún más grave, en los núcleos importantes y así ocurre con Tarazona donde las casas antiguas del «Cinto» se sustituyen por feas construcciones y las calles se ensanchan y rectifican, destrozando así una de las ciudades, sin duda, más bellas no sólo de Aragón sino de España.

Quiero entrar brevemente en algunas de las causas de este proceso destructivo.

Por una parte es lógico el deterioro de aquellos monumentos que por cese de servicio o por ser muy gravosos en su conservación se arruinan progresivamente; este es el caso de múltiples iglesias y de numerosísimos palacios o casas señoriales.

No cabe duda que esos deterioros y esa gravedad de entretenimiento se deben en muy buena parte a los materiales empleados en la región, de tradición mudéjar fundamentalmente, materiales deleznales que en sustitución de la piedra son el

ladrillo, el tapial, el yeso y la carpintería. Todo ello, efectivamente, es de fácil y rápido deterioro, pero aún hay algo mucho más grave para estas construcciones y es lo cómodo de su demolición, sobre todo si se plantea en urgencia y empleando los medios técnicos actuales al servicio de excavaciones y terraplenados.

Esa inutilidad práctica o inadecuación a nuestro momento unida a esa fragilidad del material, son sin duda factores importantes en lo que ocurre, pero creo que aún por encima de todo ello hay otra serie de razones, que pueden llegar a tocar lo caracteriológico regional. Es indudable la presencia entre nosotros de un mal entendido afán de novedad y «modernidad», se busca siempre la actualización de las cosas y el «estar al día», haciéndose eco de novedades que pueden en ocasiones tocar a la vanguardia, de que puede dar buen ejemplo el modernismo de la Exposición de 1908, o la presencia en 1928 del «Rincón de Goya» e, incluso, en otro campo de actividades artísticas, la aparición de la «Escuela de Zaragoza» en 1947-48, como exponente de la abstracción. Pero por otra parte, hay como una tremenda despreocupación de lo nuestro, juzgándolo inferior a lo producido en otras latitudes o a lo que en la nuestra pueda producir gente de fuera y basta recordar la permanencia de la asignación a Herrera el Mozo de la invención de la iglesia del Pilar y el encargo de ejecución de la capilla de la Virgen a Ventura Rodríguez, mientras se lo planteaban problemas a Goya o desconocemos a Tiburcio del Caso; no toda la culpa muchas veces del no llegar a tiempo en el cuidado de nuestros monumentos ha de imputarse al centralismo, aún cuando evidentemente éste siempre manifieste también un cierto desinterés hacia nuestra transitiva región. A estos factores indicados se añade por otra parte, en nuestras tierras, un evidente positivismo y aún mercantilización de las cosas, que en lo que ahora nos ocupa puede llevar a los agudos problemas de la capitalización del suelo.

A lo largo de los tiempos, incide en lo dicho antes, vemos que esto se ha planteado en continuidad, como lo demuestra el hecho de la transformación permanente de la ciudad y la desaparición de sus monumentos, no siempre justificada por razones de deterioro sino, muy habitualmente, por nuevas orientaciones urbanísticas, nuevo tono y aspecto de la ciudad o simplemente remodelación o sustitución de monumentos por considerarlos

«pobres y anticuados», como fue el caso por ejemplo del planteamiento de la nueva basílica del Pilar, para suceder a la anterior iglesia gótico-mudéjar. Ya es suerte, pues, que hayan llegado bastantes cosas hasta nuestro siglo, pero bien es verdad que nos hemos despreocupado o prescindido de bastantes. Pero aún en Zaragoza hay una cierta razón geográfica y su centro llano podía pedir y prestarse a esas transformaciones; pero no veo por qué en lugares donde el suelo impone la estructura de la villa, como en el caso antes referido de Tarazona, se pueda llegar a una imposible y deprimente «modernización».

No voy a ser yo quien de las soluciones al problema, ya que mi intención y finalidad es fundamentalmente el planteamiento de una grave cuestión. Creo, sin embargo, que tal como las cosas funcionan en relación con este asunto en el momento actual hay una pérdida evidente de tiempo y una lentitud de términos —que facilitan indudablemente la actuación y gestión de los intereses individuales— y que, dada su dependencia de los

centralismos por un lado y la ya antes indicada rápida posible demolición de los monumentos por el otro, es necesario abreviar y agilizar, si se quiere llegar a tiempo. Es forzoso reorganizar los procedimientos de trabajo del Ministerio y las consignas o disposiciones dadas a los organismos oficiales, e incluso reorganizar las Comisiones de Monumentos, que no alcanzan generalmente una verdadera efectividad en la consecución de la rápida actitud de salvamento de monumentos en conflicto, que muchas veces son demolidos mientras se incoan los expedientes. Es forzoso que haya un mayor interés de ayuda y más directo desde las entidades centrales y leyes que, incluso, podrían ser dadas localmente con carácter de urgencia; leyes también decididamente protectoras y, sobre todo, con procedimientos de ejecución rápidos. No quiere esto decir que no sea también importantísimo el hacer comprender a la población el interés fundamental de la conservación del conjunto de sus monumentos histórico-artísticos, testimonio esencial, al fin y al cabo, de su pervivencia y su cultura.

Criterios sobre delimitación de los conjuntos monumentales histórico-artísticos

MANUEL CHAMOSO LAMAS

Dejando aparte el concepto de Monumento, que es tan antiguo como el hombre mismo, puesto que con él nace el sentimiento estético; dejando aparte, igualmente, el criterio racionalista que a la colectividad humana impone un respeto hacia el monumento, hacia la creación artística en general, y, también, el innato resultado expectante que la evolución, el desarrollo, el avance de las artes, despierta en el ser humano, son, realmente, otros dos los conceptos que imponen al hombre la adopción de ciertas posiciones críticas esencialmente básicas para hacer brotar de ellas una regulación estimativa; una posición autocrítica que produce una concreta calificación al juzgar el valor de lo monumental, y una posición exocrítica que desarrolla una proyección hacia la evocación de los acontecimientos históricos, quizá obedeciendo intuitivamente a una reivindicación conservadora y exaltativa, incorporando valores estéticos cuidadosamente tamizados por el cedazo espiritual de la selección calificadora. Pues bien, ésta ha sido la línea generalmente seguida por la mayor parte de las legislaciones elaboradas para la defensa y salvaguarda del Patrimonio cultural de los distintos países.

Hoy no constituye novedad saber que la legislación más completa y perfecta que existe para la defensa del Patrimonio Histórico-Artístico, Monumental y Pintoresco o Paisajístico, de un país, es la de España. Sorprende, ciertamente, el que se haya logrado la formación de este Cuerpo legislativo en un país que, si bien va en cabeza dentro del cuadro representativo de la riqueza artística que aún posee el mundo, su desarrollo histórico y político, sus avata-

res y acontecimientos determinados por una discontinuidad ideal, harían esperar una acusada indiferencia al igual que aconteció en países más sobrios y preocupados por su afán conservador. España proporciona en este aspecto una lección de gran avance y conquista cultural que le permite hacer frente, con serena objetividad normativa, a los graves problemas de salvaguarda y valoración de su Patrimonio Histórico-Artístico y Monumental.

No ha de extrañar este hecho si traemos a nuestro recuerdo el conocimiento de que los primeros brotes legislativos referidos a esta salvaguarda, se remontan al siglo XIII, pues tienen justificada entidad normativa en preceptos recogidos en el Fuero Real. Ciertamente tales preceptos, «Leyes 1, 2 y 3, del título V del Libro 1.º del Fuero Real» se refieren exclusivamente a las riquezas históricas o artísticas que en siglos anteriores habían ido reuniendo las iglesias y los grandes centros monacales, motivando su abundante existencia una honda preocupación por su defensa, y que tienden, preferentemente, a la prohibición de la enajenación y salida de cuanta obra de arte en aquellos templos y centros religiosos se conservaba y era objeto de culto o de admiración, simplemente.

Igualmente, en el Libro de las Siete Partidas, del Rey Sabio, 1256-1265, en la Partida 1.ª Preámbulo del título XV, se establece una normativa plena de razonable exigencia y de justa apreciación creando todo un sistema eminentemente conservador, y defensivo de los bienes artísticos que se donaron, confiaron o poseyera en cualquier forma la Iglesia.

En el siglo XIV también preocupa a la autoridad estatal, representada por el Rey, la «Conservación de los tesoros, reliquias, imágenes y ornamentos, de las Iglesias» según demuestra el Título 32 de la Ley III del «Ordenamiento de Alcalá», del año 1348.

No obstante, puede asegurarse que es el siglo XVIII, con su estricto sentido anticuarista, cuando la normativa legal adquiere la más honda preocupación por el Tesoro Artístico y Monumental de nuestro país. El esplendor cultural que fluye incontenible en los distintos estados europeos, determina en España una inquietud renovadora, que conduce a la conquista de una auténtica difusión del conocimiento y valoración de nuestra riqueza histórico artística y monumental. La «Novísima Recopilación» es un amplio y coordinado compendio de reglamentaciones inspiradas hondamente en el ambiente creado por la política absolutista borbónica, que asienta su base en la creación de las Reales Academias de San Fernando y de la Historia, verdaderos focos productores de la luz oficialmente orientadora en el orden estético, hasta el punto de alcanzar una estricta categoría rectora, impuesta y exigida en el cumplimiento de sus eruditos criterios.

El siglo XIX fue para España la época de mayor y más auténtica consagración a la defensa, estimación y difusión, de nuestro Patrimonio Artístico e Histórico. Sin embargo, esta consagración no pudo obtener una necesaria continuidad y desarrollo sistemático, sino que los mismos peligros, amenazas y atentados que afectaban a nuestra riqueza artística, determinaban inquietudes traducidas en disposiciones apremiantes y aisladas que no lograron, a causa, más que a cualquier otro motivo, de los avatares políticos, que alteraban la continuidad de la acción gubernamental. Sin embargo, la preocupación por la valoración y defensa de nuestra riqueza monumental y artística fue mantenida desde todos los campos políticos, culminando esta preocupación en la «Cédula del Real Consejo» de 6 de julio de 1803. Tan destacadamente se acusa en esta Cédula Real la preocupación y el perfecto sentido normativo que la inspira, que tan sólo su olvido explica el que no se haya usado como punto básico de toda nuestra legislación posterior.

A pesar de ello el siglo XIX fue logrando con loable afán, una cierta estructuración que potenció el esquema medular de un cuerpo legislativo

para la defensa del Tesoro Artístico. El año 1837 se dio un paso sumamente importante al prohibir la exportación de objetos artísticos y en 1844 se obtiene otro logro más al ser creadas las Comisiones Provinciales de Monumentos, si bien su Reglamento no fue aprobado y publicado hasta el año 1865, siguiendo la constitución o creación de Museos de Antigüedades y de Bellas Artes, todo ello sin dejar de promulgar nuevas y convenientes disposiciones.

El siglo XX se inicia con una nueva y ya urgente Ley. La de Excavaciones Artísticas y Conservación de Ruinas y Antigüedades, de 7 de julio de 1911. Su Reglamento publicado al año siguiente proporcionó una consistencia jurídica y práctica a dicha Ley. Pero fue la Ley de 4 de marzo de 1915 la que dio el impulso definitivo a la regulación jurídica establecida para la defensa Monumental Histórico-Artística. Reconocida su trascendencia aún dejó ver ciertos fallos, los cuales pronto fueron subsanados mediante sucesivas normas dictadas y aprobadas con sólida eficacia legal.

Como suma y compendio de lo legislado anteriormente y ajustándolo al renovado ambiente nacional, se crea el Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926, el cual alcanza, como máximo triunfo, a dejar adscrita de una vez y para siempre la riqueza de España al suelo de la Nación. Este Real Decreto-Ley de 1926, fue ratificado y ampliado, a la vez que se le dotaba de una más sólida estructuración, por la Ley de 13 de mayo de 1933, aún reforzado acertadamente por el Reglamento de 16 de abril de 1936 para la Aplicación de la Ley del Tesoro Artístico Nacional.

La Guerra Civil determinó la incorporación de otras varias disposiciones, pero que en nada alteraban la reglamentación de los Decretos y Leyes anteriores, por ello no vamos a detenernos a considerarlos aquí, así como otras muchas disposiciones adicionales que fueron dictándose según necesidades que la evolución de los tiempos creó, alguna de cuyas disposiciones fueron suscitadas por el que este escribe durante la misión que la Dirección General de Bellas Artes le confió, ininterrumpidamente desde el año 1938 hasta el presente.

Ahora bien, de toda la legislación últimamente redactada, impuesta y hecha cumplir, destaca un cuerpo legal que una acuciante e inesperada evolución económica de la sociedad, obligó a formular e incorporar al gran conjunto legislativo exis-

tente. Se trata del crecimiento de las ciudades, de los incontenibles desarrollos urbanísticos y del brote de una especulación afanosa de obtención de fáciles lucros. Los Decretos de declaración de los Conjuntos Monumentales e Histórico-Artísticos, de los Sitios, Parques, Jardines y Paisajes, permitieron regular la defensa de tantos y tan valiosos conjuntos gravemente amenazados, si bien a costa de una complicada y aún hoy no bien organizada acción de la Administración Pública.

Actualmente la defensa de nuestras viejas Ciudades, Villas o Pueblos, de sus Monumentos, de su ambiente y su carácter, es lo más complejo y difícil que, como grave problema, tienen planteado todos los países. El establecimiento de normas, singulares en algunos casos, generales en todos, es el único medio de que se dispone para alcanzar soluciones adecuadas.

La normativa que se ha juzgado como más eficaz para la conveniente salvaguarda de los Conjuntos Urbanos declarados Nacionales y que ha sido puesta en función legal en España, establece como punto básico de su desarrollo la delimitación de la zona urbana, que, por sus valores intrínsecos, fue objeto de declaración. Esta delimitación, si bien se ajusta a la zona monumental o histórico-artística de manera exclusiva, pudiera dejar vulnerable la integridad y conservación de aquélla, pues su entorno quedaría a merced del tratamiento de la iniciativa privada o de los planes u ordenanzas municipales, pocas veces acordes con el carácter o la valoración ambiental de los cascos urbanos declarados Monumentales o Histórico-Artísticos. Esta situación determinó la necesidad de considerar la conveniencia de incluir una segunda delimitación que, con el nombre de «Zona de respeto», permitiese controlar legalmente la acción privada, municipal o estatal. Ambas delimitaciones fueron calibradas con arreglo a una normativa diferente; la Zona Monumental o casco urbano Histórico-Artístico, que se cobija en la delimitación que se acordó denominar Perímetro Morado, y la Zona de respeto delimitada y designada con el nombre de Perímetro Azul.

Esta delimitación, regulada por una reglamentación generalizada en principio para todos los Conjuntos Monumentales Histórico-Artísticos, pronto se vio desbordada por el torrente especulativo, la inoperancia en la aplicación de las normas legales, la indiferencia de las Autoridades, en fin,

por una complicada serie de imponderables que obligan a recapacitar y buscar nuevos sistemas de reglamentación. A este respecto nos permitimos resumir aquí los dispositivos susceptibles de ser adoptados para facilitar una acción de salvaguarda eficaz de los Conjuntos Histórico-Artísticos, según nuestro modo de ver.

Teniendo en cuenta que una Ciudad es siempre un organismo vivo y como tal sensible, no se la puede tratar con un criterio exclusivamente nostálgico, desprovisto de realismo ante los problemas materiales y las necesidades cotidianas que la vida moderna impone y exige resolver. Ahora bien, con frecuencia los valores espirituales y trascendentes que conserva una ciudad antigua, se enfrentan con tales problemas, sus planteamientos y necesidades. Pues bien, unos y otros deben ser estudiados, atendidos y resueltos, de una manera cordial y razonada que permita, a la vez, salvaguardar y defender con el debido esmero, la fisonomía, el carácter y el ambiente peculiar de la ciudad y todo cuanto de meritorio por su monumentalidad, historia o arte posea y que, en suma, encarnan aquellos valores. Pero también deberá ser tenido en cuenta el hecho de que serán frecuentes los casos en que la urgencia de algunas reformas y su aparente ineludible necesidad, tengan por objeto derribos o cambios de aspecto que afectan al perfil urbano o a estimables y calificados rincones y edificios, y que la aceptación de su ejecución ocasionará daños irreparables que, tan sólo póstumas e inútiles lamentaciones, darán cuenta del grave error cometido. Es preciso, para evitarlo, sopesar serena e imparcialmente las decisiones que puedan adoptarse en tales casos. Un criterio de flexibilidad puede seguirse en aquellos puntos de una Ciudad antigua en los cuales no concurra o no se haya perdido la conjunción de valores que la distinguen. Del mismo modo la incorporación de materiales producto de manufacturas o técnicas modernas, podría ser aceptado en determinadas circunstancias, siempre que se emplee no destruya ritmo expresivo y armonía constructiva, lográndose de este modo, una acomodación provechosa a las necesidades de vida de nuestro tiempo. Pero esta aplicación de criterios debe estar regulada objetivamente para evitar la anarquía de la subjetividad, siendo esta regulación la que proporciona una declaración de Conjunto Urbano Histórico-Artístico o Monumental. No obstante, esta regulación es limitada en su alcance para enfren-

tarse con la problemática actualmente planteada, por lo que se hace preciso proveerla de instrumentos legales de aplicación que compongan una reglamentación, instrumentos que difícilmente pueden generalizarse dada la diversidad del carácter, ambiente, valores expresivos tradicionales, etc., que presentan nuestras Ciudades, de ahí la necesidad de añadir a la regulación legal existente un sistema acomodado a cada Conjunto Monumental Histórico-Artístico, y aún dentro de éste a cada una de las delimitaciones que en él se establezcan.

A tal fin, la solución que estimamos como más efectiva a la vista de los resultados obtenidos en los ensayos de aplicación que llevamos efectuado en Conjuntos declarados, como Santiago de Compostela y Betanzos (La Coruña) y Ribadavia (Orense), es la confección de unas «Instrucciones» que reglamentan la aplicación de la Ley general de acuerdo con la valoración singular que distingue a cada

Conjunto, pues no es raro encontrar casos en ciudades de una misma región en los cuales la prohibición del empleo de un material determinado, debe ser eliminada en otras por exigirlo así el diferente tratamiento tradicional. Fácilmente se comprende que un Conjunto Urbano que radica en la Montaña o en el Valle, es totalmente diferente a otro emplazado en la costa; el desenvolvimiento mismo de la vida, tan diferente en tales ciudades, villas o pueblos, lo impone.

De ahí que la confección de unas Instrucciones cuidadosamente estudiadas y afianzadas en el respeto a las singularidades o aspectos específicos de cada Conjunto, Instrucciones que vendrían a complementar los postulados legales generalizados, constituyan la única posibilidad de lograr la más eficaz y auténtica conservación de los Conjuntos Urbanos declarados Monumentales o Histórico-Artísticos.

Restauración de la iglesia de San Bartolomé, de Jerez de los Caballeros (Badajoz)

JULIÁN ÁLVAREZ VILLAR

La ocasión de este Congreso de Historia del Arte, con sede en la bellísima Trujillo, una de las localidades de mayor importancia histórico-artística de Extremadura, me brinda la oportunidad de llamar la atención de los congresistas sobre una iglesia del mayor interés, de todos conocida, pero que, se halla en lamentable estado de conservación, o al menos ofrecía serios peligros en su fachada en la última ocasión que la visitó para tomar diapositivas de su torre y hastial.

No es, pues, esta comunicación un estudio del edificio ni una nueva aportación sobre su arte o historia. Es sencillamente una petición al Congreso, para que, si lo estima precedente canalice la petición a la Dirección General del Patrimonio Artístico de una urgente restauración de esta pieza excepcional y no demasiado conocida del público no especializado.

Realizada en ladrillo, su fachada se compone de un gran retablo exterior de azulejos al estilo del Hospital sevillano de La Caridad, dedicando parte de su obra cerámica a reproducir imágenes de San Antonio Abad, San Diego de Alcalá, San Antonio de Padua y San Francisco de Asís todo de gran sabor sevillano. Es obra de 1759 y se halla en trance de perderse si una pronta ayuda técnica no viene a

detener el continuo estrago que el tiempo y el maltrato que sus partes inferiores revelan, ha sufrido este templo.

La puesta en valor del arte en los últimos tiempos, una mayor cultura y el amor al patrimonio histórico que todo pueblo tiene hoy hacia lo suyo, justifican esta petición de ayuda para una obra, a todas luces excepcional, que desde este Congreso solicito.

Jerez de los Caballeros es Conjunto Histórico-Artístico por Decreto de 22 de diciembre de 1966, lo que reforzaría la petición que aquí se formula, por otra parte no excesivamente gravosa, si tenemos en cuenta las características del monumento, que mereció figurar en bella portada del libro que sobre la ciudad publicó recientemente don Casimiro González, quizá con el deseo no sólo de que la iglesia represente el arte de la localidad, sino que sea la llamada en favor de una obra que de ninguna manera puede perderse.

Si este escrito es o no una comunicación de posible inclusión en la Sección III, que agrupa las aportaciones en torno a CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE MONUMENTOS EN ESPAÑA, lo deje al arbitrio del Congreso. En todo caso mi deseo es efectuar una llamada en favor del monumento.

La descontextualización, planteamiento problemático en la recuperación monumental. Aplicación al caso de Cáceres

MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI

Nuestra comunicación trata de replantear uno de los problemas que se suscitan en las reconstrucciones monumentales: la descontextualización de elementos histórico-artísticos, es decir, el traer los hechos del pasado al momento presente incluyéndolos en contextos o ecosistemas distintos para procurar su conservación, lo cual se traduce en la práctica en traslados de monumentos completos entendidos como sistemas artísticos sacándolos de su entorno, o en la recuperación de una portada, una ventana o escudo, para aplicarlos a otros edificios existentes o edificios que surgen así por ensamblajes artificiales. El problema que se plantea, para nosotros, es grave, pues primero: al descontextualizar un monumento quitamos varios elementos de su historia (de su ecosistema) y nos quedamos solamente con el diseño o con todo su sistema, produciéndose un desajuste sistema-ecosistema (obra-contexto) que lleva a una crisis atentando contra la auténtica comprensión. No siempre la estructura formal aislada puede seguir conteniendo su significado completo. En consecuencia la descodificación del mensaje artístico, será incompleta para el espectador. Segundo: cuando se han perdido los elementos redundantes de la obra, su mensaje no es recuperable; si deshacemos una estructura o nos la encontramos deteriorada por el paso temporal al recomponerla hay que plantearse esa posible o no capacidad de redundancia. Con esto se relaciona otro fenómeno que va unido a lo anterior: la creación de ambientes escenográficos falsos con la finalidad de conseguir un mayor ilusionismo para el turista o espectador en general.

A estas reflexiones nos invita el análisis de casos producidos en la ciudad de Cáceres, donde junto a una conservación y recuperación acertada de la ciudad antigua, de su muralla o de los recuerdos del pasado de toda la villa extramuros, se han provocado lo que podríamos calificar de pastiches y de conjuntos kitsch. Dicho análisis nos lleva a reconsiderar una vez más cuál debe ser el concepto de lo monumental, así como a hacer patente el problema de la valoración personal de lo estético en los reconstructores pues se puede llegar a reconstrucciones románticas y portadoras de falsos significados.

El primer ejemplo cacereño es el derribo de un edificio: el Colegio-Seminario mandado construir por el obispo de la Diócesis de Coria, D. Pedro García de Galarza, bajo la advocación de San Pedro, al final de la calle de Parras, el año 1579. En 1609 el papa Clemente VIII aprueba su erección¹. La intención fundamental de esta construcción es transmitir la ideología de Trento a través de la labor pedagógica a la que se destina el colegio. El edificio tenía un carácter alegórico y era el quinto que se hacía en España de tipo post-tridentino.

Desgraciadamente deriva con posterioridad en otros usos y en el año 1963 se decide derribarlo con indignación de algunos cacereños que se oponían proponiendo su restauración. Posteriormente sus tres portadas, de tipología manierista, se han

¹ Biblioteca Nacional. Mss, 430, núm. 139, fol. 646-647.

trasladado a la zona intramuros, así como algunos otros elementos: escudos, cornisas, ventanas y rejas. Se formaron entonces los conjuntos exteriores de la Diputación Provincial, entre la parroquia de Santa María y los Golfines de Abajo, y de la Jefatura Provincial de Carreteras en la misma plazuela. Más, la fachada posterior del Palacio Episcopal en el adarve junto al Arco de la Estrella, que era la principal del Seminario. El visitante que actualmente a nuestra ciudad no tiene ninguna señal que le indique estos arreglos a no ser un error que resulta anecdótico y que es el trastrueque de letras en la inscripción de la última portada que por confusión de quien la colocó ofrece la lectura de: ... OBISPO CALARZA, DIÓCESIS DE GORIA.

Otro ejemplo en Cáceres es el siguiente: el lienzo de la muralla entre las torres del Horno y de la Yerva que da a la Plaza Pública o de General Mola y parte lateral del Ayuntamiento, había sido ocupado por construcciones de viviendas y un mercado de traza modernista (de 1931) bastante interesante, el mercado de las Pizuelas. Derribado todo esto en 1973, se ha reconstruido la muralla y las torres a imitación árabe (no precisamente del tapial almohade del resto de la cerca) y también con algunos fragmentos de un mudéjar «revival» que va apareciendo asimismo por otras reconstrucciones de la ciudad. Delante se ha colocado la estatua de la mal denominada diosa Ceres o genio protector de la ciudad² con unos cipreses (un convencionalismo tradicional) y a su lado los Pilares de San Francisco, de los que hablaremos ahora, calificando este «ambiente» inventado en el año 1975 de «El Foro de los Balbos» nombre simbólico para Cáceres porque el Cónsul romano Lucio Cornelio Balbo fue quien fundó la Colonis Norba Caesarina origen de la actual población.

Los citados pilares son una fábrica de tiempos de Felipe II³ para abrevadero de animales, que es-

taban situados en la salida sureste de la villa, en el camino de San Francisco junto a la calle de Mira al Río, todo un arrabal entre la Fuente Nueva y la Fuente del Concejo. En el mismo lugar hay todavía otro pilar que no ha sido trasladado. Ambos han mantenido su funcionalidad hasta época muy reciente.

Ya ante estos dos ejemplos hay que plantearse varias cuestiones, en el primer caso el problema del pastiche, como hecho frente a la repristinación entendiéndola como: «tipo de restauración, el cual consiste en la devolución del aspecto o de la forma primitiva a un organismo mediante la eliminación de añadidos o superposiciones»⁴ y aquél como una acumulación de elementos no correspondientes a la estructura original, deformando o produciendo «ruido» (si empleamos un término teórico) en la información.

En el segundo caso, se plantean los elementos monumentales singulares, bien que no participan ya de un ambiente o contexto (el caso de la estatua de Ceres que ha querido ser llevada al Museo Arqueológico y en el cual se ha colocado una copia fiel) o bien que participando aún de dicho ambiente, se ven privados de él (como los pilares en 1975).

En ambos ejemplos se da la descontextualización que podemos definir ya como la no integración en su ecosistema físico e histórico de la obra artística considerada como sistema de elementos interrelacionados. Los pilares tenían un ecosistema físico e histórico o contexto que era su barrio, su emplazamiento como espacio social y urbano. Físicamente estaban unidos por un conducto al agua que surgía de la Fuente Nueva. Nos hablaban de una economía ganadera y agrícola vigente hasta la actualidad pues su funcionalidad es lo que los ha hecho fundamentalmente superar el paso del tiempo. Los pilares son una obra urbana de carácter cotidiano indu-

² Desde 1820 a 1964 estuvo colocada en un templete de la drillo sobre la Torre de Bujaco. Después fue bajada al atrio del Ayuntamiento.

³ En ellos aparece la inscripción siguiente: REINANDO EN CASTILLA/ EL CATHOLICO REI DON PHI/ LIPPE SEGUNDO CACERES/ MANDO HAZER ESTA OBRA/ SIENDO CORREGIDOR POR/ SU MAGESTAD EL LICENCIADO/ DIEGO DE VALDIVIA ACABO/ SE AÑO DE 1577 AÑOS.

En el año 1684 encontramos la tasación de la obra que hizo Alonso Cassares por mandato de la Villa en los pilares. Archivo Histórico Provincial, leg. 3717 ante Alonso Conejero. Se trata de toda una reparación. Y constantemente encontramos también en los libros de acuerdos del municipio, en el Archivo Municipal medidas de limpieza y aderezo de ellos.

⁴ CERVELLATI, P. L. y SCANNAVINI, R., *Bolonia. Política y Metodología de la Restauración de Centros Históricos*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pág. 9.

dablemente enriquecidos por su nivel artístico, pero a los que se les ha privado de su cotidianeidad para emplearlos como punto escenográfico cambiándolos el medio natural. Se les ha eliminado de su relación con el entorno físico, con el individuo y con el barrio quitándoles su función social.

Los dos ejemplos son productos kitsch si seguimos las opiniones de Umberto Eco sobre este concepto, para él, el kitsch es: «forma de desmedida, de falso organicismo contextual, y por ello, como mentira, como fraude perpetrado no a nivel de los contenidos, sino al de la propia forma de la comunicación»⁵ y «el estilema extraído del propio contexto insertado en otro contexto cuya estructura general no posee los mismos caracteres de homogeneidad y de necesidad de la estructura original, mientras el mensaje es propuesto —merced a la indebida inserción— como obra original y capaz de estimular las experiencias inéditas»⁶.

Y si seguimos analizando la restauración cacereña nos encontramos con más ejemplos concretos a los que aplicar todos estos reparos. Los señalamos como llamada de atención a las posibles reformas que aún están en vías de realizarse⁷, así:

— A la aparición de todo un lienzo neomudéjar completamente construido en la fachada lateral del Palacio Episcopal frente al palacio Montezuma, que nos hace pensar en una tipología que lleva a la uniformidad con otras reconstrucciones de algunas regiones españolas y que no corresponde a la realidad de Cáceres.

— La transformación de la entrada a la ciudad antigua por el Arco de la Estrella ampliando las escalinatas, tirando casas y reinventando la mayor parte de las paredes laterales que dan a dichas escalinatas. El efecto de amplitud y solemnidad ciertamente ha aumentado. El mismo carácter de escenografía se le ha dado a la plazuela de San Jorge, aunque aquí los cocheros derribados afeaban la perspectiva y eran recientes. Sin embargo junto a una revalorización de las fachadas de la iglesia y colegio de la Compañía, se ha inventado todo un

decorado de bolas de granito neo-herrerianas, escalinatas, un jardincito, de nuevo, neo-mudéjar y una serie de tiendas de «souvenirs» que nos afirma su relación con los kitsch.

— La inclusión de elementos decorativos que, o no tienen nada que ver con la construcción cacereña: las mismas bolas de granito de la plaza de San Jorge que se repiten en el palacio del Comendador de Alcuéscar (hoy Hostería de Turismo) y los cipreses de la plaza; o son pura imitación: las górgolas y cornisas superiores de la parroquia de Santa María que oscurecen a las auténticas, la cornisa de gran parte del actual museo del Mono, etc.

— Y sobre todo la transformación de la plaza, a la que se le han arrancado todo un grupo de palmeras para convertirla en un deplorable aparcamiento de coches.

En conclusión, ¿qué debemos hacer con lo monumental? Quizá en algunos casos no hay más remedio que salvar los monumentos incompletos. Lo ideal sería, si seguimos la definición de G. C. Argán sobre el monumento: «la obra de arte que atraviesa los siglos conservando y transmitiendo su propio valor ideológico»⁸ poder conservar todo su contexto, y si no existe no tener por qué completarlo falsamente.

Queremos terminar con unas palabras de los conservadores de la ciudad de Bolonia sobre el respeto al pasado histórico, modélicas para nuestras ciudades monumentales: «La conservación estructural del centro histórico, a través de la recuperación de los valores de permanencia y de inmutabilidad de la ciudad antigua, basados en una orgánica consideración histórica y estructural de la problemática misma de la conservación, supera a la tan comúnmente propagada y entendida conservación, arbitraria en las premisas e incluso en los propósitos que ha quedado a menudo reducida a un simple problema de escenografía urbana, superpuesta a una reestructuración funcional, ya que renuncia a una comprensión histórico-crítica de la ciudad antigua encuadrada en la más vasta y poliédrica realidad territorial»⁹.

⁵ ECO, U., *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Ed. Lumen, Barcelona, 1973, pág. 102.

⁶ ECO, U., opus cit., pág. 129.

⁷ GONZÁLEZ VALCÁRCCEL, J. M., «Treinta años de restauración monumental en Cáceres» en *Revista de Estudios Extremeños*, T. XXVI, Badajoz, 1970.

⁸ ARGÁN, G. C., *El concepto del espacio arquitectónico, desde el Barroco a nuestros días*, Ed. Nueva Visión, Barcelona, 1973, pág. 56.

⁹ CERVELLATI, P. L. y SCANNAVINI, R., op. cit., pág. 19.

Alteración urbanística de un conjunto monumental contemporáneo: el Templo de la Veracruz de Carballiño (Orense)

MARÍA DEL SOCORRO ORTEGA ROMERO

Este trabajo tiene como fin dar a conocer lo que está sucediendo con el templo de la Veracruz, emplazado en la villa de Carballiño (Orense), obra del Arquitecto Antonio Palacios Ramilo, y con ello contribuir a poner coto a tantas anomalías y aberraciones urbanísticas como se están llevando a cabo en su entorno ¹.

Antes de pasar a analizar el «nuevo Carballiño», que Palacios intentaba crear teniendo como centro la Veracruz, vamos a reseñar brevemente las causas de su nacimiento y la historia de su construcción.

En el año 1943, dentro del pobre panorama económico de España, la villa de Carballiño en Orense goza de una situación privilegiada. Por un lado, su proximidad a Portugal hace que allí revierta el producto del contrabando con la nación vecina; también es una fuente de ingresos la afluencia de forasteros que acuden a su balneario de aguas medicinales; la numerosa emigración que envía fuertes sumas de divisas; finalmente, sus minas de wolframio y estaño, productos que entonces alcan-

zan un alto grado de cotización. Por otra parte, el fenómeno del «Nacional-Catolicismo» apoya, anima y, en parte, contribuye a la construcción de edificios religiosos ².

Después de repetidos estudios y bocetos el Arquitecto Antonio Palacios entregaba gratuitamente, a comienzos del año 1943, los primeros planos para la reconstrucción de un complejo religioso: «El templo de la Veracruz de Carballiño y el Hostal del Peregrino». Enmarcando todo el conjunto en un ambicioso proyecto urbanístico del que nacería el «Nuevo Carballiño».

El 20 de junio del citado año se colocaba la primera piedra ³. Un año más tarde —junio 1944— eran revisadas e inspeccionadas las obras por el arquitecto, el cual felicitó al constructor, un simple maestro-canero, Adolfo Otero Landeiro, por su extraordinario trabajo e inteligente interpretación de su memoria y planos. Palacios no sólo daría los planos y memoria sino que cuidaría de que todos los detalles estuviesen acordes con el entorno urbanístico y el paisaje gallego. Así, desde Madrid, continuará enviando planos y dibujos de diversas partes y elementos.

En mayo de 1945 se entrega a Franco el plano y memoria de todo el conjunto, ocasión que aprove-

¹ Agradezco a Felipe Senén López Gómez, que está elaborando bajo mi dirección su Tesis de Licenciatura sobre el templo de la Veracruz, los datos que me ha facilitado para este trabajo. Dichos datos provienen de:

— *Libro de Actas* de D. Evaristo Vaamonde de Cortiña (1943-1961).

— *Memoria de la construcción del Templo de la Veracruz*, del Arquitecto Antonio Palacios Ramilo.

— *Noticias de los hijos del Constructor Adolfo Otero*.

² GÓMEZ PÉREZ, R., *Política y religión en el régimen de Franco*, Madrid, 1976. ÁLVAREZ BOLADO, A., *El experimento del Nacional-Catolicismo*. Rev. «Cuadernos para el Diálogo», 1976.

³ *Un acto de fervor popular en Carballiño*. «El Pueblo Gallego», 22 de junio, 1943.

cha Adolfo Otero para visitar a Palacios. Entonces ya las obras acusaban admiración por su grandiosidad. En el mes de octubre enferma el arquitecto y Adolfo Otero lo vuelve a visitar en Madrid. Esto supondrá un momento de crisis en las obras, que se agudiza al morir, fechas más tarde, Antonio Palacios.

Pasan luego a ser supervisores de la dirección los ingenieros de la línea del Ferrocarril, Marcelino Enríquez, Roberto de Agustina, y el Sr. Alex, arquitecto de la nueva estación que se estaba construyendo. Todos ellos actuarán como meros observadores o inspectores ya que el auténtico director sería el insustituible Adolfo Otero, fiel intérprete y seguidor del proyecto de Palacios. Más tarde, en noviembre de 1946, se incorpora también al grupo el arquitecto Fernández Chacón. Desde este año —1946— hasta 1952 se llevan las obras con gran lentitud, a causa de la notoria escasez de cemento, incrementada por la construcción de embalses, y falta de dinero para hacer frente a esta magna empresa. De significada trascendencia es el Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona, celebrado en marzo de 1952, pues de él se deriva un momento de acendrada religiosidad repercutiendo en la renovación de las obras. De tal forma, que el 17 de septiembre se bendice ya el nuevo templo y comienza a celebrarse el culto, aunque las obras no estaban finalizadas.

Unos años más tarde, en 1956, —coincidentemente un 17 de septiembre— fallece el constructor Adolfo Otero, continuando en tal cargo un hijo que lleva su mismo nombre. Por estas fechas faltaba ya poco para terminar la estructura exterior del templo, pues meses más tarde, el 12 de junio de 1957, se remataba la última almena de la torre⁴.

El auténtico promotor del templo había sido el párroco de Carballiño D. Evaristo Vaamonde da Cortiña⁵ cuyo fallecimiento, el 19 de abril de 1961, ocasiona una notable pérdida para esta extraordinaria empresa. Con él desaparece la segunda persona (anteriormente Adolfo Otero) que había interpretado fielmente el pensamiento del arquitecto Palacios y que había sido el más denodado luchador y defensor de todo lo que se refería a esta colosal obra.

⁴ *Ha sido colocada la última piedra del Templo de la Veracruz de Carballiño*, La Región, 12 de junio de 1957.

⁵ Ver el dibujo de PALACIOS «El Carballiño que la Veracruz creará y plano-proyecto» (Fotos).

En septiembre de 1962 toma posesión el nuevo párroco y desde 1963 hasta nuestros días se continúa con la decoración del templo, obras adyacentes e interiores. La falta de una identificación con lo planeado por Palacios ha dado lugar a que se llegue a una descontextualización, perdiéndose el sentido auténtico que había guiado a sus promotores.

El arquitecto Antonio Palacios proyecta un magnífico templo que podemos incluir estilísticamente en el eclecticismo, pues, como él mismo dice en la Memoria de la Obra, «la mezcla de estilos genera un estilo nuevo». En esta grandiosa construcción podemos distinguir dos notas predominantes. En primer lugar sus elementos simbólicos: tomados de las iglesias de peregrinación, de la arquitectura civil y religiosa del Galicia, y de la historia y tradiciones populares. Viene a ser como un «Summa Teologica» de elementos del arte gallego. Como segunda nota, podemos apuntar su monumental colosalismo, típico de este arquitecto. En este momento en España sólo se están construyendo dos grandes templos: el del Valle de los Caídos y el de la Veracruz de Carballiño.

Tomando como centro la Veracruz, el arquitecto Palacios proyecta en torno de ella todo un área urbanizable con un marcado sentido político-religioso. De esta forma él traza la Gran Vía Sacra, Vía de la Veracruz, que partiendo de la Estación del Ferrocarril pasaría por el «complejo espiritual» y enlazaba con el Ayuntamiento. La Estación, una construcción contemporánea al templo, es considerada por Palacios como un «apeadero de peregrinos» hacia Compostela. El «complejo espiritual» lo formaba el templo de la Veracruz y el Hostal del Peregrino (del cual sólo queda el proyecto de Palacios, pues ni se empezó a construir) y ambas serían «un centro de cultura religiosa». El Ayuntamiento, —una construcción que data del año 1862— quedaría al fondo de la Vía Sacra, después del templo y Hostal del Peregrino y constituía el tercer vértice de este proyecto urbanístico. Sería el símbolo del poder político, temporal, frente al significado religioso del Complejo de la Veracruz.

El mismo Palacios dice taxativamente en la Memoria de la obra que «sólo con un plan ordenado y racional se podría organizar ... el nuevo Carballiño que la Veracruz creará». De acuerdo con esto traza una amplia avenida de triple vía, dejando la del centro con doble fila de árboles, para viandantes, y a ella convergerían todas las calles secundarias debi-

damente estructuradas. De trecho en trecho se abrirían en esta Vía Sacra amplias glorietas que contribuirían, de acuerdo con la estructuración de las edificaciones, a dejar siempre visible esa «Gran Cruz» que es la torre del templo. Para mejor comprender esto debemos aclarar que la villa de Carballiño está a unos 400 m. sobre el nivel del mar y el templo de la Veracruz está ubicado en el punto más alto.

Es de lamentar que esta gran avenida no se llegase a construir tal como la diseñó Palacios. Nada se ha hecho: ni paseo con árboles, ni glorietas, ni tampoco la visión que él pretendía, pues la calle se construyó sin la anchura suficiente, ya que no tiene los metros estipulados.

Sin embargo, no es lo que queda expuesto el motivo de este trabajo. Se intenta poner de manifiesto como se pierde el sentido de la empresa al desaparecer los promotores y gestores de la obra que habían comprendido e interpretado el pensamiento del arquitecto. Como consecuencia se olvida completamente el plan urbanístico proyectado alrededor de este significativo templo. El principal enemigo que ha destruido esta ambiciosa idea inicial es el conocido mal del momento: la especulación. La inversión en pisos, en construir, es tomada como norma por los emigrantes de América, procedentes de las aldeas vecinas a Carballiño, que invierten en el núcleo urbano en las décadas de los años 50 a 60; aumentado progresivamente la especulación con los emigrantes a Centro-Europa en las décadas siguientes.

La verdadera decadencia arranca especialmente desde 1961 al morir el Párroco de Carballiño, citado anteriormente. Sacerdote de gran prestigio en la villa y querido por sus feligreses, supo oponerse siempre valientemente a cualquier desaguisado urbanístico en torno al templo. El nuevo párroco, D. Francisco Vázquez, no supo o no pudo seguir en la línea de su antecesor. Precisamente, con el fin de hacer frente a las construcciones modernas y ocupar parte del terreno lindante a la iglesia con un edificio en armonía con lo construido, decido; en el año 1965, según planos del arquitecto Comingos, construir la casa rectoral, remedo frustrado de la arquitectura de Palacios y que sólo sirvió de pionera en la creación de las monstruosidades actuales (ver fotos).

El entorno de la Veracruz se convierte en centro de las ansias especuladoras y poco a poco, a partir de la fecha citada, se comienza a construir todavía tímidamente, pues aún flotaba en el ambiente el re-

uerdo de sus promotores. A partir de 1975 ya nada pudo con esta fuerza y las construcciones crecieron cada vez más, no sólo superficialmente sino también en altura. Las casas se hallan a muy poca distancia del templo. Por el lado derecho queda una distancia aproximada de 15 m., que es un poco mayor en su lado izquierdo. En su frente, aparte de la ridícula escalinata de pequeñísimas proporciones en comparación con el edificio, la distancia también es insuficiente para la perspectiva de la fachada. Gran peligro corre el ábside pues, solamente a la distancia de 2 metros, existe un solar de un particular, al cual si se le ocurre construir privará completamente de visión a esta zona. La limitación de pisos se desconoce y así el grandioso templo de la Veracruz, con su torre de 56 metros, queda hundido entre las recientes edificaciones de cemento, entablando un desastroso contraste entre la cantoría de su piedra granítica y de sus formas neo-medievales, con estas edificaciones sencillas, la mayoría de las veces de pésimo gusto y sin estilo, propias de este período de la especulación (ver fotos).

En 1975 escribe Torrente Ballester refiriéndose a la Veracruz «... de la que los carballineses se enorgullecen, pero a la que le falta un entorno digno de tanta piedra labrada y de tanta magnitud. Tiene la ventaja de que no estorba a la expansión aunque la expansión le esté estorbando a ella ... la torre que dominaba antes el pueblo se ve en competencia desigual ...»⁶.

Sin embargo, las críticas no fueron abundantes y más bien quedaron a nivel individual o de comentarios ineficaces. En el diario «La Región» se trató como «cosa local» y la voz de los pocos críticos quedó ahogada en el silencio⁷. El individualismo y la lucha en esta carrera de la especulación abonó el terreno y sigue abonándolo.

Creo sería necesario solicitar, urgentemente, que fuese declarado monumento de interés histórico-artístico para poner fin a tantos demanes.

⁶ Gonzalo TORRENTE BALLESTER, «Información de las Artes y las Letras», núm. 349. 20-III-1975.

⁷ En el núm. 3 de TEIMA (30-XII-76) Benxamin VÁZQUEZ titulaba un artículo «O Carballiño un New York de papel» en el que entre otras decía «... cunha torre de 56 metros, diante da cal fariase unha gran praza, cunha vía sacra..., artollado conxunto urbanístico... queda afogada entre ducias de raña-ceos...».

CONCLUSIONES

1. Constatar la necesidad de creación de una Sociedad Española de Historia del Arte que integre a todas las personas e instituciones interesadas en los estudios histórico artísticos.
2. Celebrar en la ciudad de Valladolid el próximo II Congreso Español de Historia del Arte dentro del curso 1978-79.
3. Llamar la atención de las autoridades competentes sobre la política de conservación del Patrimonio artístico, al mismo tiempo que se insiste en la necesidad de contar con el asesoramiento de Profesores de Historia del Arte, y muy especialmente en las localidades y provincias donde existen Universidades y Colegios Universitarios.
4. Urgente necesidad de actualización de la Ley del Tesoro Artístico de 1933 para conseguir una mayor agilidad en la aplicación de sus disposiciones.
5. En todas las Universidades debe contarse con una Cátedra dotada de Historia del Arte, dos Agregaciones y cuatro Adjuntías, suficientemente provistas de medios adecuados. Y se hace especial hincapié, con motivo de este Congreso, en la urgencia de resolver la situación de la Universidad de Extremadura.
6. Que se amplíe la plantilla del Cuerpo de Conservadores de Museos de Bellas Artes, y que las oposiciones a las plazas que se convoquen sean juzgadas por especialistas en Historia del Arte mientras no exista número suficiente de Conservadores especializados en esta disciplina.
7. Que existiendo ya suficiente plantel de Licenciados en Historia del Arte y en número creciente en todas las Universidades, se convoquen oposiciones para Profesores de Historia del Arte (Cátedras y Agregaciones) en los Institutos de Bachillerato.
8. Que se arbitren los medios necesarios para la realización de Inventarios y Catálogos Monumentales, que contribuirán a la mejor defensa y conservación del Patrimonio histórico-artístico.
9. Que se restablezca la Dirección General de Bellas Artes.
10. Dirigirse al Presidente de la Comisión Episcopal sobre la necesidad de conservación del patrimonio artístico de la Iglesia, ofreciendo nuestra colaboración más decidida para la realización de esta tarea en las diferentes diócesis.
11. Instar a la Dirección General del Patrimonio Artístico se apliquen los beneficios fiscales que la legislación vigente concede a los propietarios de edificios declarados Monumentos Nacionales, así como las ayudas también previstas por la Ley a los propietarios que mantienen o reconstruyen sus edificios monumentales.
12. Agradecer y felicitar al Ayuntamiento y al pueblo de Trujillo por la iniciativa de preparar lugares apropiados para la propaganda electoral, dando lugar de esta manera a que fueran respetados los monumentos de la ciudad.
13. Apoyar las gestiones del Ayuntamiento de Trujillo para que el «rollo» de la ciudad quede salvaguardado por una isla circular de suficiente amplitud para que quede preservado de la intensidad de tráfico que lo rodea.

Trujillo, 12 de junio de 1977.